

Le jeu de l'amour dans les comédies de Corneille : « conversation des honnêtes gens » ou « galanterie noire » ?

Myriam DUFOUR-MAÎTRE
Université de Rouen Normandie
CÉRÉdi – UR 3229

On s'est beaucoup interrogé sur les liens entre la galanterie et le genre de la tragédie, jusqu'à soupçonner jadis une incompatibilité profonde entre la violence des ressorts et des émotions tragiques d'une part, l'éthique douce et l'esthétique légère – voire jugée « fade » – de la galanterie d'autre part. Si la « tragédie galante » est désormais bien étudiée¹, on peut estimer néanmoins que le lieu du parfait épanouissement au théâtre du jeu galant, de son atmosphère libre et enjouée, sera plutôt la comédie, pour s'en tenir aux genres hérités de l'Antiquité. Dès les années 1630, au moment où l'esthétique et l'éthique galantes commencent de se formaliser et d'acquérir leur lustre, se fait sentir le besoin d'adapter les structures et les ressorts de la comédie à ce trait de civilisation nouveau. Le renouvellement profond du genre de la comédie par Corneille, s'il paraît répondre à ce besoin, ne va pas cependant sans contradictions internes : il n'est pas si certain en effet que le genre dramatique de la comédie favorise autant qu'on le pense le déploiement de la galanterie, du moins dans ses valeurs propres, et la preuve en est déjà peut-être dans la nécessité rapidement ressentie par Corneille et ses contemporains d'inventer de nouveaux genres galants, comme la tragédie en musique et l'opéra.

Nous tâcherons donc d'examiner le rôle du jeu galant et ses limites dans la comédie telle que Corneille la réinvente : le libre commerce de jeunes gens à marier, qui s'aiment et se courtisent, mais aussi qui feignent ou sont indifférents, qui se jalourent ou se trahissent, sans que des passions trop violentes alourdissent les enjeux, paraît bien ressortir à l'atmosphère galante, non sans imprimer toutefois de sérieuses torsions à ses valeurs éthiques, voire au but même de la galanterie. L'issue matrimoniale, propre à la comédie, n'appartient pas en effet *a priori* à l'univers galant, et c'est précisément un des enjeux de la comédie cornélienne que de placer l'échange galant à l'origine de mariages désirés ou acceptés. Mais en raison de cet horizon du mariage, l'inégalité des conditions, des biens et surtout des sexes ne peut être totalement tenue à distance, alors que l'égalité – certes toute apparente – est pourtant la condition même de la sociabilité galante. Les lois, les règles sociales, la hiérarchie des fortunes et la puissance patriarcale bornent ainsi l'espace du jeu, permettent ou interdisent certains coups, et continuent largement de décider de l'avenir des couples. Les jeunes filles notamment, si elles peuvent s'engager dans l'échange et y jouer leur partie, ne peuvent décider seules de la conclusion. Cette contrainte, qui maintient le mariage hors de leur libre choix, allège paradoxalement l'atmosphère pour elles, à condition que leur cœur ne soit jamais de la partie. Le code courtois oblige au contraire les garçons, sous peine d'être taxés d'incivilité, à feindre un

¹ Carine Barbaferi, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, PUR, 2006.

engagement sentimental, qui peut de façon symétrique inverse charger de gravité un jeu dont ils sont pourtant *a priori* les maîtres, ou du moins les joueurs privilégiés : « Garde aussi que tes feux n'outrepassent la rime », avertit inutilement Éraсте, car Tirsis sera comme il se doit pris à son propre verbe².

L'insertion de la galanterie dans la structure de l'action comique modifie ainsi simultanément et le déroulement dramatique et le sens même de l'échange galant : cette transformation réciproque constitue le cœur de l'invention cornélienne, qui interroge d'un même mouvement l'esthétique du genre comique et la valeur civilisationnelle de la galanterie.

La scène n'est pas un salon : construction dramatique et éthique de la conversation

Lorsqu'en 1660 Corneille procède à l'examen de son œuvre, il met en évidence de façon rétroactive les principes qui, pour n'être sans doute pas formalisés à ce degré auparavant, n'en ont pas moins dirigé l'acte créateur dès le début. Le genre dramatique choisi commande un type de « sujet », un nœud d'une justesse suffisante, ainsi que des effets spécifiques à obtenir. Cette première détermination régit à son tour la qualité des acteurs, leurs « mœurs » et le style dans lequel ils s'expriment. Or c'est à propos de ce style que Corneille souligne la nouveauté absolue de sa première comédie, et des suivantes : « La nouveauté de ce genre de comédie, dont il n'y a point d'exemple en aucune langue, et le style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens », ont fait le succès de *Mélite*. Ces « honnêtes gens » sont « d'une condition au-dessus de ceux qu'on voit dans les comédies de Plaute et de Térence, qui n'étaient que des marchands ». Ils sont d'« humeur enjouée » et font rire, ce qui est « l'effet » de la comédie³.

