

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav románských studií

Francouzská filologie

# **Bakalářská práce**

Johana Vendlová

## **La galanterie dans le théâtre du jeune Pierre Corneille**

Galantnost v raných dramatech Pierra Corneille

Gallantry in Pierre Corneille's early Plays

Praha 2022

Vedoucí práce: PhDr. Závěš Šuman, Ph.D.

Qu'il me soit permis d'exprimer ici ma gratitude au directeur de mon mémoire de licence M. Závěš Šuman pour l'intérêt qu'il a porté à ce travail depuis le début, pour les recommandations et la littérature qu'il mit à ma disposition, ainsi que ses conseils. Je tiens également à exprimer mes plus sincères remerciements à ma famille et mes amis qui m'ont toujours encouragée et soutenue lors de la rédaction de ce mémoire.

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 16. 5. 2022

Johana Vendlová

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se zabývá galantností ve vybraných raných dramatech Pierra Corneille komického žánru. Cílem práce je identifikovat galantní prvky v daných hrách, přiblížit okolnosti jejich zapojení do dramaturgie a popsat jejich vliv na komično. První část je věnována konceptualizaci galantnosti jako sociokulturní a následně i literární kategorie s přihlédnutím k jejímu původu a vlivům od středověku po sedmnácté století. Popis těchto vlivů je nezbytný pro pochopení sémantické propustnosti a tvárnosti dané kategorie, jež během svého vývoje nabyla mnoha, dokonce i protichůdných významů, což významně ovlivňuje galantní doktrínu klasicistní společnosti, a tedy také corneillovského publika. Druhá část rozebírá vybrané galantní prvky ve zvolených komediích, jejichž korpus je rozdělen na dva celky: komedie třicátých let, *Mérite* a *La Veuve*, a komedie čtyřicátých let, *Le Menteur* a *La Suite du Menteur*. Každý celek je zakončen diskusí shrnující nejvýznamnější charakteristiky autorské poetiky, užití galantnosti a komična dané dekády, jež umožňuje jejich vzájemné srovnání. Pozornost je soustředěna zejména na vývoj básnickova stylu s ohledem na perspektivu dobového publika. Metodologie se opírá o endogenní přístup k fenoménům literární historie, z něž vychází řada předních odborníků jako jsou Alain Viala, Delphine Denis či Carine Barbafieri. Práce se zabývá rovněž „plasticitou“ divadelního žánru, který se u Corneille prolíná s procesy a projevy tehdejší galantní estetiky.

## **Klíčová slova**

*Pierre Corneille, klasicismus, galantnost, dramaturgie, stylistika*

## **Mots clés**

*Pierre Corneille, classicisme, galanterie, dramaturgie, stylistique*

## **Abstract**

This bachelor thesis deals with gallantry in selected early plays of Pierre Corneille's comic genre. The aim of the thesis is to reveal gallant components in the given plays, to approach the circumstances of their involvement in dramaturgy and to describe their influence on comedy. The first part is devoted to the conceptualization of gallantry as a sociocultural and a literary category, considering its origin and influences from the Middle Ages to the seventeenth century. The description of these influences is necessary to understand the semantic permeability of this category, which gained many meanings during its development and reached their opposition, which significantly influences the gallant doctrine of classicist society, and thus the Corneille's audience. The second part analyzes concrete gallant components in selected comedies, whose corpus is divided into two parts: comedy of the thirties, *Mélite* and *La Veuve*, and comedy of the forties, *Le menteur* and *La Suite du menteur*. Each unit is achieved by a discussion summarizing the most important characteristics of the poet's style, the use of gallantry and the comedy of the decade, which allows them to be compared with each other. The focus is particularly on the development of the poet's style regarding the perspective of contemporary audiences. The methodology is based on an endogenous approach to the phenomena of literary history developed by many leading experts such as Alain Viala, Delphine Denis and Carine Barbaferi. The thesis discusses also "plasticity" of the theatre, which in Corneille intertwines with the processes and manifestations of the gallant aesthetics.

## **Keywords**

*Pierre Corneille, Classicism, Gallantry, Dramaturgy, Stylistics*

# Sommaire

1.	Introduction.....	7
2.	La conceptualisation théorique de la galanterie.....	9
2.1	La définition de la galanterie .....	9
2.1.1	Le sens du galant du Moyen Âge à la Renaissance.....	9
2.2	L’ancrage socio-culturel de la galanterie au XVII <sup>e</sup> siècle.....	11
2.2.1	La dimension socio-culturelle .....	12
2.2.2	L’honnête homme et le galant homme .....	14
2.2.3	L’opposition des sens .....	16
2.3	La galanterie en littérature .....	17
2.3.1	Les genres galants .....	18
2.3.2	Vers le théâtre galant du XVII <sup>e</sup> siècle .....	19
2.3.3	Le langage galant.....	20
3.	Analyse .....	25
3.1	Les comédies des années trente et leur source : la pastorale .....	26
3.2	Les composantes galantes dans <i>Mélite</i> et dans <i>La Veuve</i> .....	29
3.3	Discussion .....	41
3.4	Les comédies des années quarante et leur source : la comédie espagnole.....	43
3.5	Les composantes galantes dans <i>Le menteur</i> et dans <i>La Suite du menteur</i> .....	47
3.6	Discussion .....	67
4.	Conclusion .....	69
5.	Résumé.....	73
6.	Bibliographie .....	76
7.	Annexes .....	83

# 1. Introduction

La galanterie représente une notion socio-culturelle et littéraire d'une grande complexité. Cette étendue sémantique vaste vient non seulement de nombreuses racines et influences qui l'ont formée, mais également d'une grande porosité de cette catégorie, ayant tendance à absorber de nouveaux sens sans perdre les anciens et donc sans jamais arrêter de se dilater. Ainsi, la galanterie en tant que catégorie littéraire est étroitement liée aux valeurs de la société et au code qui commande les formes de la sociabilité. Le XVII<sup>e</sup> siècle est une époque fort imprégnée des mœurs galantes, que ce soit au niveau social ou au niveau culturel. Le comportement est normé et prescrit par des traités et très conforme à l'honnêteté, une des qualités majeures de la galanterie. Outre cela, la société galante est fort influencée par la tradition pastorale, précurseur de la galanterie, inscrite dans les romans pastoraux, notamment dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé qui deviendra une grande source d'inspiration et une référence magistrale de la littérature galante. C'est la raison pour laquelle les pièces de jeunesse de Pierre Corneille, l'un des plus grands dramaturges français, datant des années trente et quarante du XVII<sup>e</sup> siècle, font partie des ouvrages sur lesquels cette notion eut un impact considérable.

En tant que catégorie littéraire, la galanterie s'est inscrite dans un grand nombre de genres. D'abord, il existe de petits genres galants comme lettres d'amour ou billets. Ceux-ci ont été vite absorbés par d'autres genres de plus grande ampleur : le roman, ayant à peine vu le jour à ce début du XVII<sup>e</sup> siècle, aussi bien que le théâtre. Ensuite, nous trouvons les composantes galantes dans tous les grands genres théâtraux, c'est-à-dire dans la tragédie, la tragi-comédie et également dans la comédie qui fait l'objet de ce travail. Le corpus des pièces dédiées à l'analyse est composé de quatre comédies ; *Mélite ou Les Fausses lettres* et *La Veuve ou Le Traître trahi* pour les années trente et *Le menteur* et *La Suite du menteur* pour les années quarante. L'intérêt principal de ce mémoire de licence est d'identifier et d'examiner la présence de la galanterie dans les pièces sélectionnées, puis d'expliquer sa fonction dramaturgique et son effet sur la production du comique. L'analyse examine donc le rapport entre la galanterie, ancrée dans la société classique représentant le public contemporain, et l'esthétique comique de Pierre Corneille conçue dans *Mélite*, sa toute première pièce, puis développée dans les comédies suivantes jusqu'à *La Suite*. Cette observation dévoile non seulement dans quelle mesure le dramaturge se soumet aux goûts de son « public galant » pour combler ses attentes et pour lui plaire, mais également comment il utilise les procédés galants afin de créer le comique, étant donné que la stratégie d'écriture cornélienne évolue au fil de la première et de la deuxième décennie de sa carrière. Certes, nous trouvons les différences aussi bien que les analogies entre

deux ensembles de pièces, néanmoins, la galanterie n'est pas traitée de manière identique dans les deux cas. Or, il est certain que la galanterie en tant que catégorie assimilée par la société mondaine et donc le public auquel le théâtre devait s'adapter, a contribué à l'évolution de l'esthétique comique, et par conséquent de la comédie.

La première partie de ce travail propose une définition de la galanterie : ses origines, ses influences, son évolution, aussi bien que son ancrage socio-culturel et littéraire. La connaissance des origines et de la formation de la notion du *galant* du début jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle est nécessaire pour comprendre la perception de la catégorie par la société classique, et donc pour pouvoir procéder à une analyse qui prend appui sur l'approche endogène. Comme cette méthode approche le sujet du point de vue de l'époque, à partir des concepts et catégories qui lui sont inhérents, elle est la plus appropriée pour l'étude d'une notion sémantiquement aussi vaste que la galanterie, car elle permet de fixer des limites de l'observation. Comme la notion prend de diverses facettes en fonction des périodes historiques et que l'approche conditionne toujours, par principe, les résultats, la méthode choisie nous permet de suivre au plus près et de nuancer suffisamment l'évolution de la notion et les mouvements des éléments intrinsèques qui la structurent. De même, la conceptualisation théorique rend l'identification des composantes galantes dans les textes choisis plus aisée.

La deuxième partie du travail est consacrée à l'analyse des extraits choisis des quatre pièces sélectionnées, divisées en deux ensembles selon les décennies de leur genèse. Il ne s'agit pas des analyses linéaires des pièces entières proposant l'étude complexe de la dramaturgie, mais d'un choix des répliques contenant les composantes galantes qui permettent de saisir l'usage de la galanterie par Corneille dans les deux décades et leur évolution lors de celles-ci. Afin de mieux décrire l'évolution de la poétique cornélienne, les analyses sont précédées par une revue sommaire de la tradition ayant l'impact prévalent sur l'ensemble des comédies – donc de leur ancrage diachronique – et suivies d'une discussion résumant les caractéristiques phares reliant la galanterie et l'esthétique comique de Corneille dans les années trente et quarante.



## 2. La conceptualisation théorique de la galanterie

Afin de pouvoir travailler avec la notion de galanterie, nous devons d'abord revenir aux origines du concept galant et expliquer son évolution du Moyen Âge, en passant par la Renaissance, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Ce parcours nous révélera un très grand nombre de nuances qui ont par la suite formé ce que représentait le terme à l'époque de la première modernité. Nous nous concentrerons d'abord sur la définition de la galanterie, ensuite, du point de vue socio-culturel, sur l'ancrage de la notion dans la société et sa perception à l'âge classique, et finalement sur la projection de la galanterie dans le monde littéraire, plus précisément dans le théâtre.

### 2.1 La définition de la galanterie

Comprendre la signification du terme *galant*, c'est non seulement étudier sa définition, mais aussi suivre son histoire<sup>1</sup>. Les origines du mot proviennent de l'ancien verbe *galer* que l'on peut traduire en français moderne par « s'amuser », « se divertir » ou encore « prendre du bon temps »<sup>2</sup>. La racine du verbe, *gal*, s'est développée du verbe gallo-romain *waller*<sup>3</sup> qui se constitua du verbe du latin populaire *walare*<sup>4</sup> et du mot francique *wala* qui signifie « bien », « well » en anglais<sup>5</sup>, dont l'apparence actuelle est, comme on le voit, sensiblement plus proche de celle du mot d'origine que les dérivés français.

#### 2.1.1 Le sens du galant du Moyen Âge à la Renaissance

Toutes les variantes évoquées sont, à l'époque médiévale, associées au plaisir et à la joie. Le substantif féminin *gale* a donné naissance à plusieurs expressions telles qu'*aller en gale*, *mener la gale* ou *faire la gale*, traduisibles comme « faire la fête » ou « se réjouir »<sup>6</sup>. Ce côté joyeux, nous le verrons, devint un des éléments constitutifs du sens de la notion. Cependant, la famille large du mot ouvre d'autres voies d'interprétation qui glissent du plaisir au sens positif, en passant par la ruse jusqu'au plaisir charnel. Tandis que *galier*, substantif issu

---

<sup>1</sup> VIALA, Alain. *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*. Paris : Presses Universitaires de France, 2008, p. 19.

<sup>2</sup> Ibid., p. 20.

<sup>3</sup> Ibid., p. 21.

<sup>4</sup> « Galante ». Larousse.fr. Web. [07/02/2022].

<sup>5</sup> VIALA. *La France galante*, p. 21.

<sup>6</sup> Ibid., p. 20-21.

du verbe homonyme « se moquer » ou « rire », représente un joueur ou un homme de plaisir<sup>7</sup>, un autre substantif, *galant*, commence à prendre le sens qui se rapproche de l'acception plus tardive. Alain Viala le définit comme celui « qui aime la vie, qui est entreprenant, jeune, vif et hardi et ouvert au plaisir »<sup>8</sup>. Cette définition fait d'un galant d'un côté un homme brave et en plein essor de sa jeunesse, de l'autre un séducteur qui profite de ses qualités pour tromper. Cependant, le Moyen Âge attribue davantage d'importance à l'interprétation négative du terme, celle de la tromperie et de la plaisanterie malhonnête, source de l'ambiguïté par laquelle la galanterie se signalera plus tard. De surcroît, cette première « ambiguïtation » jette les bases de celle qui s'imposera à l'époque classique : la distinction entre l'acception négative, induite par l'ancien sens du verbe *galer*, et la version « laudative »<sup>9</sup> qui apparaît et fleurit à la Renaissance.

Dans le cadre évolutif de la galanterie, la Renaissance peut être perçue comme le passage entre le Moyen Âge et l'âge classique. Il s'agit d'une période où le mot *galant* prévaudra au détriment de formes lexicales désuètes et commencera à prendre des nuances spécifiques en absorbant de divers sens de la même famille de mots. En d'autres termes, il devient la vedette de la famille<sup>10</sup>. À part cela, les différences orthographiques et morphologiques apportent désormais de véritables écarts sémantiques. Bien que l'ancien adverbe *gualamment* signifie « rigoureusement, avec force », la nouvelle forme *galamment*, qui se transformera assez vite en *galamment*, se traduit, dans le contexte de la Renaissance, par « avec élégance »<sup>11</sup>. Les sens d'autrefois ne disparaissent pas, mais le terme est enrichi de nouvelles valeurs connotatives. Le changement le plus marquant est la tonalité allègre et positive<sup>12</sup> de la nouvelle acception du mot, contrairement aux connotations négatives voire farcesques, parfois grossières, du sémantisme ancien qui subsiste mais qui est sur le déclin<sup>13</sup>. Ainsi, la Renaissance du temps de Rabelais introduit une signification toute nouvelle : *galant* signifie désormais « de belle allure, distingué, voire noble et chevaleresque »<sup>14</sup>. Cela se voit avec netteté par exemple dans la description de Panurge<sup>15</sup>, un des personnages rabelaisiens, décrit comme : « bien galant homme de sa personne, sinon qu'il était un peu paillard »<sup>16</sup>. Dans

---

<sup>7</sup> VIALA. *La France galante*, p. 21.

<sup>8</sup> Ibid., p. 22.

<sup>9</sup> DENIS, Delphine. *Le Parnasse galant : Institution d'une catégorie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Honoré Champion, coll. « Lumière Classique », 2001, p. 95-96.

<sup>10</sup> VIALA. *La France galante*, p. 21.

<sup>11</sup> Ibid., p. 26-27.

<sup>12</sup> Ibid., p. 25.

<sup>13</sup> Ibid., p. 27.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid., p. 26.

<sup>16</sup> RABELAIS, François. *Œuvres complètes*. Paris, éd. Gallimard, Pléiade, p. 281. C'est dans le *Pantagruel*. Cité par VIALA. *La France galante*, p. 26.

ce cas, le qualificatif « galant » antéposé est clairement en opposition avec « paillard » et désigne une sorte de qualité en soi<sup>17</sup>. La Renaissance représente par conséquent le moment où l'idée de la galanterie touche la première fois celle de l'honnêteté : la réjouissance et la festivité se verront complétées par des qualités intellectuelles/spirituelles<sup>18</sup>, qui seront minutieusement détaillées au cours du siècle suivant.

## 2.2 L'ancrage socio-culturel de la galanterie au XVII<sup>e</sup> siècle

Au seuil du XVII<sup>e</sup> siècle le sens du terme commence à se dilater et la définition devient difficile à saisir. En un mot, l'adjectif *galant* de la première moitié du « siècle classique » suit la Renaissance mais s'y ajoutent plusieurs nouveautés. De surcroît, de nouvelles tentatives de comprendre le véritable caractère de la notion apparaissent, et le phénomène de la galanterie commence à s'établir graduellement.

En 1647, le grammairien Claude Favre de Vaugelas dans son ouvrage *Remarques sur la langue française* donne le commentaire sur *galant* selon lequel :

« [...] un homme est galant, qu'il dit et qu'il fait toutes choses galamment, qu'il s'habille galamment, et mille autres choses semblables. On demande ce que c'est qu'un homme galant, ou une femme galante de cette sorte, qui fait et qui dit les choses d'un air galant, et d'une façon galante. »<sup>19</sup>

Néanmoins, il n'ose pas donner une réponse univoque à la question. En revanche, il en présente deux champs d'application, l'un comme l'autre proposés par « des gens de la Cour »<sup>20</sup>. Selon la première hypothèse, cet *air galant* vient du *je ne sais quoi* ce qui est une réponse plus facile à appréhender mais non sans difficulté, car il s'agit d'une notion qu'il nous est impossible de comprendre entièrement. Le questionnement se termine ainsi. Or, la deuxième hypothèse propose une définition plus concrète en énumérant les qualités nécessaires pour devenir quelqu'un de galant : de la bonne grâce, de l'air de la Cour, de l'esprit, du jugement, de la civilité, de la courtoisie et de la gaieté<sup>21</sup>. Vaugelas continue en précisant que toutes ces qualités doivent se présenter « sans contrainte, sans affectation, et sans vice »<sup>22</sup>. Pour autant, le *je ne sais quoi*, considéré comme une sorte de qualité, complète cet ensemble de traits fondamentaux de ce qui est nommé à l'époque l'*air galant*. Ainsi Vaugelas constate-t-il que le « galant » est

---

<sup>17</sup> VIALA. *La France galante*, p. 26.

<sup>18</sup> Ibid., p. 22.

<sup>19</sup> Cité par DENIS. *Le Parnasse galant*, p. 100. *Remarques sur la langue française*. Paris : Vve J. Camusat et P. Le Petit, 1647, p. 476.

<sup>20</sup> DENIS. *Le Parnasse galant*, p. 100.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

mal aisé à définir car il s'agit en effet d'une fusion de nombreuses qualités<sup>23</sup>. D'une part, nous observons non seulement que le sens reste flou mais aussi qu'il s'éparpille encore davantage. D'autre part, la nouvelle présentation de la *galanterie* par Vaugelas met en lumière la perception positive du terme<sup>24</sup> qui devient ainsi définitivement prépondérante à la fin de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. À part cela, la *civilité* et la *courtoisie*, mentionnées parmi les qualités relevant de la galanterie, mettent cette dernière en relation concurrente avec un autre substantif, l'*urbanité*<sup>25</sup>. À l'instar de la galanterie, celle-ci comprend ces deux qualités. Alors que la *courtoisie* est considérée au XVII<sup>e</sup> siècle comme un archaïsme trop restrictif, la *civilité* est liée à l'apprentissage des manières polies<sup>26</sup>. Ce n'est pas par hasard que la *politesse*, qui forme un ensemble avec l'*honnêteté*, désigne un autre paradigme du terme *urbanité*<sup>27</sup>, et puisque cette dernière ne réussit pas vraiment à s'imposer<sup>28</sup>, la *galanterie*, notion qui lui est presque synonyme à l'époque, gagne du terrain et devient le mot parent (l'hyperonyme) de la *politesse*, *civilité* et *honnêteté*. La notion de *galant* commence à prendre une dimension socio-culturelle en quoi le XVII<sup>e</sup> siècle apporte sa première grande innovation à l'aune des époques précédentes.

Le champ sémantique de la *galanterie* se développe continûment au cours du siècle. Les grands dictionnaires contemporains, publiés successivement vers la fin du Siècle, ont tenté de donner des définitions les plus précises possibles de la galanterie afin d'en fixer le sens. La convocation de ces dictionnaires et la comparaison des définitions données restent la manière la plus aisée de trouver des intersections parmi toutes les acceptions que nous venons de rappeler.

### 2.2.1 La dimension socio-culturelle

D'abord, nous nous concentrerons sur les définitions qui développent la dimension socio-culturelle évoquée rapidement ci-dessus :

*GALANT, GALANTE*. Qui a de la bonne grace, de l'esprit du jugement, de la civilité & de la gaïeté, le tout sans affectation<sup>29</sup>.

---

<sup>23</sup> DENIS. *Le Parnasse galant*, p. 100.

<sup>24</sup> Ibid., p. 101.

<sup>25</sup> Ibid., p. 97.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid., p. 99.

<sup>28</sup> Ibid., p. 97.

<sup>29</sup> RICHELET, Pierre (1626-1698). Auteur du texte. *Dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue françoise,...* par Pierre Richelet.... 1706. Amsterdam : J. Elzevir, 1706. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France., p. Dans toutes les citations des dictionnaires de l'époque, nous gardons la graphie originale.

*GALANT*, ante. adj. Homme honneste, civil, sçavant dans les choses de la profession<sup>30</sup>.

*GALANT/ANTE*, adj. Honneste, qui a de la probité, civil, sociable, de bonne compagnie, de conversation agréable<sup>31</sup>.

Nous mentionnons ici les citations de l'adjectif *galant* présentées dans l'ordre chronologique selon la date de publication des dictionnaires : le *Dictionnaire françois* de César-Pierre Richelet fut publié en 1680, le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière en 1690 et le *Dictionnaire de l'Académie française* dans lequel nous citons parut en 1694. Ils ont tous un point d'intersection commun dans le terme de *civilité*. En dépit de cela, nous observons des nuances qui indiquent un certain degré d'évolution. La première définition se rapproche le plus de la remarque de Vaugelas, soulignant une sorte de naturel [le tout sans affectation]. Néanmoins, elle ne fait pas référence explicitement à la vie sociale comme les deux définitions plus tardives : celle de Furetière renvoie à la profession et celle de l'Académie, allant encore plus loin, évoque la vie sociale [bonne compagnie, conversation agréable] ainsi que les pratiques langagières qui la régissent.

Ensuite, *galanterie* et *galant* ont pris lors de la période classique des acceptions particulières liées à la Cour et au souci d'être agréable aux dames<sup>32</sup> et de chercher à leur plaire, ainsi que le résume Antoine Furetière : « *Galant*, se dit aussi d'un homme qui a l'air de la Cour, des manieres agreables, qui tâche à plaire, & particulièrement au beau sexe »<sup>33</sup>, ce qui signifie « aux dames », expression périphrastique consacrée depuis belle lurette (*cf.* par exemple les poésies de Maynard, poète galant, citées dans ATILF). Il s'agit d'une autre innovation majeure apportée à la sémantique du mot « galant » au XVII<sup>e</sup> siècle. De nombreuses entrées dans les dictionnaires de l'époque en font preuve :

*GALANT*. s. m. Amant. Celui qui aime une Dame, & qui en est aimé<sup>34</sup>.

*GALANT*, subs. masc. Amant qui se donne tout entier au service d'une maitresse<sup>35</sup>.

---

<sup>30</sup> FURETIÈRE, Antoine (1619-1688). Auteur du texte. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* ([Reprod.]) / par feu Messire Antoine Furetière,.... 1690. La Haye : A. et R. Leers, 1690. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

<sup>31</sup> VIALA. *La France galante*, p. 32. *Dictionnaire de l'Académie*.

<sup>32</sup> Ibid., p. 34.

<sup>33</sup> FURETIÈRE.

<sup>34</sup> RICHELET.

<sup>35</sup> FURETIÈRE.

*GALANTERIE*, se dit aussi de l'attache qu'on a à courtiser les Dames<sup>36</sup>.

*GALANTISER*. v. act. Courtiser les Dames<sup>37</sup>.

