

Lire les comédies de Corneille avec Georges Forestier

Bénédicte LOUVAT
Sorbonne Université
[CELLF 16-18](#), UMR 8599

Georges Forestier n'a pas édité le théâtre de Corneille, pas plus son théâtre comique que son théâtre tragique et n'a donc pas laissé de notices analogues à celles relatives au théâtre de Racine et à celui de Molière. Il n'a pas écrit de livre sur les comédies de Corneille, et ce qu'il a écrit, directement ou indirectement, sur ce corpus, se trouve dans les textes suivants, articles et ouvrages :

Articles

- « Illusion comique et illusion mimétique », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XI, 21 (numéro spécial « Pierre Corneille »), 1984, p. 377-391.
- « Une dramaturgie de la gageure », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1985-5 (numéro « Corneille »), p. 811-819.
- « La naissance de la comédie cornélienne et le débat théâtral des années 1628-1630. À propos d'un livre récent », *XVII^e siècle*, n° 166, avril 1990, p. 105-109.
- « Structure de la comédie française classique », *Littératures classiques*, n° 27 (« Esthétique de la comédie », dir. G. Conesa), 1996, p. 243-257.
- « La comédie cornélienne (1629-1634) ou la ville comme critère de la renaissance de la comédie française », dans *Vita Citadina nel Teatro fra Cinque e Seicento* (Actes du Colloque d'Anagni, 4-6 septembre 1998), Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1999, p. 167-183.
- « Corneille et la pratique des genres », dans *Pratiques de Corneille*, Actes du Colloque de Rouen (juin 2006), éd. Myriam Dufour-Maître, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 359-369.

Ouvrages

- *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981 ; rééd. Droz, coll. « Titre courant », 1996.
- *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.
- *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.
- *Molière*, Paris, Gallimard, 2018.

Cette liste ne contient pas d'article ou de chapitre qui porterait à la fois sur *La Place Royale*, *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*¹ et éclairerait ce corpus d'un jour tout à fait

¹ Ce texte est issu d'une communication prononcée lors d'une journée d'étude à destination des candidats à l'agrégation et des enseignants du secondaire organisée à Montpellier par Catherine Pascal et Léo Stambul, en partenariat avec le rectorat de l'académie de Montpellier le 17 janvier 2025. C'est la raison

neuf, et la moisson pourrait sembler, de prime abord, assez décevante. Mais Georges Forestier croise ces trois pièces à différentes étapes de son cheminement, et c'est ce que nous voudrions montrer, en suivant une chronologie qui n'est pas celle des pièces de Corneille, mais celle de la trajectoire intellectuelle et de l'œuvre de Georges Forestier, et en nous limitant aux éléments les plus décisifs.

Les années 1980 : Corneille et Alcandre

Dans les années 1980, Georges Forestier se penche régulièrement sur les comédies cornéliennes, dans sa thèse de doctorat consacrée au théâtre dans le théâtre puis dans sa thèse d'État sur le déguisement, mais également dans deux articles qui lui permettent de poser les fondements d'une approche déjà très neuve de Corneille. Ils ont tous les deux été publiés dans des numéros de revue (*Papers on French Seventeenth Century Literature* et *Revue d'Histoire Littéraire de la France*) parus à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Pierre Corneille, l'un en 1984, l'autre en 1985.

« Illusion comique et illusion mimétique » ne porte pas directement sur les comédies ni seulement sur Corneille mais confronte deux définitions de l'illusion théâtrale : celle de d'Aubignac, à savoir l'illusion parfaite, fondée sur la correspondance absolue de tous les constituants de la représentation avec tous les constituants de la fiction, et celle de Corneille, soit l'illusion imparfaite, qui laisse voir la disparité entre les deux séries. Cette conception célèbre le créateur, l'illusionniste, incarné dans son théâtre par le magicien Alcandre de *L'Illusion comique*, sous-titrée « comédie ». Elle est synthétisée par cette analogie brillante entre le dramaturge et son personnage :

Corneille n'a pas cessé de concevoir son rôle à l'image d'un Alcandre, plongeant son public dans l'illusion, l'entraînant où bon lui semble, le forçant à accepter ce qu'il lui présente ; bref d'un démiurge dont les coups d'éclat et d'arbitraire étourdissent et éblouissent le spectateur, révélant ainsi sa présence aux côtés de ses personnages, sur le devant de la scène².