Corneille revendique donc la triple invention d'un personnel noble sur la scène comique, d'un potentiel comique de ce personnel, et d'un langage dramatique inédit lui aussi, mimésis du langage de la belle société, qui condamne la grossièreté, l'obscénité, les façons de parler populaires ou provinciales aussi bien que le pédantisme, jusque-là moyens majeurs du rire au théâtre. Mais cette triple invention reste dans la dépendance du principe de l'action, d'un « nœud » propre au genre, et qui lui est aussi ancien que la comédie : la fourbe et/ou le malentendu, qui lance l'action, provoque le rire et trouve une issue heureuse au dénouement. « 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 », résume Corneille⁴. La primauté absolue du « sujet » dans la composition dramatique éloigne alors l'action comique des actions et des discours qui se tiennent dans l'espace galant du salon.

La « conversation des honnêtes gens » ne saurait en effet fournir un nœud, ni une trame dramatique : elle donne un ton, qui est celui de l'enjouement, ainsi qu'une esthétique, marquée par le style doux-coulant, mais elle ne comporte en son essence aucun potentiel d'action. Si l'on rapporte ce type d'échange à la définition modélisante qu'en donne Madeleine de Scudéry dans la conversation qu'elle lui consacre, le dynamisme tempéré que lui apportent la contradiction sans insistance et surtout le primesaut d'un sujet à l'autre, trait définitoire majeur du genre, éloigne la conversation

² *Mélite*, I, v. 229.

³ Examen de *Mélite*, 1660, dans Pierre Corneille, *Théâtre*, dir. Liliane Picciola, tome I, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 20, 2014, p. 214.

⁴ Pierre Corneille, *De l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Trois Discours sur le poème dramatique*, présentation par Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 77, ainsi que p. 75 pour une autre formulation approchante.

de la flèche orientée d'une intrigue commandée par l'unité d'action. Le caractère sérieux le plus souvent des sujets, la recherche constante du consensus et, le plus souvent, l'absence de conclusion pourraient même parfois conférer à l'échange mondain une allure « languissante », si la douce raillerie et la plaisanterie enjouée ne venaient animer son cours⁵.

Plus avant, la structure même de l'action comique vient entrer en contradiction avec l'éthique de la conversation mondaine. La comédie cornélienne place la « fourbe », le double langage, la trahison voire la violence (projets de duels, enlèvements effectifs, etc.) au cœur même de cet espace galant conçu, dans le monde réel, pour les tenir à distance et pour les éradiquer. Autrement dit, loin de proposer un « miroir » fidèle des salons, la comédie cornélienne exerce sur cette image, alors en cours de construction, une violente torsion : si de façon anachronique là encore, on rapporte les intrigues des comédies à la Carte de Tendre, on voit que sont explorés et suivis, soit délibérément et par feinte, soit involontairement par défaut des qualités propres à « l'honnête galanterie », tous les chemins interdits vers Inimitié et Indifférence, de même que sont dépassées allègrement les bornes de Tendre et d'Inclination, en direction de la Mer dangereuse. Ces transgressions, certes portées à leur comble par Alidor dans *La Place Royale*, sont systématiquement présentes dans l'ensemble des comédies, dès *Mélite*. Négligeant largement la représentation de la douce et délicate « galanterie blanche », dont on voit aisément le peu de piquant dramatique, c'est donc essentiellement la « galanterie noire » que Corneille met en scène, celle que la sociabilité redoute et tient à distance polie, mais ferme⁶. Aucun salon ne pourrait ainsi se maintenir dans l'atmosphère créée par l'intrigue comique, et aucune « conversation » ne se tient sur la scène. Les échanges dans la comédie contreviennent au contraire presque systématiquement aux règles de la conversation, pour des raisons structurelles : l'*agôn* dramatique est ontologiquement opposé à la coopération qui caractérise la conversation. Si Corneille donc imite certains traits d'un *langage* poli, il n'imité en aucun cas le *discours* mondain, c'est-à-dire les conditions d'énonciation, le but pragmatique et les valeurs éthiques qui sous-tendent la conversation, et qu'elle vise à renforcer⁷.

