

Les règles du jeu dans *Mélite* : stratégies auctoriales et fictionnelles

Sandrine BERRÉGARD
Université de Strasbourg
CL, UR 1337

Si le motif baroque du *theatrum mundi* trouve à s'accomplir chez Corneille dans son *Illusion comique*, lui est indissolublement lié celui du jeu, qui ne saurait toutefois être réduit à une représentation de la condition humaine – celle qu'offre en particulier la comédie¹ – car il exprime aussi, en une perspective autoréflexive, la gratuité du divertissement théâtral. Les stratégies adoptées par chacun des personnages et les résultats obtenus de leurs actions successives les font avancer ou reculer sur l'échiquier de leur vie, et l'enjeu n'en est jamais mince, surtout quand le prix à gagner est le mariage : le triomphe de l'amour, dont il est la marque dans les comédies pastorales², les tragi-comédies et les tragédies à fin heureuse, montre que le pari de l'optimisme a été relevé, pour la plus grande joie des jeunes protagonistes. À une époque où finissent de s'imposer aux dramaturges des règles comparables, par leur force contraignante, à celles qui régissent les jeux de société, se pose la question de savoir s'il n'y a pas là un mode de compréhension possible de la marche des intrigues et des mécanismes qu'elles mettent en branle. Compte tenu de la fréquence sous la plume de Corneille des mots qui signifient ou rappellent le jeu³, en quel sens celui-ci est-il à comprendre exactement ? L'est-il comme une simple métaphore ou comme l'image même de ce qu'est la pièce ? Et, si la seconde hypothèse se vérifie, à quels jeux est alors assimilable une comédie telle que *Mélite*, dont le titre intégral mentionne l'instrument d'une tromperie (les « fausses lettres ») qui s'apparente fort à une tricherie ? Le choix du corpus se justifie par la fonction décisive dévolue à la première pièce de Corneille dans l'élaboration d'une dramaturgie du jeu⁴, caractéristique également de ses comédies suivantes.

Si Dieu est l'ordonnateur suprême d'un monde conçu à l'égal d'un théâtre, à l'échelle d'une œuvre dramatique, ce rôle est joué par l'auteur, lui qui tire les ficelles en faisant de ses personnages de véritables marionnettes. Le jeu que déploie *Mélite* comprend en réalité plusieurs dimensions, qui se croisent en un maillage parfois indémêlable : le dramaturge

¹ Selon C. Scherer, cette esthétique du reflet est chez Corneille assimilable à ce qu'elle appelle la « dramaturgie du quotidien » (*Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres*, Paris, Nizet, 1983, p. 55, p. 181, etc.).

² Telle est la dénomination désormais couramment utilisée pour désigner des comédies, de Corneille ou de Rotrou par exemple, qui empruntent à la pastorale sa chaîne des amours non-réciproques voire son décor champêtre.

³ Selon la définition générale qu'en donne Furetière, le mot désigne « ce qui se fait par divertissement pour relâcher l'esprit » (*Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière* [1690], Paris, Le Robert, réimpr. 1978, « Jeu »).

⁴ Le mot est entendu ici au sens de l'anglais « game ».

joue ou se joue des « règles⁵ » du théâtre et des conventions, en partie inédites, que sa première comédie s'attache à mettre en place ; mais, à l'intérieur de la fiction, c'est à un véritable jeu de dupes que se livre Éraste envers Mélite et Tircis et dont – juste retour des choses – il finit par être la victime, avant de s'amender définitivement. Le jeu échappe alors à celui-là même qui, à l'insu des autres, en avait fixé les règles – au demeurant peu orthodoxes – comme si l'auteur se plaisait à prendre le tricheur à son propre piège. La comédie n'étant au fond qu'un simple jeu, dont l'issue est presque toujours favorable, les ultimes révélations permettent enfin de solder les comptes : coupable d'infidélité, Philandre est le grand perdant de ce jeu de l'amour et du hasard, tandis que les gagnants sont au nombre de quatre – nouvelle preuve de l'optimisme inhérent à la comédie pastorale. La question est dès lors de savoir comment s'articulent les unes aux autres les règles internes – celles dont procède la fiction théâtrale – et les règles externes – celles qui décident de l'ordonnement du poème dramatique.