« Une dramaturgie de la gageure » se donne comme une réflexion générale sur la dramaturgie cornélienne. La formule du titre a fait florès et a été régulièrement reprise pour caractériser une esthétique de l'expérimentation, fondée sur l'exploration de formules inédites, le goût des difficultés et des contraintes et à certains égards le caractère pré-oulipien du théâtre cornélien. *La Place Royale* (en l'occurrence le personnage d'Alidor) et *Le menteur* y sont rapidement évoqués, au milieu d'une série de tragédies, et notamment de tragédies tardives, auxquelles peu de spécialistes s'intéressaient alors :

Cette dramaturgie de la gageure [...] explique bien des choses dans la carrière de Corneille. Elle explique tant de sujets « à la limite », auxquels il s'est manifestement complu : *Médée*, *Polyeucte*, *Théodore*, *Héraclius*, *Attila*. Elle explique tous ces personnages étonnants qui ont succédé à Alidor. Elle appuie la thèse, considérée aujourd'hui comme légendaire, de la rivalité acceptée avec Racine au sujet des amours de Titus et de Bérénice. Elle explique encore qu'il ait interrompu une série triomphale de tragédies pour lancer sur la scène la comédie du *Menteur*³.

Mais ce sont surtout les ouvrages sur le théâtre dans le théâtre et sur le déguisement qui sont intéressants pour qui cherche à lire les comédies de Corneille avec Georges Forestier, et qui le sont l'un pour ce qu'on y trouve, l'autre pour ce qu'on n'y trouve pas...

pour laquelle il y est régulièrement question de *La Place Royale*, du *Le menteur* et de *La suite du menteur*, au programme de l'agrégation en 2025, *Le menteur* étant par ailleurs entré au programme du baccalauréat en 2025. On pourra aussi consulter, sur ces trois pièces, le numéro 3 de *Corneille présent* (2024) : <https://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/1828.html>.

² « Illusion comique et illusion mimétique », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XI, 21, 1984, p. 391.

³ « Une dramaturgie de la gageure », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1985-5, p. 817.

On pourrait, en effet, s'attendre à rencontrer sinon *La Place Royale*, du moins *Le Menteur* et *La Suite du Menteur* dans le corpus d'étude du premier livre, qui porte sur le théâtre dans le théâtre. Dans *Le Menteur* surtout, Dorante se donne en représentation et Cliton est son spectateur favori ; *Le Menteur* est par ailleurs évoqué dans *La Suite* comme une pièce de théâtre qui se joue à Paris et la scène finale projette un devenir semblable pour la comédie qui se termine. Or il n'en est rien. Dans le corpus des œuvres de Corneille, seule *L'Illusion comique* trouve place au sein du *Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, et la raison en est une définition très rigoureuse du procédé du théâtre dans le théâtre. Celui-ci combine, pour Georges Forestier, continuité de l'action, changement de niveau fictionnel et présence d'un spectateur sur scène. C'est ce qui se produit au cinquième acte de *L'Illusion comique*, où Pridamant assiste à la représentation d'une tragédie avant que le rideau ne se lève et ne montre les acteurs se partageant la recette, lui apprenant par là même que son fils est devenu comédien. L'introduction de la première édition propose une distinction ferme entre théâtre dans le théâtre, jeu de rôle et intermède, ces deux dernières catégories ne mettant pas en jeu les critères identifiés par Georges Forestier pour le premier :

En bref, ce qui distingue le théâtre dans le théâtre de l'intermède aussi bien que du jeu de rôle, c'est qu'il y a continuité sur le plan de l'action dramatique, assurée par le regard des spectateurs intérieurs, mais en même temps *changement de niveau*. [...] Intermèdes et jeux de rôle ne ressortissent donc pas au *métathéâtre*, dont seul relève le procédé du théâtre dans le théâtre⁴.

Mais il se trouve qu'en 1996, à l'occasion d'une réédition du livre au format de poche, Georges Forestier revient précisément sur ce qui distingue théâtre dans le théâtre, jeu de rôle et mise en abyme, ce qui n'est pas sans importance pour l'examen des trois comédies de Corneille qui nous intéressent. Si la première catégorie est, en effet, magistralement illustrée par *L'Illusion comique*, la deuxième l'est par *Le Menteur* et la troisième par *La Suite du Menteur*. Avec la rigueur qui le caractérise, Georges Forestier éclaire rétrospectivement le cadre théorique défini quinze ans plus tôt :

Ayant à cœur de poser rigoureusement mon objet d'étude [...], je me suis astreint dans cet ouvrage à distinguer le théâtre dans le théâtre strictement entendu – interruption d'une action dramatique par l'insertion d'un élément autonome considéré comme « du théâtre » par les personnages –, de toutes les autres formes de jeux de théâtralité à l'œuvre dans tant de pièces du XVII^e siècle. Les avantages méthodologique et scientifique de cette démarche – il s'agissait d'étudier un procédé qui avait une histoire propre, possédait un caractère structurel marqué, et offrait une typologie fondée sur des catégories stables – ne doivent pas masquer l'inconvénient qui les accompagnait et qui a consisté à isoler une étroite série d'une quarantaine de pièces d'un ensemble d'œuvres dix fois plus important. Car le théâtre dans le théâtre peut être considéré comme la forme aboutie et structurée, et, par là, contraignante, de la pénétration du théâtre par le théâtre dont les traces affleurent dans toute la production dramatique française du Grand Siècle.

