

art, peuvent aider à pénétrer les secrets du génie classique. Il faut, suivant l'exemple de Jean-Pierre Miquel, se déconditionner des habitudes acquises, libérer les auteurs des formes sclérosées qui leur ont été imposées, rejeter les artifices et les techniques compliquées de la mise en scène. Lire les textes de théâtre ne se limite pas à déchiffrer les signes sur le papier. «Le mot est la petite portion visible de tout un univers caché», note Peter Brook.⁶ Il faut lire les mots comme des signes visibles de l'action dramatique. En mettant au premier plan le contexte politique de Corneille, Miquel sait pertinemment que sa lecture est non seulement réductrice, puisque subjective, mais passagère. Relativité et précarité: voilà les deux mots-clés qui définissent l'entreprise du metteur en scène. L'histoire du théâtre sera toujours double: l'histoire des textes éternels et celle des représentations scéniques, écrites sur le sable. Aujourd'hui, si le grand Corneille n'est pas embaumé dans sa gloire, c'est grâce à l'engagement de tout un groupe de spécialistes comme Jean-Pierre Miquel et à leur travail, qui fait figure de modèle, dans le domaine de la critique littéraire et de la pratique théâtrale.

Création et Recréation

Mélange R. D. Sweetser

C. Gandiani éd.

Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993

⁶ Peter Brook, *L'Espace vide: écrits sur le théâtre* (Paris: Seuil, 1977), p. 29.

Un discours sur la comédie dans *La Suite du Menteur*

Cecilia Rizza
(Université de Gênes)

1. La plupart des comédies de Corneille ont bénéficié, auprès des critiques de notre temps, d'un renouveau d'intérêt extraordinaire, qui en a modifié profondément l'interprétation et en a favorisé la mise en valeur.

Déjà la thèse de Rivaille¹ avait attiré l'attention des spécialistes sur l'œuvre de jeunesse de Corneille; mais, c'est surtout l'introduction de la notion de Baroque dans la lecture des textes de la première moitié du XVII^e siècle, qui a rendu possible et même sollicité une étude de la production du dramaturge normand avant l'exploit du *Cid*, qui fut plus directe et moins conditionnée par les préjugés sur lesquels s'appuyait l'historiographie traditionnelle.² On peut expliquer par là le foisonnement d'éditions dans lesquelles les comédies de Corneille ont été publiées dans leur texte original et non pas selon la version de 1660, ou celle, considérée comme définitive, de 1680; une tendance qui s'est manifestée non seulement dans les éditions les plus récentes de chaque pièce,³ mais aussi, dans l'édition de toutes les comédies que J. Maurens a donnée chez Garnier-Flammarion en 1968, dans les trois volumes des *Œuvres complètes* préparés par G. Couton pour la «Bibliothèque de la Pléiade», dans l'édition en trois tomes et six volumes qu'A. Niderst a publiée à l'occasion du troisième centenaire de la mort de Corneille. A ces éditions il faut ajouter les nombreuses études – articles, essais, chapitres de volumes – consacrées à *Mélite*, *La Galerie du Palais*, *La Place royale*, *L'Illusion comique*, *Le Menteur*, etc.

Seule exception à cette redécouverte d'un Corneille auteur comique, *La Suite du Menteur*. Pour lire une analyse tant soit peu détaillée de cette

¹ L. Rivaille, *Les Débuts de Pierre Corneille*, Paris, Boivin, 1936.

² I. Buffum, *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*, (New Haven, Yale University Press, 1957); J. Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1968; H. Verhoeff, *Les Comédies de Corneille. Une psycholecture*, Paris, Klincksieck, 1979; C. Kerr, *L'Amour, l'amitié, la fourberie. Une étude des premières comédies de Corneille*, Stanford, Anma Libri, 1980; *Corneille comique. Nine studies on Pierre Corneille's comedy*, M. R. Margitić Editor, Paris, Seattle, Tübingen, PFSCS, Biblio 17, 1982; R. Garapon, *Le Premier Corneille*, Paris, S.E.D.E.S., 1982.

³ Parues dans la collection des «Textes littéraires français», elles sont: *Mélite*, par M. Roques et M. Lièvre, Lille-Genève, Giard-Droz, 1954; *La Place royale*, par J.-C. Brunon, Paris, Didier, 1963; *La Suivante*, par M. R. Margitić, Genève, Droz, 1978; *La Galerie du Palais*, par M. R. Margitić, Genève, Droz, 1981.

pièce, il faut remonter aux commentaires de Voltaire qui, malgré de nombreuses réserves, signale des scènes attachantes (Acte I, sc. 4) et bien ménagées (Acte III, sc. 1) et juge la comédie, dans son ensemble, parfaite par la conduite, reconnaissant qu'avec quelques ajustements, «on ferait de cette pièce un chef-d'œuvre».⁴