Les mécanismes du jeu interne

L'étude du jeu dans *Mélite*, ou des comparaisons avec ce domaine auxquelles elle se prête, suppose d'abord une observation scrupuleuse du vocabulaire. Or, à cet égard, le texte de Corneille inclut une multitude de termes qui se rapportent à la tromperie – celle-ci, nous l'avons dit, étant assimilable à la tricherie : « piperie », « feindre », « trompeur », « abuser », « ruse », « piège », « déguiser », « traître », « trahir », « trahison », « imposture », « déloyale », « artifice », « fraude », « falsifié ». Le premier d'entre eux retient d'autant plus l'attention que la pièce le décline aussi sous les formes « piper » et « pipeur ». Comme l'atteste le *Dictionnaire universel* de Furetière, le verbe désigne une technique de chasse (« *Piper* signifie au propre, Attraper des oiseaux à la pipée, quand on les attire en contrefaisant leur cri »), avant de s'appliquer au loisir qui nous intéresse (« au figuré il s'emploie communément pour dire, Tromper, et particulièrement au jeu⁶ »). Éraste l'emploie dès le début pour décrire l'effet que produit sur lui la présence de Mélite (« Un seul de ses regards me séduit et me pipe⁷ ») – le constat auquel il se livre étant néanmoins la preuve de sa lucidité – puis Philandre fait de même afin d'avertir son futur rival des « truchements » auxquels l'amour a volontiers recours pour se manifester : « Ces choses ridicules / Ne servent qu'à piper des âmes trop crédules⁸ ». Quant au substantif correspondant, il est défini de la sorte : « Filou qui trompe au jeu, qui joue de mauvaise foi » et, quoiqu'il n'apparaisse nulle part dans le texte, désignerait sans peine Éraste ou Philandre, dont l'attitude se caractérise en effet par le mensonge et l'hypocrisie. La « piperie », enfin, a pour synonyme « fourberie » ou « tromperie », et l'exemple fourni par le lexicographe concerne lui-même le jeu⁹. Tircis, qui croit être devenu la dupe de Mélite, s'interroge ainsi sur le comportement passé de sa maîtresse : « Aurait-on jamais vu tant de supercherie / Que tout l'extérieur ne fût que piperie¹⁰ ? »

Le sens originel du verbe ne saurait pour autant être écarté, ne serait-ce qu'en raison de la valeur métaphorique conférée au motif de la chasse dans la poésie galante, qui innerve les discours amoureux des personnages. Les fausses lettres agissent de fait dans

⁵ Le terme apparaît fréquemment sous la plume de Corneille à propos des règles du théâtre, comme dans l'Examen de *Mélite* (1660) : « Cette pièce [...] n'a garde d'être dans les Règles » (*Œuvres complètes*, t. 1, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 5).

⁶ *Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, éd. citée, « Piper ».

⁷ *Mélite*, éd. citée, I, 1, v. 10, p. 9.

⁸ *Ibid.*, III, 2, v. 851-852, p. 45.

⁹ « On se peut dispenser de payer ce qu'on a perdu au jeu, quand on reconnaît qu'il y a eu de la *piperie*, de la fourbe » (*Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, éd. citée, « Piperie »).

¹⁰ *Mélite*, éd. citée, III, 3, v. 963-964, p. 50.

l'intrigue tel un leurre¹¹, propre à appâter¹² Philandre, l'homophonie favorisant aussi la confusion entre les « appas » et les « appâts » : la voix usurpée de la jeune fille est semblable au cri de l'oiseau imité par le chasseur et tout, dans la rhétorique qu'Éraste attribue à l'héroïne (l'expression hyperbolique d'un amour passionné sous la forme de poulets¹³), est cohérent vis-à-vis des codes de la galanterie – de quoi aussi affermir le parallèle avec l'art dramatique, pour lequel à l'âge classique la notion de vraisemblance est cruciale. Le mot de « piège¹⁴ » avait auparavant été utilisé par Cliton pour affirmer que Philandre se laissera certainement abuser par les prétendues paroles de Mélite. Les thèmes de la chasse et du théâtre sont enfin réunis par le commentaire qu'inspire à Éraste la réaction de Philandre : « Il a beau déguiser il a goûté l'amorce¹⁵. » Tel un poisson attiré par l'hameçon que lui tend le pêcheur¹⁶, le jeune homme est séduit par les déclarations enflammées dont il est le destinataire – un stratagème auquel le jeu est lui-même sujet. La comparaison avec le gibier avait explicitement été introduite par Tircis, qui, avant de s'éprendre de Mélite, voyait dans les manœuvres de séduction l'occasion de confirmer ses talents d'orateur : « Ces visages d'éclat sont bons à cajoler, / C'est là qu'un jeune oiseau doit s'apprendre à parler¹⁷. » Autant dire que le personnage était rétif au jeu de la galanterie, à la différence de son interlocuteur, disposé quant à lui à s'acquitter de la fonction (soupirer pour les beaux yeux de Mélite) que lui assignait la comédie. L'ironie est que le sceptique accorde ensuite du crédit aux signes qui lui sont adressés, sans jamais s'assurer de ce qu'ils recouvrent ou non une réalité psychologique. Juste avant, l'association en un même vers de la « partie » et du « lâche tour¹⁸ », que le jeune homme soupçonne (à tort) sa maîtresse de lui avoir réservé, complète le réseau sémantique qu'orchestrent les motifs du jeu et de la tromperie.

