Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

A

École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles
Le Centre des Sciences des Littératures en langue Française
CSLF, (EA 1586)

Membre de l'université Paris Lumières

Jaziri Anissa

Drôlerie et noblesse : l'esthétique et l'éthique du corps des aristocrates à l'épreuve des dramaturgies comiques et tragi-comiques du XVIIe siècle français

Thèse présentée et soutenue publiquement le 15/01/2019
en vue de l'obtention du doctorat de Langue et littérature françaises de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Liliane Picciola (Université Paris Nanterre)

Rapporteur·e :	Mme Bénédicte Louvat-Molozay	Professeur des universités Université Jean Jaurès-Toulouse II
Rapporteur·e :	Madame Sandrine Berrégard	Maître de Conférences habilitée Université Marc Bloch- Strasbourg II
Membre du jury :	Monsieur Patrick Dandrey	Professeur émérite Université de Paris-Sorbonne
Membre du jury :	Monsieur Guillaume Peureux	Professeur des Universités Université Paris-Nanterre

À la mémoire de mon cher père

C

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement toutes les personnes qui m'ont aidée pendant l'élaboration de ce travail et notamment ma directrice de recherche, Madame Liliane Picciola, professeur émérite des universités, qui m'a fait partager ses brillantes intuitions durant mes années de thèse. Je la remercie pour son intérêt et son soutien, sa grande disponibilité et ses nombreuses directives. Qu'elle soit aussi remerciée pour sa gentillesse, sa patience et pour les nombreux encouragements qu'elle m'a prodigués. C'est à ses côtés que j'ai appris la rigueur et la précision.

L'enrichissement de mon travail n'aurait pas été possible sans le soutien de mon école doctorale et du CSLF qui m'ont permis, grâce à des aides financières, de participer à diverses manifestations scientifiques et d'effectuer plusieurs séjours de recherche à l'étranger, qu'ils en soient vivement remerciés.

J'adresse également mes sincères remerciements à tous les membres de ma famille, et mes ami.e.s qui m'ont soutenue pendant toutes ces années de labeur. Leurs attentions et encouragements m'ont accompagnée tout au long de ma thèse. Je suis redevable surtout à mes parents, pour leur soutien moral et matériel et leur confiance indéfectible dans mes choix, avec une pensée toute particulière à mon cher papa que la mort a empêché de partager avec moi ce moment tant attendu… Je remercie mon fils de qui j'étais obligée de m'éloigner pendant des journées entières afin de pouvoir mener à bien ma recherche.

E

Sommaire

INTRODUCTION 10

A- L'ESTHETIQUE DU CORPS DES ARISTOCRATES : VERS LA DISCRETION DE L'ECLAT 21

I- LA BEAUTE PHYSIQUE DES PERSONNAGES DE NOBLES : DE LA CHAIR A L'ESPRIT 21

1- <u>L'idéal du corps féminin</u> 22

a- Le teint 24

- *Le culte de la blancheur* 24
- *Le rose et le blanc : pour un teint éclatant* 32
  - Neige, lis et roses
  - Métaphores de l'éclat : lumière, jour, aurore
    --- L'éclat du teint
    --- L'éclat par les cheveux, les yeux et les lèvres
    --- L'éclat de la bouche
- *La beauté noire* 45

b- La beauté dématérialisée 49

- *Une beauté peu charnelle* 49
- *La beauté divinisée* 54

c- Les yeux : pouvoir de fascination 59

d- Grâce, beauté intangible et exercices du corps 65

- *Une grâce développée par la danse* 66
- *Une grâce développée par le chant* 70
- *Une grâce portée par la voix parlée* 73

e- Des qualités d'esprit qui font « corps avec le corps » 75

- *Belle de corps, donc belle d'esprit* 75
- *L'honneur féminin : un honneur du corps* 86
  - L'honneur : une question d'être ou de paraître ?
  - « Envelopper les ordures »
- *La femme valorisée par l'esprit* 103

2- <u>L'idéal du corps masculin</u> 111

a- L'homme séducteur et raffiné 113

- *Costume élégant, corps « propre »* 113
- *La beauté du corps en soi* 123
  - La beauté par les cheveux, le teint, les yeux
  - Les qualités requises du teint
  - Les yeux et les « charmes »
  - Les proportions idéales

b- Noblesse du corps, noblesse de l'âme 131
- *Beauté et bonté : une alliance naturelle fondée sur une théorie* 133
- *Courage guerrier et virilité de l'homme délicat* 144

c- L'évolution de l'idéal masculin : vers l'honnête homme de courage 151
- *Éloquence et retenue : maîtrise du corps, maîtrise du langage* 152
- *Musique, danse et chant sur scène : du guerrier viril au noble raffiné* 166

II- DES PRESTIGIEUSES PARTICULARITES PHYSIQUES DES ROIS A LEUR HUMANISATION 175

1- <u>L'idéalisation de l'aspect du souverain ; le maintien d'une tradition</u> 176

a- Rois et reines tragi-comiques : une forme particulière de beauté 177

b- La maîtrise des pulsions physiques : une caractéristique royale 182

2- <u>Au-delà de la corporéité, l'essence divine du roi</u> 185

a- Effets de la divinité royale sur gestes et paroles des sujets 188

b- Représenter le roi sur scène 192

3- <u>Vers une humanisation des souverains</u> 193

a- Rois et reines amoureux 193

b- Rois et reines intempérants : la surprise des comédies 197
- *Reines et rois affaiblis* 208
- *Impulsions, colère et tyrannie* 211

B- LES JEUX DE DEGUISEMENT : EFFETS ET FINALITES 218

I- DU RAYONNEMENT ARISTOCRATIQUE SOUS LES DEGUISEMENTS 218

1- <u>Travestissements des maîtres</u> 219

a- Le maître en subalterne 221
- *Déguisement des princes, des rois et des reines : les vertus de Protée* 222
- *Déguisements des aristocrates en roturiers : paradoxes d'une noblesse Joueuse* 226

b- Dissemblance des physiques aristocratiques et roturiers 228

2- <u>Roturiers en habits de Grands : la mise en valeur du corps des nobles</u> 242

a- Déguisements par obéissance : les valets en maîtres 243

- *Impossibilité physique des roturiers de passer pour des nobles* 243
- *L'absence de maîtrise des émotions et des appétits* 248

b-Déguisements volontaires : conflits entre nature et culture 256

- *Greffer la noblesse par vêtements et éducation ?* 256
- *Programmation de l'échec des greffes de la noblesse* 262

II- EFFETS ESTHETIQUES ET SEDUCTEURS DES DEGUISEMENTS 266

1- Variété des masques : masques naturels, masques fabriqués 267

2- Se masquer sans masque 269

a- Avantages paradoxaux de la nuit pour l'action théâtrale 269

- *La nuit favorable à l'incognito* 270
- *Les mystères de la nuit appréciés des seuls nobles* 271
- *La nuit, arme de séduction* 274
- *La nuit et les jeux de l'adultère* 278

b- L'usurpation d'un corps et d'une identité 282

3- L'occultation du corps grâce aux accessoires 285

a- Corps caché, corps désiré : le pouvoir séducteur des écrans 286

- *L'occultation du visage : masque, voile et coiffe* 286
- *Corps imaginés derrière leurs masques : créatures idéales et démoniaques* 298
- *Le déguisement de l'identité par l'habit* 301
- *Les portraits-masques* 304

b- Le travestissement en homme : effets de trouble séduction 308

III- VERS LA DYNAMIQUE EPANOUISSANTE ET LIBERATOIRE DES DEGUISEMENTS FEMININS 316

1- Du *vestitus* à l'*habitus* ; spécificités du costume féminin 317

2- L'infériorité physique des femmes responsable de leur infériorité mentale 319

a- Les théories de la femme 319

- *Formation du corps et des humeurs : imperfections de la créature froide* 320
- *Faiblesse physique, faiblesse morale de la femme* 325
  - Une faiblesse morale liée à la constitution physique
  - Corps de femme, corps de sorcière

b- De l'inégalité physique à l'inégalité intellectuelle de deux sexes 334

- *Effets différenciés du savoir sur les corps masculins et féminins* 334
- *Implications physiques de l'éducation féminine* 336

c- L'image spécifique de la veuve : l'obligation d'enfermement 340
- *Réclusion sociale et austérité du vêtement* 340
- *Corps pur, corps souillé* 341
d- Des voix discordantes : pour une autre conception de la femme 343
- *La voix de Poullain de La Barre* 344
- *Des personnages de veuves libres* 346
3- Les images vivantes de l'infériorité féminine dans la noblesse 347
a- Compatibilité de la faiblesse féminine avec les dramaturgies aristocratiques 348
- *Incarnations théâtrales de « l'imbécillité » féminine* 348
- *La nature volage et infidèle de la femme incriminée sur scène* 353
b- Contraindre la femme : un sujet dramatique récurrent 356
- *Les contraintes imposées aux veuves* 357
- *Se prémunir contre les jeunes filles dangereuses* 359
c- Corps féminins à vendre 362
- *La jeune fille chosifiée* 363
- *La femme sans voix* 370
d- Le théâtre dynamisé par l'aspiration féminine à la liberté 372
4- La visée libératrice des déguisements féminins 376
a- La femme entre l'honneur et la jalousie familiale 376
- *Impatiences de la femme recluse pour l'honneur : beaux sujets pour le théâtre* 377
- *Dramaturgies de la jalousie : de l'emprisonnement aux échappatoires* 379
b- Le masque ou l'abri du corps 385
- *Déguisements et assomption de la liberté* 385
- *Se masquer en dissimulant* 395
- *Le travestissement en homme et ses enjeux* 399
C- PRESENCE DE FIGURES INESTHETIQUES : ENTRE LE GRAVE ET LE PLAISANT 416
I- IMPERFECTIONS ET DEGRADATION DU CORPS 417
1- De rares exemples de laideur masculine 418
2- Incertitudes sur la beauté féminine 420
a- Une beauté féminine toute relative 420
b- La beauté éclipsée 423
- *L'ombre portée par une autre beauté* 423

- *La ternissure par la pauvreté* 425

c- La laideur imaginaire 428

3- Risques de dépérissement de la beauté 431

a- La perte des « belles couleurs » 432

b- La perte des appas 434

II- PEUT-ON RIRE DU PHYSIQUE DES HONNETES GENS ? 435

1- Le comique problématique de la vieillesse 435

a- La vieillesse féminine sur scène : du comique discret au burlesque 436

- *Discours sur la vieillesse féminine* 436
- *Le comique grinçant du spectre de la vieillesse* 442
- *Peur de la vieillesse ; de la stratégie d'éloignement à la présence rassurante* 444
- *Parure et maquillage comme antidotes contre la vieillesse* 447
  - Des critiques du maquillage proportionnelles à l'âge de la femme
  - Légitimité et créativité du maquillage à tous âges

b- La vieille noble: personnage central et burlesque 455

2- Déchéance des forces masculines : du grave au comique 463

a. Un aspect tragique de la tragi-comédie 463

b. Les vieillards ridiculisés dans la comédie 466

3- Drôlerie de la gestuelle et des mimiques : des nobles de cour aux nobles de campagne 470

a- Entre naïveté et sophistication des gestes 470

b- Procédés de farce en milieu noble 477

III- L'ALIENATION DU CORPS PAR LES PASSIONS DE L'AME 485

1 La colère avilissante 488

a- Gestes roturiers de la colère 488

b- Gestes de colère chez les nobles 489

- *Colère et orgueil* 489
- *Colère et sens de l'honneur familial* 493
- *Colères d'amour* 495

2- Déformations du corps sous l'effet des passions 500

a- Les effets incoercibles de la colère sur le visage 500

b- Les effets physiques de la folie 505

c- Étranges effets déformants de la jalousie et de la haine 512

D- LA PROBLEMATIQUE INCARNATION DES NOBLES : LES DIRE, LES REPRESENTER 516

I- INCITATIONS TEXTUELLES A OBSERVER LE CORPS 516

1- <u>Forces de la gestuelle : l'apport spécifique de la scène</u> 517

2- <u>Faire lire les passions sur le corps pour enrichir l'analyse</u> 525

a- Le regard, miroir de l'âme 522

- *Affirmation d'une communication par le regard* 524
- *Lire les yeux : la recherche de sentiments cachés* 527

b- Du marquage diversifié des émotions à leur déchiffrage 530

- *Lire l'intime sur le visage : diversité des rougeurs* 532
- *Lire l'intime sur le visage : diversité des pâleurs* 539
  - La pâleur comme signe d'amour
  - La pâleur : un signe alarmant (la douleur, la mort)

II- CORPS DECRIT, CORPS REPRESENTE : COHERENCES ET CONTRADICTIONS 545

1- <u>Faire voir par une présence physique la variété des émotions</u> 546

a- L'art précis d'épouser les passions 547

- *Par la voix* 548
- *Par les expressions du visage* 554
  - Les yeux et les pleurs
  - La bouche
- *Par des mains expressives* 564

b- Tirer du texte la mise en corps des émotions 567

2- <u>Les performances physiques des acteurs sur la scène</u> 572

a- Le travail de l'acteur 572

- *Le contrôle des mouvements et positions du corps* 574
- *L'importance du jeu et du physique de l'acteur dans le succès des pièces* 582

b- Jouer le texte : une impossible gageure ? 597

- *Difficultés d'une représentation fidèle à la lettre du texte* 597
- *La délicate représentation des personnages redoublés ou dédoublés* 601
- *Vieillesse et défauts physiques des comédiens* 605
  - Vieux interprètes pour rôles jeunes

■ Métamorphoses scéniques de la laideur

- *L'art de se jouer des contraintes scéniques : l'exemple du chant* 609

3- Plutôt dire le corps ? 611

a- Laisser intacte sur scène la beauté textuelle du corps 611

b- Complémentarité du texte et de l'incarnation

615

E- LA SEXUALITE DES NOBLES DANS LE SPECTACLE ET L'ACTION : LEGERETE, COMPROMIS ET PROVOCATIONS 620

I- ÉCART ENTRE SPECTACLE OFFERT PAR LA SCENE ET DISCOURS MORAL 622

1- La tradition des discours d'hostilité au théâtre et aux plaisirs 623

2- Enlèvements consentis : une défense jubilatoire contre l'excès d'autorité 629

3- Le goût des pièces sensuelles dans la période 1630-1640 631

a- Une sensualité latente 632

b- La sensualité aimable et manifeste 638

- *L'apologie du désir et du plaisir* 638
- *Le spectacle des baisers sur la scène et le commentaire des plaisirs pris* 643
- *La présence des lits sur le plateau* 650
- *La femme désirante et entreprenante* 652

c- L'homosexualité sur le théâtre : le divertissement par le trouble 656

4- La montée en puissance des discours contre le théâtre et l'impudicité de ses personnages féminins 663

a- L'incrimination de l'impudeur de Chimène dans *Le Cid* 664

b- L'amplification de la censure civile et religieuse au cours du siècle 666

II- DIVERSITE DES COMPROMIS AVEC LA MORALE DOMINANTE 673

1- Les formes du rappel à la vertu féminine dans le dialogue théâtral 673

2- La représentation des désirs incontrôlés et de leur châtiment 680

a. Sanctions de la violence sexuelle dans l'action dramatique 680

- *Les enlèvements forcés voués à l'échec* 680
- *Horreurs des viols et châtiments* 682

b. Forcer par la sorcellerie : une blâmable pratique féminine 694

3- L'assagissement de la scène 701

a- Mœurs et langage policés 701

b- L'autocensure rétrospective 703

c- La scène sous vigilance 704

d- La disparition de la tragi-comédie 706

4- Habiles résistances de la sensualité aristocratique dans les comédies 707

a- Le fard pudique du langage 707

b- Le recours au burlesque 708

c-La perception des prudentes audaces moliéresques 711

III- DRAMATURGIES DU LIBERTINAGE ET DU LIBERTINISME 715

1- L'exercice léger du libertinage 716

a- Libertinages féminins 717

b- Libertinages masculins 729

c- La fête des sens pour les deux sexes : convivialité, saveurs et arts 737

- *La condamnation morale des plaisirs de la table* 737
- *Festins de comédie* 738

2- Les libertins « moqueurs déterminés » 741

a- Primauté affirmée du plaisir dans sa diversité 741

b- Se donner une puissance de vie par le renouvellement 743

c- Athéisme et liberté sexuelle 749

3- Puissance théâtrale et dynamique des libertins « hypocrites consommés » 754

CONCLUSION 760

BIBLIOGRAPHIE 772

INDEX 808

Drôlerie et noblesse : l'esthétique et l'éthique du corps des aristocrates à l'épreuve des dramaturgies comiques et tragi-comiques du XVIIe siècle français.