Néanmoins, le dictionnaire de Richelet considère le verbe *galantiser* comme obsolète/bas et le remplace par les locutions qui lui paraissent plus convenables :

*GALANTISER*. v. a. Faire la cour aux Dames. Le mot de *galantiser* ne se dit guère, & même il ne peut entrer que dans le style le plus bas. En sa place on dit *faire la cour aux Dames*, *Faire le galant auprès des Dames*<sup>38</sup>.

Relativement aux dames, la *galanterie* peut désigner également un cadeau, un divertissement, une fête, un repas, que l'on leur offrait, de même qu'un ruban ou un nœud de rubans offerts aux dames afin de leur faire honneur/cour<sup>39</sup>. On peut constater, malgré le choix très restreint des exemples que nous avons dû opérer, que la sémantique du mot n'arrête pas de s'élargir.

## 2.2.2 L'honnête homme et le galant homme

Le siècle classique apporte également une précision du sens quant à l'usage des deux types sociaux cousins, celui de l'*honnête homme* et celui du *galant homme*, sujet qui est au cœur du comique moliéresque (cf. par exemple *Les Précieuses ridicules* ou *Le Bourgeois gentilhomme*). Encore que les deux définitions puissent englober de très nombreux aspects, celle de l'*honnête homme* reste tout de même sensiblement plus restreinte. Sa figure commence à s'imposer au sein de la société dès la publication du livre de Nicolas Faret, *L'honneste homme ou l'art de plaire à la Cour*, en 1630<sup>40</sup>. À l'origine, l'honnête homme est un synonyme de l'homme d'honneur ou de l'homme de bien<sup>41</sup>. L'essentiel est qu'il met en première place la religion, la vertu et la moralité, tandis que les qualités mondaines ne se trouvent qu'en second lieu. Puis, il s'agit aussi d'une tentative pour définir l'excellence de l'homme en tant qu'homme qui exige le perfectionnement de la nature humaine par ses propres forces<sup>42</sup>, donc un souci constant de cultivation de soi-même. Emmanuel Bury indique le rapport à l'idéal humaniste de

---

<sup>36</sup> FURETIÈRE.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> RICHELET.

<sup>39</sup> VIALA. *La France galante*, p. 34.

<sup>40</sup> BURY, Emmanuel. *Littérature et politesse : l'invention de l'honnête homme (1580-1750)*. Coll. « Perspectives littéraires ». Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p. 45.

<sup>41</sup> LATHUILLÈRE, Roger. *La Préciosité : Étude historique et linguistique. Tome 1, Position du problème. Les origines*. Genève : Droz, 1966, p. 579.

<sup>42</sup> BURY. *Littérature et politesse*, p. 50.

la pure nature dans laquelle on peut avoir confiance<sup>43</sup> qui est en fait le synonyme de la nature honnête. En contrepartie, Roger Lathuillère résume les « ingrédients » de l'honnête homme selon l'œuvre de Nicolas Faret<sup>44</sup> : ceux-ci comprennent la bonne éducation, la diligence, le travail, les « bonnes habitudes » mais également la fréquentation de gens de bien et/ou le désir de la gloire<sup>45</sup>. L'honnêteté est ainsi clairement liée à la sociabilité. Par ailleurs, l'honnête homme devrait disposer de bonne humeur et éviter de parler « affirmativement » (avec présomption), car cela peut être blessant<sup>46</sup>. C'est l'« aisance » dans la conversation appuyée par un langage raffiné qui relie l'*honnête homme* au *galant homme* car la définition de la galanterie en tant que telle consiste avant tout en l'affirmation suivante : les conditions prépondérantes de *galant* sont de se divertir, plaire aux dames, être à la mode et parler avec raffinement<sup>47</sup>. *In fine*, l'honnêteté désigne les qualités de franchise, du bon comportement et de la fidélité, tandis que la galanterie privilégie le côté de l'insouciance, de la gaieté et de l'enjouement. Les deux forment une sorte de fusion au XVII<sup>e</sup> siècle. Selon Vaugelas, toutefois, le galant homme est supérieur à l'honnête homme<sup>48</sup> car il possède toutes les qualités de celui-ci mais enrichies de l'« air galant », notion central et sujet de l'une des « conversations » incorporées dans *Clélie* de Mademoiselle de Scudéry<sup>49</sup>. Le galant homme et la galanterie deviennent ainsi un véritable modèle de comportement de l'ère classique<sup>50</sup>. On commence également à discerner le *galant homme* (antéposition de l'adjectif épithète), signifiant un homme honnête et brillant, de l'*homme galant* (postposition), étant davantage occupé à plaire aux dames<sup>51</sup>. Celui-ci s'ancre donc dans la longue tradition de la « galanterie licencieuse » tandis que celui-là fait acte d'allégeance à la « belle galanterie », sensibilité nouvelle qui devient largement dominante au XVII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>43</sup> BURY. *Littérature et politesse*, p. 50.

<sup>44</sup> L'ouvrage est disponible en ligne : FARET, Nicolas (1596?-1646). Auteur du texte. *L'honneste-homme ou L'art de plaire a la court. Par le sieur Faret*. Paris, 1630. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

<sup>45</sup> LATHUILLÈRE. *La Préciosité*, p. 579.

<sup>46</sup> BURY. *Littérature et politesse*, p. 51.

<sup>47</sup> LATHUILLÈRE. *La Préciosité*, p. 567.

<sup>48</sup> VIALA. *La France galante*, p. 33.

<sup>49</sup> SCUDÉRY, Madeleine de (1607-1701). *Clélie, histoire romaine ; textes choisis, présentés, établis et annotés par Delphine Denis*, Paris : Gallimard, 2006.

<sup>50</sup> VIALA. *La France galante*, p. 34.

<sup>51</sup> RICHELET.

### 2.2.3 L'opposition des sens

Or, le XVII<sup>e</sup> siècle n'a pas tout à fait laissé de côté l'ancien sens de *galant*. Sans oublier le fait que la *galanterie* en tant qu'art et manière de bien se comporter dans tous les domaines, clef-de-voûte de la *civilité*, et en particulier de celle dont on doit faire preuve en présence de dames<sup>52</sup>, soit la perception prépondérante, elle n'est pas la seule, loin s'en faut. Ainsi pouvons-nous retrouver des définitions proches du sens médiéval du terme. Voici quelques-uns que l'on trouve dans les dictionnaires de l'époque :

*GALANT*, se dit aussi en mauvaise part de celuy, qui entretient une femme ou une fille, avec laquelle il a quelque commerce illicite ; et au féminin, quand on dit, C'est une *Galante*, on entend toujours une Courtisane<sup>53</sup>.

On dit aussi qu'un homme est un *galant*, pour dire, qu'il est habile, adroit, dangereux, qui entend bien les affaires<sup>54</sup>.

On dit aussi au féminin, une femme *galante*, qui sçait vivre, qui sçait bien choisir & recevoir son monde<sup>55</sup>.

On appelle un Verd *galant*, un jeune homme sain & vigoureux qui est propre à faire l'amour<sup>56</sup>.

Bien qu'il s'agisse d'une interprétation démodée, voire archaïsante, elle contribue à la conservation de l'opposition ancienne des sens presque opposés entre la belle galanterie et la galanterie licencieuse<sup>57</sup>. Les exemples évoqués démontrent que celle-ci reste toujours vivante au cours du siècle classique. Il s'agit, en effet, d'une notion très plastique absorbant de nouveaux sens sans véritablement abandonner les anciens, et ce sont principalement les adversaires acharnés des pratiques galantes qui, en se servant de l'acception dérivée de celle du Moyen Âge, réduisent les acquis de l'esthétique et de l'éthique galantes afin de les prendre en mauvaise part<sup>58</sup>. Pour eux, la galanterie est une notion à proscrire, car elle est synonyme des amours illicites où toute attention envers les dames est considérée comme relevant d'une simple stratégie de séduction<sup>59</sup>. Ainsi voit-on que la galanterie du siècle classique représente un concept nouveau qui dispose de beaucoup de nuances cohabitant l'une avec l'autre comme en

---

<sup>52</sup> RICHELET.

<sup>53</sup> FURETIÈRE.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> VIALA. *La France galante*, p. 38.

<sup>58</sup> VIALA, Alain. *La galanterie : une mythologie française*. Paris : Éditions du Seuil, 2019, p. 33.

<sup>59</sup> Ibid.



font preuve les définitions des dictionnaires qui nous permettent de nous orienter de manière générale dans les significations possibles. Toutefois, Alain Viala rappelle qu'un dictionnaire est une prise de position, ni neutre ni objective, faisant place à l'histoire et à la sociologie de la langue<sup>60</sup>. Ainsi que le souligne Delphine Denis, le sens de *galant* ne peut pas être interprété indépendamment des pratiques culturelles contemporaines<sup>61</sup>. Vu les difficultés rencontrées lors de la « bonne » compréhension du concept que nous avons brièvement esquissées en nous appuyant sur les travaux des chercheurs contemporains, il est utile de rappeler que la galanterie/les galanteries doit/doivent être examinée(s) au moyen d'une approche endogène fondée sur la conscience accrue des valeurs de la société d'alors. Nous avons vu que la frontière entre la galanterie conçue comme un détournement burlesque des comportements raffinés, hérité du Moyen Âge, et qui l'apparente au *galant* séducteur voire à un débauché, et la belle galanterie, plus proche de l'honnêteté, est en réalité très floue. C'est que celle-ci, tout édulcorée qu'elle soit, exige un esprit de légèreté et d'aisance qui peut facilement glisser jusqu'à une certaine frivolité, ou elle peut *a minima* susciter une telle impression. C'est la raison pour laquelle la *galanterie* crée un environnement fertile pour les multiples jeux de l'ironie, procédé qui contribue largement à brouiller les frontières entre les genres littéraires consacrés par la tradition.

### 2.3 La galanterie en littérature

Ayant présenté les champs sémantique et socio-culturel de la galanterie, nous nous pencherons dans ce qui suit sur son évolution dans le champ littéraire.

Avant le XVII<sup>e</sup> siècle, la notion de *galant* ne fut ni véritablement reconnue ni codifiée en tant que catégorie littéraire. En fait, elle était dispersée dans d'autres catégories déjà « imposées » et restait par conséquent pratiquement invisible<sup>62</sup>. Le XVII<sup>e</sup> siècle représente un tournant important dans l'évolution de la galanterie en littérature. Non seulement elle s'invente et commence à être légitimée en tant que catégorie distincte<sup>63</sup>, mais elle devient également une pratique de littérature concurrente de celles dont elle ne faisait jusque-là qu'une partie mineure<sup>64</sup>. Cette forme de coexistence lui permettra de mettre en pratique les modes de production, de circulation et de consommation spécifiques<sup>65</sup>. Toutefois, ce que Delphine Denis,

---

<sup>60</sup> VIALA, Alain. *La galanterie : une mythologie française*. Paris : Éditions du Seuil, 2019, p. 32.

<sup>61</sup> DENIS. *Le Parnasse galant*, p. 99.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid., p. 339.

<sup>64</sup> Ibid., p. 342.

<sup>65</sup> Ibid.

dans son livre *Le Parnasse galant*, appelle « l'œuvre galante » ne représente qu'une désignation de passage. Cette dénomination n'a existé comme telle que pendant un moment de très courte durée pour être absorbée par une autre grande catégorie exogène ; celle de classicisme<sup>66</sup>. Ce « mouvement littéraire » a en effet supplanté l'héritage galant qui restait longtemps à l'ombre de la doctrine classique. Or, les travaux récents d'Alain Viala et de Delphine Denis sur lesquels nous nous appuyons ont suffisamment démontré que la perspective adoptée (prévalence du corps des règles « classiques ») faussait la bonne compréhension de l'esthétique d'époque. Signalons encore, sans aller plus loin, qu'une tendance esthétique, même majeure et largement dominante, n'implique pas nécessairement l'existence d'une « doctrine » à face strictement rigoureuse. Il s'agit plutôt d'un modèle inspirateur, et de la même manière que la galanterie fut devenue un modèle de comportement à suivre dans la société, les revendications des cercles galants furent progressivement absorbées par les « gens de lettres » qui s'en saisirent pour créer une nouvelle esthétique littéraire. Celle-ci est particulièrement prégnante si on aborde les enjeux relatifs à la définition des genres littéraires et théâtraux : plutôt que de les séparer, la galanterie profite de leur « perméabilité » et les mêle l'un dans l'autre. L'invention des genres mixtes est ainsi l'un des acquis principaux de cette nouvelle esthétique naissante<sup>67</sup>.

### 2.3.1 Les genres galants

Le développement de la galanterie littéraire est particulièrement sensible dans les pratiques des genres littéraires dit mineurs. Tout d'abord, la galanterie s'est limitée à « ses » genres historiquement privilégiés<sup>68</sup>, notamment la lettre, la poésie mondaine et l'entretien. Selon Viala, on qualifiait, à l'âge classique, de « pièces galantes » toutes sortes de textes brefs, en prose ou en vers ou les deux combinés<sup>69</sup>. Il s'agit des genres mondains qui répondent parfaitement au goût de la société du XVII<sup>e</sup> siècle, et l'adaptation au goût mondain deviendra le critère décisif de la littérature galante. Cependant, au fur et à mesure, la galanterie commence à imprégner d'autres genres, en particulier le roman<sup>70</sup>. Celui-ci est encore peu théorisé au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>71</sup>, et il est donc assez ouvert pour absorber avec facilité certaines composantes galantes. Grâce à cela, il intègre souvent les petits genres mentionnés ci-dessus. Ainsi, les poétiques romanesques ont beaucoup contribué à l'intégration des petits genres, et ce n'est pas par hasard

---

<sup>66</sup> DENIS. *Le Parnasse galant*, p. 343.

<sup>67</sup> VIALA. *La France galante*, p. 51.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ibid., p. 52.

<sup>70</sup> Ibid., p. 56.

<sup>71</sup> Ibid., p. 58.

que le texte considéré comme un précurseur de la littérature galante, ou du moins comme sa grande inspiration, soit un roman pastoral d'Honoré d'Urfé intitulé *L'Astrée* qui profitait du succès durable tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>72</sup>. La raison de cette popularité étaient notamment la douceur, l'aisance et le naturel de l'écriture<sup>73</sup> : qualités qui auront plu à la société mondaines fréquentant les salons. *L'Astrée* étant un ouvrage généralement connu, il est devenu partie importante du contexte socio-culturel du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est dans ce roman où l'on peut identifier les premiers marqueurs des « jeux mondains » qui régnaient alors : parfois même les lecteurs de *L'Astrée* se stylisent, en imagination, dans les rôles des héros de ce roman<sup>74</sup>. Ainsi ce texte formateur ne copie-t-il pas la galanterie ; c'est plutôt la société qui s'identifie aux composantes galantes employées par son auteur. En d'autres termes, *L'Astrée* semble un manuel de galanterie au sens le plus large du terme. En effet, le roman offre à ses lecteurs des modèles de comportement selon les règles de l'honnêteté et des bienséances<sup>75</sup>, en amitié aussi bien qu'en amour. Par ailleurs, l'œuvre de d'Urfé divinise la femme<sup>76</sup>, ce qui a contribué à l'importance de celle-ci, trait typique de la galanterie des points de vue socio-culturel (salons) et littéraire (de nombreuses femmes-auteurs). La construction des personnages galants, non seulement au théâtre, est par la suite adaptée à ce code : les hommes sont traditionnellement des héros spirituels, soumis au règne des femmes, beautés parfaites enflammant les cœurs par un simple regard<sup>77</sup>. Un autre procédé concernant les cercles galants devient *quasi* archétypal. C'est le fait de s'attribuer des noms fictifs en s'inspirant de la lecture (romans à clef)<sup>78</sup>. Toutefois, contrairement à des pastorales où se répètent à l'envi le nom *Tircis* pour tous les bergers et de *Philis* pour toutes les bergères sans différence, ces noms empruntés cachent une signification permettant de désigner, de manière implicite, les caractères des personnes qui les portent<sup>79</sup>.

### 2.3.2 Vers le théâtre galant du XVII<sup>e</sup> siècle

La littérature suivant toujours les tendances appréciées par ses destinataires, la galanterie s'est obligatoirement inscrite dans un autre grand domaine, celui du théâtre. Toutefois, à la différence du roman, qui la propose en tant que code à suivre en société, le

---

<sup>72</sup> LATHUILLÈRE. *La Préciosité*, p. 324.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid., p. 328.

<sup>75</sup> Ibid., p. 345-346.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> VIALA. *La France galante*, p. 53.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Ibid.

théâtre s'y est plutôt soumis dans le but de plaire à son public. Les règles du théâtre classique proviennent majoritairement de la poétique des Anciens. Pierre Corneille rappelle dans ses *Trois Discours sur le poème dramatique* qu'Aristote considère le fait de plaire au spectateur comme le but ultime de la poésie dramatique<sup>80</sup>. La notion de plaisir devient donc fondamentale pour le genre théâtral, et c'est pourquoi le théâtre adopte le code galant. Cette stratégie est particulièrement sensible dans le traitement de l'amour sur scène, car les sujets amoureux ont permis d'intégrer dans le théâtre les composantes galantes respectant les impératifs de la politesse et de la galanterie<sup>81</sup> ancrées dans le contexte socio-culturel de l'époque et aptes à servir de modèle de bonne conduite au spectateur<sup>82</sup>. La galanterie s'inscrit peu ou prou dans les trois genres majeurs du théâtre : la tragédie, la tragi-comédie et la comédie. Nous pouvons, d'une certaine façon, mesurer la présence de la galanterie dans les pièces. Le versant galant peut ainsi être dominant, partiel ou minoritaire<sup>83</sup>. Pour cette raison, il vaut mieux parler des composantes galantes plutôt que de la galanterie au sens large. Nous revenons ainsi au goût galant de mêler de divers styles et genres. Cependant, la question de la vraisemblance nous permet de nuancer quant à l'adaptabilité des genres tragique et comique. Étant donné que la tragédie classique puise ses sujets en partie dans la mythologie grecque ou romaine ou bien encore dans l'Histoire ancienne et/ou dans la Bible, les mœurs ainsi que la civilisation du XVII<sup>e</sup> siècle rentrent moins bien dans le respect total du critère de la vraisemblance<sup>84</sup>. En revanche, la comédie est à l'évidence bien plus ancrée dans la réalité ambiante et permet donc plus facilement de mettre en scène des personnages avec qui des spectateurs d'alors avaient toute la chance de s'identifier. Ceci ne revient pas à dire que les composantes galantes ne soient pas présentes dans le genre tragique (cf. *Bérénice* de Racine) : nous voulions seulement dire que la comédie répond avec une plus grande facilité aux habitudes de la société galante, et cela avant tout au niveau des « tics » de langage (cf. *Les Précieuses ridicules* de Molière).

### 2.3.3 Le langage galant

Delphine Denis et Carine Barbafieri ont démontré que le langage des salons avait été fortement exploité par des personnages, preuve de l'influence de la galanterie dans le théâtre.

---

<sup>80</sup> CORNEILLE, Pierre. *Trois Discours sur le poème dramatique*. Sous la direction de Bénédicte Louvat-Molozay. Paris : Flammarion, 2021, p. 65.

<sup>81</sup> Ibid., p. 113.

<sup>82</sup> BARBAFIERI, Carine. *Atrée et Céladon : la galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 90.

<sup>83</sup> VIALA. *La France galante*, p. 70.

<sup>84</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 129.

Comme nous l'avons déjà vu, « parler galant » permet aux auteurs de se rapprocher du public et de son quotidien. Bref, « parler galant », c'est combler les attentes du public.

Repérer le langage galant présuppose de connaître ses traits typiques. Il se démarque notamment par la combinaison de l'emphase et de l'humour<sup>85</sup>. Les nuances entre ces derniers sont ordinairement très subtiles et, par conséquent, le sens peut parfois devenir opaque. C'est la raison pour laquelle nous devons être extrêmement attentifs aux nuances et traiter le langage en se basant sur une approche qui considère le point de vue du destinataire de l'époque. Cette réserve mise à part, il existe pourtant des composantes galantes facilement identifiables. Tout d'abord, c'est l'intégration des petits genres originellement galants dans les textes dramatiques, comme les lettres ou les billets d'amour<sup>86</sup> selon le modèle romanesque de d'Urfé qui offre également un autre élément typique abondant dans la littérature romanesque, c'est-à-dire des questions d'amour<sup>87</sup>. Celles-ci nous font entrer dans le cœur de la littérature galante : de nombreuses intrigues dramatiques tournent autour des excès de la jalousie foncièrement incompatibles avec l'amour galant, ce qui mène les personnages à dissenter sur la nature du mensonge<sup>88</sup>, procédé anti-galant par excellence dont Corneille tirera de nombreux effets comiques. Or, pour les goûter, il est nécessaire de se reporter à la notion fondamentale de la galanterie, celle de l'honnêteté qui se voit souvent mise à mal pour les besoins de l'intrigue reposant notamment sur le déguisement de l'identité nécessitant la dissimulation sinon le mensonge (*cf.* le personnage de Dorante dans *Le Menteur* de Corneille). Une autre technique récurrente est l'utilisation des « expressions à la mode » conformes au langage mondain de la vie réelle<sup>89</sup>. Ce dernier gagne du terrain non seulement dans le genre comique faisant miroir de son public (les éditeurs de la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Molière expliquent bien des effets comiques de la poétique moliéresque par la connivence de l'auteur avec son public<sup>90</sup>) qui s'exprime ainsi, mais également dans la tragédie puisque le langage purement héroïque se trouve sur le déclin<sup>91</sup>. Remarquons également que le style moyen de la comédie épouse plus « naturellement » les idéaux de clarté et de mesure mêlés à la douceur et à la finesse<sup>92</sup>,

---

<sup>85</sup> VIALA. *La France galante*, p. 53.

<sup>86</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 122.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 127.

<sup>90</sup> MOLIÈRE. *Œuvres complètes. Tome III*. Éd. Georges Forestier, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 2010.

<sup>91</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 127.

<sup>92</sup> VIALA. *La France galante*, p. 55.

revendications stylistico-rhétoriques qui répondent bien à la définition du style « gracieux »<sup>93</sup> convenable à l'exigence galante du langage raffiné.

Le constituant essentiel de la galanterie littéraire, à l'aune des impératifs du code de la politesse, est le compliment. Néanmoins, dans le monde des civilités de l'âge classique, ce mot n'a pas de sens aussi restreint que nous lui attribuons aujourd'hui ; lorsque nous complimentons quelqu'un au XVII<sup>e</sup> siècle, il ne s'agit pas forcément d'une flatterie ni des louanges<sup>94</sup>. À l'époque, le compliment peut signifier, de façon beaucoup plus générale, des « paroles civiles, obligeantes, respectueuses, que l'on dit à quelqu'un selon les diverses rencontres »<sup>95</sup>. C'est-à-dire que selon le contexte social, l'emploi d'un compliment bien spécifique peut être convenable, voire nécessaire, car dans la situation réelle il aurait été exigé par politesse. Ensuite, le langage galant se signale par un grand nombre de figures de style, des hyperboles notamment<sup>96</sup>. Par ailleurs, comme le langage galant aspire à susciter un pathétique fort, il abonde en métaphores et en personnifications. On observera que le langage galant emprunte de nombreuses expressions au vocabulaire militaire. Citons à ce sujet Alain Viala : « les yeux qui lancent des flèches sont des ennemis, le soupirant est vaincu, puis esclave ; mais il tente aussi de faire la conquête de la belle, il entreprend son siège »<sup>97</sup>. La moindre rencontre agréable est décrite avec une grande ampleur ; les mots de « coup de foudre » et des « feux de l'amour » deviendront l'aspect le plus généralement connu de la galanterie, et passeront même en cliché<sup>98</sup>.

La dernière grande catégorie que nous souhaitons aborder ici relie plusieurs termes similaires entre lesquels existe pourtant une frontière fine au niveau de sens. Cette catégorie est la *raillerie*, le terme qui en soi est difficile à définir. *Larousse* propose comme synonymes de ce terme, qui a fait l'objet de nombreuses analyses perspicaces des auteurs galants (*cf.* Madeleine de Scudéry), l'humour, ironie, moquerie, persiflage ou encore satire<sup>99</sup>. Néanmoins, sa portée est bien plus complexe. Aristote, en définissant la raillerie noble, pointe « trois vertus » qui, selon lui, mettent en œuvre la *comitas* (l'amabilité), la *veritas* (la vérité) et l'*urbanitas* (l'enjouement)<sup>100</sup>. Il s'agit donc, comme le précise l'étude de la raillerie par

---

<sup>93</sup> DENIS. *Le Parnasse galant*, p. 304-305.

<sup>94</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 119.