Néanmoins, au regard de la manière dont la métaphore du jeu surgit dans la comédie de Corneille, il convient de distinguer les « feintes » – selon une désignation elle-même récurrente – permises par le règlement et celles qui, au contraire, en sont exclues. Les premières font en effet partie de la tactique adoptée notamment par l'escrimeur, comme l'indique le *Dictionnaire universel* de Furetière : « une fausse attaque, dessein apparent de porter une botte en un endroit pour faire découvrir son ennemi, afin de porter le coup en un autre¹⁹ ». Révélateurs de la finesse et de la maîtrise que le joueur possède de son art, ces « coups » font même l'objet d'une véritable typologie, que détaille la suite de l'article²⁰. C'est ainsi que Tircis conseille à Éraste d'exagérer la souffrance que lui cause l'indifférence de sa maîtresse au moyen d'un langage éprouvé : « Il faut feindre du mal,

¹¹ On trouve d'ailleurs le participe passé correspondant dans la bouche de Tircis, alors qu'il se croit trahi par Mélite : « Cependant que leurré d'une fausse apparence / Je repaissais de vent ma frivole espérance » (*Ibid.*, III, 3, v. 955-956, p. 50).

¹² La comparaison, explicite ou implicite, de la quête amoureuse à une chasse ou à une pêche est topique, comme le montre encore ce vers d'Éraste, qui dit au sujet de Philandre : « Il a beau déguiser il a goûté l'amorce » (*Ibid.*, II, 7, v. 687, p. 38). L'image est reprise par la Nourrice à propos cette fois d'Éraste : Un semblable pigeon ne se peut rattraper » (IV, 1, v. 1238, p. 59).

¹³ « Poulet, signifie aussi un petit billet amoureux qu'on envoie aux Dames galantes, ainsi nommé, parce qu'en le pliant on y faisait deux pointes qui représentaient les ailes d'un poulet » (*Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, éd. citée, « Poulet »).

¹⁴ *Mélite*, éd. citée, II, 6, v. 619, p. 34.

¹⁵ *Ibid.*, II, 7, v. 687, p. 38.

¹⁶ À rapprocher de l'image topique du lacs (au sens de filet) qui retient prisonnier le cœur de l'amant.

¹⁷ *Ibid.*, I, 1, v. 59-60, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, III, 3, v. 894, p. 49.

¹⁹ *Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, éd. citée, « Feinte ».

²⁰ « Il y a des feintes simples, les autres doubles, tant hautes que basses, dedans et dehors, dessus et dessous » (*ibid.*).

demander guérison²¹. » La Nourrice emploie à son tour le verbe (v. 1215) pour signifier à Mélite qu'elle a tout intérêt à entretenir l'amour de ses prétendants tant qu'elle n'aura pas encore choisi son futur époux. Aux actions éthiquement acceptables – car elles s'inscrivent dans un cadre préétabli, celui d'une comédie de mœurs – s'opposent donc celles que la morale réprouve, comme le montrent les connotations péjoratives associées au reste du lexique, d'ailleurs infiniment plus abondant que le précédent²². Dans la comédie telle que se l'approprie Corneille, les mensonges réitérés du « fourbe²³ » constituent l'exemple même de l'attitude à condamner, en raison de sa nature et de ses conséquences. Les manigances d'Éraste provoquent en effet le désespoir d'un Tircis qui se croit trahi par Mélite²⁴, mais aussi – dommage collatéral – la souffrance de Cloris, que son amant quitte pour une hypothétique rivale, avant que l'annonce de la (fausse) mort du couple principal ne plonge le traître dans une douloureuse folie. Tel est pris qui croyait prendre donc, selon un ressort dont la comédie est coutumière. La punition en quelque sorte infligée au fautif montre qu'un point de non-retour a été atteint : Philandre est une bonne fois pour toutes hors-jeu, lui qui s'est affranchi des règles de franchise et de loyauté que l'amour lui intimait de suivre, tandis qu'Éraste, une fois reçu le pardon de ceux qui dans l'intervalle se sont heureusement réconciliés, est promis à Cloris, qui ne saurait en effet être tenue loin des jeux de l'amour et du mariage. Si la sœur de Tircis fait un temps les frais des fourberies d'Éraste et de Philandre, la pureté de son cœur oblige ensuite le poète à ne pas la laisser sur le banc de touche ; l'union avec l'ancien amant de Mélite sera sa récompense²⁵. La fiction construite par Éraste (l'amour, prétendu, de Mélite pour Philandre) est donc le miroir, à l'intérieur de la fiction théâtrale, de celle que crée le poète à l'intention du public. Une telle architecture tend même à prouver que le mensonge est consubstantiel à la progression dramatique – dans des limites néanmoins imparties par les lois du genre ou les usages inhérents à la vie sociale.