> Le corps est une fiction, un ensemble de représentations mentales, une image inconsciente qui s'élabore, se dissout, se reconstruit au fil de l'histoire du sujet, sous la médiation des discours sociaux et des systèmes symboliques.
> (Georges Vigarello, *Histoire du corps. II. De la révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 9.)

INTRODUCTION

Le corps, dont l'hygiène a connu une nette régression à la fin du Moyen Âge, semble avoir pris une grande importance sociale au XVIIe siècle : liée à l'organisation de plus en plus sophistiquée de la Cour, au Louvre puis à Versailles, dans laquelle l'aspect extérieur des grands donnait lieu à des appréciations et à des comparaisons que la dispersion des seigneurs dans leurs provinces n'impliquait pas, la multiplication des spectacles, des ballets et des diverses fêtes données par le roi a beaucoup compté dans une approche esthétique du physique de l'élite sociale. Le culte du corps de cette élite atteint son apogée durant la période « classique » avec une volonté manifeste de l'exhiber, de le modeler et de le contrôler selon une esthétique rigoureuse, attentive aux moindres gestes et aux moindres postures de chaque individu auxquels sont attribués des valeurs qui ressortissent à l'éthique.

Beaucoup d'études de nature sociologique ou anthropologique ayant été consacrées au corps, notre recherche s'est limitée à une perspective littéraire et plus particulièrement théâtrale, dans la mesure où, dans ce genre particulier, les personnages sont incarnés, et, l'image du corps « populaire » ayant été la plus travaillée, notamment dans ses rapports avec la farce médiévale, il nous semblait doublement légitime d'orienter notre étude sur les évocations et représentations du physique noble. Le corps des aristocrates dans les spectacles avait certes déjà suscité l'intérêt des chercheurs dans sa perspective valorisante, dont l'esthétique, basée sur la magnificence du costume et la « grâce » du mouvement, surtout dans les ballets, déjà fort à la mode au début du siècle, correspondait à une visée de promotion de ce qui était déjà l'élite ; or les images d'un corps décoré et soigneusement entretenu suscitant admiration et respect nous ont paru récurrentes dans le théâtre parlé. Dans les tragédies, c'est une vision éthique du corps qui a été favorisée, de manière contrastée : la force, l'énergie, et la bravoure du corps ont été valorisées

dans nombre de dramaturgies héroïques[1] ; d'autres ont, en revanche, souligné ses faiblesses et sa capacité de souffrance, comme une récente étude l'a encore démontré[2]. Toutefois les aspects que prend le corps des aristocrates dans les genres concernés peu ou prou par le comique constituaient une piste d'étude moins prospectée. Notre choix a donc consisté à rechercher les images physiques de cette catégorie sociale qu'on a l'habitude de voir peupler le genre dit « noble » dans des œuvres dramatiques qui semblent moins appelées à les flatter et appartenant aux genres de la comédie et de la tragi-comédie : cette seconde espèce leur ôte la solennité de l'appartenance à l'histoire et la première les envisage dans une vie censée se rapprocher du quotidien.

Il ne saurait surprendre que la tragi-comédie, genre hybride, très en vogue entre les années 1630-1640, à mi-chemin entre la comédie et la tragédie, introduise sur la scène des personnages de la noblesse : le traitement du corps s'y réduit-il toutefois à une célébration plus ouverte encore que dans la tragédie héroïque, la minoration du contexte moral et politique lui laissant plus de place, aussi bien dans les séquences d'action armée que dans les moments les plus détendus ? On sait que lors de ces pauses, écuyers et capitans, par les rires mêmes qu'ils suscitent, mettent en valeur la prestance morale et physique des protagonistes. On peut en revanche s'étonner que la comédie présente, elle aussi, de très nombreuses figures de nobles. Est-ce dans la mesure où, comme l'écrit Hélène Baby, les deux genres apparaissent comme très voisins : « *Amélie*, écrite en 1630-1631 et publiée en 1638 sous le titre de *tragi-comédie*, ressemble à une comédie, tandis que *La Belle Alphrède*, créée en 1636 et publiée en 1639 sous l'appellation de *comédie*, ressemble à une tragi-comédie[3] ». La présence des honnêtes gens semble surtout insolite dans un certain type de comédie d'où les figures roturières et/ou stéréotypées sont exclues, alors que rire et noblesse sont considérés dans la *Poétique* d'Aristote comme incompatibles : tel fut pourtant le projet, porté dès avant 1630, par Pierre Corneille. Celui-ci déclara en 1660 avoir voulu dès ses débuts élever le genre comique en y introduisant les conversations et les amours des honnêtes gens :

> La nouveauté de ce genre de comédie, dont il n'y a point d'exemple en aucune langue, et le style naïf, qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens, furent sans doute cause de ce bonheur surprenant, qui fit alors tant de bruit. On n'avait jamais vu jusque-là que la comédie fît rire sans personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs, etc. Celle-ci faisait son effet par

[1] Voir notamment Micheline Sakharoff, *Le héros, sa liberté et son efficacité : de Garnier à Rotrou*, Paris, Nizet, 1967.
[2] Voir notamment Sylvaine Guyot, *Racine et le corps tragique,* Paris, P.U.F., 2014.
[3] Hélène Baby, « Le capitan dans la comédie et la tragi-comédie françaises (1630-1640) : les enseignements génériques d'un type », dans *Littératures classiques*, 2007/2 (N° 63), p. 71-84, à la p. 72.

> l'humeur enjouée de gens d'une condition au-dessus de ceux qu'on voit dans les comédies de Plaute et de Térence, qui n'étaient que des marchands[4].

On doit assurément à ce « père de la scène française », selon l'expression si juste de Fontenelle[5], bien qu'il ne considérât sans doute pas les comédies en employant cette expression, une poétique nouvelle de la dramaturgie au XVIIe siècle : « Environné de mauvais modèles, Corneille fut ce génie unique qui changea le théâtre[6] ». Georges Forestier parle à juste titre d'une « dramaturgie de la gageure », soulignant le souci permanent de Corneille de renouveler, d'inventer sans relâche, et d'explorer inlassablement les limites de chaque genre dramatique. Les comédies de Corneille, de *Mélite* à *La Place Royale*[7], opérèrent, en fait, un changement radical dans la conception même du genre comique : le jeune dramaturge écarta de son théâtre les valets bouffons, les pères abusifs et les capitans de la comédie italienne, notamment improvisée, qui remportait un grand succès à Paris, pour mettre en scène les honnêtes gens, ceux-là même qui, à partir de 1637 (*Le Cid*) assistaient aux représentations théâtrales, parfois assis sur des bancs placés de deux côtés de la scène. Avec leurs costumes somptueux, souvent rutilants d'or et d'argent et étincelants de pierreries, ces nobles faisaient désormais partie du spectacle et participaient manifestement à l'approbation de la comédie[8]. Chappuzeau notait dans son *Théâtre François* : « les Acteurs ont souvent de la peine à se ranger sur le Theâtre, tant les ailes sont remplies de gens de qualité qui n'en peuvent faire qu'un riche ornement[9] ». Eux-mêmes emportés par cette envie d'exhibition, et cherchant à plaire à un public noble, envoûté par la pompe et le luxe, les comédiens rivalisaient entre eux : c'était à « qui […] aura[it] des habits plus magnifiques[10] » et adaptés au rang des personnages aristocratiques qu'ils représentaient.

Ce renouvellement du genre semble avoir considérablement participé à valoriser la comédie et à lui donner des lettres de noblesse, alors qu'elle était considérée, dans une longue

---

[4] Pierre Corneille, « *Examen* », dans *Mélite*, Paris, Guillaume de Luyne, 1663.
[5] Voir Fontenelle, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, [réimpression de l'édition de Paris, 1818, Vol.3].
[6] Claudine Poulouin, « Corneille, père de la scène française. La théorisation de la supériorité de Corneille par Fontenelle », article paru dans *Dix-septième siècle*, 2004/4 (n° 225), p. 735-746. DOI : 10.3917/dss.044.0735. URL : https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-4-page-735.htm.
[7] Même *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*, bien qu'elles introduisent des personnages de valets, organisent le rire à partir des actions des personnages bien nés.
[8] Anne Verdier note que « Le vêtement de théâtre brille, fascine, captive, les regards, « construit » les corps des acteurs, mais aussi permet que la fascination donne lieu à une série d'interprétations : si la lumière est première, elle est aussi enjeu. Le vêtement, signe social et signe esthétique de la lumière projetée et reflétée, est ainsi signe de jeu […]. Par ses miroirs et ses facettes, le vêtement produit évidement, de la visibilité, de l'efficacité, mais aussi du sens, des sens, à l'intérieur d'une époque spécifique. » (Anne Verdier*, L'Habit de théâtre : Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, Metz, Lampsaque, 2006, p. 13.)
[9] Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre François, divisé en trois livres, où il est traité : I. de l'usage de la comédie ; II. des auteurs qui soutiennent le théâtre ; III. de la conduite des comédiens*, Lyon, M. Mayer, 1674, p.153.
[10] Chappuzeau, *Le Théatre François*, *op.cit.,* p.170.

tradition théâtrale aristotélicienne[11], comme un genre « inférieur », moins digne que le genre tragique puisqu'elle n'était qu'*une imitation des personnes basses et fourbes.* Peu « satisfait » de la définition aristotélicienne du poème dramatique, et en conformité non seulement avec son œuvre comique personnelle mais aussi avec maintes comédies contemporaines de celle-ci, Corneille rappelait dans son *Discours* de 1660, *de l'unité et des parties du poème dramatique*, la possibilité pour les personnages d'une comédie d'être de noble condition :

> Quoi qu'il en soit, cette définition avait du rapport à l'usage de son temps, où l'on ne faisait parler dans la comédie que des personnes d'une condition très-médiocre ; mais elle n'a pas une entière justesse pour le nôtre, où les rois même y peuvent entrer, quand leurs actions ne sont point au-dessus d'elle. Lorsqu'on met sur la scène un simple intrique d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril, ni de leur vie, ni de leur état, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusques à la tragédie[12].

Au début peu fréquentée surtout par les dames de la noblesse, à qui la bienséance ne permettait pas d'y assister jusque-là (du moins ouvertement), la comédie gagna beaucoup de terrain dès les années 30, comme prenant, en même temps que la tragi-comédie, le relais de la pastorale : encouragée tout d'abord par la politique de mécénat entreprise par Louis XIII et son ministre Richelieu, qui reconnaissaient le théâtre comme un art important et soutenaient ouvertement les troupes, la comédie, tout comme la tragi-comédie, comptait désormais des honnêtes gens parmi ses spectateurs. Ceux-là jouaient même pour leur propre divertissement, des pièces dans des présentations privées[13] aussi bien que publiques. Le genre connut cependant son apogée avec Louis XIV qui donnait toute sa valeur de célébration à ce théâtre en interprétant différents rôles et en dansant plusieurs comédies-ballets lors des fêtes royales.

Corneille aimait, certes, défier les doctes, lecteurs fidèles d'Aristote, et jouait à brouiller les frontières entre les genres dramatiques, pratiquant la tragi-comédie avec *Clitandre*, l'élevant au rang de la tragédie (*Le Cid*) et ennoblissant davantage encore la comédie en créant la « comédie héroïque[14] » avec ses personnages royaux et son sujet grave. Il n'est cependant pas le seul à avoir représenté des honnêtes gens sur la scène comique du XVIIe siècle : pour ne citer que quelques auteurs d'un répertoire aussi riche que méconnu, Rotrou, Mairet, Scudéry, par

---

[11] « la comédie […] est l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vive, mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. » (ARISTOTE, La Poétique, 1449a, cité d'après la traduction de Janet Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 35.)

[12] Louis Forestier*, Pierre Corneille. Trois discours sur le poème dramatique (Texte de 1660),* Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1963, p. 46.

[13] « Il faut observer que ces sortes des représentations domestiques étoient fort communes dans ce tems-là ; les plus honnêtes-gens ne faisoient aucun scrupule de s'assembler pour joüer entre eux des pièces de théatre. » (Pierre-François Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent (1735)*, à Paris, chez Prault père, Avec approbation et privilège du roi, 1735, p. 283.)

[14] *Don Sanche D'Aragon* est une comédie dont les protagonistes sont rois ou Grands d'Espagne, et dont le héros est un honnête homme qui se croit et qu'on pense de basse extraction jusqu'à ce qu'on découvre qu'il est prince.

ailleurs auteurs de tragi-comédies, avaient pris leur part dans cette nouvelle dramaturgie qui écartait souvent de la véritable action comique les personnages de basse extraction, pour la peupler de nobles, de rois, de reines et de vice-rois mais, à la différence de Corneille, sans se limiter à leur « conversation[15] », en les plongeant dans une action accidentée à des fins privées. Les réécritures de *comedias* souvent à l'origine, avec quelques plaisantes dramaturgies italiennes, de ces comédies mouvementées furent pratiquées également par un D'Ouville ou un Thomas Corneille qui firent ainsi la part belle aux aristocrates, même en limitant leurs déplacements, dans un respect grandissant de l'unité de lieu et de temps. Dans la seconde moitié du siècle, Molière poursuivit d'une autre manière l'entreprise déjà commencée par tous ces dramaturges. Observateur attentif des mœurs de son temps, faisant rentrer l'action dans le cadre strict d'une demeure, Molière réalisa des peintures tantôt ironiques, tantôt favorables des nobles de son époque, n'hésitant pas à faire rire de l'afféterie des « honnêtes femmes », mettant en scène les effets physiques d'une misanthropie atrabilaire, comme les simulations hypocrites des honnêtes gens et faisant même du marquis ridicule un modèle comique, comme il l'a si bien énoncé dans son *Impromptu de Versailles* :

> MOLIERE. Oui, toujours des marquis, que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre ; le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie. Et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie.(I, 1).

Afin d'étudier ces images du physique d'une noblesse moins héroïsée et perméable au comique, il convenait d'étendre notre champ de recherche à presque tout le XVIIe siècle : aussi avons-nous établi un corpus d'une soixantaine de pièces comiques et tragi-comiques datant de 1629 à 1690, et dix-huit dramaturges dont Alexandre Hardy, Benserade, Rotrou, Mairet, Scudéry, Tristan L'Hermite, Sallebray, Antoine Le Métel d'Ouville, Thomas Corneille, Boisrobert, Dancourt et Dorimond. Bien qu'elle semble avoir énormément plu au public de l'époque, une bonne partie du théâtre du début du siècle, avec ses dramaturgies riches et variées, reste encore peu connue aujourd'hui et nous avons tenu à la mettre en valeur.

L'ampleur du corpus nous a ainsi permis non seulement d'étudier avec maints détails les différents aspects du corps noble proposés aux spectateurs, mais également de suivre l'évolution de ses évocations et représentations depuis un premier XVIIe siècle encore libre et affranchi dans son approche du personnage physique des aristocrates jusqu'à un second, qui

[15] Au sens de l'époque : leur façon d'être ensemble.

semble, à l'image de son Roi Soleil, plus policé et davantage plié, du moins en apparence, à l'orthodoxie des règles esthétiques et morales dans la représentation qu'il en donne.

Notre étude a naturellement écarté les comédies dont les personnages principaux sont des roturiers : elle n'a gardé qu'en vue d'une comparaison, ou à cause d'une présence intéressante d'aristocrates à côté de paysans ou de bourgeois, que celles, comme *Les Précieuses Ridicules* de Molière, *Georges Dandin*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, dont les personnages, fascinés par la noblesse qui leur manquait, cherchaient constamment à se la greffer en adoptant les manières aristocratiques, ce qui nous a semblé intéressant à étudier sur le plan comique, aussi bien que gestuel et psychologique. *L'École des Femmes* ne figure également dans notre corpus que pour sa relation immédiate avec *La Critique de l'École des Femmes* qui en constitue la suite. Nous avons, en outre, délaissé, non sans quelque regret, une des pièces les plus intéressantes sur l'hypocrisie religieuse et le libertinage : le *Tartuffe* de Molière, qui aurait certainement eu sa place si les personnages en avaient été nobles.