Une autre différence majeure éloigne encore la scène comique du salon. L'enjeu matrimonial leste en effet les échanges d'un sérieux qui n'appartient pas non plus, mais pour d'autres raisons, à l'univers du salon galant. La conversation mondaine, *stricto sensu*, prend place hors du cadre familial et entre adultes non apparentés la plupart du temps, sous l'égide d'une dame qui réunit autour d'elle gens de lettres et cavaliers. Si des jeunes gens sont admis, c'est dans le but de se polir au contact des dames, et si plus rarement les jeunes filles sont invitées à y déployer leurs grâces, c'est sous l'œil vigilant de leur mère. Si une conclusion matrimoniale peut advenir dans l'espace du salon, elle ne constitue nullement le but de la conversation, et peut même apparaître comme son

⁵ Madeleine de Scudéry, « De la conversation », dans « *De l'air galant* » et autres conversations. Pour une étude de l'archive galante, éd. Delphine Denis, Paris, Champion, 1988, p. 59-75, et plus particulièrement p 72-74, ainsi que dans le même volume « De l'air galant », « De parler trop ou trop peu, et comment il faut parler », « De la politesse » ; Delphine Denis, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », n° 12, 1997.

⁶ Nous empruntons cette opposition à Philippe Sellier (« “Se tirer du commun des femmes” : la constellation précieuse », dans *Essais sur l'imaginaire classique. Pascal, Racine, Précieuses et moralistes, Fénelon*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2005, p. 210).

⁷ Ceci met quelque peu à mal la chronologie proposée par Jean-Michel Pelous, d'une « orthodoxie précieuse » malmenée ensuite par la subversion galante. On aurait plutôt dans ce cas « une galanterie noire » épurée et moralisée par la « galanterie blanche » scudérienne. En réalité, les deux attitudes sont constamment présentes, en concurrence et en conflit (Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1650-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1976).

antipode : ainsi à l'hôtel de Rambouillet, parangon de la « belle et honnête galanterie », où Julie d'Angennes fait patienter Montausier quatorze années durant, ou encore rue de Beauce, où Madeleine de Scudéry, contre sa propre inclination, refuse avec constance d'épouser Pellisson. De plus en plus cependant, l'essor du mariage amoureux favorise une acception nouvelle de la galanterie et fait d'elle une modalité majeure du courtoisement prénuptial, que celui-ci soit combattu, toléré ou même favorisé parfois par le pouvoir patriarcal.

Corneille, à distance sensible de ce modèle social des salons qu'on voit alors se multiplier, offre la représentation d'une mixité sexuelle de la jeunesse, quasi sans chaperonnage des jeunes filles, et dont le but est le mariage⁸ : liberté radicale, et peu vraisemblable. Plus encore, il élimine pratiquement la puissance paternelle, et la remplace par l'indulgence des oncles ou des mères et l'autorité des frères – ce dernier pouvoir s'avérant moindre que celui des pères et contrecarré souvent par celui des mères⁹. Les rares pères présents semblent, comme Gêraste dans *La Suivante*, plus occupés de leurs propres amours – intempestives – que du destin de leur progéniture. La scène ménage ainsi pour la jeunesse un espace de liberté inédit, où peut se déployer le jeu galant. Pour le dire avec les termes de Michel Foucault, le dispositif amoureux et galant ne se greffe pas harmonieusement sur le traditionnel dispositif d'alliance, dans lequel les chefs de famille échangent les filles, mais tend à l'éliminer de façon fantasmatique, ou ludique¹⁰.

Aux limites du jeu, un constant franchissement des règles

« Un des postulats majeurs de l'esthétique galante », rappelle Nathalie Grande, est celui du jeu : le badinage, la connivence amusée, la plaisanterie, la raillerie sans cruauté des travers et des ridicules, la licence même qui joue « sur la frontière entre bienséance et esprit » impriment à l'univers galant cet « esprit de joie » qui allège les échanges, désamorce l'agressivité et provoque ce rire heureux et léger, caractéristique de l'atmosphère galante¹¹. On peut douter cependant que cette atmosphère soit bien celle des comédies de Corneille. S'il est (anormalement) libre, le jeu de l'amour sur la scène cornélienne n'est ni pur ni gratuit, et sans cesse, en raison des enjeux sociaux, jeunes gens et jeunes filles risquent des coups dont certains sont admis, mais dont la plupart outrepassent les règles et alors font douter si l'on se tient encore dans l'espace d'un jeu. L'espace imaginé par Corneille se trouve ainsi traversé par le conflit entre les sentiments et les contraintes externes, mais il ne s'agit pas seulement, et même assez rarement, du

⁸ Après Gabriel Conesa, Claire Carlin parle de « réalisme de surface », formule à laquelle nous souscrivons entièrement (Gabriel Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, Paris, SEDES, 1989, p. 27 ; Claire Carlin, « Introduction à *La Veuve* », dans Pierre Corneille, *Théâtre*, tome I, éd. citée, p. 420).