Susceptible de convenir à ceux-ci comme à celles-là, le mot de « règles » est notamment employé par Tircis lorsqu'il reconnaît à Mélite son omnipotence : « Un si digne sujet ne reçoit point de loi, / De règle, ni d'avis d'un autre que de soi²⁶ ». C'est évidemment raviver là le *topos* de la servitude amoureuse, mais la formule correspond aussi à l'héroïsme cornélien tel que la critique l'analyse le plus souvent²⁷ et auquel le dramaturge confère sa plénitude dans la suite de son œuvre : l'orgueil d'un être qui refuse de se soumettre à quelque autorité que ce soit – en une posture que le personnage partage du reste avec son auteur, réticent à s'assujettir aux règles du théâtre. Le verbe « régler » est quant à lui utilisé à plusieurs reprises dans la pièce et, en référence au jeu social, mais aussi et surtout à des considérations financières, il désigne un comportement dicté par le calcul : « Je règle mes désirs suivant mon intérêt²⁸ », proclame ainsi Tircis, qui, avant sa rencontre avec Mélite, se déclare prêt à conclure un mariage d'argent. Puis c'est au tour d'Éraste d'affirmer sans ambages à propos des « âmes du commun » (v. 622) : « Le seul

²¹ *Mélite*, éd. citée, I, 1, v. 64, p. 11.

²² Voir la liste fournie plus haut.

²³ « J'ai presque toujours établi deux amants en bonne intelligence, je les ai brouillés ensemble par quelque fourbe, et les ai réunis par l'éclaircissement de cette même fourbe qui les séparait », déclare Corneille lui-même à propos de ses premières pièces (« Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique » [1660], dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. 3, 1987, p. 128).

²⁴ Comme l'atteste en particulier le long monologue de la scène 3 de l'acte III.

²⁵ *Mélite*, éd. citée, V, scène dernière, v. 1955-1988, p. 87-88.

²⁶ *Ibid.*, II, scène dernière, v. 749-750, p. 41.

²⁷ Voir en particulier à ce sujet M. Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, « Quadrige », 2008 [1986].

²⁸ *Mélite*, éd. citée, I, 1, v. 111, p. 12.

espoir du gain règle leur conscience²⁹ ». Mais le jeune homme ne se juge pas tel, lui dont l'amour pour Mélite est (prétendument) inconditionnel. Aussi la scène d'exposition, qui réunit les futurs rivaux, tourne-t-elle au dialogue de sourds : « Ne dissimulons point, tu règles mieux ta flamme, / Et tu n'es pas si fou que d'en faire ta femme³⁰ », répond Tircis à Éraste au sujet de Mélite. Comme ils l'apprendront à leurs dépens, la passion a ses propres règles, que nulle volonté ne saurait contrer.

Se dégage de tout cela une véritable économie de l'amour, faite de gains et de pertes symboliques, d'espairs déçus ou comblés, comme le suggère Tircis parlant de Mélite : « Je plains les malheureux à qui vous en donnez³¹. » Compte parmi ceux-là Éraste, qui fait à son tour entendre sa voix : « C'est ce que j'ai gagné par deux ans de service³² ? » Contrairement à ce que la rhétorique de la passion laissait croire, le don de soi ne saurait donc être désintéressé et, parce qu'il a perdu à la grande loterie de l'amour, l'ancien ami de Tircis entend désormais gagner sur le terrain de la vengeance. Le même vocabulaire se retrouve enfin dans la bouche de Cloris, qui considère néanmoins la situation (le fait que Philandre lui préfère dorénavant Mélite) avec optimisme : « Elle verra bientôt quoi qu'elle se propose / Qu'elle n'a pas gagné, ni moi perdu grand-chose. / Ma perte me console, et m'égaye à l'instant³³. » Sans doute l'ancien amant de Cloris a-t-il beaucoup à perdre en renonçant à sa maîtresse, et cette dernière à l'inverse tout à gagner en se rendant disponible à un nouvel amour³⁴.

Il est enfin sur ce point un passage révélateur de la subtilité du lexique et de la polysémie des mots qui le composent. Lorsque Tircis, déjà séduit par les charmes de son interlocutrice, lui dit : « Je plains les malheureux à qui vous en donnez³⁵ », il désigne l'amour que Mélite inspire à ses nombreux prétendants ; mais, dans sa réponse faussement ingénue, la jeune fille demande : « Je ne reçois d'amour, et n'en donne à personne. / Les moyens de donner ce que je n'eus jamais³⁶ ? » Dans la dernière occurrence, le verbe *donner* s'entend d'une autre façon que précédemment : compte tenu du fait qu'aucun amour réciproque ne lui a été « donné », il est impossible à l'héroïne d'en « recevoir » et d'en « redonner » en contrepartie.

Quelle qu'en soit la nature, les règles intrinsèques auxquelles obéissent ou se dérobent les protagonistes renvoient *in fine* à celles qui régissent le théâtre lui-même.