Notre choix d'étudier la présentation théâtrale du physique noble dans des actions à l'enjeu limité n'a pas pour autant débouché sur la simplicité d'analyse : tout d'abord, il existe une difficulté même à définir le corps, et à en tracer les contours. Que considère-t-on quand on en parle ? À quoi doit-on s'intéresser en l'étudiant ? Doit-on se limiter à son aspect statique et à un strict extérieur ? Un corps se meut, et il englobe beaucoup de ce qui environne et touche à sa substance charnelle. Par ailleurs il nous fallait comprendre comment les hommes du XVIIe siècle appréhendaient la question du corps et interroger à ce sujet des textes qui ne relevaient pas du théâtre. Dans son *Dictionnaire Universel* de 1690, Furetière consacre 17 entrées au mot « CORPS » : ces définitions, si elles partent du corps comme substance, s'élargissent ensuite à d'autres domaines pour toucher jusqu'au domaine de la spiritualité et de la pensée. Ainsi Furetière donne une première définition du corps comme une « substance solide et palpable… », mais ne manque pas d'ajouter que CORPS « se dit aussi des habits, des armes qui servent à couvrir cette partie du corps qui va du cou jusqu'à la ceinture », pour préciser peu après que l'on utilise l'expression « voir ce qui cet homme a dans le corps » pour signifier « tascher à descouvrir dans ses sentiments, ses opinions », et qu'un homme qui « se traitte bien le corps » est un homme « délicat & sensuel ». Comment plusieurs disciplines comme la philosophie, la théologie, la physionomie, et les théories « des humeurs » ont-elles pu influencer les images multiples données par le texte et par la représentation de ce corps des nobles ? Traite-on de la même manière sur scène et dans les dialogues le corps masculin et le corps féminin et dans quelle mesure ces traitements reflètent-t-ils les ouvrages théoriques consacrés respectivement aux deux sexes à cette époque ? Aux antipodes de celui du peuple, le physique

des nobles au XVIIe siècle, est, par ailleurs, soumis à de nombreuses règles sociales, religieuses et esthétiques (contrôle des politesses et des sociabilités, polissage des violences, auto-surveillance des gestes dans l'univers de l'intime et du public, règles de civilité et du bon goût, censure politique et religieuse…) qui en dessinent des contours sans doute plus idéaux que réels et façonnent des images : il nous a fallu les prendre en considération avant même d'étudier ceux qui figuraient sur la scène théâtrale de l'époque.

Le rôle de l'Église dans la perception de la relation de l'homme avec son corps est primordial. Contre une Antiquité païenne et libre, s'est installé un monothéisme austère et rigoriste qui, loin de lâcher la bride au désir, l'a soumis à des règles strictes : le corps a été considéré comme de peu d'importance, au profit d'une estime de l'âme et de la faculté raisonnable. Dans le scénario du péché , du repentir et de l'attente incertaine de la grâce et du salut, le corps qui porte les stigmates de la première faute, est considéré comme devant être systématiquement contrôlé afin d'éviter la rechute. Il nous a fallu toutefois être prudent et distinguer malgré le discours rigide des théologiens, des confesseurs et des théoriciens, les accommodements que se ménageaient plus instinctivement les nobles dans leur vie physique quotidienne et qui avaient des chances d'affleurer dans ces dramaturgies de l'existence privée.

À la prise en compte de ce contexte, s'est ajoutée la nécessité de porter notre attention sur le rapport entre présence réelle de comique et genre car c'est bien dans des dramaturgies qui recèlent la notion de comique que la présence du corps des nobles prend toute son importance. Fallait-il véritablement parler du comique produit par cette forte présence ? Cette notion était-elle toujours compatible avec l'action de personnages de haut rang ? Pouvait-on aller jusqu'à rire des « honnestes gens » du fait de leur comportement physique ? Celui-ci se prêtait-il à la caricature ? Pouvait-il parfois s'apparenter au corps farcesque des roturiers ? Pouvait-on faire incarner et dénigrer les Grands sans risquer des réactions vives, voire une censure politique ? Ce qui retient le rire, c'est que le physique noble reste souvent présenté comme devant être admiré en quelque point. Ne se contente-t-on pas de sourire lorsque l'action est portée uniquement par des aristocrates, comme c'est le cas des comédies cornéliennes, ces dramaturgies souvent douces-amères, sans effet comique flagrant ?

Il nous a semblé qu'il nous fallait recourir à une autre notion que le comique pour désigner les agréments diversifiés que procure la forte présence du corps des aristocrates dans ces dramaturgies, qui commencent avec une admiration amusée et qui peuvent aller jusqu'au rire, un rire de nature complexe, pas toujours le fait des mêmes catégories de public, en passant par les effets de surprise, ou de fascination inquiète.

Molière, par la voix de Dorante, disait que « c'est une étrange entreprise que celle de [rire de] honnêtes gens », car, comme le dit ce Chevalier de *La Critique de l'École des Femmes* :

> […] il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la Fortune, accuser les destins, et dire des injures aux dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement dans le théâtre des défauts de tout le monde. (Sc. 6).

« Rendre agréablement les défauts », ce n'est pas exactement faire rire. Nous avons alors songé à recourir à la notion de drôlerie pour désigner les agréments complexes procurés au public par les silhouettes, les visages et l'animation physique prêtés à cette galerie vivante de nobles constituée par notre corpus : ce terme nous apparaissait en effet plus polysémique que le mot « comique », difficilement dissociable des effets habituellement attendus de la comédie et produisant un effet de brouillage. Dans le *Dictionnaire françois* de Richelet, l'adjectif DROLE est donné comme équivalent du latin *lepidus*, *festivus*, autant que d'*hilaris,* avec, comme quasi synonymes français, « plaisant », « qui fait rire » : il nous a semblé bien convenir à l'impression d'agrément et de possible brillance recherchée dans de nombreuses pièces en association avec quelques éclats d'hilarité. Le même dictionnaire propose le substantif DROLE comme équivalent de *facetius, sagax,* et, en français, de « gaillard, éveillé », soulignant donc la finesse, la subtilité, tandis que la drôlerie (= *praestigiae*) désigne une « plaisanterie », un « tour d'adresse ». Il convient, pour bien apprécier l'équivalence, de rappeler le sens de « gaillard » : dans son *Thresor de la langue francoyse* (1606), Jean Nicot traduit « gaillardise » par *venusta facetia*, qui souligne la part d'élégance recelée dans la gaieté dénotée. « Gaillard » est le qualificatif qu'emploie Uranie dans *La Critique de l'École des Femmes* pour décrire l'état physique et mental qu'elle partageait avec sa cousine Élise au sortir de la représentation de *L'École des Femmes* : « […] nous en revînmes saines et gaillardes ». Pour Furetière, le substantif « drosle » peut même impliquer quelque goût pour la débauche, dont on verra que certains personnages de notre corpus ne sont pas exempts, tandis que la possible application du terme à des gens qui sont « plaisants gaillards et subtils, madrés et dangereux comme des [ces] diables follets » nous paraît convenir assez bien aux jeux multiples de certains personnages, l'animation de l'action supposant une forte implication physique et les « tours de gaillardise » pouvant aller jusqu'à inquiéter et mettre provisoirement autrui en danger.

Pour faciliter nos observations du physique des gens de haut rang et analyser les divers effets de drôlerie qu'il procurait, nous avons opté pour une organisation en cinq parties. Nous avons d'abord accordé notre attention aux canons esthétiques auxquels semblent répondre les

corps féminins et masculins évoqués dans les dialogues comiques et tragi-comiques de l'époque, en étudiant la manière de produire des effets d'agrément par ces évocations et en prêtant une attention particulière au physique des personnages de roi, dont l'aura divine, qui pose des problèmes de représentation, peut sembler se trouver en contradiction avec les éléments qui permettent de rendre plaisante cette célébration esthétique.

Toujours en relation avec l'esthétique et la mise en valeur de la beauté physique des personnages bien nés, nous avons ensuite porté notre regard sur un motif omniprésent dans les deux genres dramatiques en question, envisageant davantage le corps en mouvement : les déguisements, points de départ d'aventures multiples, aux indéniables effets embellisseurs, dont nous avons analysé la diversité, et aux enjeux physico-éthiques importants que nous avons précisés.

Malgré l'image idéalisatrice du corps qui semblait ainsi s'imposer, nous avons rassemblé, dans un troisième temps, des éléments qui montrent que les scènes comiques ou tragi-comiques pouvaient se révéler le lieu d'une dépréciation physique des aristocrates : laideur, insignifiance, déchéance et vieillesse n'épargnant pas les personnages de nobles, le thème occasionnait-il une approche grave ou des plaisanteries ? Les deux pouvaient-ils se mêler ? Le traitement scénique de la décrépitude de corps des aristocrates dévalué le rapprochait-il de celui des roturiers ?

Prenant alors en considération la réalité de la vie des troupes et des comédiens ainsi que les habitudes de jeu, nous avons abordé dans une quatrième étape les problèmes de représentation de ces aspects du physique des nobles et de leur animation : le texte appelle visiblement une incarnation des vies imaginées par les poètes dramatiques. Les comédiens étaient-ils à même, par leur jeu, de rendre plus expressifs encore les répliques et les rapports entre personnages ? Quels étaient les aspects de ce jeu qui étaient les plus travaillés ? Que savait-on des acteurs du moment, formés par la tradition ou par une discipline nouvelle ? Quelle part prenaient-ils dans la réussite d'une pièce ? La beauté, la laideur, la jeunesse, la vieillesse, invoquées dans le texte dramatique de ces comédies et tragi-comédies avaient-elles ou non une réalité scénique ? Toutes les émotions œuvrant sur le physique des personnages étaient-elles vraiment visibles sur scène ? Les mots ne pouvaient-ils parfois paraître mieux adaptés pour dire véritablement à eux seuls certains mouvements de l'âme ? La nécessité d'une incarnation s'imposant, s'agissait-il parfois d'un théâtre beaucoup plus oral que gestuel ?

La dernière phase de notre réflexion concerne la question du traitement de la sexualité dans toutes ces dramaturgies ; son évolution a été très sensible. On est frappé par les dramaturgies comiques et tragi-comiques d'une époque (1630-1640) de mise en sourdine des

discours rigoristes : elles optent pour des actions de tranquille indifférence à ces discours, et pour une présentation très sensuelle des corps. Ne leur a pas moins succédé une ère où , jamais tout à fait oubliés, notamment dans la représentation impressionnante de la perte de tout contrôle sur soi et de violences commises sur autrui, les interdits semblent trouver davantage d'écho sur la scène, et où des accommodements avec eux ont visiblement été cherchés : en quoi ont-ils consisté puisque des comportements rebelles existent toujours dans les fables dramatiques. Tantôt irréfléchie, tantôt théorisée, cette rébellion est-elle présentée comme transgressive en vue d'un effet plaisant ? Dans leur absence de conformisme, à quelles conditions les conduites rebelles restaient-elles agréables en se fondant en raison par le discours ?

Alors que la forte présence physique des nobles, même dans des genres non considérés pour leur dignité, ne s'accompagne pas toujours de bonne humeur, on voit que l'étude des conditions du maintien de la drôlerie est restée essentielle à chaque étape de ce parcours.

Partie I

A- L'ESTHETIQUE DU CORPS DES NOBLES : VERS LA DISCRETION DE L'ECLAT

I- LA BEAUTE PHYSIQUE DES NOBLES : DE LA CHAIR A L'ESPRIT

Depuis toujours le corps et sa beauté ont énormément préoccupé l'Homme, qui a essayé inlassablement de se conformer aux règles de l'esthétique corporelle de son temps. Cependant, les canons de la beauté sont loin d'être stables ; ils diffèrent d'une époque à l'autre et changent selon des critères en perpétuelle mutation. Ainsi, à chaque période correspond un ensemble de normes qui définissent la beauté, et ce ne sont pas seulement les valeurs que l'on attribuerait à telle ou telle caractéristique de l'esthétique corporelle qui changent, mais les silhouettes et les formes elles-mêmes qui évoluent avec le temps. Quels sont donc les critères de la beauté des aristocrates au XVIIe siècle ? Y a-t-il quelque chose de commun entre les canons de la beauté féminine et ceux de la beauté masculine, forcément différents ? Et quels aspects de cette esthétique le théâtre français de l'époque met-il particulièrement en valeur ?

De la Renaissance, pudique et morale à ses heures, au début du XVIIe siècle, plus généralement imprégné d'érotisme et de séduction, les contextes sociaux et culturels changeants ont donc contribué à transformer la sensibilité aux corps (féminins et masculins) au fil des années. Cette histoire de la beauté épouse celle de la libération des itinéraires visuels, de l'assouplissement de la morale, des changements de modes de vie… Au XVIe siècle, la beauté semblait, dans sa version idéale du moins, ne concerner que le haut du corps :

> La nature induit les femmes et les hommes à découvrir les parties hautes et à cacher les parties basses, parce que les premières comme propre siège de la beauté doivent se voir, et il n'est pas ainsi des autres étant seulement le soutien et la base des supérieures[1],

écrit un certain Agnolo Firenzuola (1493 -1548) dans son *Discours sur la beauté des dames*[2]. Pourtant, le même Firenzuola est auteur d'ouvrages fort licencieux…

[1]Agnolo Firenzuola (1493-1548) est cité par Cham Oyabi, dans *Les Forces spirituelles du corps,* Éditions Publibook, Google book, p. 56.
[2] Traduit de l'italien par Jean Pallet, en 1578.

1- L'idéal du corps féminin

L'histoire s'inscrit dans les corps, nous dit Georges Vigarello dans son *Histoire de la beauté* :

> Dans la figure de la femme [dans sa configuration extérieure], écrit Rubens, il faut observer que les traits et les contours de ses muscles [ceux de la femme], la façon de se poser, de marcher, de s'asseoir, tous ses mouvements et toutes ses actions soient représentés de manière qu'on n'y aperçoive rien qui tienne de l'homme, mais qui conformément à son élément primitif, qui est le cercle, elle soit entièrement ronde, délicate, souple, et entièrement opposée à la forme robuste virile[3].

Le visage frais et blanc, si possible d'un ovale parfait, la gorge blanche[4] (pas trop lourde mais censée souligner l'amincissement vers le bas), les mains minces, longues ou courtes, sont la condition d'une évaluation favorable à un moment de l'histoire où le deuxième sexe devient le « beau sexe », magnifié par peintres et poètes. Au XVIIe siècle, on demande aussi aux femmes d'avoir un teint de lait, une taille très fine, une poitrine imposante, des bras et des mains potelés. « Des traits déliés et fins, des formes arrondies, une molle flexibilité, constituent en elle[s] un genre de beauté qui dépareroit l'homme[5] » …La société progresse : on mange mieux, il y a moins de famines. On s'habitue à voir partout des femmes plus grasses, fécondes et plantureuses[6]. Mais on préfère toujours les genoux fins et des petites fossettes sur les coudes. Les dames doivent cependant garder une taille serrée : la Montespan, déformée par tous ses accouchements, boit du vinaigre pour ne pas trop grossir. Elle se blondit aussi les cheveux, car le blond reste à la mode. Les femmes se fardent de rouge, symbole de l'amour et de la sensualité. Elles ingèrent aussi force laits d'ânesse et autres élixirs en espérant se purifier ou s'affiner la taille, et vont jusqu'à accentuer leurs veines pour souligner la délicatesse de leur peau et donc leur haut lignage

Bien qu'il reconnaisse trente-six qualités qui définissent les canons de la beauté féminine, le P. Binet en cite seulement dix-neuf dans son *Essay de Merveilles* (1622) ; selon lui,

> La parfaite beauté consiste en trente-six poincts

---

[3] Rubens cité par Roger Duchêne, *Être femme au temps de Louis XIV*, Perrin, 2004, p. 279.

[4] Brantôme décrit Marguerite de Navarre ; « ses beaux accoutrements, dit-il, n'osèrent jamais entreprendre de couvrir sa belle gorge ni son beau sein, craignant de faire tort à la vue du monde, qui se passait sur un si bel objet, car jamais n'en fut vu une si blanche ni si pleine de charme, qu'elle montrait si à plein et si découverte que la plupart des courtisans en mourraient … » (cité par Roger Duchêne, *Être femme au temps de Louis XIV,* Perrin, 2004, p. 286.)

[5] Pierre Roussel, *Système physique et moral de la femme, suivi du Système physique et moral de l'homme et d'un fragment sur la sensibilité, par Roussel. Précédé de l'éloge historique de l'Auteur par J.L Albert,* Nouvelle Édition, revue, corrigée et considérablement augmentée, d'après de manuscrits inédits, Paris, Chez Crapart, Caille et Ravier, 1805, p. 318.