Il donne alors comme exemple de ces pièces qu'il a exclues de son corpus précisément *Le Menteur*, et la séquence nocturne de la fenêtre, désignée comme « un véritable jeu de théâtre » dont il énumère les constituants :

Annonce d'un « divertissement », allusions du valet Cliton à l'art dramatique (« talent », « art », « conte »), énoncé par son maître de qualités qui sont celles du comédien, la préparation de la scène 5 de l'acte III du *Menteur* est digne d'un prologue théâtral. [...] De tout cela le public est informé, et c'est à l'affrontement de deux « comédiens », qui se savent tels mais qui ne se percent pas mutuellement à jour, qu'il assiste. Et cet affrontement se fait sous les yeux de deux confidents-complices-spectateurs, Lucrèce d'un côté, Cliton de l'autre. À l'intérieur et dans la continuité de la comédie intitulée *Le Menteur*, c'est un véritable jeu de théâtre que Corneille, à la suite de son modèle espagnol, met sous nos yeux. Pour autant il ne s'agit pas de théâtre dans le théâtre, puisque

⁴ *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, p. 12.

l'action principale, loin d'être interrompue par le jeu des deux personnages, se poursuit à travers ce jeu et grâce à lui⁵.

Il est régulièrement question du *Menteur* dans *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*. L'ouvrage distingue, on le sait, déguisement conscient ou inconscient – mystère d'identité, comme dans *Œdipe*, ou travestissement adopté pour parvenir à ses fins, comme Jupiter prenant l'identité d'Amphitryon dans la pièce de Plaute adaptée par Rotrou puis Molière –, mais aussi déguisement physique ou simplement verbal. C'est à cette dernière catégorie qu'appartient le « déguisement » de Dorante, soit l'invention permanente d'actions et d'identités, sans changement d'apparence, qui le caractérise tout au long de la pièce. Au sein des nombreux développements ou allusions à cette pièce, on pourra retenir deux éléments : tout d'abord un commentaire relatif au choix de l'hypotexte espagnol du *Menteur*, soit *La Verdad sospechosa* d'Alarcón. Il est remarquable, pour Georges Forestier, que

parmi toutes les *comedias* qui s'offraient à lui, certaines aussi bien intriguées que *La Verdad sospechosa*, [Corneille] a choisi celle dans laquelle le héros s'empêtre dans les illusions qu'il construit et débouche sur un échec, déconsidération de l'illusion qu'il a soulignée en transformant un titre qui définit un état de choses (« la vérité suspecte ») en un titre qui définit un caractère négatif (*Le Menteur*)⁶.

Ensuite une réflexion sur le positionnement général de Corneille, auteur tragique comme auteur comique, sur le déguisement. Georges Forestier confronte en effet deux textes *a priori* contradictoires : un extrait du deuxième *Discours* où Corneille critique le procédé de la reconnaissance et son préalable, le mystère d'identité, et marque sa préférence pour les affrontements à visage découvert⁷ ; les paratextes du *Menteur*, pièce à déguisement et identité troublée, et l'admiration pour *La Verdad sospechosa* d'Alarcón qui s'y manifeste⁸. Il les commente en ces termes :

Critiquer le principe de la reconnaissance quand on déclare par ailleurs qu'on aurait tout donné pour être l'inventeur de l'intrigue du *Menteur* [...] et quand on fonde plusieurs de ses pièces (dont des tragédies) sur des mystères d'identité, c'est confirmer qu'il y a deux grands types de déguisements : un déguisement classique, issu d'Aristote, cultivé par les Italiens et privilégié par les théoriciens néo-classiques français ; ce type de déguisement fonctionne sur un principe à double détente : l'action roule d'abord sur la personnalité fictive, engageant des conséquences (souvent tragiques) pour la personnalité authentique, qui ne se révèle que dans un deuxième temps. Et un déguisement moderne, issu de la comédie antique et de la comédie italienne humaniste, mais transformé et transmis à la France par la *comedia* ; ce déguisement fonctionne sur le principe du

⁵ *Ibid.*, préface de 1996, p. XI-XII.

⁶ *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, p. 568, n. 78.

⁷ « Quand [la reconnaissance] ne se fait qu'après la mort de l'inconnu, la compassion qu'excitent les déplaisirs de celui qui le fait périr, ne peut avoir grande étendue, puisqu'elle est reculée et enfermée dans la Catastrophe. Mais lorsqu'on agit à visage découvert, et qu'on sait à qui on en veut, le combat des passions contre la Nature, ou du devoir contre l'amour, occupe la meilleure partie du Poème, et de là naissent les grandes et fortes émotions, qui renouvellent à tous moments, et redoublent la commisération. [...] Je sais que l'Agnition est un grand ornement dans les Tragédies, Aristote le dit, mais il est certain qu'elle a ses inconvénients... » (*Discours de la tragédie*, dans *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 110).