⁹ Ainsi le conflit d'autorités qui dans *La Veuve* tiraille Doris entre son frère Philiste et sa mère Chrysante. Dans *L'Illusion comique* au contraire, l'exercice par les deux pères, Pridamant et Gêronte, d'une puissance paternelle inflexible précipite à chaque fois le drame : fuite de Clindor, mort d'Adraste, fuite d'Isabelle. Seul le père de Dorante dans *Le Menteur* manifeste une indulgence que les mensonges de son fils mettent à rude épreuve.

¹⁰ Je dois à Matthieu Dupas l'analyse de cette greffe du dispositif galant sur le dispositif patriarcal, mais j'estime pour ma part que dans le cas de la comédie cornélienne, il y aurait plutôt substitution imaginaire, expérimentale et ludique (Matthieu Dupas, *La galanterie comme mode de vie. Amour, civilité et mariage dans Mélite ou les fausses lettres (1629) de Pierre Corneille*, Paris, Classiques Garnier, « Masculin / Féminin dans l'Europe moderne, série XVII^e siècle », 2023). Nathalie Grande parle quant à elle de « fiction » : « le jeu fonctionne comme une transitoire mise en scène fictionnelle des rapports humains » (*Le Rire galant, usages du comique dans les fictions narratives de la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 92).

¹¹ Nathalie Grande, *Le Rire galant...*, op. cit., p. 82.

topos de l'amour contrarié. On voit plutôt se déployer un jeu constant entre les règles internes plutôt malmenées de l'échange galant et le poids de déterminations sociales qui, pour être lourdes, ne sont pas absolues. L'issue, loin d'être dictée d'avance, est maintenue jusqu'au dénouement dans un suspens qui fait l'intérêt du jeu en même qu'il garantit le plaisir du spectateur.

Tout jeu suppose ainsi l'égalité des partenaires : or celle-ci n'est qu'apparente, et des différences importantes demeurent entre les castes sociales, entre les âges, entre les sexes. Corneille cependant, loin de construire une opposition radicale entre l'élan du cœur et la dure loi sociale, confère à cette dernière une définition moins « naturelle » et donc immuable, que « statutaire » et relative : être plus ou moins noble, plus ou moins riche, trop jeune ou trop âgé-e, fille ou garçon, autant de cartes distribuées par la destinée, donne de départ qui peut être, dans certaines limites, corrigée par l'expérience et l'habileté. Ainsi la jeunesse est-elle parfois un handicap, aussi bien que la vieillesse : frais émoulu des universités, Florange ne joue pas jeu égal avec des galants plus rompus que lui aux manières de s'adresser aux femmes (*La Veuve*¹²). Mais Dorante dans la même situation initiale apprend très vite, quant à lui (*Le menteur*). L'inégalité de naissance est en apparence la donnée la plus rigide de l'univers d'Ancien Régime, et semble même devoir réduire le jeu galant à une pure feinte :

Où les conditions n'ont point d'égalité
L'amour se ne fait guère avec sincérité,

estime Géraste dans *La Suivante* (III, 6). Cela n'empêche nullement Clarice de préférer Philiste, moins noble et moins fortuné pourtant, à Alcidon ou Célidan (*La Veuve*). « Un homme tel que vous, et de votre naissance » (V, 8) ne saurait se refuser, reconnaît Chrysante à Dorimant : elle laisse cependant sa fille décider (*La Galerie du Palais*). À donne de départ égale entre Florame et Théante, égaux de naissance comme de biens, qu'est-ce qui au dénouement qualifie le premier au détriment du second, et élimine Clarimond plus riche cependant que ses deux rivaux ? Florame estime que c'est sa vaillance qui lui vaudra d'être distingué par le père de Daphnis. Amarante, jeune fille noble et pauvre, n'a guère de cartes en main, si ce n'est sa « malice », qui pourrait bien néanmoins la tirer d'affaire. Ce n'est que la victoire de Florame qui, indirectement, brouille son jeu et finit par lui aliéner Théante : celui-ci en effet ne peut, en acceptant Amarante, se placer très en-dessous de Florame qui est son égal (*La Suivante*). De toute évidence, la jeune génération table davantage que l'ancienne sur la mobilité sociale croissante. La réussite ou l'échec du projet matrimonial constitue ainsi la pierre de touche qui permet, sans rigidité excessive, de récompenser la capacité des joueurs à faire le meilleur usage possible de leurs atouts, à corriger leurs handicaps et à tourner les règles en leur faveur, y compris par la fourbe et le mensonge, sans risquer cependant la disqualification totale.

Il est ainsi permis, pour les jeunes gens, de supplanter un rival par la fraude ou le mensonge¹³, de soudoyer valets, servantes et nourrices, et même d'écouter aux portes comme Philiste dans *La Veuve*. Paradoxalement, le trop grand respect du code peut constituer un handicap, comme dans le cas de ce même Philiste, et il faut savoir jouer quelque peu des règles. Il est ainsi plus risqué, mais encore toléré, d'aimer plus bas que soi, d'exciter la jalousie de sa belle par une fausse inconstance, de l'enlever avec son consentement, de provoquer son rival en duel. Il est en revanche interdit de rompre une

¹² Cette maladresse n'est pas représentée mais seulement rapportée par Doris (I, 3), le personnage demeurant hors-scène.