Comparée à la comédie de Lope de Vega, de laquelle Corneille a tiré son inspiration, et mise en rapport avec *Le Menteur*, qui la précède d'un seul an, *La Suite du Menteur* apparaît à Lancaster⁵ nettement inférieure. Ses défauts justifieraient, selon l'avis du critique américain, l'accueil peu favorable réservé par le public à la première représentation (Corneille le reconnaît dans l'examen de 1660),⁶ le nombre limité des répliques et l'oubli presque total dans lequel la comédie est bientôt tombée. Quant aux principaux apports critiques de ces dernières années, Couton consacre à la pièce quelques lignes à peine, tout en soulignant, avec sa finesse habituelle, dans certaines scènes à double plan où maître et maîtresse, valet et servante sont mis en parallèle, ce qui annonce Molière, le théâtre de Marivaux, et, par moments, la comédie larmoyante du XVIII^e siècle.⁷ Adam, qui la classe parmi les comédies de cape et d'épée, et la considère, «à tant d'égards, curieuse», y voit une anticipation du drame romantique, et, sans passer sous silence ses défauts, il les attribue, d'une part, à l'incohérence psychologique du personnage principal par rapport au Dorante du *Menteur*, auquel Corneille a voulu, à tout prix, le rattacher; d'autre part, à la présence, trop active, du valet Cliton.⁸

Nadal, Doubrovsky, Stegmann, Mauron – à ce dernier on doit pourtant une lecture très originale du *Menteur*⁹ – citent à peine cette comédie dans

⁴ Voltaire, *Remarques sur La Suite du Menteur*, in *Œuvres* (Paris, Furne, 1847), t. IX, pp. 476-479.

⁵ H.C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, vol. I, part II: *The Period of Corneille* (New York, Gordian Press, 1966), pp. 448-452.

⁶ «L'effet de celle-ci n'a pas été si avantageux que celui de la précédente [*Le Menteur*], bien qu'elle soit mieux écrite. [...] Bien que d'abord cette pièce n'eût pas grande approbation, quatre ou cinq ans après, la Troupe du Marais la remit sur le théâtre avec un succès plus heureux, mais aucune des Troupes qui courent les provinces ne s'en est chargée.» Cf. aussi la *Notice* dans l'édition des *Œuvres de Pierre Corneille* par Ch. Marty-Laveaux, Paris, Hachette, 1910, t. IV, pp. 277-279 et les *Remarques*, pp. 391-395.

⁷ G. Couton, *Pierre Corneille*, Paris, Hatier, 1952, pp. 110-111.

⁸ A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Del Duca, 1962, t. II, pp. 394-395.

⁹ Ch. Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1962, pp. 243-269.

leurs importantes thèses sur Corneille, ou bien ils l'ignorent tout à fait.¹⁰ En 1979, dans quelques pages de son ouvrage spécialement consacré aux comédies de Corneille, Han Verhoeff esquisse une analyse suivie de la pièce afin de prouver comment, par rapport aux comédies précédentes, «le héros, assagi par les expériences du passé, a perdu l'initiative aussi bien que ses qualités comiques».¹¹ Une meilleure fortune critique a été réservée à l'Épître qui accompagnait la première édition de la *Suite* en 1645 et qui a été supprimée à partir de 1660. Elle est largement citée par tous les critiques qui se sont occupés de la formation de la doctrine et de la dramaturgie classiques, et plus particulièrement des théories dramatiques de Corneille.¹² Elle a fait l'objet, notamment, d'une lecture très attentive de la part de Marie-Odile Sweetser, dans son étude fondamentale sur *Les Conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques*. Mme Sweetser remarque dans ce texte «la continuité de la pensée de Corneille et la fermeté de ses convictions en matière d'esthétique théâtrale», et, en plus, par rapport aux écrits théoriques antérieurs, «un progrès, un développement notables entre les simples affirmations du poète sur le but du théâtre et les raisonnements complexes, les arguments subtils, les réfutations en règle que nous trouvons ici et qui annoncent les Discours et les Examens de 1660».¹³

C'est de ce point de vue particulier, et comme témoignage d'une réflexion sur la comédie qui se fait jour dans le cours même de la pièce, que *La Suite du Menteur* nous a paru digne d'un commentaire spécifique, qui devrait, non seulement éclaircir les rapports qui courent entre la comédie et l'Épître qui l'accompagne, mais aussi permettre de saisir, dans toute leur valeur, les idées de Corneille sur le genre comique, à la fin de sa carrière d'auteur de comédies. Dans un tout récent article, François Lasserre a proposé un discours sur la comédie selon Corneille qui, en partant des préfaces, des avis au lecteur, des dédicaces etc., écrits entre 1634 et 1639, analyse, en parallèle, les progrès de la technique théâtrale de Corneille jusqu'à

¹⁰ Quelques notations seulement chez Nadal sur le problème de la moralité (Cf. O. Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 221-224); rien, chez Doubrovsky (*Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963), quant à Stegmann (*L'Heroïsme cornélien*, Paris, Colin, 1968), il s'intéresse principalement à l'*Épître au lecteur* qui accompagne la première édition de la *Suite* (cf. t. II, p. 593).

¹¹ Cf. H. Verhoeff, *op. cit.*, pp. 140-151.

¹² Cf. R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1961, pp. 71-72, 79-80, 104-106.

¹³ M.-O. Sweetser, *Les Conceptions dramatiques de Corneille*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1962, pp. 79-81.