Les règles du jeu théâtral

Fondés en général sur le mensonge et la dissimulation plutôt que sur la transparence et la sincérité, les jeux auxquels prennent part les personnages sont une évidente métaphore de « l'illusion comique », selon un processus de mise en abyme auquel la pièce de Corneille ainsi intitulée confèrera toute son ampleur. Signe encore du passage du jeu tel que nous l'avons analysé au jeu proprement théâtral : l'importance quantitative du lexique servant à souligner la dimension métathéâtrale de la pièce. « Mais prends garde surtout à bien jouer ton rôle³⁷ », conseille par exemple Éraste à Cliton lorsqu'il lui confie

²⁹ *Ibid.*, II, 6, v. 627, p. 34.

³⁰ *Ibid.*, I, 1, v. 41, p. 10.

³¹ *Ibid.*, I, 2, v. 155, p. 14.

³² *Ibid.*, II, 3, v. 466, p. 27.

³³ *Ibid.*, III, 5, v. 1091-1093, p. 54.

³⁴ On retrouve cette dialectique dans *Nicomède* (1651), lorsque le héros déclare à propos de la puissance romaine : « Voyez-vous pas déjà comme elle m'appréhende, / Combien en me perdant elle espère gagner, / Parce qu'elle prévoit que je saurai régner ? » (V, 3, v. 4024-4026).

³⁵ *Mélite*, éd. citée, I, 2, v. 155, p. 14.

³⁶ *Ibid.*, I, 2, v. 158-159, p. 14.

³⁷ *Ibid.*, II, 6, v. 611, p. 34.

le soin de porter à Philandre une lettre d'amour imputée à Mélite. Les « têtes » traditionnellement inscrites sur les cartes (le Roi, la Reine, le Valet...) orientent aussi vers le jeu de rôles³⁸, avec les types (le fourbe, le crédule, l'inconstant³⁹...) qu'incarnent les héros. Mais, à la différence des spectateurs internes, le récepteur de la pièce est capable de distinguer l'apparence du réel : par l'intermédiaire d'Éraste, le dramaturge joue en effet cartes sur table. Plus loin, le poète détourne avec ironie l'image originelle en faisant dire à Cloris, à qui son frère vient de montrer les (fausses) missives de Mélite : « Quoi ? Si la déloyale enfin lève le masque / Oses-tu te fâcher d'être désabusé⁴⁰ ? » La vérité est que la maîtresse de Tircis porte sans le savoir le « masque » de l'hypocrite, et par conséquent la lumière se fera seulement lorsque Philandre, l'amant de Cloris, aura quitté le sien. La sœur de Tircis introduit ensuite le terme de « déguisement⁴¹ », qui appartient aussi au vocabulaire théâtral⁴², pour expliquer que les « filles » (v. 1035) de son temps ont l'habitude de cacher leurs sentiments. Les « discours » (v. 1035) et les « yeux » (v. 1037) qu'elle perçoit en elles rappellent le contrôle de soi auquel le comédien est lui-même tenu.

Quelles que soient les formes sous lesquelles il s'épanouit, le jeu a besoin d'un cadre pour exister, et là encore la pièce établit un *continuum* de la réalité de la représentation théâtrale à la fiction qui s'y déroule. Conformément à la règle de l'unité de lieu, le dramaturge retient le principe du carrefour comique, devenu dès lors le réceptacle d'un jeu qui s'apparente à une lutte, comme le suggère le substantif récurrent de « coup », qu'affectionne le poète jusque dans ses commentaires et qu'emploie d'abord Tircis pour inviter Philandre au duel : « Celle qui te chérit vaut bien un coup d'épée⁴³ », affirme le frère de Cloris, que Mélite a remplacée dans le cœur de son amant. Il ne s'agit dès lors plus de jouer pour le simple plaisir d'une confrontation ludique⁴⁴, mais de défendre âprement l'honneur familial et l'éthique chevaleresque, que le volage a osé bafouer. Selon un rapprochement déjà évoqué, les joueurs se meuvent donc en de véritables escrimeurs, à la nuance près que le lâche abandonne l'espace commun avant même que son adversaire n'ait eu le temps de dégainer. À propos des deux hommes réunis, Corneille avait pourtant déjà croisé les thématiques du jeu et du duel : « Nous tomberons d'accord sans nous mettre en pourpoint⁴⁵ », rétorque un Tircis depuis peu amoureux, après que Philandre a défendu bec et ongles une beauté qu'il juge supérieure à toute autre. Puis, soucieux de laisser les amoureux seuls, le frère de Cloris déserte la scène, non sans avoir ajouté, interrompu par la jeune fille : « Continuez les jeux que j'ai... » (v. 367). On sait aussi que la métaphore guerrière est prisée dans le langage de la galanterie, notamment pour décrire l'amour charnel⁴⁶ – ce qui s'accorde avec les retrouvailles nocturnes entre Cloris et Philandre (v. 366). C'est en fait l'ensemble de la pièce qu'éclaire l'image du combat – d'un combat toutefois dépourvu de la violence extrême de celui qui distingue généralement la tragédie : parer les coups, préparer ceux qu'essuiera l'adversaire ou ruser

³⁸ Surtout que plusieurs d'entre elles rappellent l'univers du théâtre : le valet est ainsi caractéristique de la comédie.