<sup>95</sup> CORNEILLE, Pierre. *Théâtre, Tome I*. Éd. Carlin (Claire), Guardia (Jean de), Picciola (Liliane), Vuillermoz (Marc). Directrice d'ensemble : Picciola (Liliane). Bibliothèque du Théâtre Français 20. Paris : Classiques Garnier, 2017, p. 920.

<sup>96</sup> VIALA. *La France galante*, p. 53.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> « Raillerie ». Déf. 1<sup>e</sup>. Larousse.fr. Web. [20/02/2022].

<sup>100</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 114.

Cicéron, d'exciter le rire parce que la gaieté rend l'auditoire bienveillant<sup>101</sup>. La raillerie est ainsi censée avant tout susciter, par le moyen du langage, de l'enjouement. Il s'agit maintenant de savoir comment y arriver. Une de ses sous-catégories est le bon mot. Contrairement à la raillerie, ce dernier ne se répand pas sur l'ensemble du discours mais se présente sous la forme de traits brefs et pointus ; il est vif, court et piquant<sup>102</sup>. Une forme spécifique du bon mot qui fleurit dès les années trente du XVII<sup>e</sup> siècle est le « mot d'esprit », une sorte de « bon mot sérieux »<sup>103</sup>. Il est nécessaire que la raillerie et ses procédés paraissent naturels et qu'ils soient effectués avec aisance. Ils ne doivent donc pas sembler préparés à l'avance<sup>104</sup>. Un autre procédé auquel les personnages dramatiques ont souvent recours, surtout en fin des tirades, est la pointe. Elle partage des traits communs avec la raillerie tels que moquerie et persiflage. Dans le cadre stylistique, sa définition est la suivante : « une formule sentencieuse qui surprend l'esprit par l'ingéniosité de son tour »<sup>105</sup>. Ce procédé était très en vogue au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans les genres mondains aussi bien que dans les tirades théâtrales<sup>106</sup>. Selon l'enquête de Barbaferi, ce sont surtout des personnages féminins qui l'emploient : la raillerie dite féminine se caractérise avant tout par l'utilisation de sous-entendus que les femmes échangent entre elles afin de s'attaquer et de riposter<sup>107</sup>. On le voit, le langage galant est empreint d'ambiguïté et de nuances que le lecteur doit souvent chercher entre les lignes, et si les personnages comiques ne s'astreignent pas à l'usage codé et codifié de la langue, ils nous entraînent vers le rire, à condition toutefois que l'on sache déceler l'écart de la norme.

Dès les années trente et quarante du XVII<sup>e</sup> siècle, la simplicité et la « médiocrité » deviennent l'idéal qui saisit le théâtre de tout genre<sup>108</sup>. Dans le but d'imiter la conversation des honnêtes gens, c'est-à-dire du public, les dramaturges s'adaptent aux impératifs de la galanterie ; les règles de comportement dans la société et le « style naïf » de langage<sup>109</sup>. Ce dernier sera théorisé quelques décennies plus tard par Dominique Bouhours, qui considère la langue naïve et naturelle comme une langue pure. Nous voyons ainsi que la « naïveté » doit être entendue, dans le contexte du classicisme, comme la propriété positive de la langue, comme une sorte de qualité qui ne peut pas être acquise par volonté. De cette façon, elle est très proche du « *je ne*

---

<sup>101</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 114.

<sup>102</sup> Ibid., p. 117.

<sup>103</sup> Ibid., p. 118.

<sup>104</sup> Michel de Pure, cité par BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 117.

<sup>105</sup> JARRETY, Michel. *Lexique des termes littéraires*. Coll. Le Livre de poche. Paris : Librairie Générale Française, 2001, p. 332.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 148.

<sup>108</sup> Ibid., p. 156.

<sup>109</sup> Ibid.

*sais quoi/quel* », une autre forme de la « douceur » de langage (*suavitas*)<sup>110</sup>. Cette notion désigne en fait une partie constitutive de ce que les auteurs mondains appelaient l'air galant, cet air d'aisance, de naturel et de raffinement ayant pour le but suprême l'agrément.

---

<sup>110</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 121.



### 3. Analyse

Après avoir présenté la conceptualisation théorique de la galanterie en traitant certaines de ses interprétations sémantiques, socio-culturelles et littéraires, nous nous pencherons sur l'inscription de la notion dans le théâtre du jeune Pierre Corneille. Nous allons analyser les composantes galantes dans les comédies des années trente et dans celles des années quarante. Chacune de ces décennies sera représentée par un duo des pièces classées chronologiquement à partir de leur date de création. Il s'agira plus particulièrement de *Mélite ou Les Fausses lettres* [écrite en 1629] et de *La Veuve ou Le Traître trahi* [écrite en 1632] pour les années trente, et de *Menteur* [écrite en 1644] et de *La Suite du Menteur* [écrite en 1645] pour les années quarante. Ce corpus composé de pièces de jeunesse du dramaturge nous permettra d'observer non seulement les influences de la galanterie sur le théâtre classique, mais notamment le rôle de celle-ci dans la constitution et dans l'évolution de la nouvelle esthétique comique conçue par le jeune Corneille.

En premier lieu, nous présenterons les caractéristiques du genre théâtral de l'époque qui le relie à la galanterie aussi bien que l'ancrage de ces pièces dans la longue carrière de Pierre Corneille. Nous nous pencherons notamment sur les sources d'inspiration du poète qui furent différentes pour les années trente et quarante.

En deuxième lieu, nous relèverons les composantes galantes concrètes présentes dans les textes des pièces représentatives et les analyserons. Nous nous focaliserons non seulement sur leur nature, mais également sur leurs fonctions et sur les effets qu'elles produisent dans le contexte du genre.

Enfin, pour pouvoir comparer les deux périodes étudiées et décrire l'évolution entre elles, nous terminerons l'analyse de chaque duo des pièces par une brève discussion résumant les effets les plus marquants.

L'étendue limitée de ce travail ne nous permet pas de procéder à l'analyse des pièces choisies dans toute leur complexité. C'est pourquoi nous allons sélectionner quelques extraits dont nous allons étudier le côté stylistique, en reliant celui-ci avec des éléments dramaturgiques, contextuels ou sociaux les plus importants que nous allons expliquer sur le fond des traits de langage relevés.

Par moyen de notre analyse, nous tâcherons de répondre aux questions suivantes : Dans quelle mesure le dramaturge se soumet-il à la galanterie prévalant dans la société qui compose son public pour lui plaire ? Comment, au contraire, utilise-t-il les procédés galants afin de susciter le comique ? Quelles sont les analogies et les différences de l'utilisation des

composantes galantes dans les années trente et quarante, et produisaient-elles les mêmes effets dans les deux périodes ? La galanterie a-t-elle influé sur l'évolution de la nouvelle esthétique et ainsi du genre comique ?

### 3.1 Les comédies des années trente et leur source : la pastorale

Nous avons vu, dans la partie consacrée à l'ancrage de la galanterie dans la société, que l'une des sources principales de cette appropriation de la notion et de ses codes fut notamment la tradition pastorale absorbée par la langue littéraire et par conséquent par le langage comme tel. À côté des romans pastoraux, qui ont inspiré les gens à s'exprimer comme les personnages de fiction, il existe aussi des pièces de théâtre qui se sont nourries de cette tradition. Étant donné que la pastorale peut être considérée comme précurseur de la galanterie et qu'elle partage avec elle certaines composantes, l'origine pastorale fait preuve de la présence de la galanterie dans ces pièces. Les deux comédies de Pierre Corneille des années trente, *Mélite* et *La Veuve* en font partie, et cela pour plusieurs raisons.

Pour commencer, arrêtons-nous sur les noms des deux personnages principaux de la première pièce en question, Tirsis et Mélite. Puisque ces deux noms existent en dehors de la pièce, ce qui est le cas de la plupart des noms de comédie d'origine pastorale<sup>111</sup>, Corneille a inscrit sa toute première œuvre dramatique dans cette tradition : Tirsis est, comme nous l'avons déjà mentionné dans la partie traitant la galanterie littéraire en général, un nom typique de tous les bergers figurant dans la pastorale<sup>112</sup>, et Mélite apparaît dans le roman anonyme *Des Amours de Mélite et de Statiphile*, édité à Paris en 1609<sup>113</sup>. De surcroît, le style de l'écriture et de la composition des vers dans *Mélite* comme dans *La Veuve* tente d'imiter la « conversation des honnêtes gens »<sup>114</sup> et le dramaturge fonde sa comédie sur des personnages qui ne sont « ni plus haut, ni plus bas » que les spectateurs<sup>115</sup>. Les personnages sont donc relativement égaux au public. Par ailleurs, quelques décennies plus tard, lorsqu'il se lance dans une théorisation tardive de son œuvre dramatique, Corneille explique cette innovation de la comédie classique

---

<sup>111</sup> CORNEILLE. *Théâtre, Tome I*, p. 71.

<sup>112</sup> VIALA, *La France galante*, p. 53.

<sup>113</sup> STEGMANN, André. *L'Héroïsme cornélien, genèse et signification. Tome I, Corneille et la vie littéraire de son temps*. Paris : Armand Colin, 1968, p. 17.

<sup>114</sup> CORNEILLE. *Théâtre, Tome I*, p. 417.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

par rapport à la comédie antique. Ainsi, dit-il, dans ses *Trois discours sur le poème dramatique* de 1660 qu' :

« ...on ne faisait parler dans la Comédie (antique) que des personnes d'une condition très médiocre ; mais elle n'a pas une entière justesse pour le nôtre (notre temps, c'est-à-dire le XVII<sup>e</sup> siècle), ou les Rois même y peuvent entrer, quand leurs actions ne sont point au-dessus d'elle (de la comédie). »<sup>116</sup>

Selon Corneille, ce sont donc des actions des personnages qui déterminent l'inclusion de ceux-ci dans les pièces et non pas leur condition, comme le revendiquent, Corneille le rappelle dans son discours *De l'utilité et des parties du poème dramatique*, les nombreux commentateurs de la *Poétique* d'Aristote<sup>117</sup>. Certes, le dramaturge s'est lancé dans ces considérations théoriques seulement une trentaine d'années après le début de sa carrière, cependant, il pose bien ses bases déjà dans *Mélite*.

Concernant la comédie fondée sur les valeurs des « honnêtes gens », rappelons-nous aussi l'étude de Delphine Denis<sup>118</sup> : l'honnêteté, la politesse et la civilité ne sont pas seulement des qualités appréciées par la société du XVII<sup>e</sup> siècle ; elles deviennent son ultime condition et se transforment vite en code social. L'honnête homme devient alors le modèle de sociabilité qui évoluera, au fur et à mesure, vers une véritable galanterie<sup>119</sup>. De surcroît, les honnêtes gens ont une tendance langagière spécifique : celle de « parler roman ». Comme l'explique de manière détaillée Camille Esmein-Sarrazin, il s'agit d'un langage hyperbolique, contenant de nombreuses figures de style utilisées au départ avant tout dans les romans<sup>120</sup>. Ce style qui paraissait d'abord invraisemblable finit par faire une marque dans le langage courant aussi bien que dans les discours d'apparat ; ainsi, les textes romanesques ont eu un impact non négligeable sur l'expression<sup>121</sup>. En d'autres termes, comme le public lisait ces romans on en entendait parler dans les salons, il finit par en reprendre le langage qui devient ainsi « naturel », et même « vraisemblable » – qualités dignes à être imitées sur scène.

Corneille était conscient du fait qu'une des clés du succès était de plaire au public. Dès lors, il n'est pas surprenant que le jeune dramaturge, au tout début de sa carrière, s'inspira de la pastorale qui, formant un ensemble avec la tragi-comédie, était la vedette parmi les genres théâtraux les plus populaires de l'époque<sup>122</sup>. Nous supposons que le jeune poète, à peine entré

---

<sup>116</sup> CORNEILLE. *Trois Discours sur le poème dramatique*, p. 72.

<sup>117</sup> Ibid., p. 71.

<sup>118</sup> DENIS. *Le Parnasse galant*.

<sup>119</sup> VIALA. *La France galante*, p. 181-182.

<sup>120</sup> ESMEIN-SARRAZIN, Camille. « Parler roman » : Imaginaire de la langue et traits de style romanesque au XVII<sup>e</sup> siècle, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 109<sup>e</sup> année, N° 1, 2009, p. 96-97.

<sup>121</sup> Ibid., p. 98.

<sup>122</sup> CORNEILLE. *Théâtre, Tome I*, p. 417.

dans le milieu du théâtre, suivait les tendances dominantes afin de ne pas tout à fait rompre avec ce qui était connu par son public. Ensuite, dans le même objectif, il a adapté le style de son écriture au code de langage ancré dans la société. Ces deux démarches créatrices, l'inspiration par la pastorale et l'emploi du langage romanesque, l'ont logiquement amené à insérer les éléments galants dans ses pièces de jeunesse. La présence de ceux-ci se fait sentir déjà dans le choix des titres des pièces. *Les Fausses lettres*, qui brouillent en effet l'intrigue de *Mélite*, représentent – comme nous l'avons déjà vu – un petit genre galant absorbé ultérieurement par des genres plus « importants », comme c'est le cas de cette « pièce comique »<sup>123</sup>. Puis, *Le Traître trahi* dans le titre de *La Veuve* « cache » visiblement une figure d'opposition, l'antithèse représentant un trait de langage hyperbolique et un procédé auquel les auteurs galants auront souvent recours.

Néanmoins, dans le but de trouver sa place parmi les grands dramaturges et de pouvoir les concurrencer, Corneille cherchait à se différencier. Comme le constate Gabriel Conesa dans son ouvrage portant sur la naissance du genre comique, le dramaturge a dépassé ce que l'on peut appeler le « style d'époque »<sup>124</sup>. Par l'élaboration d'un langage nouveau, bien plus que par l'utilisation particulière d'une thématique, il a inventé une dramaturgie originale<sup>125</sup>. En outre, son adaptation de la pastorale dans *Mélite* et dans *La Veuve* apporte une autre nouveauté à ce genre : bien que l'oisiveté (*otium* honnête) des personnages, typique de la pastorale, soit présente dans les deux cas, l'action se déroule dans le milieu urbain<sup>126</sup>. De surcroît, la schématisation des pièces à la manière pastorale n'est pas tout à fait identique : habituellement, une pièce pastorale tourne autour de la série enchaînée des amours non-partagées, tandis que les deux pièces de Corneille sont plus « brouillées » ; en fait, c'est l'autre chaîne qui fait obstacle à l'amour partagé. Voici comment Corneille résume rétrospectivement la construction de ses premières comédies :

« 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 séparait. »<sup>127</sup>

Nous voyons donc que le jeune dramaturge, en alternant la tradition pastorale et les tendances contemporaines de la société urbaine galante, a créé une sorte de nouvelle esthétique

---

<sup>123</sup> En 1633, la pièce fut sous-titrée « Pièce Comique » mais dès l'édition de 1644 la pièce se trouve sous-titrée « Comédie » ; CORNEILLE. *Théâtre, Tome I*, p. 76.

<sup>124</sup> CONESA, Gabriel. *Pierre Corneille et la naissance du genre comique, 1629-1636 : Étude dramaturgique*. Paris : Sedes, 1989, p. 9.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> CORNEILLE. *Théâtre, Tome I*, p. 80.

<sup>127</sup> CORNEILLE. *Trois Discours sur le poème dramatique*, p. 77.

dramatique. Cela est d'autant plus remarquable à l'égard de la position du genre comique « avant Corneille » puisque, jusqu'aux environs de 1630, les dramaturges en étaient plutôt désintéressés<sup>128</sup>. En se basant sur l'étude de la galanterie telle quelle et sur l'étude des pièces sélectionnées du jeune Corneille, nous allons tenter d'éclaircir comment le dramaturge utilise les acquis de l'esthétique et de l'éthique galantes dans les années trente afin de créer sa propre esthétique comique.

### 3.2 Les composantes galantes dans *Mélite* et dans *La Veuve*

Comme nous l'avons déjà constaté, nous ne pouvons pas procéder à une analyse complexe de tous les aspects dramaturgiques de la première et de la troisième pièce de Corneille. Mais au lieu de cela, nous allons choisir des composantes galantes concrètes qui font d'une part le miroir de la société et qui, d'autre part, contribuent à la création de l'effet comique.

Premièrement, nous nous intéresserons aux éléments « prescrits » par la convention. L'esthétique contemporaine du XVII<sup>e</sup> siècle, au moins au moment de la création des premières comédies de Corneille, réduisait la psychologie des personnages à quelques comportements stabilisés par la norme<sup>129</sup>. En se basant sur l'étude socio-culturelle de la galanterie, nous allons appliquer cette convention aux figures de l'honnête homme et du galant homme avant de tenter d'éclaircir dans quelle mesure le comportement de certains personnages respectent ce modèle ou non, tout en complétant notre analyse par d'autres éléments liés à la norme sociale.

Arrêtons-nous d'abord sur le langage d'Éraste, amoureux de Mélite, qui parle de la belle à son ami Tirsis dans la première scène du premier acte de la pièce<sup>130</sup>. Cette scène – comme l'ensemble de la pièce – est composée d'assez longues répliques, plutôt atypiques du langage galant qui préfère la brièveté. Dans les pièces suivantes, Corneille va sensiblement raccourcir les grands monologues, et au détriment de ceux-ci il va privilégier la *vis comica* du dialogue rapide<sup>131</sup> (stichomythies) : Robert Garapon interprète les répliques brèves et heurtées chez le dramaturge comme la recherche de l'énergie dans le style<sup>132</sup>. Le raccourcissement des échanges marque l'évolution de l'esthétique comique développée par Corneille entre sa première pièce et celles qui suivent.

Voici un exemple de la toute première réplique d'Éraste qui ouvre la pièce :

---

<sup>128</sup> GARAPON, Robert. *Le Premier Corneille : De Mélite à l'Illusion comique*. Paris : Sedes, 1982, p. 12.

<sup>129</sup> Ibid., p. 85.

<sup>130</sup> CORNEILLE. *Théâtre, Tome I*, p. 107-113.

<sup>131</sup> Ibid., p. 74.

<sup>132</sup> GARAPON. *Le Premier Corneille : De Mélite à l'Illusion comique*, p. 133.

Mélite a sur mes sens une entière puissance,  
Si sa rigueur m'aigrit, ce n'est qu'en son absence...  
[v. 5-6]

Nous voyons ici qu'Éraste se présente comme un amoureux tout à fait soumis à la « puissance » de sa bien-aimée dont la présence l'adoucit et l'absence, au contraire, l'assombrit. Cette idée est développée de manière graduelle dans les vers suivants :

Un seul de ses regards l'étouffe et le dissipe,  
Un seul de ses regards me séduit et me pipe...  
[v. 9-10]

Excepté l'anaphore « un seul de ses regards », c'est-à-dire une répétition qui se prolonge sur tout le premier hémistiche jusqu'à la césure, procédé « galant » qui rend le langage plus emphatique et souligne encore une fois la puissance de Mélite nous pouvons relever un autre trait galant très répétitif, cette fois-ci sur le plan thématique : le regard d'une femme. Rappelons-nous la remarque d'Alain Viala déjà citée que la galanterie avait tendance à styliser des femmes en « beautés parfaites » capables de conquérir les cœurs des hommes « par un simple regard »<sup>133</sup>. Les hommes, en revanche, bien qu'ils soient de grands esprits, doivent être entièrement soumis au règne des dames qui les dépassent<sup>134</sup>. À ce niveau, Mélite et Éraste rentrent parfaitement dans le code de la construction des personnages galants.

De plus, Éraste, dans la suite de sa tirade, exprime son respect exceptionnel de sa bien-aimée, enviée même par Vénus, et la développe jusqu'à la « divinisation », respectant la tradition pastorale provenant, entre autres, de *L'Astrée* de d'Urfé<sup>135</sup> :

Le jour qu'elle naquit, Vénus quoique immortelle,<sup>136</sup>  
Pensa mourir de honte en la voyant si belle :  
Les Grâces, au séjour qu'elles faisaient aux Cieux,  
Préfèrent l'honneur d'accompagner ses yeux,  
Et l'Amour, qui ne put entrer dans son courage,  
Voulut à tout le moins loger sur son visage.  
[v. 73-78]

---

<sup>133</sup> VIALA. *La France galante*, p. 53.

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> LATHUILLÈRE. *La Préciosité*, p. 345-346.

<sup>136</sup> Dans les variantes successives, Corneille modifie la conjonction et fait le choix de la forme élidée : « Vénus, bien qu'immortelle, (1668-1682) ». Dans : CORNEILLE, Pierre. *Théâtre, Tome I*, glossaire, p. 222.

Nous voyons qu'Éraste compare la beauté de Mélite à celle de Vénus et il la déclare même supérieure (v. 74). Le processus de la « divinisation » est achevé et disposé dans la réplique car nous y trouvons plusieurs références au champ lexical de la beauté divine formant une métaphore filée que nous identifions grâce à la présence des majuscules : « Grâces » faisant partie du cortège de Vénus<sup>137</sup> et divinisant le regard de Mélite, « Cieux » symbolisant le siège des dieux d'où les compagnes de Vénus décidèrent de descendre<sup>138</sup> afin d'accompagner la jeune femme, dont la beauté reste en fait assez mystérieuse car Éraste ne parle que de ses yeux (il ne décrit pas de manière détaillée son apparence physique). Ainsi Éraste revient-il à ce fameux regard ; il honore la belle tout en restant extrêmement discret, voire pudique, et ainsi il respecte la vertu de sa belle inégalable. Le héros ne fait aucune référence concrète à son corps qu'il « dématérialise », ce qui est parfaitement conforme au code de la « belle galanterie ». La description du corps reste éthérée, vague, et se limite à des lieux communs conventionnels, comme des yeux, ou carrément abstraits – des « attraits » et des « appas »<sup>139</sup>. Enfin, l'Amour avec une majuscule ne symbolise pas un nom abstrait, mais un nom concret ; la personnification du dieu de l'amour. L'emploi de l'article défini a ici une valeur de présupposition d'unicité existentielle<sup>140</sup> : il s'agit d'un seul et unique dieu. D'ailleurs, même celui-ci ne parvient pas à entrer dans le cœur<sup>141</sup> de la belle mais se réjouit à la seule idée du regard lointain. Bref, Éraste semble figurer ici un véritable modèle du galant homme, de l'amant idéal sans faille ni défaut qui ne parle de sa bien-aimée que de façon respectueusement admirative.

Venons-en maintenant à comparer la tirade d'Éraste à celle de son ami Tirsis qui lui répond :

Pauvre amant, je te plains, qui ne sais pas encore  
 Que bien qu'une beauté mérite que l'on adore,  
 Pour en perdre le goût on n'a qu'à l'épouser.  
 [v. 81-83]

Le point de vue de Tirsis se montre cynique, et donc tout à fait opposé à celui d'Éraste. Selon Tirsis, qui n'est pas loin de se moquer de la passion aveuglante de son ami, le mariage

<sup>137</sup> CORNEILLE. *Théâtre, Tome I*, p. 110.

<sup>138</sup> Les variantes plus tardives sont les suivantes : Les Grâces aussitôt descendirent des Cieux (1644-1657) ; Les Grâces à l'envi descendirent des Cieux (1660-1682). Dans : CORNEILLE, Pierre. *Théâtre, Tome I*, p. 222.

<sup>139</sup> CONESA, Gabriel. « Corneille et la *mimésis* comique », *Littératures classiques*, n° 11, janvier 1989, p. 154.

<sup>140</sup> FOURNIER, Nathalie. *Grammaire du français classique*. Paris : Belin, 2002, p. 217.

<sup>141</sup> « Courage » (v. 77) a ici le sens du « cœur ». Dans : CORNEILLE. *Théâtre, Tome I*, p. 110 et dans le glossaire, p. 920.

fait perdre l'intérêt et introduit l'ennui. Il ne prend donc pas au sérieux les sentiments amoureux ; il préfère rester libre et s'adonner au plaisir du *carpe diem*. Pourtant, il ne nie point la beauté ; à son avis, il vaut mieux éviter de la caser dans un mariage afin d'en garder et renouveler le charme. Or, Tirsis trouve également sa place dans la tradition galante, et cela par le côté joyeux, gai et insouciant, d'ailleurs très proche des manières oisives des jeunes mondains de l'époque. Les vues opposées des deux personnages sont alors une représentation typique de l'opposition des significations (« belle galanterie » / « galanterie licencieuse ») que nous avons évoquées dans l'introduction.