⁸ Notamment l'Examen de la pièce, où Corneille déclare : « Cette pièce est en partie traduite, en partie imitée de l'espagnol. Le sujet m'en semble si spirituel et si bien tourné, que j'ai dit souvent que je voudrais avoir donné des deux plus belles que j'aie faites, et qu'il fût de mon invention. » (Pierre Corneille, *Le Menteur, Théâtre*, éd. L. Picciola, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », n° 97, 2023, t. III, p. 823).

parallélisme – c'est-à-dire, selon les cas, alternance ou superposition – entre le masque et le visage⁹.

Ce second type de déguisement, déguisement moderne donc, c'est précisément celui qu'illustre *Le Menteur*, où le jeu des identités ne s'apparente jamais exactement à un déguisement et au sein duquel le visage transparaît toujours sous le masque. Georges Forestier ne manque d'ailleurs pas de souligner que dans *Le Menteur*, le jeu sur les identités ne concerne pas seulement Dorante, mais également Lucrèce et Clarice, et de s'attarder sur la séquence nocturne déjà évoquée, où ce redoublement du déguisement ou du jeu sur l'identité donne sa pleine mesure.

Les années 1990 : la comédie au prisme de la génétique théâtrale

En septembre 1998, Georges Forestier prononce une communication sur l'élaboration des six premières comédies, de *Mélite* à *La Place Royale*, dans le cadre d'un colloque organisé en Italie autour de la vie urbaine dans la comédie des XVI^e et XVII^e siècles. La dimension internationale de l'événement autant que les langues qui y sont employées (l'italien majoritairement, l'anglais et le français étant présents à la marge) expliquent sans doute le caractère très pédagogique de l'étude de Georges Forestier, publiée l'année suivante. Il y montre que, toujours à l'affût de formules originales, Corneille a conçu ses six pièces comme une série de « pastorales urbaines », inscrivant des intrigues amoureuses issues de la pastorale dans un cadre urbain contemporain standardisé, sans commune mesure avec celui des comédies humanistes. S'il ne renvoie pas aux travaux de Marc Fumaroli¹⁰, qui avait eu recours à la même dénomination quelques années plus tôt, c'est une démonstration analogue – quoique plus systématique – qu'il reconduit. Il ajoute cependant deux points nouveaux dans sa conclusion : en faisant le choix de la « comédie des sentiments » et en s'affranchissant du modèle de la comédie italienne repris par la comédie française de la Renaissance, Corneille s'adapte aussi à la structure des troupes professionnelles qui commencent à s'établir à Paris et comptent un nombre significatif d'actrices, auxquelles il décide de donner de vrais rôles ; ce faisant, il ouvre la voie à Marivaux bien davantage qu'à Molière :

... il se trouve que Corneille, en faisant passer la pastorale [...] par la comédie invente grâce à cette comédie des sentiments un nouveau genre de comédie dans lequel les femmes tiennent un rôle aussi important que les hommes. [...] c'est ce qui explique que [...] un siècle plus tard Marivaux se sentira plus proche de Corneille que de Molière, parce que précisément Molière pour sa part reprend la structure de la comédie à l'italienne ; c'est la raison pour laquelle les rôles de jeunes filles chez Molière sont si peu développés¹¹.

Dans la trajectoire intellectuelle de Georges Forestier, les années 1990 sont surtout marquées par l'élaboration et la parution d'un ouvrage décisif, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, et la mise au jour d'une nouvelle approche des textes dramatiques du XVII^e siècle, à savoir la génétique théâtrale, qu'il applique d'abord à Corneille, avant de l'étendre à Racine et à Molière. C'est, dès lors, surtout le Corneille tragique qui l'intéresse, les comédies n'étant évoquées qu'à la marge dans le grand livre

⁹ *Esthétique de l'identité...*, op. cit., p. 90.

¹⁰ Les premières analyses que M. Fumaroli propose des comédies de Corneille et leur appréhension comme « pastorales urbaines » se trouvent dans le tome III de l'*Histoire littéraire de la France* des Éditions sociales (1975) ; mais c'est surtout la publication, dix ans plus tard, de *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne* (Genève, Droz, 1996) qui leur offre une vraie diffusion.