¹³ « En fait d'amour la fraude est légitime » (*Mélite*, v. 1939), et la rivalité passe même « l'honneur » : « En matière d'amour rien n'oblige à tenir / Et les meilleurs amis lorsque son feu les presse / Font bientôt vanité d'oublier leur promesse. » (*Mélite*, I, 3, v. 248-250).

promesse de futur : refuser d'épouser celle à qui on a formellement donné sa foi est traité de « trahison » et de « crime » (*La Galerie du Palais*). Enlever une femme sans son consentement, notamment pour en négocier une autre, est une « action noire », un « forfait » (*La Veuve*), que justifie pourtant le noble et honnête Célidan...

Du côté des jeunes filles, faire comprendre son inclination par des gages légers (bracelet de cheveux, baisers) est tout à fait dans les règles. Les demoiselles peuvent encore, sans être accusées de tricher, feindre l'amour ou l'indifférence (notamment pour sauver la face si l'on est trahie), et comme les garçons piquer leur partenaire de jalousie. Beaucoup plus risquée est l'offre de soi, jugée « effrontée » (Amarante dans *La Suivante*). On admettra mal aussi des gages donnés à celui qui n'est pas aimé. Enfin, il n'est pas plus permis aux filles qu'aux garçons de rompre leur promesse : ce « parjure » couvre la jeune fille de « blâme » et de « honte ». Et, quand les jeunes gens peuvent espérer avoir leur mot à dire dans le choix d'une épouse, les jeunes filles ne sauraient se marier en dehors du choix de leurs parents. Confrontée au change imposé par son père, Daphnis se plaint hautement de devoir être « ou rebelle ou parjure » (*La Suivante*, IV, 7). L'hypergamie féminine étant la règle, surtout quand la moindre noblesse, voire la roture, sont compensées par la fortune, les héroïnes comiques de Corneille peuvent être de naissance, de condition et de rang inférieur à leurs amants, l'inverse étant plus difficile à faire admettre par les parents. Mélite a plus de fortune que Tirsis, mais elle n'est pas nécessairement plus élevée dans la hiérarchie sociale. La veuve Clarice en revanche est une « Dame¹⁴ », qui peut choisir librement sinon de se mésallier (c'est le point de vue de sa nourrice), du moins d'épouser plus bas que soi, ou plus exactement plus bas que son défunt mari. On voit donc que le terrain est assez étendu, et que les règles ont quelque souplesse, mais qu'en aucun cas un projet de mariage décidé et accepté ne peut être dévoyé par les coups qu'autorise le jeu galant. La conclusion matrimoniale échappe à l'univers ludique : même si elle apparaît comme le résultat du jeu de courtoisie, elle relève quant à elle du sérieux de la vie.

Cette limite éclaire ainsi les différences dans le jeu des protagonistes féminines de *Mélite*. Promise à Philandre qu'elle aime, Cloris peut outrepasser sans risque les postures galantes convenues, en montrer l'artifice inutile dans leur cas : elle reproche à son amoureux d'en faire trop, de la flatter outrageusement, et refuse d'en faire de même, avant de céder à un élan sincère et d'accorder un baiser, qui scelle la promesse. Mélite, qui n'aime pas Éraste et ne lui est nullement promise, peut favoriser ouvertement plusieurs amants, sans toutefois leur accorder de privautés, et trouver injuste qu'Éraste réclame comme due la récompense de deux années de service : est-elle « coquette » (v. 1053) ? Nullement : elle est seulement plus libre que Cloris. Cette dernière ne peut pardonner à Philandre son infidélité, et retrouve au dénouement une liberté d'indifférence qui lui permet d'épouser le riche Éraste, si la mère de Mélite le lui conseille.

Aimer avant le mariage : un jeu dangereux pour les filles

L'amour né avant le mariage présente un grand péril en effet, notamment pour les jeunes filles. Si la galanterie est un jeu pour les filles comme pour les garçons, si pour les deux sexes le risque que comporte ce jeu est celui de tomber amoureux / amoureuse, et donc peut-être de souffrir, la conséquence est différente. La jeune fille amoureuse risque de se trouver déchirée entre son inclination et la volonté de ses parents, et d'être mariée à celui qu'elle n'aime pas. Le jeune homme court moins ce risque et ne sera pas marié de force à celle qu'il refuse. C'est sa liberté comme individu qui est en jeu, sa capacité de

¹⁴ *La Veuve*, v. 23.