Toutefois, le mariage se révèle finalement important même pour Tirsis. Son « esprit fort » qui ne se croit pas soumis à la douceur des dames n'y cherche pas d'amour mais, comme le relève Jonathan Mallinson, l'argent<sup>142</sup> :

Alors ne pense pas que j'épouse un visage,  
Je règle mes désirs suivant mon intérêt...  
[v. 110-111]

Partant de cet extrait, l'apparence physique (attraction sensuelle/affinité) n'est pas un critère décisif dans l'affaire du mariage pour Tirsis. Il divise très nettement la beauté, qu'il associe au plaisir insouciant, et le mariage dont le but doit être, à ses yeux, d'améliorer sa condition sociale. La première comédie du jeune Corneille présente ainsi, selon une tendance inaugurée déjà par Honoré d'Urfé, le problème de la liberté humaine dans l'amour, et tandis qu'Éraste est une incarnation de l'amour-désir qui lui fait perdre sa liberté, Tirsis représente l'amour selon la raison ou le discernement<sup>143</sup>. Observons, toutefois, le choix des expressions, somme toute assez vagues (litote), du jeune Corneille quand il donne la parole à son personnage « cynique » : son discours est ici loin d'être explicite et il ne fait que sous-entendre la nature de son « intérêt » qu'il ne révélera que par la suite :

La beauté, les attraits, le port, la bonne mine,  
Échauffent bien les draps, mais non pas la cuisine  
[v. 117-118]

La rupture de tonalité entre ces deux vers est radicale : tandis que le premier se signale, au niveau de la stylistique et du lexique, par un ton tout à fait mesuré, le second est fort

---

<sup>142</sup> MALLINSON, Jonathan. « Corneille et la comédie de la feinte », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°37, 1985, p. 88.

<sup>143</sup> GARAPON. *Le Premier Corneille : De Méliete à l'Illusion comique*, p. 90.



audacieux et on ne peut plus « clair ». Regardons-y de plus près : l'énumération qui s'étire sur l'ensemble du vers 117 (« La beauté, les attraits, le port, la bonne mine ») est une figure microstructurale typique du langage galant ayant pour l'objectif de rendre l'expression « douce » et coulante. Le champ lexical et les « images » véhiculées respectent le système codé qui évite la nature concrète des allusions à la beauté physique, et la parfaite stylisation consacre ainsi le *consensus* entre le dramaturge et le public cultivé<sup>144</sup>. Jusque-là, Tirsis s'exprime donc, en bonne et due forme, comme un héros galant accompli. Néanmoins, il réduit la valeur de ses qualités en les jugeant utiles pour le plaisir mais non pas pour la vie « pratique ». Certes, la langue reste métaphorique, toutefois, l'allusion sexuelle dans « échauffent bien les draps » est plus que nette. Il est vrai que Tirsis ne prononce pas ces mots en présence d'une dame, mais une allusion d'une telle audace frise l'impudicité, plus tard très reprochée à Corneille par ses « ennemis » comme abbé d'Aubignac ou Georges de Scudéry<sup>145</sup>. Par ailleurs, Corneille aura modifié ce vers dès l'édition de 1644<sup>146</sup> : « les draps » seront remplacés par « le cœur », substantif usuel et sans la moindre atteinte aux maximes langagières de la belle galanterie.

Tirsis termine cette réplique ainsi :

La laideur est trop belle étant teinte en argent  
Et tu ne peux trouver de si douces caresses,  
Dont le goût dure autant que celui des richesses.  
[v. 124-126]

La « belle laideur » est un oxymore évident, renforcé par un jeu de mot avec le substantif « argent ». On peut certainement teinter en argent de façon littérale s'il s'agit d'une couleur, mais ici on parle de l'argent de valeur monétaire déguisant la laideur qui devient, sous cette facette de la richesse, la plus belle, la plus douce et surtout la plus durable des « qualités ». Par le biais du langage métaphorique galant de son héros, Corneille introduit le sujet tout à fait pragmatique de la condition sociale, ayant une position importante dans la société mondaine qui forme son public.

Dans le cas de *Mélite*, le sujet de l'argent reste pourtant secondaire. Bien que les jeunes gens soient conscients de cette question<sup>147</sup>, celle-ci n'a pas de fonction dans l'intrigue. En revanche, dans *La Veuve*, la différence de biens en représente un élément essentiel puisque c'est

---

<sup>144</sup> CONESA. « Corneille et la *mimésis* comique », *Littératures classiques*, n° 11, janvier 1989, p. 154.

<sup>145</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 135.

<sup>146</sup> CORNEILLE. *Théâtre, Tome I*, p. 112.

<sup>147</sup> CONESA. « Corneille et la *mimésis* comique », p. 154.

l'écart des fortunes qui fait obstacle à la déclaration d'amour de Philiste à Clarice<sup>148</sup>, mais aussi à l'union des deux personnages secondaires, Alcidon et Doris. C'est aussi la raison pour laquelle Philiste fait la cour à Clarice avec grande discrétion, comme en fait remarque Claire Carlin dans l'introduction de son édition critique de la pièce<sup>149</sup>. Cependant, cette discrétion ne doit pas forcément indiquer la différence du rang : nous avons vu que dans les pièces créées sous l'influence galante, la discrétion de l'homme envers la femme représente *quasi* une norme ; il s'agit d'un bon comportement de l'honnête homme. En revanche, la différence de la condition sociale est inscrite dans le langage, et cela par l'emploi du vouvoiement et du tutoiement dans les échanges de ces deux personnages. Tandis que Philiste ne se permet jamais de tutoyer Clarice, cette dernière alterne les deux parce que sa condition sociale supérieure lui laisse ce choix<sup>150</sup>.

Analysons quelques vers prononcés par le personnage de Clarice et observons la motivation de ces changements :

Oui, mais n'estimez pas qu'ainsi vous m'empêchiez  
De vous dire à présent que nous faisons retraite...  
[v. 304-305]

Il s'agit des tout premières paroles adressées à Philiste par Clarice. Nous voyons bien qu'elle débute par l'emploi de « vous ». La première occurrence du tutoiement apparaît juste quelques vers plus tard, dans la troisième réplique de Clarice de la scène :

Que trop belle à mon goût, et que je pense au tien.  
Deux filles possédaient seules ton entretien  
[v. 311-312]

Le recours au tutoiement désigne un trait contribuant à l'expression de la jalousie ; Clarice n'apprécie pas l'idée que, lorsqu'elle était chez Daphnis (v. 306), Philiste se trouvait en compagnie des deux autres filles. Ainsi, il paraît que dans les situations plus émouvantes que les autres, Clarice ne se contraint pas à vouvoyer Philiste et laisse parler ses émotions sans retenue.

---

<sup>148</sup> CONESA. « Corneille et la *mimésis* comique », p. 154.

<sup>149</sup> CORNEILLE. *Théâtre, Tome I*, p. 420-421.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 475.

La situation semblable se répète dans la quatrième scène du deuxième acte :

Paresseux, qui tardez si longtemps à venir,  
Devinez la façon dont je veux vous punir.  
[v. 577-578]

Ces deux vers ouvrent la scène ; malgré le ton irrévérencieux Clarice reprend le langage (faussement) respectueux du vouvoiement. Toutefois, comme l'émotivité entre au fur et à mesure en jeu, elle perd de nouveau le « contrôle » et retourne assez vite, quelques répliques plus tard, au tutoiement :

Et celui d'être aimé sans que tu le prétendes  
Préviendra tes désirs et tes justes demandes.  
[v. 615-616]

Une autre occurrence du thème de condition sociale qui fait preuve de son importance dans *La Veuve* est le conflit de Philiste avec sa mère Chrysante (III, 7). Cette dernière est avant tout préoccupée par la richesse manquant à sa famille ; de là son désir de marier sa fille Doris à un homme fortuné<sup>151</sup>. En contrepartie, Philiste souhaite marier sa sœur à son ami Alcidon par solidarité<sup>152</sup> et par fidélité amicale car il lui a fait une promesse. Ce conflit qui tourne autour de la question d'argent n'est qu'un des nombreux épisodes de la pièce, mais il n'en demeure pas moins qu'il accentue l'importance du côté pragmatique de l'existence. Cependant, nous devons bien trancher entre l'univers de la jeunesse et celui des parents dans les deux pièces en question, car, en fin de compte, Tirsis ne semble pas tomber amoureux de la fortune de Mélite, plus riche que lui-même, et Philiste préfère marier sa sœur à son ami. Cependant, à la différence de Chrysante, fort impliquée et insistante sur la question existentielle dans *La Veuve*, les parents dans *Mélite* restent absents<sup>153</sup>.

Ainsi voyons-nous que *Mélite* est tout de même plus fidèle à la tradition pastorale que *La Veuve*. Les mœurs « pastorales » privilégient les qualités morales à la richesse et les dramaturges les évoquent chez un amant avec plus grande ampleur que la fortune<sup>154</sup>. *La Veuve* thématise plus profondément des sujets liés à l'actualité de l'époque, même si la jeunesse ne

---

<sup>151</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 421.

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> CONESA. « Corneille et la *mimésis* comique », p. 154.

rompt pas tout à fait avec la tradition originale, comme nous l'avons vu chez Philiste qui veut rester fidèle à son ami et à sa propre parole, et c'est pourquoi défend les qualités morales de l'honnête homme.

Par ailleurs, « l'honnête amitié »<sup>155</sup> se présente également dans *Mélite* et produit des effets non négligeables sur le comique. Revenons encore au dialogue mené entre Éraste et Tirsis, cette fois-ci celui de la troisième scène du premier acte :

Confesse franchement qu'elle a su te ravir,  
Mais que tu ne veux pas prendre pour cette belle  
Avec le nom d'amant le titre d'infidèle,  
Rien que notre amitié ne t'en peut détourner.  
[v. 220-223]

Dans cette réplique, Éraste demande à Tirsis d'avouer qu'il a, lui aussi, succombé finalement à tous les charmes de la belle *Mélite* et que cette dernière l'a impressionné. Toutefois, par l'emploi de la conjonction d'opposition « mais » il montre assez vite le véritable but de son discours. En réalité, ce qu'il cherche bien plus que la confirmation de la beauté de *Mélite* de la part de son ami, c'est le rassurement que ce dernier privilégie tout de même leur amitié à la « passion amoureuse ». Cela revient simplement à dire qu'il ne procéderait jamais à trahir son ami afin d'apaiser son désir de la belle en la conquérant. Le dernier vers de notre extrait le résume : « rien que notre amitié ne t'en peut détourner » ; Éraste essaie de rappeler à Tirsis que rien n'est plus fort que l'honnête amitié et que même pas la beauté de *Mélite* n'a pas suffisamment de force à l'affaiblir ou à la briser. Aussi, malgré la volonté d'Éraste de se faire prendre pour l'amant idéal – ce qu'il accomplit dans ses discours galants que nous avons vus plus haut – il est mis en double échec. Premièrement (c'est ce que relève Jonathan Mallinson), Éraste, dans la conversation avec Tirsis, cherche à convaincre celui-ci que sa passion a des raisons légitimes. Néanmoins, l'effet de la beauté de *Mélite* sur Tirsis a finalement causé le fait qu'Éraste se soit retrouvé en danger concurrentiel de son ami ; au lieu de la satisfaction de son propos, il a donc obtenu un rival en amour<sup>156</sup>. Ensuite, nous ajoutons le deuxième échec d'Éraste en tant qu'amant parfait : dans le dernier extrait que nous avons étudié, ce n'est pas son amour envers *Mélite* qui est sa priorité, mais la fidélité de son ami. Nous restons pourtant dans la dimension galante ; la fidélité en amitié fait partie des qualités de l'honnête homme et elle est

---

<sup>155</sup> Nous renvoyons au chapitre *La conceptualisation théorique de la galanterie* ou nous avons expliqué un grand nombre des nuances de l'honnêteté.

<sup>156</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 89.

aussi étroitement liée au thème des « rivaux jaloux ». Certes, celui-ci ne fait pas l'objet principal de la pièce, mais il apporte une autre preuve de la continuation pastorale<sup>157</sup>.

Maintenant, nous allons revenir à ce qui précède l'inquiétude d'Éraste. La troisième scène de *Mélite* succède à la rencontre des deux amis avec la belle et elle s'ouvre par une courte réplique d'Éraste :

Maintenant suis-je un fou ? Mérité-je du blâme ?  
Que dis-tu de l'objet, que dis-tu de ma flamme ?  
[v. 213-214]

Il s'agit d'une suite de questions qui n'indiquent pas encore qu'Éraste soit véritablement inquiet ; c'est la réponse de Tirsis qui aura tout changé. Pour cette raison, nous analyserons celle-ci en détail :

Que veux-tu que je t'en die<sup>158</sup> ? Elle a je ne sais quoi  
Qui ne peut consentir que l'on demeure à soi :  
Mon cœur jusqu'à présent à l'amour invincible  
Ne se maintient qu'à force aux termes d'insensible,  
Tout autre que Tirsis mourrait pour la servir.  
[v. 215-219]

Nous avons déjà mentionné que Tirsis n'avait pas tenu son propos initial de l'amant « cynique », c'est-à-dire de celui qui sait résister à la passion et qui agit de manière calculée. Dans cette réplique, non seulement qu'il acquiesce à Éraste, mais aussi il renonce à son « insensibilité » totale (v. 217) dont il était tellement fier dans la conversation de la première scène.

D'abord, il répond aux questions posées par une autre question qui n'a qu'une fonction rhétorique car elle introduit la réponse positive qui suit ; Tirsis ne contrarie plus son ami, il croit en ses paroles puisqu'il avait pu s'en persuader à ses propres yeux dans la scène précédente. Ensuite, dans le même vers, nous trouvons la notion de *je ne sais quoi*. La notion apparaît dans plusieurs vers de *Mélite* comme de *La Veuve*<sup>159</sup>, mais dans celui que l'on a choisi, elle pourrait

---

<sup>157</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 100.

<sup>158</sup> La forme archaïque du subjonctif a une fonction sonore à la césure de l'hémistiche, comme le remarque Jean de Guardia dans son édition critique du texte.

<sup>159</sup> *Mélite* : v. 354, v. 1686 ; *La Veuve* : v. 455, v. 1806.

se traduire comme la nature des charmes de Mélite qui impressionnent sans que l'on puisse expliquer pourquoi et qui ont pour résultat que l'on ne peut plus se contrôler (v. 216). La « notion » est donc proche de l'*air galant*. Néanmoins, dans le langage galant, le *je ne sais quoi* ne désigne pas seulement une notion métaphysique, mais il devient également un marqueur d'appartenance stylistique. Rappelons-nous l'observation de Carine Barbafieri qui qualifie cette expression qui fera fortune au XVII<sup>e</sup> siècle (cf. *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* de Dominique Bouhours) comme une des formes de douceur de langage appréciée et utilisée par la société mondaine<sup>160</sup> et ainsi une composante galante répandue dans la société comme dans la littérature. Puis, dans les vers 217-219, Tirsis ne se montre pas encore tout à fait succombé à la beauté de Mélite, mais il souligne néanmoins l'effort qu'il doit faire afin de lui résister. Un autre procédé fort présent dans cette réplique est la « dépersonnalisation », et cela sous plusieurs formes. On peut relever, par exemple, l'emploi du pronom neutre en combinaison avec la forme verbale impersonnelle conjuguée à ce pronom : « que l'on demeure » suivi par le pronom personnel tonique à la troisième personne du singulier « soi » (v. 216) ayant un sens généralisant. Puis, dans la figure de comparaison avec « tout autre » (v. 219), Tirsis emploie son nom propre, c'est-à-dire qu'il parle de lui-même à la troisième personne, au lieu d'utiliser le simple pronom tonique « moi ». Il s'agit d'un trait de langage cornélien que Gabriel Conesa définit comme la « tendance vers la généralité » qui a pour but, de façon générale, d'objectiver un personnage et de l'extraire de son contexte<sup>161</sup>. Cependant, le discours de Tirsis contient également de nombreux éléments de la personnalisation : au début, il s'exprime à la première personne (v. 215) et il n'hésite pas à l'apparenter au substantif « cœur » par l'emploi du déterminant possessif. Cette alternance du côté personnel et du côté « impersonnel » peut donc être qualifié comme un trait de stylistique significatif de l'écriture du jeune Corneille. Le but de cette « parole neuve » est avant tout d'élaborer le discours de situation le plus naturel possible<sup>162</sup>. Concernant le plan dramaturgique, cette réplique révèle une sorte de transformation de Tirsis qui se montre finalement plus sensible qu'il ne se croyait dans la première scène.

En d'autres termes, comme Éraste se montre peu idéal, Tirsis se montre peu cynique. Corneille transforme ainsi ces deux types de héros en parodie de ceux-ci. Les débats entre l'amant idéal et l'amant cynique sont, comme le précise Jonathan Mallinson, bien connus à l'époque. Ce phénomène sert habituellement à mettre en valeur les sentiments nobles des héros<sup>163</sup>. Dans *Mélite*, en revanche, il a plutôt l'effet opposé puisque ni Éraste, ni Tirsis ne

<sup>160</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Célidon*, p. 121.

<sup>161</sup> CONESA. *Pierre Corneille et la naissance du genre comique, 1629-1636*, p. 62.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>163</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 88.

répondent pas aux exigences du « comportement noble ». Paradoxalement – si paradoxe il y a – c’est ainsi que Corneille rend la situation comique : faire « parler galant » les personnages qui n’ont pas un comportement conforme au code galant. Carine Barbafieri différencie le « bon usage » et le « mauvais usage » du langage galant et souligne que le premier d’entre eux est possible uniquement lorsqu’il grandit le héros<sup>164</sup>, le rend « meilleur ». Comme les deux héros sont des parodies de ce qu’ils devraient être, l’effet est, encore une fois, opposé, et donc comique.

Corneille, dans le cas d’Éraste et de Tirsis, procède à la « transformation comique » ; il ne nous présente pas tout de suite des rivalités des deux amants, mais préfère dévoiler lentement leurs vrais « visages » qu’ils essaient d’abord de cacher en pratiquant la feinte<sup>165</sup>. Dans sa deuxième comédie, *La Veuve*, Corneille continue le processus de « transformation comique » de ses héros<sup>166</sup>, mais cette fois-ci il va plus loin. Nous nous focaliserons sur le personnage d’Alcidon, amoureux de la jeune veuve Clarice, mais prétendant être amoureux de Doris, la sœur de son ami Philiste. Afin de montrer comment Corneille développe sa pratique conçue dans *Mélite*, nous analyserons des extraits de la cinquième scène du deuxième acte qui nous fait assister à la toute première rencontre d’Alcidon avec Doris :

Adieu, mon cher souci, sois sûr que mon âme,  
Jusqu’au dernier soupir conservera sa flamme.  
[v. 663-664]

Dans cet extrait, Alcidon se montre très galant envers Doris à qui il semble faire la cour. D’abord, nous remarquons l’apostrophe à valeur affective « mon cher souci » (v. 663) dont la fonction est de donner au discours une sorte de chaleur<sup>167</sup> et qui marque l’émotivité du propos. Par ailleurs, cette figure est très récurrente dans les versions originales des premières pièces de Corneille<sup>168</sup> et nous la retrouvons dans de nombreux vers des deux pièces analysées<sup>169</sup>. Notons également le rapport sémantique entre les cadences rimées des deux vers : « mon âme » et « sa flamme » créent un « binôme » symbolisant la passion du locuteur. En résumé, Alcidon se présente comme le galant homme parfait qui se comporte bien et selon le code prescrit en

---

<sup>164</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Célidon*, p. 130-131.

<sup>165</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 89.

<sup>166</sup> Ibid.

<sup>167</sup> CONESA. *Pierre Corneille et la naissance du genre comique, 1629-1636*, p. 122.

<sup>168</sup> D’autres exemples des apostrophes à valeur affective : ma chère âme, ma belle, mon tout.

<sup>169</sup> Par exemple dans *Mélite* : « Tout beau, mon cher souci » (Philandre, v. 283), « Ma maîtresse, mon heur (nous gardons la graphie originale), mon souci, ma chère âme » (Philandre, v. 1747), « De grâce mon souci, laissons cette causeuse » (Tirsis, v. 1891) ; dans *La Veuve* : « Adieu, mon cher souci » (Alcidon, v. 663), « Pensez-vous, mon souci » (Philiste, v. 1857), « Mais hélas, mon souci, je n’ose avoir pensé » (Céridan, v. 1989).

compagnie de la dame. Cependant, comme le révèle Jonathan Mallinson, il ne fait que jouer le rôle d'amant enthousiaste ; il s'agit, en réalité, de la dissimulation adroite et manipulatrice de ses véritables sentiments<sup>170</sup>.

Nous tâcherons d'expliquer en quoi consiste cette feinte en examinant la réplique d'Alcidon suivante :

En peux-tu recevoir de l'entretien d'un homme  
Qui t'explique si mal le feu qui le consomme,  
Dont le discours est plat, et pour ton compliment  
N'a jamais que ce mot, « je t'aime infiniment ».  
J'ai honte auprès de toi que ma langue grossière  
Manque d'expressions, et non pas de matière  
Et ne répondant point aux mouvements du cœur  
Te découvre si peu le fonds de ma langueur,  
Doris, si tu pouvais lire dans ma pensée  
Et voir tous les ressorts de mon âme blessée,  
Que tu verrais un feu bien autre et bien plus grand  
Qu'en ces faibles devoirs que ma bouche te rend.  
[v. 671-682]

Nous voyons qu'Alcidon observe les règles de la civilité langagière. Il a recours à un vocabulaire galant dont on se sert lorsque l'on fait la cour à une dame : les tournures « le feu qui le (un homme) consomme » (v. 672) ; « je t'aime infiniment » (v. 674) ; « mouvements du cœur » (677) ; « ma langueur » (v. 678) ; « mon âme blessée » (v. 680) appartiennent au langage affectif. En outre, remarquons l'emploi des possessifs à la première personne qui ne font que renforcer cette affectivité du discours. Ensuite, nous relevons des personnifications comme le cœur qui est « en mouvement » (v. 677) et l'âme qui est « blessée » (v. 680) ou une métonymie de la bouche qui représente en effet Alcidon (v. 680). Il s'agit donc d'un langage hyperbolique typique des héros galants. Pourtant, même si le locuteur fait semblant de faire la cour à Doris, il dévoile de manière raffinée, *inter lineas*, que la passion dont il parle n'appartient pas à celle-ci. Le fait qu'il explique « si mal le feu qui le consomme » (v. 672) sous-entend qu'il ne l'explique pas avec sincérité car la flamme qui le consomme véritablement est celle envers Clarice. Ensuite, il affirme que sa langue découvre à son interlocutrice « peu le fonds de sa langueur » (v. 678) ; cela signifie, pour un lecteur tant soi peu averti qui sait démêler ce langage

---

<sup>170</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 90.



équivoque jouant sur la double entente, que son état d'esprit ne vient pas, encore une fois, de la passion pour elle, mais de celle pour une autre. Même à la fin de sa réplique, Alcidon n'arrête pas de faire référence à la feinte : quand il dit « si tu pouvais lire dans ma pensée » (v. 679) en continuant avec « tu verrais un feu bien autre et bien plus grand », il sous-entend de nouveau que la passion sincère est celle qu'il ressent envers Clarice. De surcroît, lors de l'entretien de Doris et d'Alcidon, les deux se tutoient mutuellement, tandis que lors de la rencontre de Clarice avec Alcidon (V, 9), ce dernier choisit le vouvoiement alors que Clarice le tutoie. Certes, il s'agit d'une marque d'hierarchie sociale, thème que nous avons déjà touché, mais nous pouvons vraisemblablement supposer que cette hiérarchie entre les amants imposée par le dramaturge n'est pas une coïncidence et qu'elle complète une hiérarchie des sentiments établie entre les personnages.

Aussi, cette scène qui ressemble à une scène d'amour typique est en réalité sa parodie, et bien plus encore, « la parodie de toutes ces rencontres d'amants qui déclarent avec enflure l'étendue de leur passion »<sup>171</sup>. Nous voyons ainsi une évolution entre *Mélite* et *La Veuve* car dans la deuxième de celles-ci, le héros ne fait même pas d'effort de cacher la vérité comme c'est le cas de Tirsis qui ne veut pas dévoiler sa passion pour la belle Mélite. En d'autres termes, tandis que dans la première comédie Corneille parodie les figures de l'honnête homme et du galant homme, dans la seconde c'est tout un topos de la rencontre amoureuse qu'il tourne en ridicule.