¹¹ « La comédie cornélienne (1629-1634) ou la ville comme critère de la renaissance de la comédie française », dans *Vita Citadina nel Teatro fra Cinque e Seicento* (Actes du Colloque d'Anagni, 4-6 septembre 1998), Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1999, p. 182-183.

de 1996. Trente ans plus tard, il est frappant, et très émouvant, de suivre la genèse autant que les conséquences de ce mouvement dans deux articles contemporains, antérieurs tous deux à celui que nous venons d'évoquer, mais qui témoignent comme lui du fait que c'est à ce moment-là, et sans doute aussi parce que c'est dans l'air du temps, que les premières comédies de Corneille font vraiment leur entrée dans la réflexion de Georges Forestier, les premières comédies et surtout *La Place Royale*, pour laquelle il éprouve, comme nous toutes et tous sans doute, une forme de fascination. Et s'il en est ainsi, c'est aussi, sans doute, en raison de la parution en 1989 de *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)* de Gabriel Conesa¹², ami et collaborateur de Georges Forestier. C'est à lui que la revue *XVII^e siècle* confie le compte-rendu de cet ouvrage, qui paraît au printemps 1990 sous le titre « La naissance de la comédie cornélienne et le débat théâtral des années 1628-1630. À propos d'un livre récent ». Le livre de Gabriel Conesa s'y trouve progressivement délaissé, et avec lui l'exercice de la recension, au profit d'un développement parfaitement original sur le débat entre réguliers et irréguliers de la fin des années 1620 – auquel Georges Forestier consacre, trois ans plus tard, un article décisif, « De la modernité anticlassique au classicisme moderne (1628-1634). Le modèle théâtral¹³ » – et, en son sein, sur la nature de la révolution qu'opère Corneille avec ses premières comédies. Sa démarche est alors caractérisée par le recours au lexique rhétorique et au triptyque *inventio / dispositio / elocutio*. C'est à partir de ce lexique qu'il reformule la thèse contenue dans l'ouvrage de Gabriel Conesa : Corneille invente une nouvelle *mimèsis* comique à partir de l'*elocutio* (l'imitation de la « conversation des honnêtes gens ») renvoyant dos à dos réguliers et irréguliers, qui se focalisent alors sur l'*inventio* (la matière des pièces de théâtre, très dense pour les partisans de la tragi-comédie, simple pour les réguliers et partisans des genres hérités de l'Antiquité) et la *dispositio* (l'inscription de cette matière dans les unités de temps et de lieu, *i.e.* de temps d'abord, avec débats sur la règle des 24 heures). C'est ce qu'il synthétise dans ces propos :

[...] la modernité des auteurs de tragi-comédie résidait exclusivement dans l'*inventio*, devant la liberté de laquelle tout (en premier lieu la *dispositio*) devait céder ; Corneille, lui, en choisissant un genre oublié, donc à l'écart du débat théorique sur *inventio / dispositio* pouvait faire porter tout son soin sur l'*elocutio*. C'est ce que révèle le livre de G. Conesa, qui montre bien ses efforts pour inventer une véritable *mimèsis* comique à partir de la seule *elocutio*¹⁴.

L'année 1996 est marquée, on l'a dit, par la publication de l'*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*. Georges Forestier y met au point la notion de composition à rebours ou composition rétrograde, conçue d'abord pour penser la tragédie :

[...] envisagée sur un plan génétique, c'est-à-dire dans la perspective du travail de mise en intrigue, la tragédie classique française se révèle être un genre fondé sur le principe de la cause finale. [...] [Le] travail créateur [de Corneille] consiste à dégager de l'histoire non pas un ensemble, mais *un seul* élément fondamental – le dénouement, qui est en même temps le sujet de l'œuvre – à partir duquel est reconstruit à rebours un enchaînement de causes et d'effets qui donne l'illusion de conduire l'histoire à sa fin selon les modalités de la logique et du probable (qui peuvent être transgressées pour produire un effet de surprise). Si les tragédies de Corneille (ou de Racine) prennent le plus souvent d'extraordinaires libertés avec leurs sources historiques, c'est à cause de ce principe de composition régressive : en ne retenant [...] que le seul dénouement, elles reconstruisent à rebours à partir de lui une intrigue qui obéit à ses lois propres de cohérence et qui, partant, peut être parfaitement imaginaire¹⁵.

¹² Gabriel Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, Paris, SEDES, 1989.

¹³ « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », *Littératures classiques*, n° 19 (« Qu'est-ce qu'un classique ? », dir. A. Viala), 1993, p. 87-128.

¹⁴ « La naissance de la comédie cornélienne et le débat théâtral des années 1628-1630. À propos d'un livre récent », *XVII^e siècle*, n° 166, avril 1990, p. 108.

¹⁵ Avant-propos de l'*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 14-15.