L'illusion comique.¹⁴ A cette dernière œuvre, en particulier, on a consacré plusieurs études qui toutes s'accordent dans l'interprétation de la pièce comme une métaphore cohérente du théâtre: la caverne d'Alcandre représentant la scène, le magicien jouant le rôle du dramaturge, son pouvoir d'évoquer la réalité étant comparable à la création dramatique, et la tragédie du cinquième acte, sans transition avec le quatrième acte, offrant l'exemple de la possibilité du théâtre de créer l'illusion de la réalité, et, en même temps, de maintenir cette création dans une ambiguïté où illusion et réalité se confondent. Et tout cela avant que, dans la dernière scène de la pièce, Corneille tisse l'éloge du théâtre et du rôle que ce genre de spectacle joue, désormais, dans la société des honnêtes gens et à la Cour.¹⁵

Ces textes et les approches critiques qu'ils ont suscités sont d'autant plus intéressants du moment que Corneille, dans ses *Discours*, ne s'est pas prononcé si clairement et de façon si exhaustive sur la comédie comme il l'a fait pour la tragédie et plus en général à propos des règles et de la morale dans l'art dramatique. D'où l'attention que méritent à notre avis, les quelques passages qui, de façon plus ou moins directe, et parfois sous le voile d'une ironie moqueuse, expriment les idées fondamentales de Corneille sur le genre comique. Ces passages sont particulièrement précieux si l'on pense – c'est le cas de *La Suite du Menteur* – qu'ils appartiennent à la dernière de ses comédies; de sorte qu'on peut les considérer comme le résultat théorique d'une production dramaturgique d'une quinzaine d'années pendant lesquelles la comédie a été, pour Corneille, la principale forme d'expression théâtrale.

2. *La Suite* s'ouvre par une série de répliques qui font la liaison entre la nouvelle pièce et *Le Menteur*: le valet, Cliton, qui vient de retrouver son maître Dorante à Lyon, est mis au courant des aventures vécues par celui-ci depuis que, ayant renoncé au mariage avec Lucrèce il a quitté la France. De retour d'un voyage en Italie, Dorante a été accusé d'un meurtre dont il n'a été que le témoin et il se trouve à présent, à cause de ce fâcheux malentendu, en prison. À son tour, Cliton raconte à Dorante ce qui s'est passé à Paris, après son départ. C'est l'occasion pour Corneille de faire allusion à sa comédie *Le Menteur*, une pièce qui, d'après le témoignage de Cliton, a eu beaucoup de succès, malgré la faiblesse de son style (v. 295). Corneille profite du récit de Cliton pour informer ses spectateurs et nous autres lecteurs, de quelques points importants de sa conception de la comédie. *Le*

¹⁴ F. Lasserre, «La Réflexion sur le théâtre dans les comédies de Corneille», *PFSC* n° 24, 1986, pp. 283-312.

¹⁵ Cf. notamment J. Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur*, cit., pp. 176-178. La récente mise en scène que G. Strehler a donné de *L'illusion comique* a souligné cette interprétation de la pièce de Corneille.

Menteur est, en effet, la représentation sur scène de l'histoire que Dorante est censé avoir réellement vécue à Paris; une mise en scène si naïve, dit Cliton, qu'en la voyant on se croirait victime d'un enchantement (vv. 273-274). La comédie est donc, pour Corneille, cette peinture naïve de la réalité dont il parlait déjà dans *Mélite*;¹⁶ elle crée, grâce à son pouvoir magique, l'illusion de la réalité. Cette illusion est si fidèle et si durable que le pauvre Cliton est devenu désormais la victime des enfants de la ville qui lui courent après et le montrent du doigt, tandis que les commis des boutiques ne l'appellent plus que «le valet du Menteur» (vv. 299-306).

«La comédie, écrivait Corneille dès 1634, dans *l'Avis au Lecteur* de la *Veuve*, n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours, et la perfection des portraits consiste dans la ressemblance.»¹⁷ Et voilà que Cliton souligne, non sans malice, la grande ressemblance entre lui et l'acteur qui dans *Le Menteur* est appelé à jouer son rôle: «Il a jusqu'à mon nez et jusqu'à ma parole» (vv. 280-288). De même, celui qui interprète Dorante a, dit-il à son maître, «votre air, votre âge/ Vos yeux, votre action, votre maigre embonpoint/ Et paraît comme vous adroit au même point» (vv. 275-279). Certes, dans ces vers il faut faire la part au jeu de théâtre, mais on aurait tort de croire, et Niderst l'a justement observé, que ce jeu est gratuit.¹⁸ Être et paraître se confondent du moment qu'on met en scène une pièce qui devrait représenter un épisode réellement vécu. Toutefois, et bien qu'il reste fidèle à la réalité qu'il représente, l'auteur dramatique a le don de pénétrer plus à fond dans cette réalité, en lui donnant, par sa peinture, une valeur universelle et une fonction exemplaire. Déjà dans *L'illusion comique* Corneille avait attribué au magicien, Alcandre, le pouvoir d'aller plus loin que le commun des mortels, Pridamant, dans la connaissance du vécu.¹⁹ Dans *La Suite*, Corneille souligne comment, grâce à la fiction théâtrale, un être humain, devenu personnage, acquiert une dimension universelle: Dorante n'est plus lui-même, et son comportement est si exemplaire qu'il est passé

¹⁶ *Au lecteur* in P. Corneille, *Théâtre complet: comédies*, Chronologie et préface par J. Maurens, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 39. Nos citations des comédies de Corneille seront toutes tirées de cette édition qui en donne le texte original.