### 3.3 Discussion

Nous avons vu dans ce chapitre plusieurs composantes de la galanterie utilisées par Pierre Corneille dans la dramaturgie de ses deux pièces de jeunesse. Maintenant, à la suite de notre analyse, nous tâcherons de résumer les principales caractéristiques de l'esthétique comique cornélienne des années trente.

En premier lieu, le jeune Corneille a apporté au théâtre comique certaines nouveautés. D'abord, il introduit sur la scène les personnages d'honnêtes gens, dont la figure de l'honnête homme que nous avons étudiée de plus près. Il s'agit d'une innovation considérable car ces personnages sont très proches du public contemporain, autrement dit, ils se retrouvent au même « niveau de l'échelle sociale » ; ni plus haut, ni plus bas. En outre, il ajoute des sujets résonant dans la société mondaine comme la condition sociale. Certes, cette dernière ne représente pas, loin de là, le thème principal dans la dramaturgie, mais étant donné que son implication dans le

---

<sup>171</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 90.

nœud évolue de *Mélite* à *La Veuve*, il est évident que Corneille lui a pourtant attribué une certaine importance.

En second lieu, le dramaturge n'a pas abandonné toute norme et a suivi partiellement la tradition dramaturgique répandue au moment de la création des pièces. *In contrario* à l'implication des honnêtes gens, la thématique amoureuse était le sujet des plus typiques et ordinaires de la comédie de l'époque. De plus, selon la convention du XVII<sup>e</sup> siècle concernant la comédie moderne<sup>172</sup>, le spectacle comique doit se conclure par un mariage<sup>173</sup>, ce qui est bien respecté par le dramaturge dans les deux comédies. Corneille en parle également en 1660 dans le premier de ses *Trois discours* :

« ... 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 les nôtres (comédies), qui n'ont que très rarement une autre fin que des mariages. »<sup>174</sup>

Nous voyons donc que la nouvelle esthétique comique développée par Corneille dans les années trente est basée à la fois sur des tendances existantes et sur des innovations. Corneille a réussi à imiter l'ambiance pastorale du roman d'Honoré d'Urfé dont il puise le souci de vivre aisément et joyeusement tout en l'adaptant à la mode des années trente<sup>175</sup>. Les pièces analysées créées lors de cette décennie conjuguent alors l'inspiration pastorale, la belle galanterie au niveau socio-culturel, le langage galant au niveau stylistique, mais aussi les sujets nouveaux et actuels, permettant au dramaturge de relier le monde de ses personnages à son public. Cette fusion particulière produit un effet comique en agissant non pas de manière « violente », mais bien au contraire : il s'agit du comique suscité par l'enjouement ayant pour résultat plutôt un sourire léger et la sensation du contentement chez les spectateurs, ce qui répond au principe de la raillerie<sup>176</sup> tels que le définit Barbaferi.

Par ailleurs, Corneille a importé dans la dramaturgie comique plusieurs perfectionnements qui seront développés dans les années suivantes par d'autres grands dramaturges classiques comme Molière<sup>177</sup>. Commençons par la construction soignée de la hiérarchie sociale, aussi importante pour la société galante que la condition sociale car les deux sont étroitement liées. Cette démarche fait preuve non seulement de la volonté de Corneille de

---

<sup>172</sup> « Comédie moderne » dans le sens « non ancienne ; antique ».

<sup>173</sup> FORESTIER, Georges. *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*. Genève : Droz, 2004, p. 128.

<sup>174</sup> CORNEILLE. *Trois Discours sur le poème dramatique*, p. 75.

<sup>175</sup> GARAPON. *Le Premier Corneille*, p. 164.

<sup>176</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 114.

<sup>177</sup> Gabriel CONESA mentionne la continuation du langage neuf élaboré par Corneille dans l'œuvre de Molière ; nous renvoyons à son ouvrage *Pierre Corneille et la naissance du genre comique*, p. 99.

plaire aux goûts et aux habitudes de ses spectateurs, mais aussi de l'importance de l'action dans ses pièces. Cette dernière est inscrite également dans la construction de l'intrigue assez complexe ; Corneille élabore à côté du nœud principal également des nœuds secondaires. De plus, ceux-ci ont une fonction dramaturgique ; dans les pièces analysées, il s'agit notamment des obstacles à l'amour du couple principal. Puis, nous avons vu que les personnages de Corneille respectent d'une part le code de comportement prescrit par la norme, et cela notamment au niveau du langage, mais d'autre part, ils agissent peu ou prou en fonction de la situation. Autrement dit, le comportement, y compris sa manifestation verbale/langagière (le style de langage), d'un locuteur varie selon son interlocuteur, ce qui prouve l'importance des relations établies entre les personnages. À part cela, les actions de ces derniers ont une sorte de motivation qui change au cours de la pièce, comme nous l'avons vu par exemple chez Tircis ayant quitté son discernement en amour et son cynisme. Nous pouvons voir dans cette pratique cornélienne une sorte de psychologisation réfléchie des personnages dont les années trente annoncent le début et qui sera développée par le dramaturge dans ses pièces plus tardives, celles des années quarante, que nous allons analyser dans le chapitre suivant.

### **3.4 Les comédies des années quarante et leur source : la comédie espagnole**

Notre examen de la galanterie dans les comédies des années trente s'est limité à l'étude des sources pastorales. Or, une décennie plus tard, Corneille étendit son inspiration à un genre qui a fortement influé, entre autres, la naissance des comédies intitulées *Le Menteur* [1644] et *La Suite du Menteur* [1645], à savoir la *comedia* espagnole. Les influences étrangères n'étant pas inscrites seulement dans la constitution de la galanterie telle quelle, mais aussi dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle, elles représentent une forme de trait d'union entre ces derniers.

L'inspiration par les auteurs espagnols passe, comme dans le cas des romans pastoraux, par l'intermédiaire de l'aspect socio-culturel. Arrêtons-nous d'abord sur la littérature de civilité, en grande partie responsable de l'ancrage des littératures étrangères dans la société et ensuite dans la production française. Déjà Marguerite de Valois, autour de laquelle se réunissait la cour lettrée de l'époque d'Henri IV, encourageait la lecture des œuvres italiennes et espagnoles, aussi bien que leur traduction en français<sup>178</sup>. Hormis cette ouverture, la liaison entre les cultures française et espagnole, malgré la grande rivalité politique, sera renforcée par la venue d'Anne d'Autriche<sup>179</sup>, infante espagnole devenue reine de France. Ensuite, l'espagnol comme l'italien étaient des langues enseignées à la belle société qui les maîtrisait suffisamment pour

---

<sup>178</sup> BURY. *Littérature et politesse*, p. 67.

<sup>179</sup> Ibid.

comprendre les œuvres étrangères même dans leurs versions originales<sup>180</sup>. Les auteurs français connaissaient les littératures en dehors de la France, notamment celles de l'Espagne et de l'Italie, et il n'était pas rare qu'ils en puisassent des sujets<sup>181</sup>. Concernant le théâtre auquel nous nous intéresserons en particulier, André Stegmann voit le phénomène dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle comme un phénomène européen dont la connaissance des voisins et l'inspiration mutuelle sont la base ; à tel point qu'il considère l'histoire des théâtres voisins comme un des fondements du théâtre français à l'époque de Corneille<sup>182</sup>. Certes, Stegmann souligne dans son étude que parmi les influences majeures, c'est-à-dire italienne et espagnole, celle-là l'emporte sur celle-ci dans l'ensemble de la production dramatique<sup>183</sup>. L'ascendant des sources espagnoles n'est pas tout de même négligeable, comme nous pouvons le voir chez Corneille. Rappelons-nous que Rouen, ville natale du dramaturge, était la troisième ville de l'édition dans le royaume après Paris et Lyon<sup>184</sup>, et ainsi un lieu de grande circulation des livres<sup>185</sup>. Par ailleurs, il s'agissait également d'un lieu de passage pour de nombreux réfugiés politiques, dont des humanistes, en transit vers l'Angleterre ou la Hollande<sup>186</sup>. Corneille a donc pu absorber toutes ses influences et en profiter pour sa propre œuvre.

L'inspiration de Corneille par les modèles espagnols dans ses comédies des années quarante n'est pas secrète. D'ailleurs, le dramaturge le déclare lui-même dans les épîtres ; la lecture de celles-ci peut nous servir d'une excellente source car ces paratextes prennent en charge le propos théorique<sup>187</sup>. Quant au *Menteur*, il tire son origine de la comédie espagnole *La Verdad sospechosa*, *La Vérité suspecte*, que Corneille croyait provenir de la plume de Lope de Vega<sup>188</sup>. Néanmoins, peu avant la mise au point de la pièce de Corneille, un autre dramaturge espagnol, don Juan d'Alarcon, l'a réclamée comme sienne, et nous savons aujourd'hui que l'attribution à de Vega a effectivement été une erreur ; Corneille ne s'opposait pas à cette révélation, mais il n'y accorda pas trop d'importance et garda le texte original de son épître<sup>189</sup>. L'emprunt à la comédie espagnole n'était pas un hasard chez notre dramaturge. À la fin de

---

<sup>180</sup> LATHUILLÈRE. *La Préciosité*, p. 264.

<sup>181</sup> Ibid.

<sup>182</sup> STEGMANN. *L'Héroïsme cornélien*, p. 6. Les autres sont : l'histoire de la scène scolaire des Jésuites, les problèmes politiques et l'évolution de la spiritualité.

<sup>183</sup> Ibid., p. 8.

<sup>184</sup> Ibid., p. 16.

<sup>185</sup> Ibid., p. 11.

<sup>186</sup> Ibid., p. 14.

<sup>187</sup> LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. « Paratexte, métatexte, hypertexte : les *Discours* et Examens dans le *Théâtre de P. Corneille* (1660) », *Littératures classiques*, n° 83, 2014, p. 123.

<sup>188</sup> CORNEILLE, Pierre. *Œuvres complètes, Tome II*. Éd. Georges Couton, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1984, p. 4.

<sup>189</sup> CORNEILLE. *Œuvres complètes, Tome II*, p. 1218.

l'*Épître*<sup>190</sup> consacrée au *Menteur*, il annonce déjà son intention de créer au moins une autre pièce de la même veine :

« [...] pour un emprunt, je m'en suis trouvé si bien, que je n'ai pas envie que ce soit le dernier que je ferai chez eux (chez Espagnols). »<sup>191</sup>

En effet, une année et une saison plus tard, Corneille créa une autre comédie inspirée du modèle espagnol, cette fois véritablement de la plume de Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*, *Aimer sans savoir qui*, et l'a intitulée, pour donner suite à sa pièce précédente, *La Suite du Menteur*. Cette dernière se greffe sur la pièce précédente comme une véritable continuation de son histoire, mais avec des transformations importantes des caractères des personnages principaux : Dorante, le menteur, et Cliton, son valet. Nous verrons que le comique de *La Suite* dépend sensiblement de la connaissance du *Menteur*, car le dramaturge fait de nombreuses références intertextuelles à celui-ci.

Bien que Corneille ait puisé des sujets espagnols, nous ne pouvons pas constater qu'il les a simplement copiés. Selon l'étude de Roger Lathuillère, Corneille utilise dans sa pratique notamment l'idée de l'auteur espagnol, mais il la réécrit dans une langue adoucie, plus noble et plus abstraite<sup>192</sup>. Il adapte ainsi le composant langagier au goût français, comme il l'explique plus tard dans l'*Examen* du *Menteur* [1660-1682] :

« J'ai tâché de la (langue) réduire à notre usage et dans nos règles ; ... »<sup>193</sup>

Il souligne encore cette différence du goût des publics espagnol et français dans l'*Examen* de *La Suite* [1660-1682] :

« Cela plaît si fort en Espagne, qu'ils font souvent parler bas les amants de condition, pour donner lieu à ces sortes de gens de s'entre-dire des badinages ; mais en France ce n'est pas le goût de l'auditoire. »

Ici, il ne s'agit plus d'une simple remarque à propos de la stylistique ; elle concerne également une mise en scène car elle explique la différente manière dont le texte devrait être traité par les comédiens espagnols et français en fonction des attentes de leurs publics.

Outre l'aspect langagier, Corneille adoucit également la dramaturgie. Prenons pour exemple le dénouement du *Menteur*. Tandis que Garcia, le menteur espagnol, est contraint au

---

<sup>190</sup> Cette épître disparaît à partir de l'édition de 1660 ; CORNEILLE. *Œuvres complètes, Tome II*, p. 1222.

<sup>191</sup> Ibid., p. 4.

<sup>192</sup> LATHUILLÈRE. *La Préciosité*, p. 289.

<sup>193</sup> CORNEILLE. *Œuvres complètes, Tome II*, p. 7.

mariage avec Lucrezia, Dorante y est finalement favorable<sup>194</sup>. La motivation qu'a Corneille de changer de manière importante cette fin de pièce est sans aucun doute son adoucissement dont il s'explique dans l'*Examen* [1660-1682] :

« Pour moi, j'ai trouvé cette manière de finir (le mariage contraint de Garcia avec Lucrezia) un peu dure, et cru qu'un mariage moins violenté (le mariage consenti de Dorante avec Lucrece) serait plus au goût de notre auditoire. »<sup>195</sup>

Nous voyons ainsi que Corneille se sert des sujets espagnols à des fins particulières ; il en tire ce dont il a besoin, puis il y ajoute ce qui convient au public français, supprime ce qui ne lui convient pas et crée ainsi sa propre esthétique.

Nous ne pouvons pas omettre l'ancrage du *Menteur* et de *La Suite* dans l'œuvre de Corneille. Dans le chapitre précédent, nous avons étudié deux premières comédies de jeunesse du dramaturge, *Mélite* et *La Veuve*<sup>196</sup>. Néanmoins, peu de temps avant de retourner au genre comique<sup>197</sup>, Corneille donna naissance à trois tragédies réussies : *Horace* [1640], *Cinna* [1641] et *Polyeucte* [1641]<sup>198</sup>. De surcroît, non seulement il décide d'interrompre cette suite de tragédies et revenir au genre de ses débuts dramaturgiques, mais il n'hésite pas à aller encore plus loin ; la comédie du *Menteur* voit le jour presque en parallèle avec une autre pièce tragique, *La Mort de Pompée*, créée en hiver 1642-1643<sup>199</sup>, exactement au même moment que la comédie en question. Le dramaturge en parle également dans l'*Épître*<sup>200</sup> de cette dernière :

« Je vous présente une pièce de théâtre d'un style si éloigné de ma dernière, qu'on aura de la peine à croire qu'elles soient parties toutes deux de la même main, dans le même hiver »<sup>201</sup>.

À en croire l'extrait, Corneille était très fier de sa capacité à alterner deux genres de registres si opposés tels que le comique et le tragique, et cela en même temps<sup>202</sup>. La décision de descendre du haut style tragique, devenu entre-temps la vedette parmi les genres théâtraux, représentait un risque ou, du moins, nous ne voyons pas forcément la raison pour laquelle

---

<sup>194</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 98.

<sup>195</sup> CORNEILLE. *Œuvres complètes, Tome II*, p. 8.

<sup>196</sup> Entre elles, Corneille a écrit une tragi-comédie intitulée *Clitandre ou L'Innocence délivrée* [1632] que nous laissons de côté dans notre analyse.

<sup>197</sup> Nous parlons du temps immédiat avant le retour à la comédie ; dans les années trente, Corneille créa d'autres pièces que nous laissons de côté : *La Galerie du Palais* (1632-1633), *La Suivante* et *La Place royale* (1633-1634), *Médée* (1634-1635), *L'Illusion comique* (1635-1636) et *Le Cid* (1637).

<sup>198</sup> Nous renvoyons au tableau détaillé d'André STEGMANN dans son ouvrage *L'Héroïsme cornélien, genèse et signification*, p. 93.

<sup>199</sup> Ibid.

<sup>200</sup> Cette épître disparaît à partir de l'édition de 1660 ; CORNEILLE. *Œuvres complètes, Tome II*, p. 1244.

<sup>201</sup> CORNEILLE. *Œuvres complètes, Tome II*, p. 3.

<sup>202</sup> FORESTIER, Georges. *Une dramaturgie de la gageure*. Dans : *Revue d'Histoire Littéraire de la France, Corneille*. 85<sup>e</sup> année, n° 5. Paris : Armand Colin, septembre/octobre 1985, p. 814.

Corneille aurait souhaité d'y revenir, d'autant qu'il ne le fera plus jamais après *La Suite*. La réponse qui s'offre est une simple recherche de difficulté, prouvant la capacité du dramaturge à s'épanouir et à plaire à son public dans tout style. Georges Forestier le définit comme une « dramaturgie de la gageure », reposant sur le fait de s'imposer un défi, expliquant la rupture dans une série triomphale de tragédies<sup>203</sup>. Or, Corneille, depuis la position dans laquelle il se trouvait dans les années quarante, avait déjà un statut de dramaturge renommé ; il pouvait donc se permettre la tentation de plaire non seulement par le respect du code, mais également par la provocation en changeant de registres et en ajoutant d'autres nouveautés.

Ainsi la dramaturgie de la gageure a-t-elle probablement été à l'origine de cette idée de se lancer de nouveau dans le genre comique. Corneille appliquera cependant ce « défi » également à son style d'écriture : il rebondira avec l'esthétique galante déjà conçue dans son théâtre des années trente, et la fera évoluer. Nous allons voir par la suite comment le poète utilise les composantes galantes et quels effets ces dernières produisent sur le comique une décennie plus tard, dans les comédies des années quarante.

### 3.5 Les composantes galantes dans *Le Menteur* et dans *La Suite du Menteur*

Comme dans le cas de l'analyse des années trente, au vu de l'étendue limitée de notre travail, nous ne pourrons pas élaborer une analyse dramaturgique dans toute sa complexité. Nous choisirons donc certaines répliques nous permettant de décrire les effets de la galanterie sur la dramaturgie et notamment sur le comique.

L'une des preuves de l'ancrage du *Menteur* et de *La Suite* dans la galanterie est l'absorption des petits genres galants, car ceux-ci, nous l'avons déjà vu, en sont typiques<sup>204</sup>. Dans les deux cas, nous trouvons dans le texte des références aux lettres ou aux billets, ayant de plus une véritable fonction dramaturgique. Dans *Le Menteur*, un billet communique une invitation à la rencontre au-dessous de la fenêtre (III,5), une scène importante pour le nœud. Dans *La Suite*, la lettre permet l'échange de Dorante, emprisonné, avec Mélisse. Aussi, dans les deux cas, ce petit genre permet de lier les intrigues.

Regardons d'abord l'extrait de la septième scène du deuxième acte du *Menteur* :

SABINE

*Elle lui donne un billet.*

Lisez ceci, Monsieur.

---

<sup>203</sup> FORESTIER. *Une dramaturgie de la gageure*. Dans : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Corneille, p. 817.

<sup>204</sup> VIALA. *La France galante*, p. 51-52.

DORANTE

D'où vient-il ?

SABINE

De Lucrèce.

DORANTE, *après l'avoir lu.*

Dis-lui que j'y viendrai.

[v. 706-707]

Nous voyons que le billet ne fait objet que des didascalies (en italique) et donc d'une mise en scène. Néanmoins, la lecture de ce billet ne fait partie ni du texte, ni de la performance : une fois le billet reçu, Dorante répond directement à Sabine, la femme de chambre de Lucrèce, qu'il viendra à la rencontre à laquelle il a été invité. Le spectateur ne connaît pas le contenu du billet jusqu'à ce que Dorante le résume brièvement dans les vers suivants :

Lucrèce sent sa part des feux qu'elle fait naître,

Et me veut cette nuit parler par sa fenêtre.

[v. 709-710]

Par ailleurs, ce n'est pas le seul billet présenté dans cette pièce. Juste après, dans la scène suivante [III,8], Lycas<sup>205</sup>, le valet d'Alcippe, vient remettre à Dorante le billet envoyé par son maître :

LYCAS, *lui présentant un billet*

Monsieur

DORANTE

Autre billet.

*Il continue après avoir lu tout bas le billet.*

[v. 717]

---

<sup>205</sup> Il s'agit de la seule scène où ce personnage intervient.



Cette fois, il s'agit d'une invitation à une querelle ; à savoir, Alcippe est amoureux de Clarice que Dorante a confondu avec Lucrece. Cependant, le contenu du billet reste de nouveau caché et le public l'apprend de la réplique de Dorante qui suit :

J'ignore quelle offense  
Peut d'Alcippe avec moi rompre l'intelligence,  
Mais n'importe, dis-lui que j'irai volontiers,  
Je te suis.  
[v. 717-720]

Comme dans le cas précédent, Dorante répond directement au message sans que le public sache de quoi il s'agit exactement. Après que Lycas quitte la scène, Dorante continue sa réplique et précise le sujet du billet :

Et j'ai déjà querelle, amour, et mariage ?  
Pour un commencement, ce n'est point mal trouvé.  
[v. 722-723]

L'« amour » dont il parle est évidemment celui qu'il éprouve pour « Lucrece » qui est en réalité Clarice<sup>206</sup>. Le « mariage » renvoie à une histoire qu'il a inventée pour éviter le mariage proposé par son père [II,5]. La « querelle » confirme donc ce qui est déjà sous-entendu dans la réplique précédente [717-720], à savoir une controverse entre Dorante et Alcippe, amis devenus de « rivaux jaloux », ce qui représente en outre une continuation de l'influence pastorale<sup>207</sup>, précurseur de la galanterie, dont Corneille s'inspire déjà dans ses toutes premières comédies.

Alcippe est donc jaloux de son ami qui avait, soi-disant, organisé une « collation galante »<sup>208</sup> [I,5] à laquelle sa maîtresse, Clarice, aurait dû assister. D'ailleurs, Alcippe a déjà fait à ce propos une « scène de jalousie » à celle-ci [II,3 ; v. 469-534] dans laquelle il l'accuse

---

<sup>206</sup> La comédie à quiproquo : Dorante ne sait pas que c'est Clarice de qui il est charmé et il est persuadé que son nom est Lucrece.

<sup>207</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 100.

<sup>208</sup> « Fête galante » ; « fête de Cour ». Voir VIALA. *La France galante*, p. 67.

très clairement de son infidélité. Nous allons analyser cet échange entre deux amants par la suite :

Ah, Clarice ! ah, Clarice ! inconstante, volage !

[v. 469]

Cette courte réplique introduisant la scène s'annonce fort expressive : elle ne contient qu'une apostrophe exclamative répétée et l'accusation évoquée ci-dessus par l'adjectif « inconstante » et son synonyme « volage »<sup>209</sup>, signifiant tous les deux également « infidèle » ou même « frivole »<sup>210</sup>. Cette expressivité est renforcée également par la ponctuation : nous remarquons trois points d'exclamation dans un seul vers. Nous pouvons donc déduire l'état d'esprit perturbé d'Alcippe. En revanche, les répliques de Clarice semblent beaucoup moins émotives, bien que cette dernière ait raison de s'inquiéter : même si elle n'est pas au courant de la collation qui n'a jamais eu lieu, car il s'agit d'un des mensonges élaborés par Dorante, l'accusation d'Alcippe n'est pas tout à fait injuste. En effet, Clarice aimerait le remplacer par un autre amant qui n'est personne d'autre que Dorante. Cela explique son inquiétude, prononcée bas<sup>211</sup> :

Aurait-il deviné déjà ce mariage ?

[v. 470]

Toutefois, comme elle n'est pas encore sûre de l'« honnête faveur » de celui-ci, elle préfère ne pas perdre précipitamment celle d'Alcippe. Elle prétend donc être absolument innocente :

Alcippe, qu'avez-vous ? qui vous fait soupirer ?

[v. 471]

---

<sup>209</sup> Richelet : VOLAGE, adj. Ce mot se dit des personnes, & signifie Leger. *Inconstant*.

<sup>210</sup> « Volage ». Synonymes : capricieux, changeant, fantasque, frivole, inconstant, infidèle, instable, léger. Larousse.fr. Web. [12/04/2022].

<sup>211</sup> Cela n'est pas marqué par une didascalie, mais étant donné qu'elle parle d'Alcippe à la troisième personne tandis que dans le vers suivant elle s'adresse à lui à la deuxième personne, cela est plausible.

Remarquons aussi que Clarice vouvoie Alcippe, tandis que ce dernier, en lui répliquant, emploie le tutoiement :

Ce que j'ai déloyale ? et peux-tu l'ignorer ?

Parle à ta conscience, elle devrait t'apprendre...