[6] Le Clindor de *L'Illusion comique* de Corneille dit voir en Lyse la femme idéale et vante son « embonpoint ravissant » (III, 5)

> 1. La peau de tout le corps comme jaspe, ou porphyre entre-coupée de petites veines azurées trenchant de bonne grace cest ivoire mouvant.
> 2. Cheveux blond-dorez & frizez par nature fort naïfs.
> 3. Le front mollement voûté, serein comme un Ciel, poly comme Albastre.
> 4. Deux yeux à fleur de teste, estincelans, d'une belle grandeur, & doucement rayonnans.
> 5. Les sourcis de brins d'Ebene fort menus, bien arrangez & agencez en façon d'arc.
> 6. Les joües comme de Lys & de Roses, entamées de deux fossettes.
> 7. La bouche incarnadine, & d'œillets ou de corail.
> 8. Des perles Orientales, ou Diamants enchassez dans l'escarlate des gencives, & toutes à l'esgal, & de mesme grandeur, non entr'ouvertes ny entre-baillantes, ny jaunissantes.
> 9. Une haleine douce, & mieux fleurante que l'Ambre gris.
> 10. Le menton rond& fosselu, non pointu, ny applaty, ny fondu.
> 11. Tout le teint uny, & delié, sans estre detranché de rides, ny fondu des sillons.
> 12. Le col de neige, ou lait caillé d'une belle rondeur & grandeur proportionnée.
> 13. Les temples bien remplies & non enfoncées & creuses.
> 14. Les joües non point abbatuës, affamées, deschargées, pendantes, ou flestries, mais doucement enflées sans estre pourtant trop bouffies, & boursouflées.
> 15. Le nez aquilin, à pourfil, & fendant à droicture le visage party esgalement.
> 16. Les oreilles petites, vermeilles, fermes & nullement avachies ou languissantes & trop avallées.
> 17. La teste bien arrondie, d'une grosseur avenante au reste du corps, non trop menuë, ny mince, ny trop longue & pointuë.
> 18. La couleur vive, & animée sans excez de rougeur, de pasle couleur, de safran, ou pareille ternissure de visage.
> 19. Le maintien grave-gay, sans feintes et artifices, plein de naïve douceur, accompagnée d'une parole argentine, sobre[7].

Beaucoup plus tard, dans ses *Œuvres meslées,* Saint-Évremond brosse également le portrait de la femme idéale qui aurait encore

> les yeux touchans, le teint separé, delicat, uny, la blancheur des dents, le vermeil des lèvres sont des expressions trop genérales pour un charme secret & particulier, que je ne puis depeindre : […] vous voyez sur son visage une fraîcheur vive, un air de santé, un plein en-bon-point qui ne se laisse pas apprehender davantage.
> La taille d'une juste grandeur, bien prise, aisée, d'un dégagement aussi esloigné de la contrainte, que de cette excessive beauté où paroist comme une espece de détachement, qui ruine la bonne grace & la bonne mine. Adjoûtez y un port noble, un maintien serieux, mais naturel, qui ne se compose ny ne se deconcerte point, le rire, le parler, l'action accompagnez d'agréments & de bienséance[8].

[7] Binet Etienne, *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices pièce très necessaire, à tous ceux qui font profession d'éloquence* ([Reprod.]) / par René François, Rouen, Chez J. Osmon, 1622 (seconde édition), p. 538-539.

[8] Saint Évremond*, Œuvres meslées contenant Considérations sur Annibal. Jugement sur Tacite & Saluste. L'idée de la femme qui ne se trouve point. Jugement sur les sciences, où peut s'appliquer un honneste homme. Dissertation sur la Tragedie d'Alexandre. Fragment d'une lettre écrite de la Haye*, Paris, Chez Claude Barbin, au Palais, 1670, avec privilège du Roy, p. 74 -76.



Arnoult, Nicolas (16…-17… ; graveur), M*onseigneur le Duc de Bourgogne rendant visite à Madame la Princesse de Savoye à sa toilette*, [estampe], à Paris chez N. Arnoult rue de la fromagerie aux Halles au bon Raisin, avec Privilège du Roy. BNF, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84072799.item.

a- Le teint

- *Le culte de la blancheur*

Dans sa jeunesse, Madame de Montespan incarne parfaitement la femme idéale d'alors, comme on peut le voir sur le tableau ci-dessous : le corps est enfermé dans un corset enserrant impitoyablement la taille et faisant ressortir le profond décolleté ; la peau est pâle et blanche.



Figure 1 *: Françoise-Athénaïs de Rochechouart, marquise de Montespan* représentée en Iris (1641-1707) par un artiste anonyme, Musée national du Château de Versailles, peinture de la seconde moitié du XVIIe siècle, URL : https://www.photo.rmn.fr/archive/85-001729-2C6NU0H7IW4B.html.

Il ne faudrait pas croire, cependant, que les femmes de l'époque moderne se soucient seulement de leur corps et de leur beauté : si l'essor des cosmétiques que l'on connaît

aujourd'hui date du XIXe siècle, les dames de la noblesse du XVIIe siècle en usent déjà – à base de plomb et de chaux vive ! – pour garder un teint qui doit être le plus clair possible. Elles sortent masquées pour se protéger des affronts du soleil, réservés aux villageoises et aux roturières. Les précieuses se blanchissent et bannissent le hâle : lors des promenades, elles portent un masque qu'elles tiennent par un bouton entre les dents, ce qui d'ailleurs évite la conversation.



Figure 2 : ***Femme du XVIIe***

Dans son *Discours nouveau sur la mode*[9], Vigier nous informe que la blancheur du teint est l'une des qualités essentielles de la beauté d'une femme et que celle-ci n'hésite pas à mettre un masque sur le visage lors de sorties et promenades de peur que sa peau ne soit altérée par le soleil :

> Aussi, faut-il dans le temps de son jeune âge,
> Soigneusement garder le teint de son visage ;
> Il faut toujours avoir le masque sur les yeux,
> De peur que peu à peu le clair flambeau des Cieux,
> De ses raiz eslancez ne bazane sa face,
> Où de la femme gist la principale grâce ;

[9] Vigier, *Discours Nouveau sur la mode*, Réimpression de l'édition de 1613, publiée et annotée par Eusèbe Castaigne, Paris, Chez Pierre Ramier, rue de Carmes, à l'image Saint martin, M.DC.XIII, Extrait du "Bulletin de la Société d'archéologie et d'histoire de la Charente", t. IV, 1850, Angoulême, impr. de J. Lefraize, 1850, p. 12-13.

Car ny les longs cheveux de son chef blondissant[10],
Ny de son large sein le tetin blondissant,
Ny les luisans esclairs de sa plaisante veüe,
Ny son gentil maintien, ny sa forme menüe,
Ne peuvent pas la rendre excellente en beauté,
Si elle a sur le front de la difformité[11]

Le *Dictionnaire de l'Académie Française*[12] nous précise que les femmes mettent un masque « de velours noir doublé…pour éviter le hasle, & se conserver le teint. ». Furetière, fournit pour ce terme encore plus de précisions et définit le masque comme étant « un morceau de velours noir doublé de toile, ou de velin, ouvert vis-à-vis des yeux et de la bouche que les femmes de conditions mettent pour se garantir du hâle, ou même par modestie pour estre moins vues ». Le masque reste toutefois un privilège de la noblesse et il est interdit aux femmes du peuple, car il « n'appartient qu'aux Demoiselles de porter le masque[13]». Inventé par Poppea, femme de Neron, « pour conserver la délicatesse de son teint contre le soleil, & le hâle, vu que c'etoit la femme la plus curieuse à se parer qu'on ait jamais vue », le masque prend également une dimension érotique : il sert aussi à séduire en mettant en valeur la blancheur de la peau car « le noir du velours des masques fait paroitre davantage la blancheur de la gorge », nous dit Furetière : « Cette femme est belle sous le masque[14] ».

On peut trouver des traces de ces détails de toilette au théâtre. Ainsi dans *La Galerie du Palais*[15] de Corneille (représentée en 1632-1633), Dorimant, en voyant Hyppolite masquée, est charmé par ce « je ne sais quoi de rare en sa beauté » – une beauté à peine visible sous sa coiffe, dont le voile descend jusqu'à son visage :

DORIMANT.
[…] mais il faut s'en remettre
À ce qu'à mes regards sa coiffe[16] a pu permettre.
Je n'ai rien vu d'égal […]
LYSANDRE.
Ami, le cœur t'en dit.
DORIMANT.
Nullement, ou je meure ;

[10] Selon Furetière, l'on apprécie beaucoup les cheveux (ou perruques) blonds chez l'homme aussi bien que chez les femmes « parce qu'en France on tient ce poil pour le plus beau », et il précise que « les coquettes aiment fort les blondins ».
[11] Selon Jean-François Féraud et son *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-88), la difformité se confond avec la « laideur, (synon.) Le 1er exprime un défaut remarquable dans les proportions ; et le 2d, un défaut dans les couleurs ou superficie du visage. Diforme, dit plus que laid ; le laid n'est pas toujours diforme ; le diforme est toujours laid ».
[12] *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1ère édition (1694).
[13] *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1ère édition (1694).
[14] Furetière, *Dictionnaire Universel.*
[15] Corneille, *La Galerie du Palais*, Paris, Chez A. Courbé, 1637.
[16] « COIFFE ou COEFFE. s. f. « Espèce de couverture de tête qui est de toile ou de soye, &c. Coiffe de nuit , ou de bonnet de nuit. Coiffe à dentelle, coiffe de chapeau, coiffe de femme, que portent les femmes. » (*Dictionnaire de L'Académie Française*, 1694).

Voyant je ne sais quoi de rare en sa beauté,
J'ai voulu contenter ma curiosité. (I, 8)

Dans *Les Occasions Perdues*[17] de Rotrou (vraisemblablement représentée en 1631), Isabelle nous informe sur les différents soins que peut prendre une femme noble pour se faire belle et attirer l'amour des galants. La jeune dame de compagnie de la reine promet à celle-ci de mettre tout son art à séduire le jeune espagnol Clorimand et le faire tomber dans ses filets ; elle fournit le détail précis des efforts consentis pour séduire par les regards, les cheveux, le teint, la silhouette :

ISABELLE.
Mes yeux (pour commencer) apprendront de ma glace,
Avec quels mouvements ils auront plus de grâce,
Par quel ris je pourrai m'acquérir plus de vœux,
Et par quelle frisure embellir mes cheveux.
Pour rendre à mes désirs son âme résignée,
S'il vous plaît, j'emploierai le fard & la saignée,
Mes mains emprunteront la blancheur des onguents,
Je veux, pour le polir avoir au lit des gants ;
Je consens qu'un Tailleur inventif et fidèle,
Pour me rendre le port et la taille plus belle,
N'épargne en mes habits, ni baleine, ni fer,
Et me serre le corps, jusques à m'étouffer ; (II, 2)

Comme elle, on faisait tout pour préserver la blancheur des mains. Les gants étaient en grande faveur et prenaient souvent leur nom des odeurs dont ils étaient imprégnés. On avait ainsi des gants pour chaque occasion : à la Phyllis[18], à la Cadenet, à la Frangipane, à la Néroli[19]. L'héroïne de Rotrou, dans la *Célimène*, a dû en porter car Floridan évoque la blancheur de ses mains : « Baisant de cette main la blancheur sans seconde, / Ce seul plaisir me rend, le plus heureux du monde » (IV, 5). Le Léandre de *La Bague de l'oubli* du même Rotrou (représentée avant 1630), soulignait déjà la beauté des mains blanches de la princesse Léonor qu'il comparait aux lys :

LEANDRE.

Que j'égare mes vœux, sur les lys de ses mains,
Qui m'ont si doucement la franchise ravie,
Qui sous de si beaux fers ont mon âme asservie. (I, 1)

[17] Jean de Rotrou, *Les Occasions Perdues*, Paris, A. de Sommaville, 1635.
[18] « Plante dont la beauté consiste dans son feuillage » *Le Dictionnaire étymologique de la langue française*, Tome premier, 1829.
[19] L'essence de Néroli est une huile essentielle produite à partir de la fleur de bigaradier, classée en parfumerie dans la famille des Hespéridés. Son odeur est caractéristique et similaire à celle de la fleur du bergamotier. Elle est employée dans les eaux de Cologne de qualité et de nombreux parfums *(Dictionnaire Larousse).*

Les nouvelles règles de la bienséance au XVIIe voulaient d'ailleurs que les parties visibles du corps n'offensent pas la vue et flattent l'odorat. Le linge blanc était censé nettoyer : la propreté extérieure du corps garantissait probité morale et rang dans la société[20], d'où l'importance accordée à la blancheur des linges dont l'aspect immaculé se confondait avec la pureté de la peau qu'il recouvrait, voire avec celle de l'âme. Associée à la pureté, à la chasteté, à la virginité, donc à la féminité, le blanc opposait le teint des dames de la cour et de la ville à la peau brunie des paysannes, mais aussi au cuir tanné des hommes, signe d'une vie de guerrier, donc de virilité.

Pour avoir le teint blanc, les précieuses fabriquaient elles-mêmes leurs fards avec de la graisse de mouton et des produits orientaux[21] :

> Bains d'eau de veau, onctions d'eau distillée de fleurs de lys, de nénuphar, de fleurs de fève, d'eau qui coule du cep de vigne quand la sève monte, jus de limon distillés au bain-marie et huile de talc[22].

Naïvement, on pensait que les produits blancs donnaient une peau blanche ; mais pourquoi devait-on avoir le teint blanc ? Le blanc était destiné à provoquer un effet de statuaire et donnait l'illusion d'un visage pur, exempt de taches, de cicatrices, permettant de dissimuler les rougeurs, les couperoses et les dermatoses provoquées par la nourriture très épicée et par les vins capiteux. « Pour farder une élégante, il faut une boutique entière[23] », écrit Fitelieu, en 1642. Dans *Les Précieuses Ridicules*[24] de Molière (représentées en 1659), Gorgibus, le bourgeois dont la fille et la nièce cherchent à s'anoblir en imitant les précieuses, se plaint des soins coûteux que celles-ci lui valent pour se faire belles :

> Ces pendardes-là, avec leur pommade, ont je pense, envie de me ruiner. Je ne vois partout que blancs d'œufs, lait virginal[25], et autres brimborions que je ne connais

---

[20] « Les finalités du maquillage - beauté, expressivité, féminité – devenues axiomes, nous dit Dominique Paquet, témoignent d'une volonté de corriger, d'améliorer le visage nu en y peignant des signes et des formes référés aux canons de la beauté, à des codes normatifs mouvants ou à des critères de société issus de la mode, de l'histoire de la peinture ou de l'art. Le principe qui dirige cet écart par rapport au donné prend naissance d'une fantasmatique du corps considéré comme une guenille, comme un sac d'ordures, ou un pâle décor naturel inferieur aux parures animales, et dans un désir consubstantiel à l'homme de dépasser le réel pour atteindre à l'infini et à l'éternité. Le fard résorbe le dégout de la chair triste et des fluides délétères, magnifie la peau et tente de la statufier comme un rêve absolu » (Dominique Paquet, *La Poudre et le fard, prolégomènes à une esthétique du maquillage*, thèse de troisième cycle soutenue à l'Université de Paris X Nanterre en 1978, UFR de philosophie, sous la direction de Michel Bernard, p. 4.)

[21] Sur la composition des différentes parfums et pommades au XVIIe siècle, voir le livre de Simon Barbe, *Le Parfumeur françois, qui enseigne toutes les manières de tirer les odeurs des fleurs et à faire toutes sortes de compositions de parfums...,* Amsterdam, P. Marret, 1696.

[22] *«* Histoire de la beauté : Les XVIIe et XVIIIe siècles », article publié dans *L'Express Culture* le 24/07/2003, Par Dominique Simonnet, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/4-les-xviie-et-xviiie-siecles_818939.html

[23] Cité par Dominique Simonnet, « Histoire de la beauté : Les XVIIe et XVIIIe siècles », *ibid*.

[24] Molière, *Les Précieuses Ridicules*, Paris, C. de Sercy, 1660.

[25] Lait virginal : "sorte de cosmétique dont on se sert pour se blanchir le teint" (Littré).