¹⁷ *Au lecteur*, éd. cit., p. 127.

¹⁸ A. Niderst, *Notice à La Suite du Menteur*, in P. Corneille, *Théâtre complet*, Rouen, Publications de L'Université, 1985, t. II, vol. I, p. 229.

¹⁹ «Ne traitez pas Alcandre en homme du commun,
Ce qu'il sait en son art n'est connu de pas un
[...] il lit dans les pensées,
Et connaît l'avenir et les choses passées,
Rien n'est secret pour lui, dans tout cet univers, ...»

(*L'illusion comique*, Acte I, sc.2, vv. 47-59.)

en proverbe: «De sorte qu'aujourd'hui, presque en tous les quartiers/ On dit quand quelqu'un ment, qu'il revient de Poitiers» (vv. 297-298).

Portrait fidèle de la réalité, la comédie non seulement propose une vision plus approfondie et plus exemplaire du réel, en donnant l'illusion de la vie, elle poursuit un but précis, le divertissement.

C'est dans ce sens qu'il faut interpréter les adjectifs *fantasque* et *plaisant*, par lesquels Dorante (v. 292) définit la pièce du *Menteur*. Là encore se voit confirmée une caractéristique qui domine toute la conception dramatique de Corneille. En réfléchissant sur son œuvre Corneille a toujours revendiqué comme but principal de son art le plaisir qui naît du divertissement et mesuré la bonté de ses pièces par rapport au succès obtenu auprès du public.

Dans l'*Epître* à Madame de Maisonfort publiée en tête de *La Veuve* Corneille se disait content si son œuvre pouvait divertir cette dame «encore une heure». ²⁰ Dans *L'Avis au Lecteur* de *Mélie* il demande la bienveillance de ses amis auxquels il a donné «de quoi se divertir». ²¹ Dans la dédicace à Madame de Liancour qui accompagne l'impression de *La Galerie du Palais*, Corneille parle, soit du divertissement que cette pièce peut procurer, même à une dame si distinguée, soit des applaudissements par lesquels elle a été accueillie par les spectateurs. ²² En demandant la considération du public, dans la *Préface* de la *Suivante*, Corneille rappelle, encore une fois, que celui-ci lui doit «quelque obligation d'avoir travaillé à le divertir». Et il achève son texte en citant Térence et en lui attribuant cet avis, qu'il partage: «nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la Cour et au peuple [...] surtout gagnons la voix publique». ²³

Enfin, dans l'*Epître* de *L'Illusion comique*, Corneille ne manque pas de souligner que cet *étrange monstre*, cette *pièce capricieuse*, d'une invention *bizarre et extravagante* a été accueillie par les applaudissements des spectateurs. ²⁴ Inutile de rappeler, ici, ce que Corneille a écrit pendant la querelle du *Cid*, pour répondre à ses adversaires et étayer sa défense; constamment il s'appuie sur le succès de sa pièce et sur la faveur du public et de la Cour.

On ne s'étonnera donc pas de lire dans cette même scène de *La Suite du Menteur*, que nous avons jusqu'ici largement citée, un rappel précis au succès réservé au *Menteur* (v. 295).

Cette façon de concevoir l'art dramatique et son but s'inscrit parfaitement dans une poétique que nous croyons légitime d'appeler baroque et qui

²⁰ *Epître* à Madame de Maisonfort, in éd. cit., p. 125.

²¹ *Au lecteur*, in éd. cit., p. 39.

²² *A Madame de Liancour*, in éd. cit., p. 225.

²³ *Epître*, in éd. cit., p. 306 et p. 307.

²⁴ *A Mademoiselle M.F.D.R.*, in éd. cit., p. 441.

caractérise nombre d'écrivains et d'ouvrages de tout genre dans la première moitié du XVII^e siècle. ²⁵

Dans ces années quarante elle apparaît peut-être un peu en retard par rapport à l'évolution du goût français et très éloignée de cette conception de l'art dramatique qui va s'imposant et qui trouve son plus illustre théoricien dans l'abbé d'Aubignac. ²⁶

Et pourtant, cette poétique correspond si bien aux idées de Corneille sur le théâtre que c'est seulement par rapport aux principes théoriques qu'elle propose que l'on saurait comprendre et apprécier à sa juste valeur la longue dissertation sur la morale dans l'art qui occupe presque entièrement *L'Epître* de *La Suite du Menteur*.

Ayant remarqué que sa dernière comédie, bien que plus régulière et plus respectueuse de la morale que *Le Menteur* n'a pas obtenu le même succès, Corneille en conclut que régularité et morale n'assurent pas la beauté d'une œuvre:

Si j'étais de ceux qui tiennent que la poésie a pour but de profiter aussi bien que de plaire, je tâcherais de vous persuader que celle-ci est beaucoup meilleure que l'autre.