[v. 472-473]

Certes, cette différente façon de s'adresser l'un à l'autre peut être tributaire d'une hiérarchie sociale, un aspect important pour le dramaturge, comme nous l'avons vu notamment dans l'analyse de *La Veuve*. Toutefois, même dans cette dernière, nous avons soulevé l'hypothèse de la hiérarchie non coïncidente dépendante des sentiments partagés par les personnages ; nous rappelons qu'Alcidon tutoie Doris mais vouvoie Clarice, qui non seulement appartient au rang social plus élevé, mais surtout de laquelle Alcidon est véritablement amoureux. Dans le cas du *Menteur*, l'émotivité paraît encore plus importante : celle du discours d'Alcippe indique la présence de ce que Gabriel Conesa appelle le « discours de situation », employant le langage personnalisé et familier<sup>212</sup>. Ce type de discours est conforme avant tout aux émotions qui agitent Alcippe lors de son entretien avec sa bien-aimée, aussi bien qu'à la relation de ces deux personnages. Corneille poursuit ici l'effort déployé déjà dans ces premières comédies, d'ancrer le discours de ses personnages davantage dans le réel<sup>213</sup>. L'évolution entre les années trente et quarante est évidente : tandis que dans *Mélite* les relations des personnes commencent à peine à s'instaurer<sup>214</sup>, dans *Le Menteur* les liaisons mutuelles influent déjà fort sur le choix du langage. Ce dernier est plus audacieux et dévoile davantage la psychologie de chaque personnage qui ne représente plus un groupe ou un « modèle », mais un individu, « libéré », dans une certaine mesure, du code. Cela expliquerait pourquoi Alcippe ne cache point ses émotions et les exprime sans se retenir davantage. Cette évolution du discernement du « personnel » et de l'« impersonnel », conçu déjà dans la stylistique des premières comédies, est un des nombreux indices de l'antagonisme des « deux langages » dans la comédie cornélienne des années quarante. Pourtant, le dramaturge s'en sert dans ce dialogue pour rendre la scène plus dynamique ; le discours perturbé et émotif d'Alcippe est alterné par les répliques de Clarice qui contrôle davantage ses émotions et garde le discours que l'on peut considérer comme peu ou prou exemplaire. Cette alternation ressemble à ce que Gabriel Conesa appelle

---

<sup>212</sup> CONESA. « Corneille et la *mimésis* comique », p. 158.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 159.

un « double registre » où cohabitent deux langages de nature différente<sup>215</sup>. Or, cet écart des « deux langages » reste moins remarquable dans les années quarante que dans les années trente.

Malgré la conservation du langage formel, lorsque Clarice ne sait plus comment résoudre une situation délicate, au lieu de répondre à la question, elle s'évade en avertissant Alcippe du danger de l'arrivée de son père :

CLARICE

Parlez un peu plus bas, mon père va descendre.

ALCIPPE

Ton père va descendre, âme double et sans foi !

[v. 474-475]

D'abord, nous voyons un véritable antagonisme formel des répliques des deux personnages. Tandis que Clarice reste dans une politesse formelle, y compris le vouvoiement, Alcippe, s'étant mis en colère, n'hésite pas à l'insulter, en outre après avoir voué au mépris sa « faible » excuse par une reprise ironique et « piquante » de celle-ci. Par la suite, la phrase « mon père va descendre » réapparaîtra de nombreuses fois, soit dans le discours de Clarice elle-même, soit dans la bouche d'Alcippe, dotée à chaque fois d'une nuance légèrement différente, mais menant finalement au même effet.

CLARICE

Je meure, en vos discours si je puis rien<sup>216</sup> comprendre.

ALCIPPE

Quand je te veux parler<sup>217</sup>, ton père va descendre

[v. 485-486]

---

<sup>215</sup> CONESA. *Pierre Corneille et la naissance du genre comique*, p. 129.

<sup>216</sup> WINTER, André. « La négation complexe est-elle menacée en français contemporain ? » *Europe*, Octobre 1990, n° 738, p. 68-76 ; Il ne s'agit pas d'une omission de la première partie de négation « ne ». Au contraire, le terme pronominal « rien » a ici, conformément à son origine, le sens positif signifiant « une chose », « quelque chose ».

<sup>217</sup> Selon la syntaxe du français moderne « Quand je veux te parler » : « te parler » a une fonction du complément d'objet direct du verbe vouloir ; le pronom atonique « te » est un complément d'objet indirect de l'infinitif « parler » au sein de ce syntagme verbal. En français classique, il existe encore une grande liberté syntaxique qui permet ce changement d'ordre. Nous renvoyons à l'ouvrage de FOURNIER, Nathalie. *Grammaire du français classique*. Paris : Belin, 2002.

Dans l'extrait ci-dessus, il s'agit d'une pointe : Alcippe rappelle à Clarice qu'elle a utilisé ce détour pour faire des excuses et éviter ainsi de lui parler. Au fur et à mesure, cette excuse commence donc à tourner contre Clarice, comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

CLARICE  
Écoutez quatre mots.  
ALCIPPE  
Ton père va descendre.  
CLARICE  
Non, il ne descend point, et ne peut nous entendre  
[v. 525-526]

Nous voyons que dès lors que Clarice veut s'exprimer, Alcippe réplique promptement par sa propre excuse pour la faire taire ou au moins pour lui faire comprendre qu'il refuse d'écouter d'autres excuses ; à tel point que Clarice finit par nier ce qu'elle avait affirmé (v. 526). Toutefois, dès qu'il lui demande de prendre une position nette face à leur amour, elle s'évade encore et clôt la scène par un retour à la même excuse :

ALCIPPE  
Résous-toi, sans plus me faire attendre.  
CLARICE  
Je n'ai pas le loisir, mon père va descendre.  
[v. 533-534]

Bien que la fonction exacte de cette reprise varie, elle rend la tonalité de cet échange ironique. Il s'agit en effet d'une reprise usée comme pointe, c'est-à-dire d'une sorte d'« allusion ironique » ou d'une « pique »<sup>218</sup>. La pointe est également l'un des procédés de la raillerie, définie comme une moquerie raffinée ou un sarcasme<sup>219</sup>, mais qui se fonde malgré tout sur l'humeur enjouée et ne relève ni du registre sérieux ni du style élevé<sup>220</sup>. Dans cette mesure, la « scène de jalousie » entre deux amants reste dans la tradition galante. Par ailleurs, c'est notamment le procédé de la pointe qui permettra à Corneille de garder le goût du réalisme et de l'énergie dans l'expression de ses personnages, les deux traits essentiels qui marqueront le style de nombreuses pièces dont *Le Menteur*<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> « Pointe ». Déf. 8e. Larousse.fr. Web. [20/02/2022].

<sup>219</sup> Nous avons traité la difficulté de nuances du terme dans le sous-chapitre consacré au langage galant.

<sup>220</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 115.

<sup>221</sup> GARAPON. *Le Premier Corneille*, p. 135-136.

Outre les procédés langagiers, la scène est comique également grâce à son contenu puisque les amants ne parlent pas de la même chose, ce dont le public a conscience tout au long de leur dialogue grâce aux scènes précédentes. Alcippe est persuadé que sa maîtresse a assisté à la collation ce dont elle se sent, selon lui, coupable et ne veut à aucun prix l'admettre. En revanche, Clarice, n'étant même pas informée de cette histoire inventée par Dorante, pense en fait déjà au mariage avec celui-ci, mais veut d'abord avoir une preuve de sa sincérité. D'ailleurs, c'est pourquoi elle et Lucrèce prépareront une feinte et échangeront l'identité pour la rencontre en-dessous de la fenêtre (III,5) afin d'examiner l'honnêteté de Dorante.

Quant à *La Suite du Menteur*, la représentation des petits genres au sein du texte est encore plus importante. Cela dit, il ne s'agit pas seulement d'une absorption des lettres ; *La Suite* développe une véritable intertextualité car Corneille, par le biais des répliques de ses personnages, fait d'assez nombreuses références à d'autres textes littéraires antérieurs à la pièce. Cette dernière fait ainsi preuve de la plasticité du théâtre qui, dans le cas de *La Suite*, absorbe non seulement des genres mineurs comme les lettres, mais se relie également avec le romanesque ou avec la culture du théâtre lui-même.

En premier lieu, au début de l'acte IV, dans le dialogue entre Mélisse et sa femme de chambre Lyse, nous trouvons une référence explicite à la lecture des romans, et plus encore – à *L'Astrée* :

LYSE

Si, comme dit Sylvandre, une âme en se formant,  
Ou descendant du Ciel, prend d'un autre l'Aimant  
La sienne a pris le vôtre, et vous a rencontrée.

[v. 1235-1237]

Cette réplique de Lyse est fort symbolique et intertextuelle. Pour en comprendre le sens, il est nécessaire de connaître le roman de d'Urfé et son héros Sylvandre. Ce dernier « avait pris pour emblème l'aiguille aimantée car il cherchait constamment les beautés de sa maîtresse comme l'aiguille cherche constamment le nord »<sup>222</sup>. Corneille a donc dû compter sur des connaissances de son public galant, puisque, si ce dernier n'en avait pas, le sens de la réplique lui aurait échappé. En revanche, ce qui surprend ici, c'est d'entendre glisser cette allusion une femme de chambre que nous ne supposons pas disposer de cette connaissance. Sa maîtresse en

---

<sup>222</sup> CORNEILLE. *Œuvres complètes, Tome II*, p. 1257.

est également étonnée :

MÉLISSE

Quoi, tu lis les Romans ?

LYSE

Je puis bien lire *Astrée*,

Je suis de son village, et j'ai de bons garants

Qu'elle et son Céladon étaient de nos<sup>223</sup> parents.

[v. 1238-1240]

Lyse se considère en fait comme une descendante de Céladon, le héros principal du roman<sup>224</sup>, et de sa maîtresse Astrée. Bien que sur demande de Mélisse elle présente un « infaillible signe » (v. 1245), cette idée de descendance reste naïve et ressemble à la stylisation des lecteurs de *L'Astrée*, à l'identification avec les rôles de ses héros de la société galante<sup>225</sup>. Corneille ne se moque donc pas directement de cette stylisation des honnêtes gens, c'est-à-dire de la noblesse, au monde imaginaire ; en fait, il en fournit ici une parodie. Pour autant, celle-ci n'implique pas d'insulte car le dramaturge utilise comme intermédiaire le personnage de la femme de chambre, et non pas celui de la maîtresse.

En deuxième lieu, revenons au sujet des lettres. Corneille alla bien plus loin dans l'utilisation de ce petit genre galant dans *La Suite* que dans *Le menteur*. Non seulement des lettres sont mentionnées plus souvent dans les répliques [v. 157 : « Va lui porter ma lettre » ; v. 177 : « Cette lettre est sans nom » ; v. 387 « Certes il écrit bien, sa lettre est excellente » accompagné d'une didascalie « (MÉLISSE,) *tenant une lettre ouverte en sa main* »], mais aussi une de ces lettres est insérée directement dans le texte et lue sur scène. Il s'agit d'un passage entre les vers 176 et 177 [I,2], la lettre étant apportée par Lyse de la part de sa maîtresse Mélisse à Dorante qui la lit ensuite à voix haute :

*Au bruit du monde qui vous conduisait prisonnier, j'ai  
2 mis **les yeux** à la fenêtre, et vous ai trouvé de si **bonne mine**,  
3 que **mon cœur** est allé dans **la même prison** que vous, et n'en  
veut point sortir, tant que vous y serez. Je ferai mon possible  
pour vous en tirer au plus tôt. Cependant obligez-moi de  
4 vous servir de ces **cent pistoles que je vous envoie** ; vous en  
pouvez avoir besoin en l'état ou vous êtes, et il m'en demeure  
assez d'autres à votre service.*

---

<sup>223</sup> Variante (1645, 1648-1668) : étaient de mes parents. CORNEILLE. *Œuvres complètes, Tome II*, p. 1256.

<sup>224</sup> Ibid.

<sup>225</sup> LATHUILLÈRE. *La Préciosité*, p. 328.

Dans le texte de la lettre, nous relevons le lexique galant typique que nous avons déjà examiné dans nos analyses précédentes. Les « yeux », en tant qu'organe concret représentent le « regard » qui est abstrait ; il s'agit ici donc d'une métonymie. Cependant, ce substantif est en général employé très récurremment dans l'écriture galante. Il fait partie d'une pratique de la description vague du corps préférée à la description précise du physique, bien que de « bonne mine »<sup>226</sup>. En outre, cette dernière peut être associée à l'air galant, composé non seulement d'une apparence mais également d'une allure agréable, difficile à imaginer pour autant. Le substantif « cœur » qui suit n'est pas moins rare dans le langage galant, dans ce cas complété de plus d'un possessif « mon » marquant habituellement la personnalisation du discours par le locuteur<sup>227</sup>. Ensuite, le motif de la prison dans laquelle « est enfermé le cœur amoureux » soulève le débat sur la liberté dans l'amour, l'un des enjeux constitutifs du topos de l'expérience amoureuse dans la tradition culturelle de l'Europe. Ce motif sera repris également à la fin du dernier acte de la pièce par Philiste, cette fois pour illustrer le mariage :

Rentrez dans la prison dont vous vouliez sortir.

[v. 1844, 1860]

Dorante croit pourtant que c'est la prison au sens propre dont Philiste parle. Ce dernier s'explique par la suite :

On nomme une prison le nœud de l'Hyménée,  
L'Amour même a des fers dont l'âme est enchaînée

[v. 1889-1890]

Cependant, bien que Corneille recoure au motif de la prison à plusieurs reprises pour désigner le lien sentimental entre deux personnes, selon lui, l'amour n'exclut pas la liberté : au contraire, chez Corneille, la liberté est même la base de l'amour généreux et elle est ainsi compatible avec le véritable amour<sup>228</sup>. Donc, si le dramaturge emploie ce type de cliché, issu de la lyrique courtoise et du pétrarquisme, discernant la liberté et l'amour<sup>229</sup>, il s'agit probablement de l'emploi motivé par le respect du code connu de son public. Enfin, « cent pistoles que je vous envoie » représentent un cadeau offert par Mélisse à Dorante.

---

<sup>226</sup> CONESA. « Corneille et la *mimésis* comique », p. 154.

<sup>227</sup> CONESA. *Pierre Corneille et la naissance du genre comique*, p. 105.

<sup>228</sup> GARAPON, Robert. « Amour et liberté chez Corneille », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°37, 1985, p. 151.

<sup>229</sup> Ibid.



Aussi le procédé examiné assure-t-il une double conjonction de la comédie et de la galanterie, d'abord par la lettre en tant que genre mineur de cette dernière, et ensuite par son contenu galant dévoilé au public. Cependant, comme c'est le cas des connaissances littéraires de Lyse, cette lettre rompt d'une certaine façon avec la tradition galante à proprement parler : il semble que l'auteur du billet fasse la cour à son destinataire. Une dérogation à l'usage consiste dans l'inversion des rôles en relation avec les sexes : c'est Mélisse, une femme, qui promet de faire l'impossible pour libérer son bien-aimé et qui lui offre même un cadeau, ce qui peut être compris comme un geste de galanterie<sup>230</sup>. De plus, la description vague du corps concerne généralement le corps féminin<sup>231</sup>. Les rôles des amants paraissent donc inversés et nient ainsi une doctrine galante ou une dame est censée être admirée d'un cavalier et non inversement. Ainsi, bien que la lettre semble promouvoir la galanterie et s'aligner sur elle, elle pourrait également symboliser une parodie de cette dernière.

Enfin, un autre lien renforce l'intertextualité entre deux comédies analysées. Il est en effet impossible de ne pas s'apercevoir des références explicites au *Menteur* qui traversent *La Suite*. De surcroît, ces références confirment également que les deux comédies fonctionnent comme une sorte de double-pièce ; le comique de *La Suite* repose en grande partie sur l'intrigue et sur le comique même du *Menteur*. En d'autres termes, Corneille compte encore une fois sur la culture de son public ; si l'intrigue de la première des deux pièces n'était pas bien connue, l'effet comique de la deuxième ne pourrait jamais être pleinement assuré.

À part ses éléments constitutifs examinés jusqu'à présent, la galanterie en comprend un autre qui se manifeste dans le protagoniste des deux pièces, Dorante. Nous nous focaliserons alors par la suite sur ce personnage en réalité assez complexe. S'il ne correspond pas à première vue à la définition du « galant homme » dont l'une des qualités indispensables est l'honnêteté, il n'en possède pas moins certains traits de caractère voire certaines qualités qui comblent les exigences de la galanterie et le situent ainsi à la limite de la catégorie incriminée.

Le personnage de menteur que Corneille a construit ressemble beaucoup à son homologue et précurseur espagnol Garcia ; ils ont tous les deux pour objectif de se forger pour eux-mêmes, à l'aide de leurs mensonges, une identité héroïque<sup>232</sup>. Elle tourne chez Dorante autour de la galanterie car le rôle qu'il cherche à accomplir est notamment celui d'amant. Jonathan Mallinson en révèle trois types que nous allons observer de plus près. Le premier de ces rôles est l'« amant libéral », celui qui se fait des soucis à donner une collation galante à une

---

<sup>230</sup> Alain VIALA dans son ouvrage *La France galante* trace l'étymologie du mot de manière détaillée et relève le rapport entre « galer » et « régal » qui signifie un « cadeau », p. 30.

<sup>231</sup> CONESA. « Corneille et la *mimésis* comique », p. 154.

<sup>232</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 98.

dame, soi-disant sa maîtresse<sup>233</sup>, afin de faire la cour à celle-ci. Il s'en vante devant ses amis, Alcippe et Philiste, qui en discutent et doutent de l'organisateur de cette fête :

DORANTE

Et vous ne savez point celui qui l'a donnée ?

ALCIPPE

Vous en riez !

DORANTE

Je ris de vous voir étonné

D'un divertissement que je me suis donné.

[v. 250-252]

Il s'agit au fait de la même collation qui rendit plus tard jaloux Alcippe convaincu que cette galanterie imaginaire avait été consacrée à son amoureuse, et qui suscita ainsi la « scène de jalousie » (II,3, v. 469-534), objet d'une de nos analyses.

Ensuite, le deuxième rôle que le Dorante du *Menteur* fait semblant d'assumer est celui de l'« amant courageux »<sup>234</sup>, qui n'hésite pas à se disputer, plein de vigueur, avec son rival dans un duel (v. 719) ; celui auquel il a été invité par le billet. En revanche, remarquons que Corneille a choisi un autre substantif que celui de « duel » dont l'interdiction est devenue effective entre 1630 et 1660 ; à partir de cette période, toutes les allusions à un éventuel duel sont supprimées<sup>235</sup>, ce dont subiront notamment ses premières comédies. Étant donné que *Le Menteur* est créé au milieu de cette période, il est possible que le dramaturge choisisse déjà le lexique anéanti comme la « querelle ».

Finalement, le troisième et le dernier rôle selon Mallinson que Dorante essaie de s'approprier par ses histoires est celui d'« amant sensible » qui, afin de protéger l'honnêteté d'une jeune fille et la sienne, se marie à Poitiers avec une belle inconnue « par la fatalité la plus inopinée... » (II,5, v. 598) : Dorante invente ensuite une longue anecdote de mariage à Poitiers avec une inconnue qu'il raconte à son père (v. 605-663). Cependant, le seul véritable but de ce mensonge était de détourner son père Géronte de son intention de le marier avec Clarice<sup>236</sup> afin de pouvoir épouser Lucrece. La « parole affabulatrice » sert donc ici d'une stratégie pour faire

---

<sup>233</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 98.

<sup>234</sup> Ibid.

<sup>235</sup> CORNEILLE. *Théâtre, Tome I*, p. 87.

<sup>236</sup> Dorante vit encore dans le quiproquo et le nom de Clarice associe au personnage de Lucrece.

taire l'autre, fréquente dans la pratique de Corneille<sup>237</sup>. Le père bienveillant croit à l'histoire de son fils et donne finalement sa bénédiction à ce mariage :

Elle est belle, elle est sage, elle sort de bon lieu,  
Tu l'aimes, elle t'aime, il me suffit. Adieu.  
[v. 683-684]

Pourtant, lorsque Géronte demande tout de même plus d'informations sur la future épouse de son fils (IV,4), Dorante ne lui répond qu'avec peu de respect et de déférence :

GÉRONTE  
Je vous cherchais, Dorante.  
DORANTE  
Je ne vous cherchais pas, moi. Que mal à propos  
Son abord importun vient troubler mon repos,  
Et qu'un père incommode un homme de mon âge !  
[v. 1206-1209]

Le ton ironique<sup>238</sup> de cette réplique montre que Dorante trouve l'intérêt de son père agaçant : l'expression de cette émotion est trop explicite pour venir de la part d'un « galant homme » instruit de bon comportement. Néanmoins, revenons à la raison pour laquelle Dorante a inventé ce mariage à Poitiers ; il a menti pour pouvoir épouser celle de laquelle il se croit amoureux. Ce mobile du mensonge peut donc être jugé comme de « bonne foi », destiné à favoriser et faire aboutir le véritable amour.

Or, la vie de Dorante présentée par ce dernier à son entourage ressemble à une œuvre d'imagination. Néanmoins, toute l'histoire qui commence à Paris, et donc celle que Dorante vit réellement est basée sur un malentendu, le quiproquo entre Clarice et Lucrece<sup>239</sup>. De plus, le fait que Dorante les confond insère l'incertitude même entre ces deux dames – elles ne savent laquelle d'entre elles est aimée du cavalier. Pour apprendre la vérité, elles prépareront une feinte et s'échangeront lors de l'entretien sous la fenêtre afin d'examiner la vraie nature des sentiments de Dorante (III,5). Aussi le menteur lui-même, paradoxalement, est-il dupé.

---

<sup>237</sup> DUFOUR-MAÎTRE, Myriam (éd.). *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*. Mont-Saint Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Les Corneille », 2013, « Mensonges héroïques : autour de la fonction défensive de la parole chez Corneille », par Gilles SIOUFFI, p. 134.

<sup>238</sup> La dislocation à droite du pronom tonique « moi » est, dans ce contexte, traduisible comme « En revanche, je ne vous cherchais pas » car il est censé mettre l'emphase sur la différence du propos de Géronte et de celui de Dorante.

<sup>239</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 98.

En outre, Dorante vit sa vie réelle avec le même enthousiasme qui accompagne ses histoires<sup>240</sup> : il est aussi bien engagé dans la querelle avec son rival (v. 719) que dans toutes les péripéties héroïques qu'il a vécues dans son imaginaire et se montre prêt à s'y mettre avec autant de courage. Ainsi, à la différence du menteur espagnol, Garcia, qui met le mensonge et la vérité en tension constante, le menteur cornélien ne discerne pas les deux mais les mêle ensemble<sup>241</sup>. En d'autres mots, ses mensonges s'intègrent dans son réel et il les utilise afin de créer son propre monde où il est exactement celui qu'il souhaite être. Ainsi ne représente-t-il pas le véritable menteur. Il est en fait plutôt un acteur qui élabore ses histoires avec des objectifs précis tout en s'amusant. Ce changement de rôles est son plus grand talent et l'imagination est pour lui un mode de vie. Il s'en sort avec facilité et avec élégance ; au lieu de lui faire perdre sa sincérité et sa bonne foi, ses mensonges lui donnent un certain charme<sup>242</sup>. Bien qu'il mente, il parvient à éblouir et à amuser tout le monde et être ainsi un homme « civil, sociable, de bonne compagnie, de conversation agréable »<sup>243</sup>. Certes, il ne s'agit que d'une construction fabuleuse ; Dorante est loin de l'idéal du « galant homme », mais son talent naturel lui assure *a minima* ce que l'on appelle l'air galant.

Le seul personnage qui connaît la vérité est son valet Cliton qui ne se sent pas tout à fait à l'aise dans la chaîne démesurée des fausses histoires de Dorante et ne le cache pas devant son maître. Examinons leur échange lors de la rencontre avec Lucrèce et Clarice dans les Tuileries (I,3) :

CLITON, *le tirant par la basque*  
 Savez-vous bien, Monsieur, que vous extravaguez ?  
 DORANTE  
 Tais-toi.  
 CLITON  
 Vous rêvez, dis-je, ou...  
 DORANTE  
 Tais-toi, misérable.  
 CLITON  
 Vous venez de Poitiers, ou je me donne au Diable,  
 Vous en revîntes hier.  
 DORANTE, *à Cliton*  
 Te tairas-tu, maraud ?  
 [v. 168-171]

<sup>240</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 99.

<sup>241</sup> Ibid., p. 98.

<sup>242</sup> Ibid.

<sup>243</sup> *Dictionnaire de l'Académie*. Cité par VIALA. *La France galante*, p. 32.