³⁹ Éraste et Philandre sont les fourbes, Tircis et Cloris les crédules, Philandre l'inconstant.

⁴⁰ *Ibid.*, III, 4, v. 1032-1033, p. 52.

⁴¹ *Ibid.*, v. 1037, p. 52.

⁴² « Changement de forme extérieure, d'apparence », précise le *Dictionnaire universel* de Furetière (éd. citée, « Déguisement »).

⁴³ *Mélite*, éd. citée, III, 3, v. 920, p. 49.

⁴⁴ *Ludique* « s'emploie aussi en toutes sortes de jeux, tant pour la répétition de l'action, que pour le changement et la manière de jouer » (*Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, éd. citée, « Coup »).

⁴⁵ *Mélite*, éd. citée, I, scène dernière, v. 363, p. 23.

⁴⁶ On trouve par exemple dans *Les Vendanges de Suresnes* de Du Ryer l'expression de « douce guerre » (III, 4, v. 1012).

pour mieux le surprendre – tous les coups ou presque sont permis, et sont en jeu non seulement les rapports entre les personnages, mais aussi la relation au public de l’auteur, qui bataille pour obtenir ses faveurs. Littéralement extraordinaire, la folie d’Éraste, de son côté, échappe aux règles du jeu ordinaires⁴⁷, mais pour cette raison même permet au dramaturge d’atteindre son but : frapper l’esprit de ceux auxquels il destine sa première réalisation par une suite de scènes hautement spectaculaires. Les règles de l’amour et de l’amitié, qui intéressent la progression dramatique, sont donc inséparables de celles du théâtre, surtout en une période où s’intensifie le débat sur le sujet.

Dans l’Examen qui accompagne *Mélite*, Corneille fait précisément entendre sa voix pour signaler les nombreuses « irrégularités⁴⁸ » de sa comédie : la relative « inutilité⁴⁹ » du cinquième acte, tout entier, précise-t-il, consacré à l’intrigue secondaire, la principale ayant été dénouée dès la fin de l’acte antérieur avec la réunion de Tircis et de Mélite ; l’invraisemblance ou l’inconvenance de certaines des réactions attribuées aux personnages (comme, par exemple, l’aisance avec laquelle Philandre se persuade de l’amour de Mélite, alors qu’ils ne se sont quasiment jamais vus), et enfin l’entorse faite à l’unité de temps avec une durée qui excède les vingt-quatre heures⁵⁰. Seule la règle de l’unité d’action semble avoir été observée grâce aux liens étroits qui unissent les deux fils dramatiques⁵¹. Une telle argumentation s’explique par le décalage chronologique qui sépare la création de la pièce de la réflexion qu’elle inspire à son auteur. Dans l’intervalle, en effet, Corneille est devenu un des champions de la régularité sur la scène tragique, et il lui importe donc d’excuser les faiblesses de sa première pièce, sans pour autant sous-estimer les belles promesses qu’elle contenait déjà. Mais surtout, au prix d’une grande complexité⁵², l’auteur s’attache à articuler les unes aux autres les deux catégories de règles – celles qui déterminent la *dispositio*, d’une part, et celles, relatives à la *mimèsis*, qui dictent le comportement des personnages, de l’autre – en montrant que *Mélite* a contribué à l’instauration d’une formule nouvelle, qui s’est avérée payante⁵³ et qu’il résume ainsi dans l’un de ses *Discours* : « J’ai presque toujours établi deux amants en bonne intelligence, je les ai brouillés ensemble par quelque fourbe, et les ai réunis par l’éclaircissement de cette même fourbe qui les séparait⁵⁴. » Les règles sur lesquelles repose la comédie amoureuse selon Corneille tendent à se combiner avec celles que préconisent les théoriciens, et ce qui relevait d’une simple intuition (« sens commun⁵⁵ ») devient la conscience même d’un auteur aguerri. Un coup de poker gagnant, en somme, ou l’audace d’un « coup d’essai⁵⁶ » justement récompensée.

⁴⁷ Corneille le reconnaît lui-même : « comme c’était un ornement de Théâtre qui ne manquait jamais de plaire, et se faisait souvent admirer, j’affectai volontiers ces grands égarements, et en tirai un effet que je tiendrais encore admirable en ce temps » (*Mélite*, éd. citée, Examen [1660], p. 6-7).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁹ « Tout le cinquième Acte peut passer pour inutile. Tircis et Mélite se sont raccommodés avant qu’il commence, et par conséquent l’action est terminée » (*ibid.*, p. 7).

⁵⁰ « Quant à la durée de l’action, il est assez visible qu’elle passe l’unité de jour, mais ce n’en est pas le seul défaut ; il y a de plus une inégalité d’intervalle entre les Actes qu’il faut éviter » (*ibid.*).