Corneille, par contre, croit, et nous avons indiqué plusieurs affirmations qui vont dans ce sens, «que notre art n'a pour but que le divertissement». Et pour mieux soutenir la justesse de sa thèse, il s'appuie, cette fois, sur l'autorité des anciens, Aristote et Horace en particulier, et il met en œuvre toute l'habileté d'un avocat adroit pour montrer qu'il y a une utilité toute particulière à la poésie qui consiste «en la peinture naïve des vices et des vertus». ²⁷ On revient ainsi à cette définition de la comédie que les premières scènes de *La Suite* nous ont proposée.

3. Dans *La Suite du Menteur*, Corneille ne se contente pas seulement de confirmer les idées générales sur la comédie qu'il avait déjà énoncées aux cours des années précédentes. Il revient aussi sur le problème des règles, qu'après la querelle du *Cid* il semblait avoir désormais acceptées. L'unité de lieu n'y est pas respectée. En effet l'action a lieu dans la ville de Lyon, mais à des endroits différents: la prison où Dorante est enfermé au début de la comédie (Acte I) et à l'Acte III; la maison de Mélisse et de son frère Cléandre à l'Acte II; quant aux Actes IV et V on ne saurait dire au juste où

²⁵ Cf. notre *Avviamento allo studio delle poetiche del Barocco letterario in Francia*, in *Barocco francese e culture italiana*, Cuneo, Saste, 1973, pp. 149-192. Voir aussi M.-O. Sweetser, *op. cit.*, pp. 35-57.

²⁶ Cf. R. Bray, *op. cit.*, p. 106, et J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959.

²⁷ *Epître*, in éd. cit., p. 601 et p. 603.

se passe l'action, mais sans doute ce doit être un lieu qui n'est ni la prison de Dorante, ni la maison de Mélisse et de Cléandre. Sur l'unité de temps et sur les autres principes que le théâtre devrait respecter, Corneille prend nettement ses distances des théoriciens de son temps, à l'intérieur même de sa pièce.²⁸ La comédie est arrivée désormais à sa fin, l'histoire d'amour qui en constitue l'action principale a déjà abouti à son heureux dénouement quand Philiste présente à Dorante le texte imprimé de la comédie du *Menteur* (v. 1905). On ne voit pas la nécessité de ce geste du moment que Dorante sait déjà qu'on a tiré de son aventure parisienne une comédie que l'on joue à présent au théâtre du Marais. Quel intérêt, donc, à rappeler ce dont le spectateur aussi a déjà été mis au courant par Cliton dans la scène 3 de l'Acte I? Si ce n'est que Dorante, encouragé par le succès du *Menteur*, propose de porter à l'auteur de cette pièce le récit de ses nouvelles aventures pour que celui-ci en tire une seconde comédie. Elle vaudrait bien la première, croit Cliton (vv. 1914-1916).

Cette allusion au *Menteur* n'est pas un simple jeu de théâtre par lequel l'auteur tient à rappeler, à la fin de la pièce comme au début, le rapport qui court entre *La Suite* et *Le Menteur*, ni une sorte de billet de présentation pour gagner à la nouvelle pièce cette même bienveillance avec laquelle *Le Menteur* avait été accueilli. C'est un expédient que Corneille met en œuvre pour introduire un discours qui lui tient au cœur.

Trois ordres de problèmes, concernant les règles de la dramaturgie, sont envisagés et traités de façon plus ou moins détaillée. Tout d'abord, et très rapidement, Corneille fait allusion à la dignité du genre, reprenant un point de vue qu'il avait exposé ouvertement dans les derniers vers de *L'Illusion comique*.²⁹ A Mélisse qui craint de voir portés sur la scène «nos amours ainsi de bout à bout», Cléandre réplique que «la majesté des Rois [...] sans perdre son éclat, monte sur le théâtre» et Philiste rappelle la valeur exemplaire qu'acquière toute action et tout personnage une fois devenus le sujet d'une œuvre littéraire (vv. 1922-1930).

En deuxième lieu, Corneille pose le problème de l'unité de temps. Cliton doute que la nouvelle aventure de son maître puisse rentrer dans les limites étroites des vingt-quatre heures. Dorante lui répond par un sec: «Qu'importe?» (vv. 1931-1932). C'est, évidemment, le maître et non pas le valet le porte-parole de Corneille. On le comprend mieux par la suite, quand Cliton est chargé d'exprimer toute une série de principes sur les règles qui devraient gouverner toute action dramatique, règles qui dans sa bouche apparaissent tout à fait ridicules. Cliton emploie le langage pédant

²⁸ Cf. les observations de J. Scherer, *op. cit.*, pp. 167-168 et pp. 233-274.