> point. Elles ont usé depuis que nous sommes ici, le lard d'une douzaine des cochons pour le moins, et quatre valets vivraient tous les jours des pieds de moutons qu'elles emploient. (I, 3)

On employait alors en cosmétologie, des produits d'origine animale. Écoutons plutôt l'abbé de Coulanges qui, dans une de ses chansons, nous donne une des recettes utilisées à son époque pour être belle :

> Un nez avec la coque d'œuf
> De rouge devient pasle,
> Un teint avec du fiel de bœuf
> Se préserve du hasle.
> Mais voulez-vous l'avoir plus beau
> Que n'eut jamais Niquée[26],
> Souvent d'une teste de veau
> Respirer la fumée.[27]

Dans un amusant dialogue, écrit vers la fin du règne de Louis XIV,

> un auteur très spirituel a mis en scène deux servantes s'entretenant de leurs maîtresses. L'une rapporte que la sienne l'oblige trois heures durant ‘‘ à lui décrasser le sein, à la pommader, à lui laver les pieds et les mains avec de la pâte d'amandes, etc. ‘‘. La domestique ajoute que le matin sa patronne passe plusieurs heures à se faire un visage avec du blanc et du rouge, à se mettre du vermillon sur les lèvres, au bout des doigts et au sein[28].

[26] La princesse Niquée est une héroïne de l'*Amadis de Gaule* qui est restée dans la littérature pour avoir atteint le nirvana, d'où le proverbe "être dans la gloire de Niquée", très usité aux XVIIe et XVIIIe siècles, selon le *Littré*, et où il faut voir l'expression du bonheur parfait : "Vous voilà donc, mon cher enfant, dans votre gloire de Niquée." (Voltaire, *Lettre à d'Arnaud*).

[27] Roger Vaultier, « La Parfumerie et les soins de la beauté au XVIIe siècle », article publié dans la revue *La France et ses parfums, revue bimestrielle de parfumerie et de cosmologie*, Vol II, N° 10, Lyon, Société d'édition de parfumerie et de cosmologie, 1957-1970, p. 38.

[28] Roger Vaultier, *op.cit*., p. 38.



Tableau 1 : Image qui figure dans *Le Parfumeur françois, qui enseigne toutes les manières de tirer les odeurs des fleurs et à faire toutes sortes de compositions de parfums*... par le Sr Simone Barbe, parfumeur [Texte imprimé], Amsterdam, P. Marret, 1696.

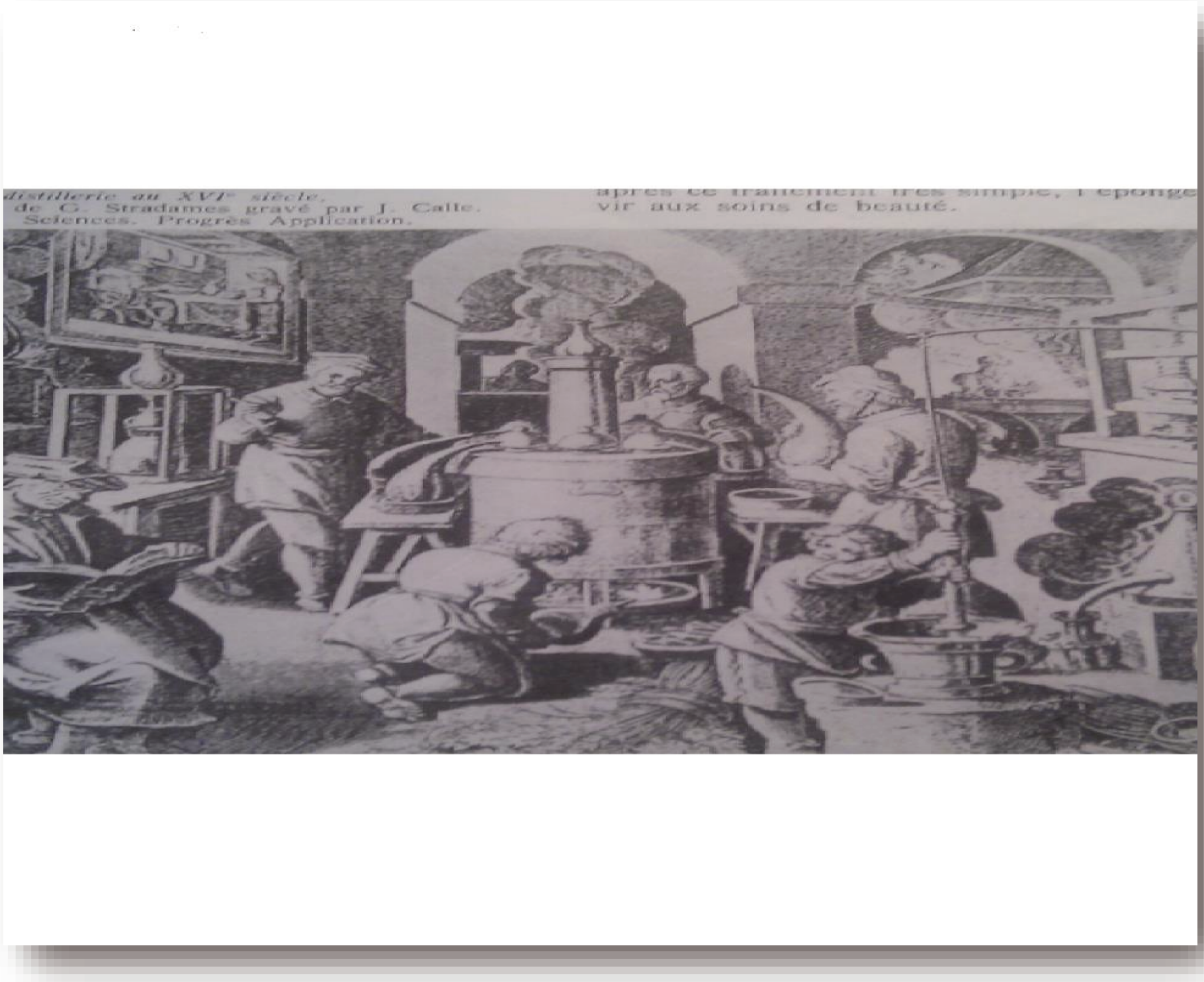


Figure 2 : *Distillerie au XVIe siècle* de G. Stradames, gravé par J. Calle. Sciences Progrès Application, (dans Le *Parfumeur François*, Simone Barbe, *op.cit.*)

Isidore, de *L'Amour Peintre* de Molière (1668), nous donne une idée des goûts des femmes nobles de l'époque, qui cherchent toutes à avoir des traits réguliers et un teint parfait, même dans leurs portraits :

> ISIDORE. - Je ne suis pas comme ces femmes qui veulent, en se faisant peindre, des portraits qui ne sont point elles, et ne sont point satisfaites du peintre, s'il ne les fait, toujours, plus belles que le jour. Il faudrait, pour les contenter, ne faire qu'un portrait pour toutes ; car, toutes, demandent les mêmes choses ; un teint tout de lis et de roses, un nez bien fait, une petite bouche, et de grands yeux vifs, bien fendus ; et surtout, le visage pas plus gros que le poing, l'eussent-elles d'un pied de large. (I, 11)

- *Le rose et le blanc : pour un teint éclatant*
    - Neige, lis et roses

En fait, la femme doit avoir ainsi un visage couleur de de lis mais aussi de rose et, et quand elle veut séduire, elle ajoute du rouge, car le rouge[29] est censé masquer la vieillesse et refléter la sensualité. On en met partout, jusque sur les joues des morts. Une esthétique qui semble rester à la mode jusqu'au siècle suivant ; Casanova le dit : « On le met pour faire plaisir aux yeux, qui voient les marques d'une ivresse qui leur promet des égarements et des fureurs enchanteresses[30] ». Même au lit, les femmes s'enduisent d'un demi-rouge. L'ornement du visage était également en grand honneur[31].



Au théâtre, on reproduit partout cette image du corps féminin soigneusement entretenu. Dans plusieurs comédies et tragi-comédies l'évocation de la blancheur du teint équivaut à célébrer la beauté des femmes issues de l'aristocratie. Malgré son âge, ou à cause de lui, Arsinoé dans *Le Misanthrope* « met du blanc, et veut paraître belle » (IV, 3). L'Orphise de la *Comédie des Tuileries*[32] souligne que Florine se farde avec du blanc :

---

[29] Dans *L'Amant de sa Femme* de Dorimant (Paris, G. Quinet, 1661), Caliste utilise le panceau (un rouge vif) pour séduire ses galants.
[30] Cité par Dominique Simonnet, *ibidem*.
[31] On se mettait toujours des mouches, et, par une recherche bizarre, le taffetas qui servait à les faire était découpé en croissant de lune, en étoiles, en figures de fleurs et même de bêtes et de personnages, de sorte que le visage donnait une véritable représentation d'ombres chinoises.
[32] Les Cinq Auteurs : Boisrobert, François le Métel de ; Colletet, Guillaume ; Corneille, Pierre ; L'Estoille, Claude de ; Rotrou, Jean de, *La Comédie des Tuileries*. Paris, A. Courbet, 1638.

ORPHISE
On vous connaît assez, et vous êtes de celles
Que mille fois le plâtre[33] a fait passer pour belles ; (III ,5)

Cependant « sur la blancheur ainsi obtenue, il faut que se distinguent des taches roses sur les joues, mais aussi sur les ongles, les oreilles, le menton et le bout des seins[34] ». Dans *La Silvanire,* pastorale de Mairet, Tirinte, souligne certes la blancheur du teint de Silvanire, comparé à la neige, mais il se trouve mis en valeur par des nuances roses :

La neige qui descend sur la campagne nue,
Pure comme elle était au sortir de la nue,
Et la rose au plus beau de la jeune saison,
De son teint frais et blanc font la comparaison (II, 2)

Le recours à la comparaison et le développement d'un champ lexical de la lumière (frais, pure, neige, blanc, rose) lors de la description de l'amante montrent un Tirinte fasciné par la blancheur du visage de Silvanire. Le teint éclatant de la reine des *Occasions Perdues* de Rotrou est évoqué par Paris par le biais d'une métaphore florale[35], célébrant une délicate harmonie de couleurs et véritable *topos* de la poésie de l'époque :

[..] Faites-vous un tableau de mille belles choses,
Imaginez des lis[36,] figurez-vous des roses ;
Songez à ce qu'on voit de rare en Orient,
Au soleil quand il a le visage riant ;
Lisez ce qu'on dit des merveilles d'Hélène,
C'est là que mille esprits ont épuisé leur veine ;
[…] Considérez les traits des plus rares visages,
De toutes qualités, de tous noms, de tous âges ;
Sachez ce que Vénus avoit de plus charmant

La métaphore précise du « lys » est l'une des métaphores les plus utilisées pour qualifier le teint des héroïnes du théâtre, ce qui s'explique par une double raison ; tout d'abord par la beauté de la fleur de lys, ensuite par sa connotation morale, car, selon l'Académie, le Lis, fleur « d'une

[33] Le *Dictionnaire* de Furetière (1690) nous informe que LE PLASTRE « se dit aussi de la ceruse, & de tout autre fard apparent. Cette vieille a toujours deux doigts de plastre sur le visage. » Le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) précise que l'on dit figurément qu'une femme met du plâtre pour dire « qu'elle a mis beaucoup de blanc. »
[34] Roger Duchêne, *Être femme au temps de Louis XIV*, Perrin, 2004, p. 285.
[35] La métaphore de « lis et de roses » appartient à une rhétorique galante très répandue au XVIIe siècle, à un point tel que l'on peut trouver parfois même dans la bouche des roturiers : dans la *Célimène* de Rotrou (Paris, A. de Sommaville ou T. Quinet, 1636) un des voleurs l'utilise pour qualifier la beauté du teint de Célimène : « PREMIER VOLEUR. Nous désirons deux choses, / cueillir mille baisers sur ces lys, et ces roses : » (V, 5).
[36] Le *Dictionnaire de l'Académie française*, 1ère Édition (1694) définie le LIS comme une fleur « d'une extrême blancheur. », ainsi elle connote au sens figuré la beauté et la blancheur du teint d'une femme « On dit fig. Un teint de lis. Un teint de lis & de roses, pour dire, Un teint extrêmement blanc, un teint blanc & vermeil. Et poëtiquement. Les lis de son teint, de son visage » Mais, le lis a aussi une connotation morale, il est « le symbole de la virginité, de la candeur, de l'innocence, de la pureté ».

extrême blancheur », est « le symbole de la virginité, de la candeur, de l'innocence, [et] de la pureté ».

Dans la *Céliane*[37] de Rotrou (représentée en 1634), Pamphile évoque également le teint blanc et rose de la belle Nise :

> Tout ce qu'on voit de beau dans le teint de l'aurore,
> Le Soleil comme il est sur le rivage More,
> […]
> Tout cela ne vaut pas l'objet de mes soupirs. (I, 1)

Beaucoup plus tard, et bien qu'il s'agisse de l'idéalisation d'une jeune aristocrate qui, en réalité, n'est nullement sa maîtresse, et qu'il n'aime que pour être amoureux, le fantasque Lisis, du *Berger Extravagant* de Thomas Corneille (1652), se conforme encore aux critères de la beauté idéale lorsqu'il se met à décrire Charite[38] à Clarimond :

> Tâche à faire un amas de mille belles choses,
> Songe aux beautés des lys, songe à celles des roses,
> Emprunte pour ses yeux les rayons du Soleil,
> Sème sur chaque joue un incarnat vermeil,
> Puis d'un vif coloris par un crayon fidèle... (I, 2)

[37] Rotrou, *La Céliane*, à Paris, Chez Toussainct Quinet, au Palais dans la petite salle, sous la montée de la Cour des Aydes, Avec privilege du Roy, 1637.

[38] Thomas Corneille s'est inspiré du roman de Charles Sorel, *Le Berger Extravagant* (1627) pour décrire la prétendue beauté de celle qu'il appelle Charite (= la Gracieuse), en réalité Catherine, une roturière, fort vulgaire.

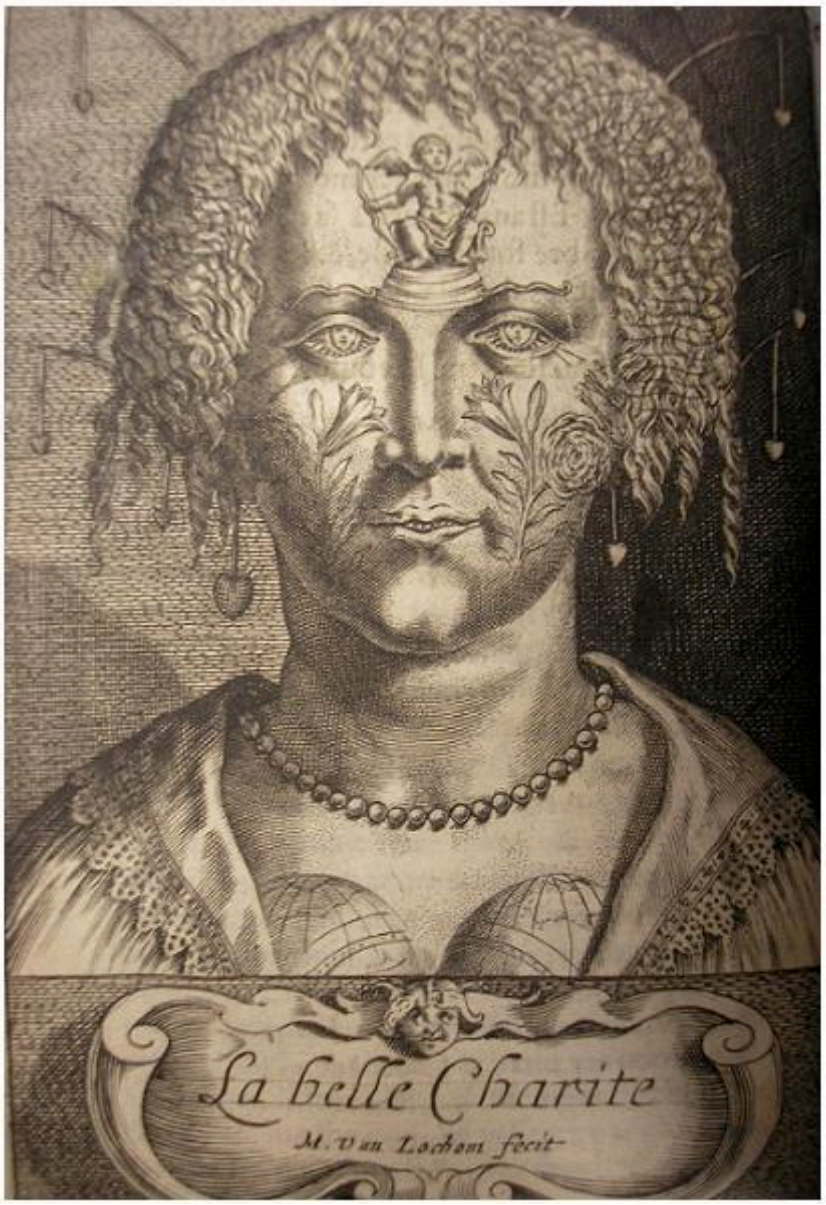


Figure 1 : Portrait métaphorique de Charite, extrait du : *Berger Extravagant* de Charles Sorel, (édition de 1627).