Dès lors, étudier les structures dramatiques d'une tragédie, c'est remonter la chaîne des actions, événements, mélange d'éléments reçus et d'éléments inventés. Mais cette méthode peut être appliquée à la comédie, comme l'atteste le très important article sur la « structure de la comédie française classique » paru la même année dans un numéro de la revue *Littératures classiques* consacré à l'esthétique de la comédie. Georges Forestier y revient sur ce qui pourrait sembler une évidence : le mariage sur lequel se terminent quasiment toutes les comédies de l'âge classique n'est pas une simple convention ; en tant qu'il en est, à proprement parler, le dénouement, il détermine, à rebours, la structure même de la comédie. C'est dans ce cadre que prend place la réflexion la plus poussée de Georges Forestier sur la structure des comédies cornéliennes, ou plus justement, parce qu'il n'est question que de celles-là, des cinq premières. Il y reprend le commentaire que fait Corneille de la tripartition de l'action ou structuration en trois temps énoncée par Aristote (*Poétique*, chap. 7) et que le dramaturge applique d'abord à *Cinna* puis aux comédies.

Il faut donc qu'une action pour être d'une juste grandeur ait un commencement, un milieu et une fin. *Cinna* conspire contre Auguste, et rend compte de sa conspiration à Émilie, voilà le commencement ; Maxime en fait avertir Auguste, voilà le milieu ; Auguste lui pardonne, voilà la fin. Ainsi dans les Comédies de ce premier Volume, 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 séparait¹⁶.

Cette glose est à son tour commentée par Georges Forestier, qui en tire un schéma. Corneille cherche à

éclaircir pour son lecteur le principe aristotélicien de la structuration en trois temps [...]. Mais en expliquant ce principe de manière aussi générale, il confirme que le genre de la comédie – de la comédie cornélienne, s'entend – relève d'une méthode de composition qui est celle de la « déduction » à partir d'un schéma de base : union, désunion (ou séparation), réunion¹⁷. Or si ce schéma peut se présenter « presque toujours » sous cette forme, c'est que la comédie repose « presque toujours » sur un même type de dénouement : « ... deux amants séparés par quelque fourbe qu'on leur a faite, ou par quelque pouvoir dominant, se réunissent par l'éclaircissement de cette fourbe, ou par le consentement de ceux qui y mettaient obstacle ; *ce qui arrive presque toujours dans* [nos comédies], *qui n'ont que très rarement une autre fin que des mariages* » (Corneille¹⁸, *ibid.*)

Laissant de côté les développements consacrés à Molière (et particulièrement au *Misanthrope*), on peut isoler d'abord au sein de cette étude essentielle les réflexions sur la spécificité de la comédie à l'espagnole au regard de la comédie française sur le plan de la structuration de l'intrigue matrimoniale, c'est-à-dire de l'action comique. Georges Forestier présente ainsi la « variante » que constitue, à cet égard, la comédie à l'espagnole :

Si le schéma en est : pas d'amour partagé (ou rencontre) / conquête amoureuse / mariage – schéma qui est à l'origine un schéma de tragi-comédie [...] – il n'en est pas moins justiciable du même type de raisonnement à rebours que celui que nous avons proposé pour la comédie à l'italienne et la comédie française. La différence [...] nous paraît être la suivante : au lieu que l'invariant structurel (le mariage) réagisse sur l'élément immédiatement antérieur, impliquant un obstacle créé par une désunion ou une opposition parentale, c'est sur l'élément initial qu'il agit en premier lieu. On débouche sur un mariage d'amour, ce qui implique que l'amour soit absent au début de la pièce

¹⁶ Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, éd. citée, p. 77.

¹⁷ Plus loin, il propose une variante de cette formulation : le schéma de la comédie classique, particulièrement de la comédie cornélienne, reposerait « sur le mouvement réversif / réunion finale / donc désunion intermédiaire / donc union initiale » (« Structure de la comédie française classique », *Littératures classiques*, n° 27 (« Esthétique de la comédie », dir. G. Conesa), 1996, p. 254).

¹⁸ *Ibid.*, p. 247-248.

[...]; ce qui implique ensuite, mais seulement ensuite, que toute l'action soit consacrée à la conquête amoureuse¹⁹.