²⁹ *L'Illusion comique*, Acte V, sc. 6, vv. 1781-1806.

des théoriciens et parle de péripétie, de catastase, d'épisode, d'unité, de dénouement pour conclure que, sous tous les points de vue, une pièce qui représenterait les nouvelles aventures de Dorante serait irrégulière. Non seulement elle ne respecterait les unités de lieu et de temps, mais son dénouement ne serait ni complet ni satisfaisant pour tous les personnages selon les bons principes de la dramaturgie classique. Car, si Dorante et Mélisse sont destinés au mariage, que deviendraient Philiste, amant malheureux de Mélisse et Cliton et Lyse?³⁰

Dorante a beau suggérer au futur auteur de la comédie de donner une épouse à Philiste (une sœur de Cléandre qu'il faut inventer de toute pièce) et de marier Cliton avec Lise; reste à savoir, en tout cas, quel sera le sort du cheval sur lequel Dorante est arrivé à Lyon et dont Cléandre s'est emparé au début de l'aventure. D'où la réplique de Cliton:

Les esprits délicats y trouveront à dire
Et feront de la pièce entre eux une satire
Si de quoi on parle, autant gros que menu
La fin ne leur apprend ce qu'il est advenu.
(vv. 1951-1954)

Le caractère parodique des répliques de Cliton est évident. On ne saurait dire exactement contre qui Corneille lance ses dards: peut-être Mairet et la longue préface de la *Silvanire*, comme le suppose Couton;³¹ plus probablement, la *Pratique du théâtre* de d'Aubignac, qui n'était pas encore imprimée, mais dont on connaissait et discutait déjà les théories dans les milieux cultivés.³²

Toujours est-il que Corneille reprend et poursuit ici une vieille polémique.

4. On peut se demander pour quelles raisons, à sept ans de la querelle du *Cid*, Corneille a voulu encore une fois préciser, si jamais il le fallait, son point de vue sur l'art dramatique et la comédie en particulier. On n'est pas

³⁰ «Les poètes au parterre en font tant de leçons
Et là cette science est si bien éclaircie
Que nous savons que c'est que de péripétie
Catastase, épisode, unité, dénouement,
Quand nous en parlons, nous parlons congrûment.
Donc en termes de l'art, je crains que votre histoire
Soit peu juste au théâtre, et la preuve est notoire,
Si le sujet est rare, il est irrégulier,
Car vous êtes le seul qu'on y voit marier.»

³¹ Cf. G. Couton, *Notes à La Suite du Menteur*, in P. Corneille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1984, t. II, p. 1262.

³² Cf. R. Bray, *op. cit.*, p. 72.

en mesure de donner une réponse exhaustive à cette question; il faudra se contenter d'avancer quelques hypothèses.

On a remarqué, avant nous, que le retour de Corneille au genre comique coïncide avec la publication en français, et leur diffusion et imitation, des comédies de Lope de Vega et de Calderón: on assiste, en effet, autour des années quarante, à l'épanouissement en France de cette «comédie à l'espagnole» à laquelle Adam a consacré tout un chapitre de son *Histoire de la Littérature française au XVII^{ème} siècle*.³³

Il faut rappeler, aussi, que de ces mêmes années datent nombre de traductions de romans italiens (Assarino, Manzini, Loredano), que, dans la poésie, se manifeste une nouvelle vague de l'influence italienne chez Tristan (*La Lyre*, 1641), Saint-Amant (la *Seconde partie des œuvres*, 1643), tandis que le genre burlesque s'exprime avec bonheur dans la *Rome ridicule*, toujours de Saint-Amant, et le *Recueil de quelques vers burlesques* (1643) de Scarron.³⁴

On dirait, donc, que, dans les dernières années du règne de Louis XIII et surtout après la mort de Richelieu, les écrivains français s'éloignent, pour un moment, des principes qui avaient caractérisé la politique culturelle du Cardinal³⁵ et l'action de l'Académie pour s'exprimer dans des genres et selon des formes d'art et un style plus libres, qui trouvent leurs exemples dans la littérature italienne et espagnole.

C'est une sorte de retour en arrière, par rapport aux années trente, une parenthèse anarchique avant que le Classicisme n'impose définitivement sa doctrine. Corneille en profite pour reprendre les idées que la querelle du *Cid* lui avait conseillé de taire, sinon d'abandonner. A partir d'*Horace* il s'était efforcé de respecter les unités, les bienséances, la vraisemblance, la morale, il avait donc accepté, au moins dans sa pratique du théâtre, les principes que Chapelain, Mairet, Scudéry avaient élaborés, reconnaissant derrière eux l'autorité de Richelieu.³⁶

Avec *La Suite du Menteur*, il profite de la mort du Cardinal pour se prendre quelques vacances. Il fait plus: toute sa pièce exprime l'opposition

³³ A. Adam, *op. cit.*, t. II, pp. 328-334.

³⁴ Pour une mise à jour récente sur le problème de l'influence espagnole sur le théâtre français de ces années cf. A. Cioranescu, *Le Masque et le visage*, Genève, Droz, 1983; en particulier le chapitre VI: La Vie de la comédie, pp. 253-296.

³⁵ Sur la politique culturelle de Richelieu et le théâtre cf. l'essai de G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses de l'Université, 1986.