⁵¹ « Ce sens commun, qui était toute ma Règle, m’avait fait trouver l’unité d’action pour brouiller quatre Amants par un seul intrigue » (*ibid.*, p. 5).

⁵² *Mélite* mérite à cet égard d’être considérée comme l’exemple même de la comédie « implexe », selon un adjectif par lequel Corneille qualifie volontiers celles de ses tragédies que caractérise la complexité de leurs intrigues.

⁵³ Comme le signale Corneille dans son Examen, la pièce eut en effet un grand succès (*ibid.*, p. 5).

⁵⁴ Corneille, « Discours de l’utilité et des parties du poème dramatique », éd. citée, p. 128.

⁵⁵ *Mélite*, éd. citée, Examen, p. 5.

⁵⁶ *Ibid.*

De la danse au jeu de paume

Si la comparaison avec le jeu de société jette donc une lumière nouvelle sur la physionomie générale de la pièce, il est un autre divertissement, que pratiquent aussi au XVII^e siècle les « honnêtes gens⁵⁷ » et auquel *Mélite* ne semble pas non plus être étrangère : la danse, qui implique elle-même une codification précise et comporte aussi une dimension ludique. En outre, le statut social des personnages, qui appartient à la noblesse ou à la grande bourgeoisie urbaine, les prédispose aux danses de cour, dont l'apprentissage constitue un vecteur décisif de leur civilité⁵⁸. L'art de la danse est sur ce point analogue à celui de l'escrime, que Tircis et Philandre semblent d'ailleurs posséder, comme le suggère l'esquisse de duel qu'ils offrent au public⁵⁹. *Mélite* certes ne contient aucune référence explicite à la danse ni ne procède d'aucun des genres dramatiques ou spectaculaires qui en relèvent⁶⁰. Le rapprochement avec la danse n'en paraît pas moins pertinent et l'est d'autant plus qu'il existe un mot, celui de *quadrille*⁶¹, commun aux deux disciplines. Celui-ci désigne en effet un jeu de cartes à quatre joueurs, mais aussi une danse qui réunit deux couples exécutant une série de figures. Or le nombre de protagonistes (quatre au total) promis⁶² au mariage (Tircis et Mélite, Éraste et Cloris), et surtout les déplacements, réels ou symboliques, dont ils font l'objet au cours de la pièce (Tircis se substitue à Éraste auprès de Mélite, avant que Philandre ne devienne le nouvel amant de la jeune fille, tandis que Cloris est successivement accompagnée de Philandre et d'Éraste) les apparentent à des danseurs dont les gestes s'enchaînent en une chorégraphie complexe et rigoureuse. Il arrive en effet de même que, dans un quadrille, l'un des danseurs se saisisse un instant de la partenaire de l'autre, avant de revenir à la sienne. La fin de la comédie, qui fige définitivement les positions, équivaut donc à l'arrêt de la danse – avec une possible reconfiguration comparée aux situations de départ⁶³. Auparavant la structure dramatique se réduisait à une suite de moments à deux – comme dans une danse – voire à trois, le troisième, s'il en est un, ayant le plus souvent pour vocation de s'interposer entre les deux membres du couple constitué ou en voie de constitution. Est fondée sur ce schéma la deuxième scène du premier acte, lorsque Tircis s'éprend de Mélite en présence d'Éraste, qui la courtise, ou encore la dernière du même acte, Tircis jouant cette fois les importuns auprès du couple (provisoire) que sa sœur forme avec Philandre. De manière générale, les dialogues – au sens propre – consistent à rapprocher ou à séparer l'un de l'autre les deux interlocuteurs, selon que leur relation est harmonieuse ou conflictuelle, et à cet égard ils rappellent certains enchaînements de pas, placés sous le signe de la répulsion ou de l'attraction, réalisés par les danseurs au cours d'une même séquence.

⁵⁷ C'est ainsi que Corneille définit ses protagonistes (*ibid.*, p. 6).

⁵⁸ Les danses se rapprochent en cela des jeux de société. En effet, comme le remarque É. Belmas, « les traités de jeux énoncent un modèle culturel, celui des jeux de société, à savoir les jeux qu'il faut maîtriser dans la société de cour ; ils construisent et véhiculent des modèles de jeux au même titre que les traités de civilité définissent le comportement de l'honnête homme » (*Jouer autrefois : essai sur le jeu dans la France moderne (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Seyssel, Champ Vallon, « Époques », 2006, p. 169).

⁵⁹ Voir *supra*.

⁶⁰ Tel que le ballet de cour ou la comédie-ballet, d'une création ultérieure.

⁶¹ Comme le précise É. Belmas, le mot désigne un « jeu de cartes par levées, pratiqué en France vers 1725. [...] Hombre, dont c'est la forme à quatre joueurs » (*op. cit.*, p. 408).