Tout à sa réflexion sur la comédie française classique, Georges Forestier ne développe pas davantage, mais on peut se demander si ce schéma convient tout à fait au *Menteur* et à *La Suite du Menteur*. *La Suite du Menteur* se termine par l'annonce du mariage de Dorante avec Mélisse – il s'agit là du seul mariage annoncé, sur quoi Cliton plaisante dans une dernière scène supprimée par Corneille à partir de 1660. Corneille y a conservé l'obstacle au mariage que constitue la rivalité entre Dorante et Philiste, qui pourrait fonctionner comme un obstacle « classique » et français, n'était qu'elle est connue très tardivement des personnages et que, jusqu'à l'acte IV où Dorante découvre que Philiste aime « en même lieu²⁰ » que lui, ce n'est pas l'élément qui nourrit l'intrigue matrimoniale. Celle-ci relève bien du modèle de la naissance et du développement, sur scène, de l'amour qui aboutit au mariage, avec plusieurs spécificités, qui tiennent notamment 1) au fait que cette relation est initiée par Cléandre, frère de Mélisse, coupable véritable du crime dont Dorante a été à tort inculpé et 2) au fait que l'identité de Mélisse est dévoilée peu à peu (elle est une généreuse et anonyme bienfaitrice à l'acte I ; dont le visage est ensuite connu de Dorante grâce au portrait à l'acte II ; qui apparaît à Dorante déguisée en servante, coiffe abattue et sous la fausse identité de sœur de Lyse avant de se découvrir à l'acte III ; et qui n'est connue de lui pour sœur de Cléandre qu'à l'acte V). *La Suite du Menteur* est une pièce dans laquelle le savoir du spectateur est infiniment supérieur à celui des personnages, puisque le spectateur a toutes les clés en main dès le milieu de l'acte II et que les mystères d'identité, ou à tout le moins les secrets que les personnages ont les uns pour les autres ne sont révélés que très progressivement.

La reconstitution d'une structuration en trois temps²¹ est plus délicate pour *Le Menteur*, en raison 1) de la substitution, *in extremis*, de la vraie Lucrèce à la fausse Lucrèce, avec un mariage qui n'est pas exactement un mariage d'amour, même s'il n'est pas non plus fondé sur la seule autorité du père comme dans *La Verdad sospechosa* 2) et, partant, de la mise en échec, dès l'acte II, de ce qui serait un vrai mariage d'amour, celui qui unirait Clarice et Dorante, du fait d'obstacles de nature différente (le rival « classique », Alcippe, mais surtout le quiproquo et enfin l'invention de l'hymen de Poitiers). À quoi s'ajouterait, 3) que la fin annoncée n'a finalement pas lieu, puisque *La Suite du Menteur* nous apprend que Dorante n'a pas épousé Lucrèce, s'est enfui avec la dot et que c'est finalement Géronte qui s'est marié avec la jeune femme...

On a bien affaire, avec *Le Menteur*, à une pièce profondément originale dans sa structuration dramatique, avec un quiproquo d'étendue aussi importante que celui de *L'École des femmes* par exemple, un dénouement qu'on peut considérer comme un peu amer et des éléments assez proches des comédies première manière, avec notamment cette « dramaturgie du mécompte », c'est-à-dire à la fois de l'illusion et de la désillusion identifiée par Marc Escola dans la présentation de son édition²².

La fin de l'article est consacrée aux exceptions et tout particulièrement à *La Place Royale*. Il s'agit là, sans doute, de la contribution la plus importante de Georges Forestier à l'étude des comédies cornéliennes. Il rappelle le goût de la singularité et l'envie de varier qui ont pu animer Corneille, après qu'il a épuisé les potentialités du schéma

¹⁹ *Ibid.*, p. 253.

²⁰ Corneille, *La Suite du Menteur*, IV, 4, v. 1420.

²¹ Dans son ouvrage sur les trois pièces au programme de l'agrégation, Liliane Picciola consacre à la « structuration de l'action » un chapitre très stimulant, et qui dialogue avec le présent article de Georges Forestier (Liliane Picciola, Frédéric Calas et Anne-Marie Garagnon, *Corneille, Le Menteur, La Suite du Menteur, La Place Royale*, Neuilly, Atlande, 2024, p. 63-88).

²² Présentation de Corneille, *Le Menteur*, éd. Marc Escola, Paris, GF-Dossier, 2024, p. 19-24.

dramatique mis au point avec *Mélite* et poursuivi jusqu'à *La Suivante*. Mais comment faire ? Il est frappant, en effet, de retrouver dans *La Place Royale* les deux premières étapes (union et désunion) du schéma qui est à l'œuvre dans les pièces précédentes et on pourrait tout à fait imaginer une réunion et un mariage. La force et la singularité de la pièce tiennent dans la conception du protagoniste, héros paradoxal seul à même de faire sortir la comédie de la trajectoire programmée :

[...] l'idée de génie de Corneille est d'avoir bien compris qu'aucune raison extérieure ne peut empêcher, *in fine*, un mariage de comédie, et donc, que pour provoquer un dénouement paradoxal, il fallait introduire une raison intérieure, propre à la psychologie des personnages : à dénouement paradoxal, héros paradoxal, dont l'extravagance – le sous-titre de la pièce, *l'amoureux extravagant*, parle clair – va jusqu'à vouloir quitter celle qu'il aime et qui l'aime²³.

La Place Royale fait, dans l'*Essai de génétique théâtrale*, l'objet de quelques pages, écrites en même temps que cet article et où Georges Forestier adopte le même point de vue. La psychologie d'Alidor et la constitution de son caractère sont des conséquences de la décision, prise en amont, de faire en sorte que la pièce ne se termine pas par le mariage des protagonistes : « malgré les apparences, ce n'est pas en expliquant le caractère du héros que l'on peut rendre compte du dénouement de cette comédie : c'est au contraire le paradoxe constitutif de la pièce qui a déterminé la constitution de ce caractère²⁴ ».