³⁶ Il est vrai que, comme l'observe Mme Sweetser, il s'agit souvent d'une soumission de pure forme: «il prouve qu'il peut maîtriser les règles, traiter des sujets historiques et dépasser ses rivaux dans un domaine où ils étaient établis», c'est-à-dire dans la tragédie, tout en faisant apparaître son indépendance et son originalité dans la création d'un drame moderne (cf. *op. cit.*, p. 78).

aux principes qu'on lui avait imposés. Non seulement il ne les respecte pas, il s'en moque ouvertement.³⁷ Même les vers de la fin, faisant recours à un procédé caractéristique de la vieille tradition comique que l'abbé d'Aubignac condamne,³⁸ expriment cette opposition: Cliton s'adresse directement aux spectateurs pour les inviter à quitter la salle car la représentation est finie.³⁹ L'illusion théâtrale est ainsi rendue vaine, contre toutes les règles du théâtre classique.

Cette partie finale de *La Suite*, environ une soixantaine de vers, a été éliminée à partir de l'édition de 1660. Corneille y renonce comme il renonce à l'impression des différentes préfaces, des avis aux lecteurs, des lettres dédicatoires qui accompagnaient ses pièces dans leurs premières éditions, car il confie aux trois *Discours* sur le poème dramatique l'exposition systématique de ses idées sur le théâtre. Non seulement la saison des querelles et des prises de position fermes est passée; Corneille, s'adaptant aux goûts des spectateurs de 1660 et aux principes de la dramaturgie classique désormais dominante, assouplit son attitude. Il remanie profondément le texte de ses premières comédies, il en corrige la langue, il essaie de respecter les bienséances, il se soucie davantage de la vraisemblance des situations.⁴⁰ Dans les *Examens* dont il fait précéder chaque pièce; tout en rappelant les succès obtenus chez les spectateurs, la nouveauté des intrigues et des personnages, le style naïf qui caractérisait ses premières comédies, Corneille s'excuse d'avoir manqué souvent aux règles du genre que, d'ailleurs, dit-il, il ne connaissait pas encore, et il avoue la faiblesse de certaines situations, l'inutilité de quelques scènes, la présence de dénouements fautifs.

La Suite du Menteur, dans sa version originale, est, donc, un aboutissement, non seulement de la carrière théâtrale de Corneille auteur comique, mais aussi de sa réflexion critique et théorique sur le genre comique avant 1660. D'où l'intérêt tout particulier qu'elle présente à plusieurs égards.

D'une part, en exposant, au cours même de la pièce, bien que sur le ton de la moquerie et sans aucune intention pédante, ces mêmes principes qu'il traite dans l'*Epître* de façon plus érudite et systématique, Corneille nous invite à lire les deux textes comme un tout unitaire, dans lequel la théorie et

³⁷ Cette observation est de Scherer, *op. cit.*, p. 131.

³⁸ Cf. J. Scherer, *op. cit.*, p. 144.

³⁹ «Ceux qui sont las debout se peuvent aller seoir/ Je vous donne en passant cet avis, et bonsoir» (vv. 1965-1966).

⁴⁰ Cf. notre étude sur *Les Variantes des premières comédies de Corneille dans l'édition de 1660*, in *Colloque Pierre Corneille*, Rouen, Presses de l'Université, 1984, pp. 375-389. Mais on lira encore avec beaucoup de profit la thèse complémentaire de L. Rivaille, *Corneille correcteur de ses premières œuvres*, Paris, Boivin, 1936, même si l'étude s'arrête à l'édition de 1644, et les préfaces des éditions citées à la note 3.

la pratique du théâtre se complètent et se justifient réciproquement. Ce qui prouve, encore une fois, que chez Corneille on ne doit jamais séparer le théoricien du dramaturge.⁴¹

Nous avons constaté, d'autre part, que les idées de Corneille sur le genre comique et, plus en général, sur l'art dramatique, ne diffèrent point, en 1645, de celles qu'il défendait une quinzaine d'années auparavant, dans les *Avis*, les *Préfaces*, les *Dédicaces* de ses premières comédies. Il y a, donc, une continuité, une cohérence dans sa pensée que l'on aurait tort de sous-estimer, car elle témoigne de la solidité et de la profondeur de sa réflexion sur la comédie: le dernier mot ne contredit pas, mais confirme les premières indications.

Nous avons remarqué, enfin, une coïncidence non superficielle ni éphémère entre la façon de concevoir l'art dramatique chez Corneille et une poétique qui, même en France, se fait jour dans les œuvres littéraires de la première moitié du XVII^e siècle. D'après notre analyse, on peut dire, en effet, que, encore en 1645, la comédie de Corneille, soit au point de vue théorique, soit dans sa concrète réalisation, reste tout à fait indépendante de la doctrine que le Classicisme français est en train d'élaborer et qui va bientôt s'imposer au théâtre comme dans les autres genres littéraires.

Par contre, et grâce aussi à son intérêt pour le théâtre espagnol, dont s'inspirent encore ses deux dernières comédies, l'œuvre comique de Corneille et ses observations sur la comédie acquièrent un juste relief, si on les place dans ce contexte historique et culturel qui caractérise les littératures européennes de la première moitié du XVII^e siècle et que l'on appelle le Baroque.