⁶² De telle sorte que G. Forestier formule l'hypothèse d'une « construction à rebours » (*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 1996 ; rééd. 2004, p. 128). Voir aussi, du même auteur, « Structure de la comédie française classique », *Littératures classiques*, n° 27 : « L'Esthétique de la comédie », 1996, p. 243-257.

⁶³ Destinée initialement à Philandre, Cloris par exemple l'est finalement à Éraste.

Mais c'est surtout la comparaison avec le jeu de paume qui se révèle fructueuse, d'autant plus que, nous le savons, certaines des salles utilisées à cet effet au XVII^e siècle le furent ensuite pour la représentation de pièces. Le langage technique inspiré par la pratique de ce sport se compose en outre d'une série d'expressions dont l'usage a perduré, au-delà même de ses acceptions originelles : « Prendre la balle au bond⁶⁴ », « qui quitte la partie la perd⁶⁵ », « chasse morte⁶⁶ ». Or ces formules s'appliquent toutes aux situations que développe la comédie de Corneille : la première désignerait volontiers l'opportunisme de Philandre, qui, croyant Mélite éprise de lui, délaisse Cloris ; les deux suivantes le même personnage une fois sa trahison découverte et sa solitude acquise. Le paumier (ou le paumiste), comme on l'appelle, fait aussi montre des mêmes qualités que le joueur de cartes : en plus d'être un sport, qui, telle la danse, nécessite des qualités physiques, il associe à un sens aigu de la stratégie une aptitude à s'accommoder de règles par essence contraignantes. Quant à la balle, dont cherche à tout instant à s'emparer chacun des adversaires, elle est assimilable aux lettres, que se disputent les rivaux dans la mesure où elles sont la manifestation même de l'amour (réel ou supposé) : selon un trait distinctif de la littérature galante, le cœur de l'aimée reste en effet un territoire à conquérir⁶⁷. Enfin la configuration du lieu (un espace rectangulaire, qui voit l'affrontement de deux voire quatre joueurs placés en face-à-face et, le cas échéant, observés par des spectateurs) évoque, plus que le reste encore, le dispositif théâtral.

En *Mélite* se conjuguent donc deux sortes de règles, relatives respectivement aux jeux de l'amour instaurés entre les personnages et à ceux du théâtre lui-même, et en particulier du genre de comédie dont Corneille fixe ainsi le modèle. Les premières sont en fait subordonnées aux secondes grâce aux combinaisons fluctuantes qu'opère le dramaturge à partir de schèmes communs, telle la chaîne des amours non-réciproques, issue de la littérature pastorale. Des procédés, tels que la lettre ou le sonnet⁶⁸, appartenant plutôt au roman sentimental, à la poésie élégiaque ou à la pastorale dramatique trouvent par conséquent leur place dans une « pièce comique », selon l'appellation retenue par l'édition originelle de 1633. Mais, avec son œuvre inaugurale, l'auteur met surtout au point une recette, dans laquelle les actions des fourbes relaient le travail d'imagination du poète. Car ce n'est pas seulement sur le principe de la mise en abyme que repose la physionomie de la pièce, les hallucinations d'Éraste ou le retournement de situation qui affecte *in fine* Philandre témoigne aussi, de la part du dramaturge, d'une reprise du pouvoir en direction de l'issue heureuse qu'il comptait probablement d'entrée de jeu offrir à sa comédie. Un éloge du mensonge et de sa fécondité, en somme, que prolongeront *Le menteur* et *La suite du menteur*.

⁶⁴ Furetière précise : « Prendre la balle au bond, ou entre *bond* et volée, pour dire, Prendre justement le temps, l'occasion favorable de faire, d'obtenir quelque chose » (*Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, éd. citée, « bond »).

⁶⁵ L'expression est explicitement rapportée par Furetière au jeu.

⁶⁶ Comme l'indique par exemple Furetière, la *chasse*, « en termes de Joueurs de Paume, est une chute de balle à un certain endroit du jeu, qu'on marque, au-delà duquel il faut que l'autre Joëur pousse la balle pour gagner le coup : ce qui se fait tant à la longue, qu'à la courte Paume. On passe sous la corde quand il y a deux *chasses*. Les Marqueurs sont faits pour marquer les *chasses*. On dit proverbialement, Marquez cette *chasse*, pour dire, Remarquez bien cette action que vous avez faite, je m'en ressentirai en temps et lieu. On appelle *chasse morte*, un coup perdu, une action qui n'a aucune suite, dont on ne se ressentira point. »

⁶⁷ Plusieurs jeux de société (jeux de cartes ou jeux de dés) parmi ceux qui sont pratiqués au XVII^e siècle empruntent d'ailleurs leurs noms soit au vocabulaire de la guerre (« Jardin militaire », « Triomphe, triomphe ») soit à celui de l'amour (« Chance aux / des amoureux », « Mariaige, Mariage »).

⁶⁸ Celui que Tircis a écrit en l'honneur de Mélite (*Mélite*, éd. citée, II, 5, v. 517-530, p. 29-30).