Le culte de la blancheur peut parfois se manifester au-delà de la célébration du visage de la femme aimée pour atteindre les autres parties de son corps. L'évocation que fait Paris de la reine des *Occasions Perdues* constitue l'une des rares descriptions « érotiques » destinées à faire imaginer une femme d'un rang si élevé ; s'il commence sa description par une évocation plutôt allusive et générale, de la beauté du teint blanc et rose de la reine, il va par la suite jusqu'à louer la blancheur de ses seins :

> […] Après tout, il faudra que tout le monde avoue
> Qu'un regard de la reine, un œillet de sa joue,
> Un des lis de son sein, un poil de ses cheveux,
> Passent tous les objets qui méritent des vœux. (II, 2)

La récurrence de la métaphore de l'œillet reprend de nouveau l'idée d'un délicat motif rose qui, sur les joues de la reine, est mis en valeur par le lis, autrement dit l'extrême blancheur de la peau. La description que fait Cloridan de son amante Perside, qu'il croyait morte, dans *L'Hypocondriaque* de Rotrou (1618), ne paraît pas moins osée que celle des *Occasions Perdues* du même auteur. Certes, le teint frais et blanc du visage de la jeune fille le fascine, mais ses « lèvres », sa « gorge », « son col » et son « sein » qui présentent la même association harmonieuse des couleurs, ne le font pas moins :

> Son teint sembloit encore aussi frais, aussi sain ;
> La mort n'a pu ternir un des lis de son sein.
> Un roi peut-il vanter sa fortune seconde,
> Après les privautés que je goûtois au monde ?
> N'ai-je pas mille fois, sur les fleurs de ton sein,
> Confirmé les arrêts de mon chaste dessein ?
> Je vois la même bouche ou mon âme ravie
> A cent fois en un jour pris et perdu la vie.
> Combien dessus ton col ai-je foulé de *lis*,
> Qu'après ce doux effort je trouvais embellis ?
> Combien de fois dessus tes lèvres closes
> La douceur du nectar sous la couleur des *roses* ?
> […] Combien cette faveur, à mon amour rendue,
> A-t-elle vu d'instans ma lèvre suspendue,
> Incertaine souvent, en son ardent désir,
> Quoi des yeux, ou du col, ou *des lèvres* choisir ? (IV, 2)

Dans une autre tirade, le jeune amoureux chante avec véhémence les attraits de sa belle et il énumère minutieusement toutes les parties de ce corps qui le séduit. Cloridan évoque le souvenir du corps absent de Perside, que sa mémoire fait admirablement ressusciter, dans tous ses détails, l'amant s'efforçant de combiner couleurs (lait, neige, rose) et lumières (Tage, éclat, feu) pour brosser un tableau vivant de son amante et compenser ainsi ce vide grâce à une présence imaginée. L'on sait ainsi que Perside, elle aussi, a la peau blanche, les joues roses et les seins couleur de « neige » et de « roses » :

> CLORIDAN.
> […]
> Et se yeux dont l'éclat excède en panser ;
> D'où l'amour ne sort point que pour baiser des *roses*
> En boutons sur le sein, et sur *le teint écloses* ;
> Ces *deux monts* que ce dieu voit enfler peu à peu,
> Où *le lait et la neige* ont trêve avec le feu,
> [....]
> Tant d'attraits qu'on ne dut concevoir qu'à genoux,
> Furent peints dans ce cœur par un pinceau si doux, (III, 2)

La même métaphore est utilisée par Andrès dans *La Belle Égyptienne*[39] de Sallebray (1642) pour qualifier la blancheur, peut-être rosée par la pudeur ou l'aurore, des seins de Précieuse :

> ANDRES [*s'adressant à Précieuse*]
> Par ces monts animés dont le beau privilège
> Peut enflammer les cœurs à l'aspect de leur neige,
> Et par ce noble tout, ouvrage précieux
> Que formèrent l'Amour, la Nature et les Dieux (II, 3)

Ligdamon dans *Ligdamon et Lidias*[40] de Georges de Scudéry (1631), chante également la blancheur des seins de Sylvie :

> LIGDAMON.
> Quoi ! T'imagines-tu la neige de son sein
> Capable d'amortir l'ardeur de ton dessein,
> Crois-tu que sa blancheur soit semblable à l'ivoire,
> Et que sa dureté puisse empêcher ta gloire (I, 1)

Le Tirinte de *La Silvanire*[41] de Mairet (1631), se montre sensible à la délicatesse de teint qu'offre à voir l'ensemble de la personne de l'héroïne qu'il trouve endormie sous un arbre :

> TIRINTE.
> La neige qui descend sur la compagne nuë,
> Pure comme elle estoit au sortir de la nuë,
> Et la rose au plus beau de sa jeune saison,
> De son teint frais et blanc sont la comparaison ; (II, 2)

Cependant il s'est auparavant extasié sur la blancheur de sa gorge (II, 1 : « Et sa gorge de lis par compas se mouvant »), et c'est l'association de la teinte aux formes qui semble séduire encore davantage le jeune amoureux :

> TIRINTE.
> D'abord en la voyant l'œil trompé pourroit croire
> Que c'est une statue ou de marbre ou d'yvoire, (II, 2)

Le Florange de *La Veuve*[42] de Pierre Corneille (représentée en 1632), est vraisemblablement ébloui par la mince taille de Doris, censée rappeler les représentations de la déesse de la chasse, mais aussi, selon le rapport qu'en fait Géron, son beau teint, qui semble concerner jusqu'à ses seins généreux, à la Vénus, dont on imagine généralement le corps entier et nu :

---

[39] Sallebray, *La Belle Égyptienne*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.
[40] Georges de Scudéry (1601-1667), *Ligdamon et Lidias, ou La ressemblance*, Paris, F. Targa, 1631.
[41] Mairet, *La Silvanire*, *ou La Morte-vive*, tragi-comédie pastorale avec les figures de Michel Lasne, Paris, F. Targa, 1631.
[42] P. Corneille, *La Veuve, ou Le traistre trahy*, Paris, F. Targa, 1634.

GÉRON.
L'enflure de son sein un double petit monde,
C'est le seul ornement de la machine ronde,
L'amour à ses regards allume son flambeau,
Et souvent pour la voir il ôte son bandeau,
Diane n'eut jamais une si belle taille,
Auprès d'elle Vénus ne serait rien qui vaille,
Ce ne sont rien que Lys, et Roses que son teint, (I, 4)

■ Métaphores de l'éclat : lumière, jour, aurore

L'aurore, présentée comme une entité vivante, était considérée par les Grecs comme une véritable divinité, dotée d'attributs humains. Chez Homère, l'aube est assimilée métaphoriquement à une jeune fille : elle devient « fille du matin », « aux doigts de rose ». Le seul mot composé, « *rhododactulos* » (« aux doigts de rose ») transforme l'aurore en une belle femme, dont les doigts évoquent les couleurs atténuées de l'aurore. L'aube nous fait aussi admirer, l'image d'une fleur, la plus belle des fleurs, une « rose », et l'on voit aussitôt se dessiner, sous nos yeux, les tendres couleurs de l'aurore, un début de journée où le soleil commence à poindre... La couleur de rose définit bien aussi une sensation visuelle connue, ressentie dans le début d'une journée, avec ses tons pleins de douceurs. Si l'image de la femme au teint frais et éclatant par ses « roses » constitue un *topos* de la poésie amoureuse, elle n'est cependant pas absente du théâtre, notamment des comédies et tragi-comédies, qui ne cessent d'évoquer à leur tour la fraicheur et la beauté éternelles de la femme et où les images métaphoriques assimilent le plus souvent l'amante à l'aurore.

--- L'éclat du teint

Plusieurs de nos héroïnes du théâtre ont alors un teint blanc et rose.

Bien que peu sincère, le Philandre de la *Mélite*[43] de Corneille (1629), exprime son admiration et déclare à Cloris : « j'examine ton teint dont l'éclat me surprit » (I, 4). Dans la *Silvanire* de Mairet, Aglante semble ébloui par l'éclat du teint de l'héroïne éponyme, qu'il compare à maintes reprises à l'aurore, l'aspect vermeil du teint connotant une certaine lumière :

Elle a comme l'Aurore un teint frais et vermeil,
Un port, un air, un œil, qui n'a rien de profane
Et bien plus de rigueur qu'en en donne à Diane ! (I, 1)

Le jeune amoureux ne peut s'empêcher de s'exclamer à la vue de la ravissante Silvanire :

Dieux ! la voici qui vient belle comme le jour,
Et qui mène avec soi le dédain et l'amour ;

[43] Pierre Corneille, *Mélite*, *ou Les fausses lettres,* Paris, F. Targa, 1633.

Et Hylas de lui répondre, en connaisseur : « Je meurs ! Elle a très bonne mine[44] ». Fasciné par le teint frais de Liliane, le jeune comte de *La Bague de l'oubli* de Rotrou la qualifie également de « divine aurore » :

> En l'espoir d'adorer cette divine aurore,
> Je sens un nouveau jour en mon âme s'éclore ;(II,1)

Après avoir retrouvé ses sens, le roi, son amant, lui adresse la parole amoureusement et loue son « teint vermeil », dont l'éclat et la couleur sont comparés aux fleurs :

> Approche, mon soleil,
> Que j'égare mes vœux dessus ce teint vermeil,
> Mon âme par un sort si longtemps altérée,
> Ne sera qu'en ces fleurs désormais égarée, (V, 6)

Cette même image de la femme diffusant une belle lumière, est reprise dans *Les Occasions perdues* de Rotrou ; Paris compare par prétérition, la reine Arthèmise (la reine de Dalmatie) à la lune et à l'aurore[45] :

> Je ne l'égale point à l'aurore, à la lune,
> Cette comparaison me semble trop commune ;
> Et pour vous figurer que ses attraits son doux,
> Il suffit si je dis qu'elle est digne de vous.

Plus tard, Lidament de *La Folle Gageure*[46] de Boisrobert (1653), vantera encore la belle mine de Diane en la comparant aux pierres précieuses :

> Souffrez qu'à vos beautez justement je compare
> Ces pierres, du Soleil l'ouvrage le plus rare ;(II, 6)

À deux reprises, le Duc du *Charme de la voix*[47] de Thomas Corneille (1655) célèbrera les attraits de Fénise et se montrera sensible à une sorte de rayonnement de la personne :

> LE DUC.
> Regarde, admire, voy, Fabrice, quel éclat ! Qui n'en seroit charmé ?

---

[44] *MINE* est selon le *Dictionnaire Universel* de Furetière la « physionomie, disposition du corps, & sur tout du visage […]. Voilà une femme de bonne mine, de grande mine, elle s'est parée, elle s'est mise sur sa bonne mine. Mine se dit aussi des gestes, des contenances, & des marques extérieures qui font connoistre ce qui est caché ou secret. »

[45] La comparaison avec l'aurore suppose, à côté de la blancheur, la présence du rose aussi : Homère dans *L'Odyssée*, évoque « la matinale Aurore aux doigts de rose » (Livre XII, chant 8).

[46] François De Boisrobert, *La Folle Gageure, ou Les divertissemens de la comtesse de Pembroc*, Paris, A. Courbé, 1653.

[47] Thomas Corneille, *Le Charme de la voix*, comédie Imprimée à Rouen ; et se vend à Paris, chez A. Courbé et G. de Luyne, 1658.

FABRICE.
Tastez, le cœur vous bat ?

LE DUC.
Mais as-tu vu jamais beauté plus surprenante ? (II, 2)

La Comtesse de *L'Inconnu*[48], du même auteur (1675), est une femme dont le teint frais et lumineux rend même les dieux jaloux :

POMONE.
Si Vertumne a des yeux, doit-il le demander ?
Je suis, quoique Déesse, obligée à céder ;
Puis-je le voir sans jalousie ?
Quand en faveur d'un Amant inconnu
J'ai promis de venir régaler cette Belle,
J'avais cru ne trouver en elle
Que les appas d'une simple Mortelle.
Pour qui l'Amour était trop prévenu ;
Mais les Divinités n'ont rien qui la surpasse.
Il n'est éclat qu'elle n'efface,
Et je viens d'avoir la douleur
Qu'auprès d'elle mes Fruits ont changé de couleur.
Après un tel affront puis-je être sans colère ?

VERTUMNE.
J'aurais la même plainte à faire.
J'ai beau, comme Dieu des jardins,
Chercher à lui fournir toujours des fleurs nouvelles ;
Son teint en a de naturelles,
Dont l'éclat ternit mes jasmins. (II, 8)

Exaltée comme garantie de probité morale, la beauté n'en est pas moins codifiée dans une production littéraire massive (poèmes d'amour, traités de civilité …). Les règles de l'esthétique à laquelle la femme de l'aristocratie a cherché à tout prix à se conformer sont presque les mêmes dans toute l'Europe[49] : peau blanche, cheveux blonds, lèvres et joues rouges, sourcils noirs, le cou et les mains longs et minces, le pied petit, la taille souple, les seins fermes,

[48] Thomas Corneille, *L'Inconnu*, comédie meslée d'ornemens par T. Corneille, représentée par la troupe du roy établie au fauxbourg S. Germain, Paris, au Palais, dans la Salle royale, à l'image S. Louis, 1675.

[49] En Espagne, par contre, les canons de la beauté semblent être très différents de ceux du reste de l'Europe. Ogier, dans sa célèbre *Préface à Tyr et Sydon de Schélandre* en 1628, avait bien posé le problème en ces termes :
« Le goût des nations est différent aussi bien aux objets de l'esprit, qu'en ceux du corps, et que tout ainsi que les Mores, et sans aller si loin les Espagnols, se figurent et se plaisent à une espèce de beauté toute différente de celle que nous estimons en France et qu'ils désirent en leurs maistresses une autre proportion de membres et d'autres traits de visage que ceux que nous y recherchons : jusques-là qu'il se trouvera des hommes qui formeront l'idée de leur beauté des mêmes linéaments dont nous voudrions composer la laideur : de même il ne faut point douter que les esprits des peuples, n'aient des inclinations bien différentes les uns des autres, et des sentimens tout dissemblables pour la beauté des choses spirituelles telle qu'est la Poésie. » (Ogier, Préface à J. de Schélandre*, Tyr et Sidon*, Paris, R. Estienne, 1628, cité par Myriam Dufour-Maître, « De "Précieuse, Égyptienne" à "Mélisse, vieille Précieuse" : naissance d'un personnage, applications mondaines et exténuation d'un type (1628-1724) », Littératures classiques, 2005, n° 58, p. 115-130, p. 119-120).

ronds et blancs[50]. Cela remonte à une tradition orale et littéraire au cours du XVIe siècle qui attribue à la femme une liste des beautés dont le nombre varie entre trois et trente. Salomone Morpurgo dans son *Costume de la donne* (1536), en donne encore plus, et sa femme idéale ne possède pas moins de trente-trois perfections[51] dont nous citons :

> Trois blanches : la gorge, les mains et les dents
> Trois rouges : le menton, les lèvres et les joues[52]

--- L'éclat par les cheveux, les yeux et les lèvres

Vincent Voiture (1597-1648), dans une lettre au cardinal de La Valette, datée de décembre 1635, rétablit la hiérarchie des beautés au profit de Mlle de Bourbon, future duchesse de Longueville, « blonde, blanche & grasse[53] » :

> une beauté fort différente de celle de la reine Épicharis[54]. Mais si elle n'est pas si Égyptienne qu'elle, elle ne laisse pas d'être pour le moins aussi voleuse. Dès sa première enfance elle vola la blancheur à la neige, & à l'yvoire, et aux perles, l'éclat & la netteté. Elle prit la beauté & la lumière des astres, et encore il ne se passe guere de jours, qu'elle ne dérobe quelque rayon au Soleil, & qu'elle ne s'en pare à la veuë de tout le monde[55].