Molière

⁴¹ Cf. à ce propos M. O. Sweetser, *op. cit.*, p. 65. Nous partageons aussi complètement les conclusions, pp. 171-177, de cet ouvrage fondamental.

reine Arsinoë en faveur de son fils Attale. Laodice fait part à Nicomède de son inquiétude :

*Je vous vois à regret, tant mon cœur amoureux
Trouve la cour pour vous un séjour dangereux.*

— Puis-je être en repos moi-même, répond Nicomède :

*Vous voyant exposée aux fureurs d'une femme,
Qui pouvant tout ici, se croira tout permis
Pour se mettre en état de voir régner son fils ?*¹²

Mais ce tête-à-tête ému ne se prolonge que pour situer le péril, préciser les menaces. Il tourne court et ne sera pas repris au cours de la pièce. Cependant, on peut du dehors suivre chez Laodice le mouvement propre à l'amour, qui est l'admiration. La maîtrise de soi, l'ironie, mais aussi la générosité de Nicomède, font si avant la conquête de la princesse que celle-ci l'imité ingénument en toute chose, prend son allure et jusqu'à son langage. À la fin, elle n'est plus que le reflet ou, si l'on préfère, une création du héros. Ce modelage d'une âme par l'amour-admiration était du dessein de Corneille : « Ce héros de ma façon sort un peu des règles de la tragédie, en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses malheurs; mais le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable que la compassion que notre art commande de mendier pour leurs misères¹³. » On saisit l'originalité et les limites d'une tentative qui prétend dissocier sur la scène les éléments psychologiques des périls et des malheurs, le héros de la fatalité. L'art cornélien est en train d'exténuer le tragique; il aboutit à l'illustration d'un parti pris sur la volonté et sur l'héroïsme; au delà cesserait toute vérité humaine, sinon peut-être toute vérité d'art.

Le menteur et *La suite du menteur* éclairent d'une vive lumière la morale particulière du théâtre cornélien depuis *Le Cid*. On ne peut saisir le problème du mensonge posé dans ces deux comédies que par référence à l'honneur et à la gloire, principes de cette morale aristocratique. L'amour, source de ce mensonge, ne doit être lui aussi analysé que sur le plan qui est le sien, c'est-à-dire l'héroïque. On ne saurait hésiter là-dessus malgré la querelle qui s'éleva après la représentation de la pièce, au sujet de l'immoralité du héros. C'est du point de vue chrétien et des bonnes mœurs que *Le menteur* dut être jugé et attaqué. Dans sa réponse prudente, Corneille se garde bien de faire entendre

Mais c'est surtout avec le comte don Alvar que le conflit gloire-amour s'engage de façon curieuse, quoique le mécanisme psychologique reste le même. Don Alvar aime depuis longtemps la princesse d'Aragon, Dona Elvire. La Reine de Castille vient de remettre à Carlos sa bague; à lui l'honneur de choisir entre les prétendants au trône un époux à la Reine. Carlos aussitôt proposé aux Comtes de se battre en duel avec lui; il remettra l'anneau dont dépend la couronne à son vainqueur. Don Lope et Don Manrique refusent de combattre contre un aventurier sans noblesse, croient-ils. Mais Don Alvar estime que ce duel est le choix de la Reine et qu'il faut honorer un tel choix. Il accepte donc le cartel. Dona Elvire essaie en vain de le retenir; elle s'étonne de trouver en Don Alvar un soupirant si peu soumis :

*Quel astre agit sur vous avec tant de rigueur,
Qu'il force votre bras à trahir votre cœur ?*

Don Alvar explique : il ne peut refuser cette action glorieuse sans démeriter aux yeux de celle qu'il aime; la gloire lui fait une obligation de lui être infidèle, de « sortir de ses lois »⁸; sous la différence des situations, c'est l'argument du *Cid*, et presque dans les mêmes termes :

*Ni vaincu, ni vainqueur, je ne puis être à vous :
Vaincu, j'en suis indigne, et vainqueur, son époux...
Ainsi, quand mon devoir ose la disputer,
Je ne veux l'acquiescer que pour vous mériter*⁹.

La princesse ne peut qu'admirer cette légèreté « où tant d'honneur engage¹⁰ ». Tels sont ces jeux subtils et fiers de la gloire et de l'amour, où l'infidélité devient un devoir et le signe d'amour le plus évident !

Le même amour qui trouve son principe dans l'admiration joint Laodice à Nicomède. Il n'est guère analysé dans cette pièce où le portrait du Glorieux reçoit toute la lumière. « La tendresse et les passions qui doivent être l'âme des tragédies n'a aucune part en celle-ci : la grandeur du courage y règne seule¹¹. » On ne parle que peu d'amour dans *Nicomède*; le couple serain n'y rencontre aucun obstacle surgi du fond de son intimité; l'obstacle, c'est Rome qui prend ombrage de l'union des deux couronnes d'Arménie et de Bithynie. La manœuvre politique se dessine déjà à la cour de Prusias, où intriguent l'ambassadeur romain et la

O. Nadal
Gallimard
1998