choix sur un marché matrimonial plus ou moins ouvert pour lui, mais jamais réduit comme pour les jeunes filles à une seule option décidée sans son accord. Le *happy end* est le même en apparence pour les deux protagonistes principaux, mais différemment cependant : elle échappe à un mariage sans amour, il obtient celle qu'il voulait à l'exclusion des autres. Les jeunes filles sont de surcroît dressées à se « faire un peu de force », à accepter par exemple un parti qui arrange les affaires de leur frère : personnage hors-scène, Florise est l'objet d'un véritable troc entre son frère Florame et Gêraste, le père de Daphnis que Florame obtient par ce moyen (*La Suivante*). Si, comme le rappelle Claire Carlin, les traités du mariage invitent de plus en plus souvent à prendre en compte le désir de la jeune fille, cette recommandation reste loin d'être appliquée systématiquement¹⁵.

D'où la différence entre la jeune fille et le jeune homme dans les manières de jouer comme dans l'ardeur au jeu : elle a intérêt à se préserver de l'amour et à traiter également tous les prétendants, mais à ce jeu elle risque de ne pas pouvoir faire connaître son inclination à celui qu'elle préfère, et le voir se tourner vers d'autres : « Je n'ose fuir mon mal, ni rechercher mon bien », se plaint Doris, offrant ainsi une clef de lecture inattendue et dramatique du personnage de la coquette, livrée à l'impuissance. Sa seule liberté est « d'indifférence », mais cette liberté toute négative n'est pas « noble » comme celle que choisit Alidor, estime Anna Lia Franchetti¹⁶. L'indifférente, la « belle inhumaine » est donc une figure attendue (prudente), tandis que l'indifférent paraît extravagant (outrecuidant) :

Son humeur se maintient dedans l'indifférence,
Tant qu'une mère donne une entière assurance,
Et cachant par respect son propre mouvement,
Elle ne veut aimer que par commandement,

dit-on avec éloges d'Hippolyte dans *La Galerie du Palais* (II, 3), alors que l'on juge sévèrement Lysandre dans la même pièce (II, 5) :

Un homme est bien cruel quand il ne donne pas
Un cœur qu'on lui demande avecque tant d'appas.

Mais en même temps, la mise à l'épreuve du sentiment exige précisément que soient transgressés les codes du genre, et que les jeunes filles outrepassent la modestie et la pudeur, à leurs risques et périls : dans *La Galerie du Palais*, reconnaît Corneille (Examen de cette comédie),

le caractère des deux Amantes a quelque chose de choquant, en ce qu'elles sont toutes deux amoureuses d'hommes qui ne le sont point d'elles, et Célidée particulièrement s'emporte jusqu'à s'offrir elle-même. On la pourrait excuser sur le violent dépit qu'elle a de s'être vue méprisée par son Amant, qui, en sa présence même a conté des fleurettes à une autre, et j'aurais de plus à dire, que nous ne mettons pas sur la Scène des Personnages si parfaits, qu'ils ne soient sujets à des défauts, et aux faiblesses qu'impriment les passions : mais je veux bien avouer que cela va trop avant, et passe trop la bienséance, et la modestie du sexe, bien qu'absolument il ne soit pas condamnable.

Les jeunes filles peuvent ainsi dans le jeu galant emprunter une attitude supposée « virile », les jeunes gens adopter une posture plutôt « féminine » : cette inversion des codes est particulièrement sensible dans *La Place Royale*, où Angélique se comporte comme le ferait un amoureux parfait. Mais la sanction matrimoniale au dénouement, qui pourvoit Phylis et jette Angélique au couvent, marque bien les risques majeurs encourus

¹⁵ Claire Carlin, « Introduction à *La Veuve* », éd. citée, et le très riche site Internet <https://mariage.uvic.ca/>, page consultée le 17 novembre 2025.

¹⁶ *La Veuve*, IV, 9 ; Anna Lia Franchetti, *Il Salotto e la scena. Le forme della commedia galante da Corneille a Musset*, s. l., « Saggi Critici » 29, Pacini Editore, 1992.

par la jeune fille qui sort de l'indifférence feinte, alors même que l'idéologie galante réclame son engagement. Ainsi, la violence faite aux filles provient du jeu galant lui-même, qui apparaît comme une double contrainte s'ajoutant à celle de la puissance patriarcale. Même passée sous silence, euphémisée ou transformée en semi-consentement, la force demeure représentée et projette son ombre sur le comique léger du jeu galant.