---

[50] Georges Duby, Michel Perrot, *Histoire des femmes XVIe, XVIIe siècles*, sous la dir. De Natalie Zemon Davis et Arlette Farge, Plon, 1991(pour l'édition française), p. 70.

[51] « Trois longues : les cheveux les mains et les jambes. / Trois menues : les dents, les oreilles et les seins. / Trois larges : le front, le torse et les hanches. / Trois étroites : la taille, les genoux, l'endroit ou la nature a placé tout ce qui est doux. / Trois grandes : la taille, les bras et les cuisses/ Trois fines : les sourcils, les doigts et les lèvres. / Trois rondes : le cou, les bras …/ Trois petites : bouche, menton et pieds / […] Trois noirs : les yeux, les sourcils et ce que vous savez… »

[52] Cité par Georges Duby, Michel Perrot, *ibid*., p. 70-71.

[53] Vincent Voiture (1597-1648), *Les Œuvres de Monsieur Voiture, contenant ses Lettres & ses Poësies avec L'Histoire d'Alcidalis & de Zilide, nouvelle et dernière édition augmentée de la conclusion de L'Histoire d'Alcidalis & de Zelide*, Tome I, à Paris, chez Michel Guignard, 1713, p.164.

[54] En 1635, l'abbé Antoine Arnauld dans les *Mémoires*, dit avoir fait la connaissance, chez sa parente Mme de Feuquières à Metz, d'une demoiselle de Pré ou du Pré, maigre et noire mais pleine d'esprit : elle est la fondatrice d'un « ordre de chevalerie qu'elle avoit nommé *l'Ordre des Égyptiens*, parce qu'on n'y pouvoit être admis qu'on n'eût fait quelque larcin galant. Elle s'en étoit faite la reine, sous le nom d'Epicharis [c'est-à-dire gracieuse] ; et tous ses chevaliers portoient avec un ruban gris-de-lin et vert une griffe d'or avec ces mots : « Rien ne m'échappe » (cité par Myriam Dufour-Maître Dans, « Précieuse, Égyptienne » à « Mélisse, vieille Précieuse »…, *art. cit*., p. 115).

[55] Vincent Voiture (1597-1648), *Les Œuvres de Monsieur Voiture, contenant ses Lettres & ses Poësies avec L'Histoire d'Alcidalis & de Zilide, nouvelle et dernière édition augmentée de la conclusion de L'Histoire d'Alcidalis é de Zelide*, Tome I, à Paris, chez Michel Guignard, 1713, p.164.



Figure 2 : Antoine Trouvain, *Portrait d'Anne Marie de Bourbon , princesse de Conti, en pied*, [estampe], Se vend à Paris chez A. Trouvain, rue S.t Jacques au grand monarque attenant les Mathurins, avec Privilège du Roy, source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE QB-201 (95)-FOL, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8408893z

La blondeur reste à la mode[56] à la vie comme au théâtre : dans *L'Hypocondriaque*, Cloridan loue les tresses blondes de Perside « que nature a teintes dans le Tage[57] ». À deux reprises, il exprime sa fascination devant cette chevelure éclatante de lumière à l'occasion de sa description du bracelet de cheveux que Perside lui a offert comme gage de fidélité et dont les nymphes mêmes semblent jalouses :

> Ah ! ne les baisons plus, brisons ces tresses blondes !
> Qu'elles soyent desormais le joüet de ces ondes ; (IV,1)
> […]
> Noire nymphes de Styx, riches de mes ruines

[56] Cette mode semble fasciner même les bourgeoises, qui cherchaient inlassablement à imiter les femmes de la noblesse. Dans *Les Ménechmes* de Rotrou, Ménechme Ravi offre un poinçon à Érotie, pour orner ses tresses blondes : MÉNECHME RAVI. « Et je m'estimerai le plus heureux du monde, / De voir tous les jours sous cette tresse blonde, / Et tous les jours touché par ses divines mains ; / A qui le Ciel permet d'enchaîner tant d'humains. (*Les Ménechmes*, Paris, A. de Sommaville, 1636, acte I, sc. 3).

[57] Le Tage est le plus long fleuve de la péninsule Ibérique, il couvre le long de la frontière entre le Portugal et l'Espagne. Les Lisboètes surnomment son estuaire mer de Paille (en portugais Mar da Palha), à cause de sa couleur en fin de journée, lorsque le soleil couchant fait scintiller de jaune cette vaste étendue d'eau entre Lisbonne et Almada, ce qui fait comprendre la comparaison entre ce fleuve et les tresses dorées de Perside.

> Que vous verrez d'appas en ses tresses divines !
> Que mon affliction vous va causer de vœux
> Si ces liens dorez sont pris pour vos cheveux. (IV, 1)

Éraste admire également les cheveux couleur d'or de la belle Mélite :

> ÉRASTE.
> Je ne sache point d'or capable de mes yeux
> Que celui dont Nature a paré ses cheveux. (*Mélite*, I, 1)

Le jeune berger Tirinte est séduit par la belle chevelure, blonde et flamboyante, de Silvanire :

> TIRINTE.
> Ses beaux cheveux dorez de qui le vent se joüe,
> Et qui nonchalamment font ombrage à sa joüe,
> Que sont-ils proprement qu'une riche toison
> Qui ne sçauroit avoir d'assez digne Jason ? (*La Silvanire*, II, 1)

La couleur blonde de cheveux n'intervient pas à l'époque, seulement comme l'un des critères de la beauté physique de la personne, elle est aussi un signe extérieur de sa nature psychologique et peut révéler alors son être intérieur ; ainsi « les cheveux bruns renvoient à la symbolique de la couleur noire, c'est-à-dire à l'obscur, au diable, aux cotés maléfiques de l'existence[58] », ce qui fait que les femmes se blondissent sans cesse les cheveux. Les cheveux roux sont également négativement connotés, car les femmes rousses sont associées à la séduction et à la luxure, voire à la « couleur des prostituées[59] », une couleur à l'image des flammes de l'enfer. Les rousses sont censées être dangereuses et corruptrices parce qu'elles « sont en état de menstruations permanentes, qu'elles sont lascives et sexuellement insatiables[60] ». Certes, elles ne sont pas laides physiquement, mais la couleur de leurs chevelures est l'indice de leur laideur morale.

Nos belles ont aussi et dans la plupart des cas, des beaux yeux clairs : dans *Les Occasions Perdues* de Rotrou, Ormin, un des chevaliers du roi Alphonse, nous apprend que la reine de Sicile a les yeux bleus :

> ORMIN.
> Peut-on priser assez les charmes de ses yeux
> Que la nature a peint de la couleur de cieux ?

---

[58] Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015, p. 45.
[59] Michel Pastoureau*, Dictionnaire des couleurs de notre temps : symbolique et société*, Paris, Christine Bonneton, 2007, p. 142.
[60] Valérie Van Curgten-André, « *Quand l'autre est roux* », dans *Les Grandes Peurs*, vol. 2, Droz, Genève, 2003, p. 196.

Adraste de *L'Amour Peintre*[61] de Molière (1667), est épris par les beaux yeux bleus d'Isidore : « ADRASTE, *regardant Isidore*. — Elle a les yeux bleus. » (I, 12). Cloridan de *L'Hypocondriaque* est fasciné par les yeux de Perside « dont l'éclat excède en panser ». De même Don Fadrique dans *Les Engagements du hasard*[62] de Thomas Corneille (est ébloui par l'éclat des yeux d'Elvire :

> Cet œil vif et perçant, dont le brillant éclat
> Sait triompher sans force, et vaincre sans combat, (II, 3)

Dans *Ligdamon et Lidias* de Scudéry[63] (1631), Ligdamon voit dans les yeux de Sylvie la réflexion de la belle couleur de l'azur :

> SYLVIE.
> Je ne jamais rien vu de si beau que les cieux ;
> LIGDAMON.
> Et quoi votre miroir ne peint-il pas vos yeux[64] ? (I, 1)

Sylvie semble être un tableau vivant de toutes les qualités que l'on peut apprécier chez une femme et qui consistent en un teint éclatant, une bouche rose, une gorge et des seins blancs, des yeux clairs et lumineux :

> LIGDAMON.
> La rose en son éclat me présente sa bouche,
> La neige peint sa gorge, où personne ne touche ;
> Et lorsqu'en soupirant je regarde les cieux,
> Je vois dans le soleil un crayon de ses yeux ;
> La couleur et la forme de la voute azurée
> Me remet dans l'esprit sa prunelle adorée ;(II,1)

--- L'éclat de la bouche

Participent également à l'éclat, les lèvres, dans la mesure où elles réfèrent à des pierres précieuses. Beaucoup de nos héroïnes apparaissent alors avec des bouches rouges ou « vermeilles » (sous la forme d'un substantif féminin chez Furetière, le mot désigne le précieux grenat) fort appréciées par les galants ; Lidament, de *La Folle Gageure*[65] de Boisrobert (1653), chante dans ses vers les lèvres rouges et sensuelles de la femme aimée, capables de dépasser toutes les beautés que Nature puisse produire :

---

[61] J.-B. P. de Molière, *Le Sicilien, ou l'Amour peintre*, Paris, J. Ribou, 1668.
[62] Corneille Thomas, *Théâtre*, Paris, 1662-1666. Nous nous sommes référés ensuite à l'édition, Paris, Classiques Garnier, 2015.
[63] Georges de Scudéry, *Ligdamon et Lidias, ou La ressemblance*, Paris, F. Targa, 1631.
[64] Nous avons adopté la ponctuation et la répartition des personnages de l'édition de 1631, F. Targa (Paris) figurant sur Gallica.
[65] *Op.cit.*

> Si l'on dit que la terre a pris ses beaux habits,
> Que cette campagne fleurie […]
> Mais on peut dire qu'Asterie
> Sur ses lèvres fait voir des rubis[66] animés,
> Qui passent bien sans flatterie
> Tous ces trésors du Ciel dont nous sommes charmés. (I, 2)

Andrès, dans *La Belle Égyptienne*[67] de Sallebray, désigne par métonymie la bouche de Précieuse par le « corail », dont elle partage la sensuelle couleur :

> ANDRES
> […] Par ce vivant corail qui fait tant de miracles,
> Et qui rend tous les jours mille divins oracles.

La même image est utilisée par le Tirinte de *La Silvanire* de Mairet[68], qui admire la couleur éclatante de la bouche de son amante endormie :

> Pour l'esprit d'un Amant sa bouche à demi close
> Est un vivant cercueil de corail et de rose, (II, 2)

Dans *L'Amant de sa Femme*[69] de Dorimond (1660), Lucidor, voyant Caliste à sa toilette, procède à l'éloge de ses belles lèvres :

> LUCIDOR.
> Je suis surpris de voir ce beau visage égal,
> Ne se point ressentir des fatigues du bal,
> Rien n'en peut altérer les charmes et les graces,
> Cette bouche vermeille, et cet œil doux et fier ;(I, 1)

- *La beauté noire*

Ces images, si elles établissent les canons de la beauté blonde, n'excluent pas toutefois l'existence d'autres canons opposés, exaltés avec « l'Ordre des égyptiens[70] », devenu aussi fort à la mode à l'époque. L'on faisait ainsi l'éloge poétique et paradoxal de la belle esclave, de la belle Moresque et de la belle gueuse. L'une de rares pièces où l'on exaltait la beauté brune est celle de Sallebray*, La Belle Égyptienne* : aux antipodes des canons aristocratiques, la belle Égyptienne a le teint foncé, les yeux et les cheveux noirs, elle est sans doute moins bien en chair

---

[66] Selon le *Dictionnaire* de Furetière (1690), LE RUBIS est une « pierre rouge qui est au troisième rang des pierres précieuses, et qui est la plus estimée après le diamant et le saphir […]. Les Grecs ont appelé rubis, apyroti, c'est à dire, charbons ardents […]. Rubis se dit aussi des gros bourgeons rouges qui viennent sur le visage… »
[67] *Op.cit*.
[68] *Op.cit*.
[69] Dorimond, *L'Amant de sa Femme*, Paris, G. Quinet, 1661.
[70] Voir la note 29.

que les dames nobles, et surtout, elle danse comme une bohémienne. La figure de la beauté noire permet des jeux stylistiques et esthétiques de clair-obscur, convoquant volontiers des figures d'opposition allant de l'antithèse au paradoxe :

> DOM JEAN.
> Cette noirceur éclate & me rend la lumière,
> Contre l'ordre du monde elle fait un beau jour,
> Et r'alume par tout le flambeau de l'Amour. (II, 3)

Aussi, lors de la première entrée en scène de Dom Jean, ce dernier n'hésite pas en user :

> DOM JEAN
> […] Tu ne brilles pas moins pour être dans la fange,
> La terre a ses trésors, la nuit a son Soleil,
> L'éclat du diamant est partout sans pareil,
> La rose est toujours rose au milieu des épines,
> Enfin, tout sert de lustre à tes beautés divines. (I, 5, vers 270-274)

Dom Jean (Andrès) met ainsi en avant le contraste entre le personnage et son milieu, et n'hésite pas à pousser la contradiction plus loin :

> ANDRES.
> […] Me le jures-tu pas par la céleste flamme
> Que ces deux Astres bruns lancent jusqu'en mon âme ?
> Par la réflexion de ce feu glorieux
> Que l'une et l'autre joue emprunte de tes yeux, (II, 3,)

L'oxymore des « Astres bruns » conjugue la noirceur de l'œil avec la vivacité du regard, et souligne la relation entre la profondeur de ce regard sombre et la flamme amoureuse qu'Andrès y voit. Le paradoxe de l'apparence de Précieuse se prolonge sur son visage tout entier, puisque le sombre de ses joues devient un miroir réfléchissant ; ainsi la figure de Précieuse en tant que « belle » suscite l'ébahissement dans la mesure où elle parvient à répondre à une exigence esthétique tout en satisfaisant le désir de rencontrer une beauté radicalement « autre », une beauté originale, exotique, « voleuse des cœurs[71] », celle de Cléopâtre, que Précieuse, consciente de ses pouvoirs, affirme même surpasser :

> PRÉCIEUSE.
> Si je vous semble Egiptienne,
> Je n'en ay que l'habit, l'adresse et les cheveux,
> Et quoy que d'un Cesar leur Reine ait eu les vœux,
> Sa beauté toutefois fut moindre que la mienne. (II, 3)

[71] Le motif du vol du cœur, qui prend évidemment ici un relief particulier compte tenu de la profession de la jeune Bohémienne est un motif hérité de la courtoisie, du pétrarquisme et du fonds commun de la lyrique amoureuse qu'on attachera tardivement aux précieuses.

Les yeux noirs ne sont pas seulement beaux, selon le physionomiste Adamantius, mais, s'ils sont d'un noir profond, nous dit-il, ils témoignent de la noblesse de la personne et de sa vertu : « Quand le noir seul domine, il annonce une âme bien née, de l'esprit, un cœur droit & vertueux[72] ».

Toutefois on note que L*a Belle Égyptienne* est une exception qui confirme la règle. La beauté au théâtre est blonde et a la peau blanche. D'autres écrivains, des poètes tels que Marino, Malleville, Tristan L'Hermite, La Mesnardière et bien d'autres[73], rivalisent dans l'éloge paradoxal de la beauté noire[74]. Dans l'un de ses poèmes intitulé « *La Belle moresque* », La Mesnardière exalte ce genre de beauté :

> Quoy que son teint uni soit plus doux que l'Yvoire,
> Vous qui, pour m'en guérir, vous maltraittez ses Appas,
> Je vous confesse qu'elle est Noire ;
> Mais le Charbon ne l'est-il pas ?
> Cependant nous voyons, quand le feu le réveille,
> Qu'il surpasse en esclat la Fleur la plus vermeille[75].