À partir de 2000 : le tournant historien

Dès la fin des années 1990, Georges Forestier se tourne vers Racine, dont il donne tour à tour une nouvelle édition (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999) et une copieuse biographie (*Jean Racine*, Gallimard, « Biographies », 2006). Conçue à l'origine pour appliquer à Corneille la méthode de la génétique théâtrale, ce dont les notices gardent trace, l'édition de Racine a poussé Georges Forestier vers les archives, l'histoire matérielle et sociale du théâtre et la biographie. Dès lors, il délaisse la poétique *stricto sensu* autant que Corneille, Molière succédant à Racine au milieu des années 2000.

Mais Corneille est présent dans le dernier ouvrage paru avant sa mort : *Molière, le mystère et le complot*, où Georges Forestier revient sur ce qui était devenu l'un de ses sujets de prédilection autant que chevaux de bataille, à savoir les conflits d'auctorialité et en l'occurrence l'attribution, tardive et infondée, de l'œuvre de Molière à Corneille.

À l'occasion d'un autre anniversaire, celui du tricentenaire de la naissance de Corneille célébré à Rouen en 2006, il prononce cependant une communication intitulée « Corneille et la pratique des genres », qui porte en fait essentiellement sur *Mélite*. Et cette analyse, publiée peu après, est un dialogue avec Corneille autant qu'avec lui-même, puisque Georges Forestier y conteste la filiation retenue habituellement par la critique – et longtemps brandie par lui comme la seule possible –, qui voit dans les premières comédies de Corneille des « pastorales urbaines ». Dans ce dernier texte entièrement consacré à Corneille, il démontre avec force arguments que le modèle générique et les patrons esthétiques qui sont à l'origine de *Mélite* proviennent de la poésie galante²⁵.

Quelles remarques générales, sinon conclusions, peut-on tirer de cette glane ? Tout d'abord, le fait que ce que Georges Forestier, comme la majorité des critiques, appelle « la comédie cornélienne » est essentiellement la série qui va de *Mélite* à *La Place Royale* ; ensuite que *La Suite du Menteur* n'a jamais retenu son attention – à l'exception

²³ « Structure de la comédie française classique », art. cité, p. 255.

²⁴ *Essai de génétique théâtrale*, op. cit., p. 72-73.

²⁵ « Corneille et la pratique des genres », dans *Pratiques de Corneille*, actes du colloque de Rouen (juin 2006), éd. Myriam Dufour-Maître, Rouen, PURH, 2012, p. 359-369.

de son épître dédicatoire, en tant qu'elle dialogue, sur la question de l'utilité et des modalités de l'utilité au théâtre, avec le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*²⁶. Plus généralement, on observe un infléchissement du discours sur les comédies cornéliennes, avec l'abandon progressif du *Menteur*, auquel Georges Forestier s'était intéressé dans le cadre de sa thèse d'État sur le déguisement, au profit d'une prise en considération exclusive, dans les années 1990-2000, des premières comédies, et notamment de *Mélite* et de *La Place Royale*.

Même si ce mouvement est un signe des temps, on peut tenter de l'expliquer, dans la trajectoire intellectuelle de Georges Forestier, par deux raisons : outre la réorientation progressive de son travail vers la tragédie et vers Racine, puis vers Molière et le théâtre des années 1660-1670, il y a, assurément, une autre explication, qui est liée au fait que, en tant qu'adaptations de *comedias*, les deux comédies des années 1640 ne peuvent sans doute pas être soumises de la même manière que les premières à la procédure de génétique théâtrale qui devient la méthode fondamentale de Georges Forestier à partir du livre sur Corneille, et qui consiste à faire émerger l'action dramatique et à recomposer les étapes de sa création à partir du dénouement. Dans le cas du *Menteur* et de *La Suite du Menteur*, c'est non seulement le dénouement, mais encore tout l'acheminement des actions et la préparation du dénouement qui sont fournis par les hypotextes espagnols, de sorte que l'invention de Corneille peut apparaître comme quasiment nulle.

Lire les comédies de Corneille avec Georges Forestier, c'est en effet privilégier les formes, les structures, sur l'interprétation, ou plus exactement considérer qu'on ne peut correctement interpréter sans avoir d'abord décrit et, plus précisément, reconstitué la logique dramatique et hiérarchisé les constituants du texte théâtral, au sein duquel, notamment, « la psychologie est fille de la structure²⁷ »...

²⁶ Dans l'*Essai de génétique théâtrale*, où l'index ne la répertorie que pour sa préface.

²⁷ « Structure de la comédie française classique », art. cité, p. 254.