L'action théâtrale progresse ainsi pour l'essentiel grâce aux risques que prennent les amoureux, au-delà souvent du respect des règles courtoises, mais en-deçà de la transgression majeure qui consisterait à faire entrer la décision du mariage dans l'espace du jeu. La partie qui se joue sur la scène comique constitue une série quasi ininterrompue d'entorses aux valeurs galantes, telles que Madeleine de Scudéry les dispose en une progression morale parlante, le long de l'Estime et de la Reconnaissance, depuis Complaisance jusqu'à Tendresse, ou depuis Grand Esprit jusqu'à Bonté. Comment comprendre cette torsion infligée à la définition même de la galanterie, ce choix *a priori* étrange sur la scène d'une éthique et d'une esthétique galantes, incompatibles en apparence avec l'action comique et l'*agôn* qui caractérise le théâtre ? Face à la « mode » galante et à la promotion du mariage amoureux, la comédie cornélienne tient compte du plaisir du jeu galant, mais en explore aussi les limites par une mise à l'épreuve, à but sérieux, du sentiment amoureux. La fourbe est le moyen d'éprouver les cœurs, et son éclaircissement final sera en même temps éclaircissement des sentiments et des volontés. Structurellement donc, l'exigence d'« essai¹⁷ » des sentiments conduit les jeunes gens à transgresser les codes : sans ce franchissement, l'incertitude demeurera quant à la vérité et la solidité du sentiment.

La mise à l'épreuve du *sentiment* amoureux

Corneille n'accorde visiblement en effet qu'une confiance très limitée au *sentiment* amoureux. La liberté (hors de la vraisemblance donc) des jeunes gens crée les conditions artificielles, fantasmatiques, d'une expérimentation des limites, d'une authentique recherche de la vérité des caractères et de la solidité des sentiments : « De jouer à l'amour ou avec l'amour, on peut le faire naître (ou mourir) pour en faire apparaître la vérité¹⁸. » Éliminer magiquement l'obstacle externe (la puissance parentale) durant le temps de cet essai permet de tester la solidité interne d'un mariage amoureux qui devra affronter les épreuves de la vie et l'usure du temps. Les futurs époux sont-ils capables de résister à la jalousie, à l'inconstance, à la trahison, à la prédation, au plaisir de manipuler l'être aimé et d'exercer sur lui sa puissance ? Il faut précisément, pour que cette vérification se fasse, que les limites de la belle et bonne galanterie soient dépassées, qu'apparaissent dans le commerce amoureux toutes les fautes éthiques que le salon combat et qu'il tient à distance de son espace irénique et civilisateur. Ni le sentiment amoureux, fût-il vif et sincère, ni le jeu galant, fût-il respectueux et enjoué, n'offrent de certitudes *a priori* quant à leurs valeurs et à la pérennité du lien. Ce sont les risques pris, les « inquiétudes » traversées et les « déplaisirs¹⁹ » transformés en joies qui sauveront peut-être l'amour de ce tombeau qu'est pour lui le mariage²⁰. Les corps auront parlé, la raison aura vacillé, et le couple victorieux gardera la mémoire de ces franchissements.

Il est aisé de faire apparaître sur ce point la différence majeure de la comédie cornélienne avec celle de Molière, où la puissance patriarcale odieuse et ridicule doit être

¹⁷ *Mélite*, v. 130.

¹⁸ Matthieu Dupas, *La galanterie comme mode de vie...*, op. cit., p. 45.

¹⁹ Pierre Corneille, *De l'utilité...*, éd. citée, p. 73.

²⁰ Ce *topos* apparaît d'emblée dans *Mélite*, v. 82-92.

neutralisée par la ruse, tandis que le couple amoureux obéit au code courtois le plus conventionnel, à peine rendu un peu piquant par de brefs dépits amoureux. L'amour chez Molière ne subit pratiquement aucune épreuve interne : il vainc seulement des obstacles externes, qui peuvent certes être intériorisés parfois comme la « préciosité » chez la princesse d'Élide ou la « stupidité » chez Agnès, ou la superficialité chez Horace, mais qui sont des empêchements artificiels, dont l'amoureux ou l'amoureuse se débarrasse rapidement et totalement, sous l'effet d'une révélation. Apparaît alors la « nature », intacte et apte au bonheur²¹. Le sentiment amoureux, ici confondu avec l'amour, suffit et suffira.