Nous voyons que Cliton signale à Dorante très clairement l'incohérence de ses « contes ». Toutefois, même s'il fait ses remarques en aparté<sup>244</sup>, ils sont toujours en compagnie de dames : Lucrece et Clarice. Dorante ne souhaite nullement être interrompu en affichant sa grandiosité et les « piques » de son valet le gênent, ce qui explique la gradation dans ses répliques : il commence par un simple « tais-toi », puis il apostrophe Cliton par l'adjectif substantivé « misérable » pour finir par essayer de tourner ses remarques en dérision en l'appelant « maraud ». Ainsi, lorsque son secret risque d'être révélé, Dorante veut tout simplement susciter l'impression que son valet ne fait en réalité que plaisanter, afin d'empêcher ainsi la révélation. Le menteur ferait tout pour conserver son secret, tandis que Cliton se rend compte de l'excès d'imagination de son maître et de ses dangers. Le Cliton du *Menteur* représente donc clairement un personnage « raisonné » (dirigé par la raison, responsable) et se trouve ainsi en opposition avec Dorante, qui va de fanfaronnade en fanfaronnade.

Pourtant, le dialogue entre le maître et son valet rappelle plutôt une conversation amicale ou personnelle qu'un entretien qui serait imposé par le code social discernant nettement la noblesse de ses serviteurs. Certes, le décalage du rang reste évident, par exemple grâce au tutoiement de Dorante et au vouvoiement de Cliton. Puis, l'expression du valet est également, et de loin, plus respectueuse. Pourtant, les personnages ne s'épargnent pas des remarques « piquantes » qui diminuent l'écart entre eux et qui donnent à leur dialogue la tonalité comique. Cependant, il ne s'agit pas d'un comique forcé ou « violent », mais de celui qui apporte une sorte de satisfaction au spectateur qui le regarde et l'écoute selon le principe de la raillerie basée sur l'« humeur enjouée »<sup>245</sup>, partie incontestable du langage galant. C'est donc notamment le ton railleur des échanges entre Dorante et Cliton qui assure cet enjouement, si plaisant pour le public contemporain.

Par ailleurs, les échanges de Dorante et de Cliton serviront également au comique de *La Suite*. Nous allons voir comment Corneille travaille avec l'interdépendance de ses personnages à travers les deux pièces et quelle inflexion le dramaturge fait subir à leur langage.

Dans *La Suite*, nous retrouvons apparemment le même Dorante. Néanmoins, après les deux années qui se sont écoulées entre deux histoires, il semble avoir complètement changé. Au lieu d'épouser Lucrece, il s'est enfui en Italie où il s'est transformé en honnête homme qui s'est retrouvé, par malentendu, en prison à Lyon<sup>246</sup>.

---

<sup>244</sup> Didascalie « *le tirant par la basque* » indique qu'il le prend à part.

<sup>245</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 115.

<sup>246</sup> À la différence de toutes les pièces que nous avons analysées jusque-là, la scène de *La Suite* n'est pas située à Paris, mais dans une ville de province, à Lyon.

Puis, selon ce qu'il dit à Cliton lors de leurs retrouvailles à travers les barres, des mensonges lui sont maintenant étrangers :

Je me suis bien défait de ces traits d'écolier  
Dont l'usage autrefois m'étais si familier,  
Et maintenant, Cliton, je vis en honnête homme.  
[v. 137-139]

Or, cette réplique résume parfaitement la transformation de Dorante que nous venons de décrire. Néanmoins, pour le spectateur qui a connu Dorante dans sa peau du *Menteur*, il est difficile d'y croire, aussi bien que pour son valet qui est au courant de tous les secrets de son maître. D'ailleurs, Dorante lui-même l'a nommé de « son cœur l'unique Secrétaire, et de tous ses secrets le grand dépositaire »<sup>247</sup>. Malgré la forte invraisemblance de cette transformation, le Dorante de *La Suite* se montre « raisonnable ». En revanche, Cliton, depuis les premiers vers de *La Suite*, n'épargne pas son maître des références à ses anciens contes et les lui rappelle à chaque occasion. Autrement dit, Dorante, attaché au sérieux, ou au moins se présentant ainsi, ne fait plus rire, tandis que Cliton, bien plus raisonnable dans la pièce précédente, est devenue la vedette du comique<sup>248</sup>.

Regardons quelques remarques du Cliton de la *Suite* de plus près :

N'aurons-nous point ici de guerres d'Allemagne ?  
[v. 104]

Ce vers représente une référence intertextuelle au *Menteur* : Cliton se rappelle un discours vantard de Dorante devant Clarice et Lucrece aux Tuileries (I,3, v. 154). Ensuite, quand Dorante commence à raconter le duel qu'il voulait empêcher, puis, en tant qu'honnête homme, sauver sa victime même au prix d'être pris pour le coupable, Cliton ne trouve pas son histoire plus probable qu'avant :

Je trouve ici, Monsieur, beaucoup de circonstances,  
Vous en avez sans doute en trésor infini.  
Votre hymen de Poitiers n'en fut pas mieux fourni...  
[v. 132-134]

---

<sup>247</sup> *Le Menteur*, v. 701-702, puis la reprise : v. 1129-1130, 1169-1170.

<sup>248</sup> DUFOUR-MAÎTRE, Myriam (éd.). *Pratiques de Corneille*. Mont-Saint Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Les Corneille », 2012, « Corneille et le temps créateur : souci de l'originalité, souci de la postérité », par Liliane Picciola.

Le ton de la parole de Cliton est fort ironique. Il est évident que le valet prend l'événement raconté par Dorante plutôt pour une autre hâblerie<sup>249</sup> et non pour un véritable fait. Il juge le discours de Dorante surchargé de circonstances qui, au lieu de donner de la vraisemblance à ce récit, l'en privent. L'ironie de Cliton résulte de l'expérience qu'il fit avec son maître dont le plus grand talent était l'invention inépuisable de péripéties embellissant toutes ses histoires – et celle-ci n'en diffère aucunement par le style dans lequel elle est relatée, d'où une remarque cinglante à propos de Poitiers, c'est-à-dire de l'histoire de faux mariage<sup>250</sup>.

Nous pouvons avancer deux raisons principales pour lesquelles Dorante ne parvient pas à convaincre Cliton et à se faire prendre au sérieux. Premièrement, sa renommée de menteur est devenue synonyme de son nom en sorte qu'elle en est indissociable. Corneille est allé en même temps si loin en étoffant l'interdépendance des deux pièces qu'il a impliqué la réalisation de sa première comédie dans le texte de la deuxième. Cliton fait part de son existence à Dorante :

Oui, dans Paris en langage commun  
Dorante et le Menteur à présent ce n'est qu'un  
Et vous y possédez ce haut degré de gloire,  
Qu'en une Comédie on a mis votre histoire.  
[v. 269-272]

À quelques vers d'intervalle, Corneille a complété cette référence implicite par l'insertion du titre de la pièce, tout en conservant le ton ironique de Cliton reprenant l'allusion à la hâblerie<sup>251</sup> des guerres de l'Allemagne, c'est-à-dire l'allusion intertextuelle à la pièce :

DORANTE  
Cette pièce doit être, et plaisante, et fantasque :  
Mais son nom ?  
CLITON  
Votre nom de guerre, LE MENTEUR.  
[v. 292-293]

Là encore, pour celui qui connaît l'histoire de la première pièce, donc pour Cliton, aussi bien que pour le public cultivé du siècle classique, Dorante restera *Le Menteur* à jamais.

---

<sup>249</sup> « Hâblerie » (ancien verbe *hâbler*, se vanter, de l'espagnol *hablar*, parler). Littéraire. Discours plein d'exagération, de suffisance. Larousse.fr. Web. [18/04/2022].

<sup>250</sup> *Le Menteur* (II,5).

<sup>251</sup> Voir la note 249.

Deuxièmement, le dramaturge n'a pas changé le style de langage proche de la narration, donc il donne toujours davantage l'impression d'un simple fanfaron qui se stylise en « honnête homme » plutôt que d'en être vraiment un. Bien que le Dorante de *La Suite* tâche d'être sérieux et qu'il ait donc une « réelle ambition à l'héroïsme »<sup>252</sup>, il n'est pas convaincant ; la transformation est en fait si déroutante qu'elle paraît invraisemblable. Néanmoins, l'ensemble de la pièce doit une majeure partie de son humour enjoué à cette transformation « miraculeuse ».

Or, comme nous l'avons déjà vu, ce n'est pas le personnage de Dorante qui est le plus comique dans *La Suite*. Certes, il y apporte sa part, mais cela notamment grâce à l'alternation de ses répliques avec celles de Cliton. La parole de celui-ci se libère encore davantage que dans *Le menteur*. Non seulement il va visiblement plus loin dans l'emploi des pointes avec lesquelles il raille Dorante, comme nous l'avons vu ci-dessus, mais certaines de ses répliques deviennent gaillardes voire grossières, et cela en prépondérance dans ses échanges avec Lyse :

Touche, je veux t'aimer, tu seras mon souci.

Nos maîtres font l'amour, nous le ferons aussi.

[v. 221-222]

Déjà, le recours à l'apostrophe affective « mon souci » est typique du langage galant<sup>253</sup>. D'autre part, cette figure paraît invraisemblable et presque ridicule dans la bouche d'un valet. Jusque-là dans nos analyses, nous n'avons repéré son emploi que chez des personnes de condition. Par ailleurs, dans le vers suivant, Cliton indique que son échange avec Lyse, censé être galant, n'est qu'une imitation des honnêtes gens par les valets. Ainsi, Corneille a inséré dans son théâtre des pratiques galantes de façon à les parodier plutôt. Il met cette technique à profit avant tout dans la première scène du cinquième acte qui est une sorte de scène de « badinage »<sup>254</sup> entre Cliton et Lyse.

Le parallélisme entre la galanterie des maîtres et des valets continue. La différence entre les deux réside dans l'attitude parce que les gens de rang élevé prennent le fait de cajoler<sup>255</sup> une

---

<sup>252</sup> DUFOR-MAÎTRE (éd.). *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, p. 137.

<sup>253</sup> Nous avons étudié cette composante galante de manière plus approfondie dans l'analyse des années trente.

<sup>254</sup> « Badinage ». Action de badiner ; propos où la plaisanterie est mêlée d'enjouement. Larousse.fr. Web. [18/04/2022].

<sup>255</sup> « Cajoler » (peut-être moyen français *gayoler*, caqueter, du picard *gaiole*, cage). Avoir quelqu'un des manières douces, caressantes et tendres pour lui manifester sa tendresse : Cajoler un enfant. Larousse.fr. Web. [18/04/2022].



dame très au sérieux tandis que Cliton donne plutôt l'impression de s'amuser à jouer et à se moquer ainsi des pratiques galantes des honnêtes gens :

LYSE

En tiens-tu donc pour moi ?

CLITON

J'en tiens, je le confesse.

LYSE

Autant comme ton maître en tient pour sa maîtresse ?

CLITON

Non pas encor si fort, mais dès ce même instant

Il ne tiendra qu'à toi que je n'en tiens autant,

Tu n'as qu'à l'imiter, pour être autant aimée.

LYSE

Si son âme est en feu, la mienne est enflammée,

Et je crois jusqu'ici ne l'imiter pas mal.

[v. 1589-1595]

De surcroît, les répliques de Cliton ne contiennent pas une des composantes conditionnelles de la belle galanterie : l'extrême respect envers la dame et la conscience de l'honneur de celle-ci qui est, dans les yeux du galant homme, *quasi* sacré. Au contraire, Cliton ne dissimule point ses intentions :

Donc sans plus de langage,

Tu veux bien m'en donner quelques baisers pour gage ?

[v. 1613-1614]

J'ai le goût fort grossier en matière de flamme,

Je sais que c'est beaucoup qu'avoir le cœur, et l'âme,

Mais je ne sais pas moins qu'on a fort peu de fruit

Et de l'âme, et du cœur, si le reste ne suit.

[v. 1621-1624]

De quoi me guériraient ces gages invisibles ?

Comme j'ai l'esprit lourd, je les veux plus sensibles,

Autrement, marché nul.

[v. 1629-1631]

Le valet assume donc très explicitement de préférer largement le plaisir charnel à l'amour chaste. Ainsi incarne-t-il un exemple typique de l'*homme galant*, « davantage occupé à plaire aux dames »<sup>256</sup> et non pas du *galant homme*, avant tout « honnête et brillant »<sup>257</sup> duquel il est plutôt une imitation parodique, voire farcesque. Au fait, cela explique en partie l'identification du personnage au comédien contemporain qui a joué son rôle dans *Le menteur* comme dans *La Suite – Jodelet*<sup>258</sup>, « Le Héros de la Farce » (Cliton, v. 281) :

Comme à l'événement j'ai part à la peinture,  
Après votre portrait on produit ma figure,  
Le Héros de la Farce, un certain Jodelet,  
Fait marcher après vous votre digne valet,  
Il a jusqu'à mon nez, et jusqu'à ma parole,  
Et nous avons tous deux appris en même école.  
C'est l'original même, il vaut ce que je vaudrais  
[v. 279-285]

Aussi, en tant que personnage représenté par un « héros de la Farce » et le « gentil galant », c'est-à-dire un « séducteur » ou même « débauché »<sup>259</sup>, Cliton évoque le sens opposé de la « belle galanterie » : la « galanterie licencieuse », ayant ses origines au Moyen Âge<sup>260</sup>, et assez proche de la farce au sens grossier. Nous pouvons donc nous demander à quel point le personnage de Cliton traduit une parodie du *galant homme* et de l'*honnête homme* car la galanterie licencieuse, malgré le déclin de ce sens démodé au cours du siècle classique, reste toujours ancrée dans la tradition galante ; dans ce sens, le Cliton de *La Suite* y rentre. Néanmoins, en privilégiant une approche endogène, celle qui préfère le point de vue de la société du XVII<sup>e</sup> siècle, et donc en définissant la belle galanterie comme largement prépondérante, Cliton représente une figure tout à fait anti-galante et achève ainsi la parodie des mœurs galantes mise en œuvre, puis développée par Pierre Corneille dans ses deux comédies des années quarante. Pourtant, ce sont la plasticité et la perméabilité de la notion de galanterie absorbant de nouveaux sens sans en perdre d'anciens<sup>261</sup> qui permettent au dramaturge de pratiquer ce jeu de l'ironie, source du comique.

---

<sup>256</sup> RICHELET.

<sup>257</sup> Ibid.

<sup>258</sup> CORNEILLE. *Œuvres complètes, Tome II*, p. 1248.

<sup>259</sup> VIALA. *La France galante*, p. 23.

<sup>260</sup> Ibid., p. 38.

<sup>261</sup> Voir le sous-chapitre « L'opposition des sens ».

### 3.6 Discussion

Dans ce chapitre portant sur les comédies des années quarante, nous avons vu que la galanterie est bien présente dans les deux pièces sélectionnées. Cependant, Corneille ne s'en est pas servi de la même manière que dans ses comédies des années trente, comme nos analyses l'ont, *a minima* partiellement, montré. Nous allons maintenant essayer de résumer les acquis essentiels de notre travail.

Premièrement, Corneille n'a pas tout à fait abandonné la tradition de ses premières œuvres, c'est-à-dire la « tradition bien connue, remplie d'amants, de fourbes et de trahisons »<sup>262</sup>. En outre, *Le menteur* et sa *Suite* perpétuent en continuité la comédie de la feinte, élément important de l'esthétique comique cornélienne dès les débuts du dramaturge. Cependant, la feinte dans les comédies des années quarante ne se résume pas à la production de l'effet comique ; elle deviendra le procédé qui permettra d'accéder aux analyses psychologiques des personnages<sup>263</sup>, d'ailleurs un autre aspect important et la contribution de Corneille à l'évolution du théâtre français. Une nouvelle dimension ouverte par cette voie est notamment la structure du « théâtre dans le théâtre »<sup>264</sup> qui peut avoir de diverses facettes. D'abord, dans *Le menteur*, Dorante est en quelque sorte acteur : « il ne vit que pour le théâtre et dans le théâtre »<sup>265</sup> puisqu'il ne distingue pas vraiment ses mensonges de la réalité. Il joue son rôle sans cesse et ce dernier devient ainsi une partie de lui-même. Puis, dans *La Suite*, Corneille mêle le monde de la pièce avec celui des spectateurs lorsque Cliton parsème le *Menteur* de références intertextuelles implicites, aussi bien qu'explicites.

Deuxièmement, nous ne devons pas omettre l'attitude de Corneille face à ses sources espagnoles. Nous avons déjà montré, dans l'introduction de ce chapitre, que le dramaturge les a effectivement utilisées comme points de départ, mais qu'il a effectué beaucoup de changements. Déjà, il a adapté les modèles espagnols aux goûts de la société française et, en particulier, de la société galante, que ce soit purement au niveau du style, c'est-à-dire du langage, ou au niveau du « contenu » : rappelons-nous l'insertion des petits genres galants dans le texte ou des références au roman emblématique des mondains, *L'Astrée*. Enfin, nous remarquons également les différences dans la psychologie des menteurs français et espagnol, et ainsi dans les intrigues. Garcia met le mensonge et la vérité en opposition nette, tandis que

---

<sup>262</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 87.

<sup>263</sup> Ibid., p. 100.

<sup>264</sup> FORESTIER. *Une dramaturgie de la gageure*. Dans : *Revue d'Histoire Littéraire de la France, Corneille*, p. 818.

<sup>265</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 100.

chez Dorante ces deux sphères cohabitent<sup>266</sup>. Néanmoins, une différence encore plus considérable sépare le dénouement simplifié de la pièce de Corneille et celui d'Alarcon : contrairement à Garcia, qui n'est pas du tout favorable à épouser Lucrece<sup>267</sup>, et qui est par conséquent puni, d'une certaine façon, pour ses mensonges, Dorante n'est pas l'objet de sanctions. Cela signifie que Corneille n'a pas observé la « maxime de la récompense de bonnes actions et de la punition des mauvaises », comme il le constate lui-même dans l'*Épître de La Suite* :

« Il est certain que les actions de Dorante ne sont pas bonnes moralement, n'étant que fourbes et menteries, et néanmoins il obtient enfin ce qu'il souhaite, puisque la vraie Lucrece est en cette pièce sa dernière inclination. Ainsi, si cette maxime est une véritable règle de théâtre, j'ai failli [...] »<sup>268</sup>

D'ailleurs, le changement d'attitude de Dorante à l'égard de Lucrece, à côté de l'allègement du dénouement, emphase également la nature et l'originalité de ce héros comique, né « comédien » doué d'imagination extraordinaire plutôt qu'hypocrite<sup>269</sup>. Peut-être ne méritait-il donc pas d'être récompensé ni véritablement puni.

Finalement, l'emploi des composantes et des procédés galants par Corneille est assez spécifique dans les années quarante et différent de la manière dont il procède dans les années trente. La galanterie ne se retrouve plus seulement « au service » du comique mais elle devient son point central. Autrement dit, puisque les deux pièces sont fort imprégnées d'ironie, elles tournent en parodies des pratiques galantes, que ce soit le langage, les habitudes ou les gestes, et s'en moquent. Dans les extraits analysés, nous avons relevé plusieurs exemples de cette « nature parodique » chez les personnages divers. Pourtant, les éléments les plus remarquables parmi ceux qui nient ou minent la doctrine galante dans le sens dont elle est perçue au XVII<sup>e</sup> siècle sont la « fanfaronnade » de Dorante dans *Le Menteur* et la « gaillardise grossière » de Cliton dans *La Suite*, ce qui détermine également qui est le maître du comique dans la première et dans la deuxième pièce. La « fanfaronnade » est d'ailleurs souvent reprochée aux personnages de Corneille en général, et notamment par Voltaire qui les accuse d'être « moins fier que fier-à-bras »<sup>270</sup>. Dans tous les cas, les indices que nous avons révélés font preuve de nature anti-galante des comédies de Corneille des années quarante, ce qui les différencie le plus de celles des années trente, beaucoup plus fidèles à la doctrine galante à proprement parler.

---

<sup>266</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 99.

<sup>267</sup> Ibid., p. 98.

<sup>268</sup> CORNEILLE. *Œuvres complètes, Tome II*, p. 97.

<sup>269</sup> MALLINSON. « Corneille et la comédie de la feinte », p. 99-100.

<sup>270</sup> BARBAFIERI. *Atrée et Céladon*, p. 135.

## 4. Conclusion

Ce travail s'est proposé d'identifier puis d'analyser la présence de la galanterie dans les comédies du jeune Pierre Corneille afin d'expliquer quelle est sa fonction dans la dramaturgie et son influence sur le comique. Pour procéder à l'analyse des composantes galantes sélectionnées, il était d'abord convenable de définir le concept respectif et son évolution depuis ces débuts jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. L'évolution de la galanterie est importante pour explorer toutes ses nuances qui en font une catégorie sémantique, socio-culturelle et littéraire très vaste. Le mot ne perd jamais vraiment ses anciens sens ; en fait, il absorbe des significations nouvelles qui s'ajoutent et ainsi enrichissent l'étendue de la notion. Certes, des nuances qualifiées comme prépondérantes changent en fonction des époques et de leurs tendances, sans que d'autres significations disparaissent.

Nous avons révélé notamment une opposition entre la « galanterie licencieuse », héritée du Moyen Âge, et la « belle galanterie », dominante au XVII<sup>e</sup> siècle. La première est proche de la tradition farcesque et peut avoir des connotations grossières. En revanche, la deuxième, influencée par des traités comme *L'honneste homme : ou l'art de plaire à la Cour* de Nicolas Faret, est liée notamment à l'honnêteté. Cette modalité de galanterie puise cependant dans bien davantage de sources et d'influences dont la société est imprégnée comme la tradition pastorale et les romans de ce genre, particulièrement *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Du reste, même le sens médiéval persiste encore partiellement au cours de l'âge classique, ce dont témoignent les dictionnaires contemporains. Aussi cette opposition des significations est-elle très considérable pour l'approche endogène cherchant à traiter non seulement la conception normée par le code social mais également le véritable caractère de la galanterie avec toutes ses influences et strates historiques.

Ensuite, l'ancrage de la galanterie dans la société du XVII<sup>e</sup> siècle influe de manière importante sur son ancrage dans la littérature et donc dans le monde du théâtre. Comme le public ciblé lit des romans pastoraux, genre précurseur de la galanterie littéraire, cette dernière détermine considérablement le goût des « honnêtes gens », autrement dit des mondains qui apprécient le langage et les manières galants. Étant donné que la société dite galante constitue le public, le maître du dramaturge, celui-ci doit s'adapter à son goût pour créer une pièce qui plaît et ainsi avoir du succès. Le besoin ou la volonté de s'adapter aux tendances représente donc une des raisons probables du choix du langage galant ou, de manière générale, du respect des mœurs galantes. Ainsi, la compréhension de la galanterie telle qu'elle était perçue à l'âge

classique nous a permis d'analyser les composantes galantes dans les pièces et de mieux déchiffrer leur fonction dans la dramaturgie.

Dans notre analyse, nous nous sommes focalisés non seulement sur l'usage de la galanterie dans les comédies du jeune Corneille comme telles, mais également sur l'évolution de cet usage entre les années trente et les années quarante. Pour cette raison, nous avons choisi le corpus de textes représentatifs pour chacune de ces décennies afin de pouvoir par la suite les comparer à travers l'articulation de la dramaturgie, du comique et de la galanterie. Il s'agit de *Mélite* et de *La Veuve* pour la première décennie et du *Menteur* et sa *Suite* pour la seconde. L'analyse a révélé les différences mais également les analogies ou le « fil rouge » de la poétique cornélienne dans ses tout premières comédies et dans celles qui sont plus tardives. D'abord, la nouveauté la plus remarquable des années trente est l'apparition sur scène des personnages des honnêtes gens, très proches du public galant. Elle résulte pour une part de la volonté de Corneille de plaire à ses spectateurs, mais à la fois d'une nouvelle esthétique comique qui rompt avec celle d'Aristote puisque les personnages se trouvent au même niveau dans la hiérarchie sociale que le public, tandis que chez les Anciens, les héros comiques devaient toujours venir du rang plus bas. Néanmoins, le théâtre de Corneille des années trente ne divorce pas encore entièrement d'avec l'esthétique traditionnelle : nous avons vu que le dramaturge respecte certaines normes comme le sujet amoureux, à l'époque très habituel pour la comédie, ou le dénouement par le mariage multiplié. Cette fidélité peut ressortir au fait que Corneille était tout au début de sa carrière et ne pouvait donc pas se permettre de trop grands écarts par lesquels il aurait risqué de déplaire à son public ; les autres modifications sont alors plutôt implicitement insérées, le plus souvent en tant que sujets secondaires, à titre d'exemple le thème de la condition sociale. La nouvelle esthétique comique conçue par Corneille dans les années trente et développée dans les années quarante repose donc d'un côté sur les tendances dominantes, de l'autre sur les innovations. Le dramaturge a réussi à fusionner la tradition pastorale, l'inspiration par la comédie espagnole, puis la belle galanterie au niveau socio-culturel et le langage galant au niveau stylistique, et non en dernier lieu les sujets nouveaux et actuels. En d'autres termes, il tisse un réseau de liens entre le monde des personnages et celui du public et produit ainsi un comique agréable fondé sur l'enjouement et non pas sur les personnages véritablement ridicules.