La mise à l'épreuve du sentiment amoureux chez Corneille constitue donc une préparation à la fois ludique et sérieuse à l'état de mariage, et c'est notamment l'argent qui opère l'embranchement de la galanterie sur la société : l'intérêt dément certes l'élégance détachée du jeu de l'amour, mais il n'occupe pas non plus ici la place triviale et mesquine que la comédie traditionnelle lui confère. Cette question du bien n'est pas ainsi seulement l'affaire de parents intéressés, elle préoccupe directement et explicitement les jeunes gens eux-mêmes. La cérémonie du mariage n'est pas la fin de l'histoire, ils se projettent de façon réaliste dans le futur d'un couple indissoluble, où la « cuisine » comptera autant voire plus que les « draps » (*Mélite*). La variante qui remplace les « draps » par le « cœur » efface l'allusion directement sexuelle, mais non pas l'image réaliste du couple comme entité économique autant que sentimentale²². Conçu dans la perspective sociale et chrétienne du temps comme une alliance assortie où doit naître et croître une « amitié » entre des époux se faisant « société » l'un à l'autre, le mariage idéal n'est pas nécessairement le prolongement d'un sentiment amoureux sans orages. L'atmosphère enjouée et coopérative du salon, transposée au sein du couple, sera un résultat, et non le milieu naturellement donné par le sentiment amoureux, où tout n'est au départ que « trouble et sédition », pour reprendre les termes de Pauline que Liliane Picciola applique très pertinemment à *La Galerie du Palais*²³.

En plaçant à l'horizon du jeu galant moins le dénouement matrimonial en soi que la perspective du mariage comme lien indissoluble, porteur de valeurs éthiques autant que d'intérêts économiques et dont il faut éprouver par avance la solidité, Corneille invite protagonistes et spectateurs de la comédie à une critique de l'évidence trompeuse du sentiment amoureux : sa fragilité se signale notamment par ce « change » auquel aboutissent si souvent les partenaires, et par la déconcertante facilité avec laquelle souvent ils s'y résolvent. L'inconstance et l'infidélité, ainsi que toutes les entorses aux valeurs de la « belle et honnête galanterie », ne sont pas des accidents fortuits au fil du jeu galant, mais le cœur même de l'essai pré-nuptial.

Dans quelle mesure alors le jeu de l'amour cornélien peut-il susciter l'euphorie riieuse qu'on attend à la fois du jeu et de la comédie ? Les enjeux sérieux du mariage ne doivent certes pas occulter le comique réel de la conversation des jeunes gens et de leurs jeux duplices. Les postures, feintes et masques aux frontières de l'honnête galanterie, les franchissements qui « justifient » les sentiments et les mettent à l'épreuve, sans autre péril que l'inquiétude ou le déplaisir, conservent à la comédie cornélienne une forme de

²¹ C'est moins vrai de ceux qui ont déjà une expérience sexuelle ou amoureuse – Célimène – ou un caractère déjà (dé)formé – Alceste, Don Juan –, et qui demeurent imperméables à toute révélation.

²² On imagine mal à l'inverse les amoureux de Molière plongés dans des considérations financières, que leur évite une prudence paternelle soit magiquement accordée au hasard (ainsi au dénouement de *L'École des femmes*), soit dûment remplacée lorsqu'elle est dévoyée (Béralde écartant Argan au dénouement du *Malade imaginaire*).

²³ Liliane Picciola, « Introduction à *La Galerie du Palais* », dans Pierre Corneille, *Théâtre*, tome I, éd. citée, p. 599.

légèreté ludique. La comédie ridiculise sans cruauté les passions basses, met en lumière sans le condamner le caractère artificiel ou équivoque du discours galant, euphémise surtout la violence faite aux filles. Mais la dramaturgie et l'écriture portent néanmoins trace de la gravité de ce qui se joue : la violence, la cruauté, la douleur et la folie affleurent sans cesse, s'exhalent en stichomythies, monologues, stances et plaintes. À distance sensible d'une simple mimésis de la « conversation des honnêtes gens » pourtant alléguée, la comédie cornélienne exploite tous les ressorts d'un pathétique souvent convenu dans ses thèmes et son expression, et sans cesse mêlé à un comique beaucoup plus neuf. La comédie cornélienne pose ainsi à son spectateur les « [...] difficultés que posent à la critique, et au lecteur, tous les textes marqués par une indécidable hésitation entre sérieux et comique²⁴ ». Cette tonalité ambiguë voire légèrement dissonante, dont on a souligné à raison les échos lointains chez Marivaux et surtout chez Musset, confère ainsi à la galanterie une forme de gravité, accordée à ses profonds enjeux civilisationnels, mais qui alerte aussi sur ses limites et ses failles.

Quand le second XVII^e siècle consacre le triomphe de l'idéal galant, et que la critique rigoriste de celui-ci provient alors d'un tout autre horizon religieux et moral, la complexité de la comédie cornélienne ne trouve peut-être plus tout à fait sa place dans un paysage ainsi polarisé. Dans l'intervalle aura aussi été ridiculisé et éliminé, sous le nom de « préciosité », le caractère spécifique de la position féminine dans et face à la galanterie et dont la comédie cornélienne rendait compte avec subtilité. La voie est ainsi ouverte au mythe du mariage d'amour, qui vole en effet au secours du patriarcat et qui fait croire, longtemps, à une liberté féminine souvent bien fallacieuse.

²⁴ Nathalie Grande, *op. cit.*, p. 297.