Un élément important du comique cornélien est, entre autres, la feinte, une variante de version allégée du déguisement typique de la pastorale, conçue déjà dans ses comédies des années trente et développée davantage dans celles des années quarante où elle prend une nouvelle dimension en se dirigeant vers la psychologisation des personnages, notamment de

Dorante. Tandis que les personnages des années trente revêtent seulement l'identité d'un autre selon le principe conforme à cet égard au quiproquo conventionnel, Dorante déroule avec brio ses multiples « rôles » de part en part construits par son imagination, ce qui révèle son caractère rêveur, volubile ou « fanfaron », en tout cas doté d'un imaginaire débridé, plutôt qu'un hypocrite voire un menteur. La « psychologisation » non plus n'est pas immuable au cours des deux décennies ; les personnages de toutes les quatre pièces abordées changent de comportement en fonction de la situation, aussi bien que de leurs interlocuteurs. Ces modulations signalent que les relations entre les personnages comptent dans la dramaturgie et déterminent toutes les modalités de leur conduite, y compris leur langage. Les héros varient d'une décennie à l'autre, d'une pièce à l'autre mais également dans les différentes scènes au sein d'une seule pièce. Corneille se détourne donc de la schématisation : ses personnages ne représentent plus de simples modèles ou « groupes » mais des individus, et cette technique évolue progressivement de *Mélite* jusqu'à *La Suite*.

Une autre nouveauté d'une grande ampleur apportée dans les comédies des années quarante vient rejoindre celles que nous venons de saisir, à savoir le jeu de l'ironie : à la différence de *Mélite* et de *La Veuve* où la galanterie est mise au service du comique, *Le Menteur* et *La Suite* la thématisent en en faisant leur principal objet. L'utilisation de la galanterie par Corneille dans les deux décennies évolue ainsi d'une représentation « sérieuse », prépondérante dans les premières pièces, et vers l'image « parodique » postérieure. Nous pouvons donc distinguer une véritable galanterie au sens propre dans le premier cas, et l'anti-galanterie dans le second. Nous proposons trois raisons possibles à cette évolution. Premièrement, elle a pu résulter d'un simple changement de tendances. Deuxièmement, le dramaturge a déjà créé plusieurs pièces réussies, donc il pouvait se permettre d'être plus audacieux que dans les années de ses débuts. Enfin, nous pouvons mettre cette « expérimentation » au compte de la « dramaturgie de la gageure », une sorte de « défi » et de « surprise ». Cette dernière expliquerait d'ailleurs le retour de Corneille au genre comique ; ainsi peut-elle être également à l'origine d'une différente utilisation de la galanterie dont résulte le concept de l'« anti-galanterie ». Cette dernière raison est cependant de l'ordre de conjecture. De plus, le concept est tenable uniquement si nous nous conformons à la signification que la « belle galanterie » se voit accorder par le XVII<sup>e</sup> siècle – comme nous l'avons vu chez le Cliton de *La Suite*, le comportement et le langage de celui-ci rentrent dans la tradition de la galanterie licencieuse. Certes, puisque nous avons choisi l'approche endogène, nous privilégions la perception classique de la catégorie galante ; pourtant, nous devons toujours prendre en

considération les fluctuations, sinon l'opposition des sens et une grande porosité de la notion dont l'étendue sémantique reste très vaste.

Pour finir, l'esthétique comique cornélienne fort influencée par ce qui est à la fois une notion socio-culturelle et une catégorie littéraire, la galanterie a été un vecteur puissant de l'évolution du théâtre français et plus précisément du genre comique. Les innovations apportées par le dramaturge, que ce soit l'importance des relations mutuelles des personnages et ainsi leur psychologisation, les sujets touchant la société contemporaine ou l'adaptation de la tradition aux tendances esthétiques en général, Corneille a amorcé une série d'innovations réalisées et développées par d'autres grands dramaturges français, ses contemporains, ceux du second XVII<sup>e</sup> siècle et leur postérité, que ce soit Molière ou Marivaux, un grand dramaturge du siècle des Lumières : le « marivaudage » est en effet très proche du badinage pratiqué déjà par les personnages de Corneille.

L'étendue limitée d'un mémoire de licence ne nous a pas permis d'étudier toutes les composantes de la galanterie qui sont présentes dans les pièces analysées. Il s'agit d'un choix représentatif des plusieurs éléments susceptibles de prouver l'influence de la galanterie sur la création dramatique de l'époque de Corneille, c'est-à-dire l'interdépendance de la société et du dramaturge. Le sujet demeure pertinent ; les comédies de jeunesse restent une des nombreuses pistes d'étude de la galanterie dans le théâtre de Pierre Corneille. La notion est bien présente même dans ses tragi-comédies et ses tragédies, sans parler de la perméabilité des genres littéraires qui se côtoient jusqu'à former des mélanges aux ingrédients savamment mariés et proportionnés, particulièrement chez Corneille. En outre, les racines, ce qui revient à dire les nuances de la galanterie occupent un terrain bien plus vaste et bien plus mouvementé que celui que nous avons pu explorer. Des questions, nouvelles ou anciennes et redevenues d'actualité, sollicitent ainsi l'attention des chercheurs pour être répondues ou repensées dans les prochains travaux qui relèveront le défi du sujet.



## 5. Résumé

Ce travail, divisé en deux parties, se consacre à une analyse stylistique, esthétique et dramaturgique de la galanterie dans le théâtre du jeune Pierre Corneille. Nous présentons tout d'abord la conceptualisation sémantique, socio-culturelle et littéraire de la catégorie galante. Par la suite, nous procédons à une analyse des composantes galantes concrètes dans les pièces comiques sélectionnées.

Nous décrivons dans le texte l'évolution de la galanterie qui absorbe de divers sens se complétant et allant jusqu'à leur opposition mutuelle. L'objectif du travail était d'éclairer la perception de la notion au XVII<sup>e</sup> siècle afin de pouvoir analyser ses composantes socio-culturelles et ses procédés stylistiques dans les extraits choisis. Notre ambition était de décrire le contexte de l'insertion de la galanterie dans les pièces comiques de jeunesse de Corneille, aussi bien que de comprendre comment l'esthétique galante agit sur la dramaturgie et quel est son effet sur le comique. L'un des buts principaux de notre travail était également de suivre l'évolution du style du poète et de son travail avec la galanterie entre les années trente et quarante.

Dans la première partie, nous soulignons le rapport entre la littérature et la société classique imprégnée par l'esthétique galante, que ce soit grâce à la lecture des romans pastoraux, précurseurs de la galanterie littéraire, ou grâce aux traités de l'« honnêteté ». Comme pour Corneille le but principal du théâtre est de plaire à son public, ce dernier, étant constitué majoritairement des mondains galants, exige l'adaptation des pièces au code du langage et du comportement galants.

Ensuite, dans la deuxième partie, nous avons appliqué cette approche endogène prenant en considération la perspective du public contemporain, de même que les tendances de l'époque, sur les textes sélectionnés. Le corpus a été divisé en deux ensembles selon la décennie de création afin de pouvoir mieux observer l'évolution du style du poète entre ces deux périodes créatrices.

Grâce à ces deux parties, nous avons pu constater que la galanterie, faisant à l'époque une partie intégrante de la société française et donc du public cornélien, s'inscrit dans le développement de la nouvelle esthétique comique conçue et développée par Corneille entre les années trente et quarante du XVII<sup>e</sup> siècle. En outre, nous avons révélé une évolution remarquable entre ces deux décennies ; tandis que dans les années trente Corneille travaille avec la « belle galanterie » telle qu'elle était perçue à l'âge classique, c'est-à-dire en respectant

ses doctes, quelques années plus tard, il se tourne vers l'« anti-galanterie » qui devient le principal objet du comique des pièces plus tardives.

## Resumé

Tato práce se zaměřuje na stylistickou, estetickou a dramaturgickou analýzu galantnosti v raných dramatech Pierra Corneille. Nejprve se věnujeme sémantické, sociokulturní a literární konceptualizaci příslušné kategorie. Následně přistupujeme k analýze jejích konkrétních složek ve vybraných komediích.

V textu popisujeme vývoj galantnosti, jež absorbuje různé významy, které se doplňují, a dokonce se ocitají ve vzájemném protikladu. Cílem práce bylo osvětlit vnímání pojmu v sedmnáctém století, a následně jej aplikovat při analýze sociokulturních složek a stylistických postupů ve vybraných úryvcích. Naší ambicí bylo popsat kontext užití galantnosti v raných komediích Pierra Corneille, stejně jako odhalit, jakou funkci má galantní estetika v jejich dramaturgii a jak ovlivňuje komično. Jedním z hlavních zájmů naší práce byl rovněž vývoj básnickova stylu a jeho práce s galantností mezi třicátými a čtyřicátými lety, prvními dvěma desetiletími jeho kariéry.

V první části zdůrazňujeme vztah mezi literaturou a klasicistní společností prodchnutou galantní estetikou, ať už skrze četbu pastorálních románů, předchůdců galantní literatury, či prostřednictvím pojednání o takzvané „honnêteté“. Vzhledem k tomu, že dle Corneille je hlavním účelem divadla potěšit publikum, tehdy tvořeném mondénní společností, přizpůsobení se galantní doktríně jazyka i chování bylo takřka nutností.

V druhé části jsme pak tento endogenní přístup, jenž zohledňuje perspektivu tehdejší společnosti i publika, aplikovali na vybrané texty. Korpus byl rozdělen na dva celky dle desetiletí jejich vzniku, umožňující snazší uchopení vývoje mezi těmito dvěma tvůrčími obdobími.

Propojením obou částí práce jsme došli k závěru, že galantnost, jakožto nedílná kategorie dobové kultury a sociability, a tedy i mentality corneillovského publika, se podílela na vývoji nové komické estetiky koncipované a rozvíjené Corneillem mezi třicátými a čtyřicátými lety. Dále poukazujeme na pozoruhodný vývoj mezi těmito dvěma desetiletími: zatímco v první dekádě své kariéry Corneille pracoval s „belle galanterie“ tak, jak byla kategorie přednostně vnímána v období klasicismu, o několik let později přešel k „antigalantnosti“, jež učinila z této společenské doktríny hlavní předmět komična pozdějších her.

## 6. Bibliographie

### Sources primaires

CORNEILLE, Pierre. *Clitandre*. Éd. Robert-Léon. Wagner. Genève : Droz, Lille : Giard, 1949.

CORNEILLE, Pierre. *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant*. Éd. Jean-Claude Brunon. Paris : Marcel Didier, 1962.

CORNEILLE, Pierre. *La Veuve*. Éd. Mario Roques et Marion Lièvre. Genève : Droz, Lille : Giard, 1954.

CORNEILLE, Pierre. *Œdipe : Tragédie (1659)*. Éd. Bénédicte Louvat. Toulouse : Société de littératures classiques, 1995.

CORNEILLE, Pierre. *Œuvres complètes, Tome I*. Éd. Georges Couton, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1980.

CORNEILLE, Pierre. *Œuvres complètes, Tome II*. Éd. Georges Couton, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1984.

CORNEILLE, Pierre. *Œuvres complètes, Tome III*. Éd. Georges Couton, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1987.

CORNEILLE, Pierre. *Théâtre, Tome I*. Éds. Carlin (Claire), Guardia (Jean de), Picciola (Liliane), Vuillermoz (Marc). Directrice d'ensemble : Picciola (Liliane). Bibliothèque du Théâtre Français 20. Paris : Classiques Garnier, 2014.

CORNEILLE, Pierre. *Théâtre, Tome II*. Éds. Guardia (Jean de), Picciola (Liliane), Dobby-Poirson (Florence), Rescia (Laura). Directrice d'ensemble : Picciola (Liliane). Bibliothèque du Théâtre Français 48. Paris : Classiques Garnier, 2017.

CORNEILLE, Pierre. *Trois Discours sur le poème dramatique*. Sous la direction de Bénédicte Louvat-Molozay. Paris : Flammarion, 2021.

FARET, Nicolas (1596?-1646). Auteur du texte. *L'honneste-homme ou, L'art de plaire a la court*. Par le sieur Faret.. 1630. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

FURETIÈRE, Antoine (1619-1688). Auteur du texte. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* ([Reprod.]) / par feu Messire Antoine Furetière,.... 1690. La Haye : A. et R. Leers, 1690. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

GRENAILLE, François de (1616-1680). Auteur du texte. *L'honneste fille ...* par le sieur de Grenaille. 1639-1640. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

GRENAILLE, François de (1616-1680). Auteur du texte. *L'Honneste garçon, ou l'Art de bien élever la noblesse à la vertu, aux sciences et à tous les exercices convenables à sa condition...* par M. de Grenaille, escuyer, sieur de Chatounières. 1642. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

MOLIÈRE. *Œuvres complètes. Tome III.* Éd. Georges Forestier, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 2010.

LOUDIN, Antoine (1595-1653). Auteur du texte. *Curiositez françoises, pour supplément aux dictionnaires ou Recueil de plusieurs belles propriétés, avec une infinité de proverbes et de quolibets pour l'explication de toutes sortes de livres*, par Antoine Loudin. ([Reprod.]) Paris : A. de Sommaville, 1640. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

QUINAULT, Philippe. *Théâtre complet, Tome I.* Éd. de Carine Barbafieri. Bibliothèque du Théâtre Français 39. Paris : Classiques Garnier, 2016.

RICHELET, Pierre (1626-1698). Auteur du texte. *Dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue françoise...* par Pierre Richelet.... 1706. Amsterdam : J. Elzevir, 1706. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

SCUDÉRY, Madeleine de (1607-1701). *Clélie, histoire romaine ; textes choisis, présentés, établis et annotés par Delphine Denis*, Paris : Gallimard, 2006.

VAUGELAS, Claude Favre de. Auteur du texte. *Remarques sur la langue française, par Vaugelas.* 1601-1700. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

## Sources secondaires

- BARBAFIERI, Carine. *Atrée et Céladon : la galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006.
- CONESA, Gabriel. *Pierre Corneille et la naissance du genre comique, 1629-1636 : Étude dramaturgique*. Paris : Sedes, 1989.
- DENIS, Delphine. *Le Parnasse galant : Institution d'une catégorie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Honoré Champion, coll. « Lumière Classique », 2001.
- DOTOLI, Giovanni. *Le langage dramatique de Jean Mairet. Structures stylistiques et idéologie baroque*. Paris : A.-G. Nizet, 1978.
- DUCHÊNE, Roger. *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*. Paris : Fayard, 2001.
- DUFOUR-MAÎTRE, Myriam (éd.). *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*. Mont-Saint Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Les Corneille », 2013.
- DUFOUR-MAÎTRE, Myriam. *Les Précieuses – Naissances des femmes de lettres en France du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Honoré Champion, coll. « Champion Classiques Essais », 2008.
- DUFOUR-MAÎTRE, Myriam (éd.). *Pratiques de Corneille*. Mont-Saint Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Les Corneille », 2012.
- FORESTIER, Georges. *Corneille : Le sens d'une dramaturgie*. Paris : Sedes, 1998.
- FORESTIER, Georges. *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*. Genève : Droz, 2004.
- GARAPON, Robert. *Le Premier Corneille : De Méliete à l'illusion comique*. Paris : Sedes, 1982.
- HILGAR, Marie-France. *La mode des stances dans le théâtre tragique français (1610-1687)*. Paris : A.-G. Nizet, 1973.
- JARRETY, Michel. *Lexique des termes littéraires*. Coll. Le Livre de poche. Paris : Librairie Générale Française, 2001.

LATHUILLÈRE, Roger. *La Préciosité : Étude historique et linguistique. Tome 1, Position du problème. Les origines.* Genève : Droz, 1966.

*Les visages de l'amour au XVII<sup>e</sup> siècle.* 13<sup>e</sup> Colloque du C.M.R. 17, Centre méridional de rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle, Toulouse, du 28 au 30 janvier 1983 ; publ. par le Centre de recherches Idées, thèmes et formes, 1580-1660.

NIDERST, Alain. *Pierre Corneille : Actes du Colloque, tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984.* Collab. Société d'Étude du XVII<sup>e</sup> siècle (France), Société d'histoire littéraire de la France. Paris : Presses universitaires de France, 1985.

*Revue d'Histoire Littéraire de la France, Corneille.* 85<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 5. Paris : Armand Colin, septembre/octobre 1985.

STEGMANN, André. *L'Héroïsme cornélien, genèse et signification. Tome 1, Corneille et la vie littéraire de son temps.* Paris : Armand Colin, 1968.

SWEETSER, Marie-Odile. *Les Conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques.* Genève : Droz, Paris : Minard, 1962.

TIMMERMANS, Linda. *L'Accès des femmes à la culture sous l'ancien régime.* Paris : Honoré Champion, coll. « Champion Classiques Essais », 2005.

VIALA, Alain. *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution.* Paris : Presses Universitaires de France, 2008.

VIALA, Alain. *La galanterie : une mythologie française.* Paris : Éditions du Seuil, 2019.

VIALLETON, Jean-Yves (dir.). *Lectures du jeune Corneille : « L'Illusion comique » et « Le Cid ».* Rennes : PU Rennes, 2001.

WINTER, André. « La négation complexe est-elle menacée en français contemporain ? » *Europe*, Octobre 1990, n<sup>o</sup> 738, p. 68-76.

### Articles disponibles en ligne

ADAM, Antoine. « La préciosité », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 1-2, 1951, p. 35–47.

COLLINET, Jean-Pierre. « Allégorie et préciosité », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°28, 1976, p. 103-116.

CONESA, Gabriel. « Corneille et la mimésis comique », *Littératures classiques*, n°11, janvier 1989, p. 151-169.

DENIS, Delphine. « Fictions de style », *Littératures classiques*, n° 74, 2011, p. 5-10.

DELMAS, Christian. « Médée, figure de la violence dans le théâtre français du XVIIe siècle », *Pallas*, n°45, 1996, p. 219-228.

DUFOUR-MAÎTRE, Myriam. « La critique des femmes : le cas des "précieuses" », *Littératures classiques*, n°86, 2015, p. 157-168.

DUFOUR-MAÎTRE, Myriam. « La pompe d'un courroux. Éclat et mesure des émotions chez les héroïnes tragiques de Corneille », *Littératures classiques*, n° 68, 2009, p. 255-270.

ESMEIN-SARRAZIN, Camille. « Parler roman » : Imaginaire de la langue et traits de style romanesques au XVII<sup>e</sup> siècle, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 109<sup>e</sup> année, n°1, 2009, p. 85-99.

GARAPON, Robert. « Amour et liberté chez Corneille », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°37, 1985, p. 151-162.

GARAPON, Robert. « La recherche de la surprise dans le théâtre de Corneille », *Cahiers de la littérature du XVIIe siècle*, n°6, 1984, Hommage à René Fromilhague, p. 191-196.

GILBY, Emma. « "Le sens commun" et le "sentir en commun" : Corneille et d'Aubignac », *Littératures classiques*, n° 68, 2009 p. 243-254.

GRUFFAT, Sabine. « La représentation du héros amoureux dans les tragédies classiques : pour une conception évolutive du moi ? », *Littératures classiques*, n° 77, 2012, p. 143-160.

HENIN, Emmanuelle. « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une "catharsis" galante », *Littératures classiques*, n° 62, 2007, p. 223-244.



LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. « Corneille : 1606-2006 », *Études*, Tome 405, 2006, p. 220-230.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. « Paratexte, métatexte, hypertexte : les *Discours* et Examens dans le *Théâtre de P. Corneille* (1660) », *Littératures classiques*, n°83, 2014, p. 115-134.

MAINGUENEAU, Dominique. « Un problème cornélien. La Maxime », *Études littéraires*, volume 25, n° 1-2, 1992, p. 11–22.

MALLINSON, Jonathan. « Corneille et la comédie de la feinte », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°37, 1985, p. 87-101.

MARTY-LAVEAUX, Charles. « De la langue de Corneille » [premier article], *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 22, 1861, p. 209-236.

MARTY-LAVEAUX, Charles. « De la langue de Corneille » [second article], *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 22, 1861, p. 401-421.

PELOUS, J.M. « Amour précieux, Amour galant (1650-1675) – Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaine, *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°4, 1976. p. 70-76.

TOBARI, Tomô. « Une tragédie provocante : la « Médée » de Corneille », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 37, 1985. p. 127-136.

VIALA, Alain. « "Qui t'a fait *minor* ?" Galanterie et Classicisme », *Littératures classiques*, n°31, 1997, p. 115-134.

VIALLETON, Jean-Yves. « Une catégorie "mineure" de l'esthétique théâtrale au XVIIIe siècle : la magnificence », *Littératures classiques*, n° 51, 2004, p. 233-251.

**Dossiers thématiques disponibles en ligne**

« Le théâtre au XVIIe siècle : pratiques du mineur », *Littératures classiques*, n° 51, 2004.

« L'illusion au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, n° 44, 2002.

## 7. Annexes

### *Mélite ou Les Fausses lettres*

Acte	I					II								III								IV										V						37 scènes				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6					
Éraste	X	X	X			X	X	X	X		X	X	X														X	X		X	X							X				16
Tirsi	X	X	X		X					X			X	X	X	X																				X	X	X				12
Philandre				X	X							X		X	X				X	X	X							X	X							X						11
Mélite	X					X						X										X	X	X	X											X	X	X				10
Cloris				X	X					X						X	X		X			X	X	X							X			X		X	X	X				13
Lysis																						X	X								X											3
La Nourrice de Mélite																						X			X								X	X							X	5
Cliton, voisin de Mélite									X	X	X															X	X					X										6

### *La Veuve ou Le Traître trahi*

Acte	I						II						III										IV										V									40 scènes	
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	8	9			
Philiste	X				X		X		X	X								X			X	X			X	X	X												X	X	X	X	16
Aleïdon	X	X									X	X	X	X	X							X			X	X			X					X								X	13
Céridan											X									X					X	X	X	X	X			X	X	X		X	X	X		X	X	X	14
Clarice				X	X		X	X											X	X	X										X									X	X	X	11
Chrysante		X	X											X	X	X																	X	X	X					X	X	X	10
Doris		X								X				X															X	X			X	X	X				X	X	X	10	
La nourrice de Clarice	X							X	X	X	X										X						X															7	
Géron			X											X	X																											3	
Lycas												X										X																				2	
Polymas																						X	X																			2	
Doraste																						X	X																			2	
Listor																						X	X																			2	

*Le menteur*

Acte	I						II								III						IV									V										
Scène	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	36 scènes			
Géronte						X					X																		X	X	X					X	7			
Dorante	X	X	X	X	X	X					X	X	X	X	X			X	X	X	X	X	X	X	X	X							X	X	X	X	X	25		
Alcippe					X				X	X					X	X							X														X	7		
Philiste					X										X	X														X								4		
Clarice	X	X					X	X	X								X		X											X							X	X	10	
Lucrèce	X	X																	X								X	X									X	X	7	
Isabelle	X	X					X	X									X		X																			X	7	
Sabine													X													X	X	X	X								X	X	X	8
Cliton	X		X	X	X	X					X	X	X					X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X					X	X	X	X	X	X	23	
Lycas													X																											1

*La suite du menteur*

Acte	I						II							III					IV								V												
Scène	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	31 scènes							
Dorante	X	X	X	X	X	X					X	X	X	X	X	X	X	X	X				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	24	
Cliton	X	X	X	X	X	X					X	X	X	X	X	X		X	X				X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	23	
Cléandre				X	X				X						X							X												X					6
Méliste							X	X	X								X			X	X	X		X	X						X	X	X						12
Philiste											X							X					X	X		X					X	X	X						7
Lyse		X					X	X	X			X								X	X	X		X	X			X	X	X	X	X	X						15
Un prévôt				X																																			1