Georges de Scudéry fait de même dans sa *Belle Égyptienne* :

> *La Belle égyptienne*
> Sombre divinité, de qui la splendeur noire
> Brille de feux obscurs qui peuvent tout bruler :
> La neige n'a plus rien qui te puisse égaler,
> Et l'ébène aujourd'hui l'emporte sur l'Ivoire.
> De ton obscurité vient l'éclat de ta gloire,
> Et je vois dans tes yeux, dont je n'ose parler,
> Un Amour africain, qui s'apprête à voler,
> Et qui d'un arc d'ébène, aspire à la victoire.
> Sorcière sans démons, qui prédis l'avenir,
> Qui, regardant la main, nous viens entretenir,
> Et qui charme nos sens d'une aimable imposture
> Tu parais peu savante en l'art de deviner,
> Mais sans t'amuser plus à la bonne aventure

---

[72] ADAMANTIUS (médecin du Ve siècle), *Traité de la physionomie par le sophiste Adamantius, ou Extrait des philosophes anciens et des physionomistes modernes. Suivi d'un éloge de Lavater comparé avec Diderot / par M. Meister*, Paris, Cussac, 1760-1800*,* p.23. Cette traduction à partir de l'ouvrage grec du Ve siècle, présente à la Bibliothèque Nationale de France, ne mentionne aucune date d'édition, et la version numérique mentionne une date approximative, celle de 1760.

[73] Claude Malleville, *Œuvres poétiques,* t. I Sonnets, Madrigaux et Épigrammes, Rondeaux, éd. Raymond Ortali, Paris, Didier, 1976, p. 45 ; Tristan L'Hermite, *La Lyre* (texte original), éd. J.-P. Chauveau, Paris, Genève, Droz, 1977, p. 279-280.

[74] Cette image de la belle noire semble trouver son origine dans *Le Cantique des cantiques* : « Je suis noire, mais je suis belle, filles de Jérusalem, / Comme les tentes de Kédar, comme les pavillons de Salomon. / Ne prenez pas garde à mon teint noir : / C'est le soleil qui m'a brûlée. » http://www.bibleetnombres.online.fr/biblecom/cantique.htm

[75] La Mesnardière, *Poésies*, Paris, Sommaville, 1656, p. 287-288.
URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54015994/f340.image

> Sombre divinité, tu nous la peux donner[76]

Ainsi nombre de poètes baroques français vont illustrer la beauté féminine, en tant que lumière des contraires, avec comme corollaire la métaphore du Soleil Noir, se saisissent du concept « Je suis noire mais je suis belle ». La magnificence des ténèbres y surpasse l'éclat du jour. Tristan l'Hermite, dans *La Lyre* (1641), exalte ce type de beauté, jugée paradoxale :

> Beau monstre de Nature, il est vrai, ton visage
> Est noir au dernier point mais beau parfaitement
> Et l'ébène poli qui te sert d'ornement
> Sur le plus blanc ivoire emporte l'avantage.
>
> Ô merveille divine inconnue à notre âge
> Qu'un objet ténébreux luise si clairement
> Et qu'un charbon éteint brûle plus vivement
> Que ceux qui de la flamme entretiennent l'usage.
>
> Entre ces noires mains je mets ma liberté :
> Moi qui fus invincible à toute autre beauté
> Une Maure m'embrase, une esclave me dompte
>
> Mais cache toi, Soleil, toi qui viens en ces lieux
> D'où cet astre est venu qui porte pour ta honte
> La nuit sur son visage et le jour dans ses yeux.

La belle Noire constitue une curiosité, un « beau monstre ». Le mot « monstre » ne recèle pas un sens aussi fort à l'époque qu'aujourd'hui et désigne une splendeur insolite, que souligne l'enjambement du deuxième vers, mettant en valeur « Est noir ». Le jeu sur les contradictions accentue le paradoxe de ce type physique : ébène contre ivoire, ténèbres contre clarté, charbon contre flamme, nuit contre soleil. Ébène, ténèbres, charbon et nuit : la société occidentale a fondé ses valeurs sur les opposés de celles-là. Le catholicisme, qui use des symboles de l'or et de la lumière, y a beaucoup contribué. Penser une beauté contraire à la définition même de la beauté : telle est la gageure que s'est donnée Tristan.
Au tournant du siècle, l'on pouvait louer aussi la belle brune pour son naturel.

> Brébeuf, qui écrit contre une femme fardée, peut approuver Gombauld qui loue la belle Égyptienne de n'user, pour charmer, que « du fard de Proserpine[77] ».

---

[76] Georges de Scudéry, *Poésies diverses* : *dédiées à Monseingeur le Duc de Richelieu*, Paris, Chez Augustin Courbe, dans la petite salle du palais à la Palme, avec privilège du Roy, 1649, p.59, Url : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k577745/f1.item.zoom

[77] Myriam Dufour-Maître, « De "Précieuse, Égyptienne" à "Mélisse, vieille Précieuse" »…, *art. cité*, p. 120.

On peut se demander s'il n'était pas plus facile à une belle Mauresque de trouver sa place dans le rêve de la poésie, voire dans l'imagination du roman, que sur la scène, incarnée par une comédienne, et quasiment tangible, face au public.

b- La beauté dématérialisée

- *Une beauté peu charnelle*

À travers les descriptions que font les galants de leurs dames dans les comédies et tragi-comédies, l'on retrouve presque systématiquement l'évocation des mêmes parties du corps féminin : le visage, les yeux, les cheveux, la bouche, la gorge, quelquefois les mains[78] et dans d'autres cas, les seins[79]. Cependant, l'on retrouve rarement des adjectifs qui nous donnent des précisions sur ces différentes parties notamment la couleur des yeux, leur forme, la longueur de cheveux…L'on se contente généralement d'évoquer des mots génériques tels que les « attraits[80] », les « charmes » et « les merveilles » de la femme aimée sans aucune précision : Amélie, dans la pièce éponyme de Rotrou[81], a de « beaux yeux », et une « belle bouche » (I, 2). Dans *Agésilan de Colchos*[82] du même auteur, l'on apprend seulement que les « charmes » de Diane sont sans pareils :

> ARDÉNIE.
> Vous charmez tout le monde, et plût au ciel qu'au temple
> On portât pour nos dieux l'œil dont vous contemple !
> Combien seroient chéris leurs mystères sacrés,
> Et combien leurs autels seroient plus révérés !

Alidor ne donne aucune qualification précise concernant le beau visage de Célimène dans la pièce éponyme de Rotrou et se contente de s'exclamer :

---

[78] Dans *La Célimène* de Rotrou*,* (*op.cit.*), Floridan évoque la blancheur des mains de Célimène : « Baisant de cette main la blancheur sans seconde, / Ce seul plaisir me rend, le plus heureux du monde » (IV, 5).

[79] Dans la pastorale, la description du corps féminin semble beaucoup plus érotique et osée que dans la comédie : dans *L'Astrée,* Alexis-Céladon, travesti en femme, contemple la beauté du corps d'Astrée qui s'apprête à se coucher : «…elle laissait voir un bras blanc et poli comme l'albâtre, sur lequel cette belle druide portait si curieusement les yeux qu'il semblait qu'il y avait bien quelque chose qui lui appartînt. Mais lorsque se décrochant, elle ouvrait son sein, et que son collet à moitié glissé d'un côté laissait en partie à nue sa gorge, […] Jamais la neige n'égala la blancheur du tétin, jamais pomme ne se vit plus belle dans les vergers d'amour, et jamais amour ne fit de si profondes blessures dans le cœur de Céladon… » (Honoré d'Urfé*, L'Astrée*, t. 3, p. 549).

[80] Selon le *Dictionnaire* de Furetière, ATTRAIT, « se dit poétiquement de la beauté. Sans les appas, les charmes &les attraits, les Poëtes seroient bien empeschés de leur contenance. Cette Dame a beaucoup d'attraits, tous les cœurs se rendent à ses attraits ».

[81] Jean de Rotrou, *Amelie*, à Paris, Chez Anthoine de Sommaville, au Palais, dans la petite Salle, à l'Escu de France, 1638, Avec privilege du roy. Pour toutes les pièces de Rotrou nous avons utilisé les éditions des Textes des Français Modernes, Jean de Rotrou, *Théâtre Complet 6, 7, 8, 9, 10 et 11,* parus respectivement entre 2003 et 2014.

[82] J. Rotrou, *Agésilan de Colchos*, à Paris, Chez Antoine de Sommaville, au Palais, dans la petite Salle, à l'Escu de France, 1637, Avec privilege du roy. Nous nous sommes référés pour cette pièce à l'édition de Paris, Cicero, Strasbourg, Théâtre national de Strasbourg, 1992.

> Ce visage, l'honneur, et la gloire du monde,
> N'est pas une beauté qui souffre de seconde. (V, 7)

Le Philiste de *La Veuve* de Corneille[83] admire le « visage d'Ange » de Clarice, où il trouve « Mille sujets nouveaux d'éternelle louange » (I, 5). L'Adraste, de *L'Amour Peintre*[84] de Molière, s'exclame en voyant Isidore :

> […] je ne pourrais m'empêcher de vous dire, que je n'ai rien vu de si beau que ce que
> je vois maintenant, … (12, I)

Le Lisandre de *La Galerie du Palais*[85] de Corneille parle de « ce visage si beau, si bien pourvu des charmes » (IV, 4) de sa Célidée. Le Poète dans la pièce de Sallebray, *La Belle Égyptienne*[86] fait l'éloge de Précieuse en utilisant des mots généraux et abstraits :

> LE POETE.
> Doux charme de mon cœur, miracle de nos jours,
> Jeune source d'appas, de graces, et d'Amours, (I, 2)

Et même quand il évoque la main de la jeune Précieuse, l'on ne sait pas davantage si elle est fine, blanche, grande ou petite, il se contente de nous dire tout simplement qu'elle est « divine », et c'est à nous d'imaginer son aspect !

> Vôtre divine main m'enchaina dans Séville,
> La mesme a resserré mes fers en cette ville, (I, 2)

Son rival Andrès ne donne pas plus de détails sur elle :

> Mets là ta belle main, et sois toute assurée
> D'une foi, d'une amour d'éternelle durée. (I, 6)

Le prince éponyme d'*Agésilan de Colchos*, contemple Diane endormie et manifeste son envie de prendre

> Mille baisers sur ses divines mains,
> Qui tiennent enchantés les cœurs de tant d'humains (III, 2)

---

[83] Corneille, *La Veuve*, *op.cit*. Pour toutes les pièces de Corneille, nous nous sommes référés à l'édition Flammarion de 2006 (Pierre Corneille, *Théâtre I : Mélite – La Veuve – La Galerie du Palais – La Suivante – La Place Royale – L'Illusion Comique – Le Menteur – La Suite du Menteur*).
[84] *Op.cit*.
[85] Cornielle, *La Galerie du Palais, ou L'Amie Rivale*, Paris, A. Courbé, 1637.
[86] *Op.cit.*

De même pour Iante, dans la pièce éponyme de Benserade[87], dont la beauté reste allusive, Ligde nous évoque la beauté légendaire de sa future belle-fille sans donner de précisions :

> Mon fils, vous méritez cette jeune merveille,
> Dont la rare beauté n'eut jamais de pareille. (*Iphis et Iante*, I, 1)

Le roi de *La Bague de l'oubli* de Rotrou qualifie Liliane du « plus rare ornement de toute [sa] province » (V, 2). Lorsque, dans *L'Amant de sa Femme,* de Dorimond, Lucidor décrit la beauté de Caliste, sa description reste allusive, surtout quand il s'agit de parler des parties les plus sensuelles, telle que « la gorge », qui reste ici la seule partie dépourvue d'un qualificatif :

> LUCIDOR.
> Rien n'en peut altérer les charmes et les graces,
> Cette bouche vermeille, et cet œil doux et fier ;
> Vont être pour les cœurs sans graces et sans quartier
> Et *cette gorge* encore. (I, 1)

L'on sait ainsi que l'œil de Caliste est « doux », que son visage est « beau », que sa bouche est « vermeille », mais la gorge est laissée à notre imagination. Si le galant s'abstient ici de tout dire c'est pour une double raison : d'une part, son silence témoigne de son raffinement, de sa galanterie envers sa dame, voire de sa prudence pour ne pas tomber dans le registre érotique et charnel, d'autre part, il s'agit d'une technique de séduction de l'auditeur et du lecteur car les silences du discours « mordent et font monter la courbe du désir[88] », nous dira-t-on. Dire à demi, c'est aussi dérober quelque chose à la jouissance, qui voudrait avoir tout, tout de suite,

> car l'une des forces de l'érotisme […] tient à sa réserve. Se gardant de tout dire, il abandonne à l'imagination un espace à moitié vacant, que les fantasmes peuvent investir librement[89].

Ce qui caractérise les attraits de Caliste, c'est que le jeune amoureux ne peut qu'y succomber :

> LUCIDOR.
> Adorable Caliste,
> C'est en vain que le cœur à vos attraits résiste. (I, 3)

L'on sait aussi que la Parthénie de *L'Innocente Infidélité* de Rotrou[90] est une femme très belle, qui charme tout le monde, mais sans que l'on dispose de davantage de détails de sa beauté ; les adjectifs qui la qualifient restent vagues et généraux :

---

[87] Isaac de Bensserade, *Iphis et Iante*, Paris, A. de Sommaville, 1637. Nous nous sommes référés à l'édition établie et présentée par Anne Verdier ; avec la collab. de Christian Biet, et Lise Leibacher-Ouvrard, Vijon, Lampsaque, 2000.
[88] Michel Jeanneret, *Éros rebelle : littérature et dissidence à l'âge classique*, Éditions du Seuil, Paris, 2003, p. 68.
[89] Michel Jeanneret, *ibid.,* p. 68.
[90] Rotrou, *L'Innocente Infidélité*, Paris, A. de Sommaville, 1637.

> CLARIMOND.
> Lorsque cette beauté si rare, et si charmante
> Fit briller à la Cour sa lumière naissante,
> Là cet aveugle enfant, qui lui donna ma foi,
> Du trait qu'il m'a tiré blessa le cœur du roi, (I, 5)

Le grand prêtre note à deux reprises sa beauté sans seconde, lors de son mariage avec le roi Félismond et lors de ses fausses funérailles :

> LE GRAND PRÊTRE, *à la Reine*.
> Et vous en qui le Ciel a si prodiguement
> Mis tout ce qu'on peut voir de rare, et de charmant, (II, 1)
> [….]
> Ce jeune astre naissait, et l'âge de vingt ans
> Ne doit point de tribu à l'empire du temps,
> […]
> Mais voir une Princesse, en beauté sans seconde,
> Qui fait des autels au cœur de tout le monde, (V, 6)

Le roi Félismond, loue à son tour « ce beau corps[91] » (V, 7) et cette « beauté si rare » (V, 7) Son père, quant à lui, ne peut que pleurer sa beauté et sa jeunesse révolues :

> LE PÉRE *de Parthénie*.
> Telle cette jeune merveille,
> Qui charmait tous les cœurs par un si doux effort. (V, 6)

Quand on s'attarde sur la plupart de ces évocations, la première chose que l'on peut remarquer est la difficulté de dire le corps. Il est difficile de faire exister une présence qui, bien entendu, ne peut pas seulement se traduire par des données métriques, par une description « anatomique », fût-elle parfaitement calibrée et proportionnée. Georges Vigarello note à juste titre que :

> Cette description de simples espaces anatomiques a tendance à aller vers la perte d'intérêt, l'inexistence en un certain sens. Or le corps, c'est à la fois une instance qui vit mais c'est en même temps une instance qui fait passer de la personne et du psychologique[92].

Parfois, l'on se contente d'évoquer fugitivement le « port », « l'aspect » ou le « maintien[93] », de la femme aimée. En considérant le port de la belle dame, en examinant sa taille[94], ou même

---

[91] La même expression est utilisée par Évandre dans la dernière scène pour qualifier Parthénie : « Le travail du chemin a lassé ce beau corps ».

[92] Georges Vigarello, « La séduction », interview parue dans *Le Portique* [En ligne], 12 | 2003, mis en ligne le 15 juin 2006, consulté le 17 juillet 2016, URL : http://leportique.revues.org/575, p. 13.

[93] LE MAINTIEN est la « Contenance, l'air du visage & le port du corps ensemble. Grave maintien, noble maintien. Maintien serieux. » (*Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694).

[94] Selon Furetière TAILLE se dit « particulièrement & principalement de la conformation du corps depuis les épaules jusqu'à la ceinture. Cette femme a la riche taille ; elle est de belle & de grande taille, d'une taille fine, dégagée, libre ; elle a la taille mignonne, elle est bien prise dans la taille. »

sa façon de marcher, l'on finit généralement par reconnaître son origine nobiliaire sans même avoir besoin de donner d'autres détails. Le port, est selon la première édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694), le « maintien d'une personne », qui nous permet de distinguer sa classe, ainsi on dit qu'une femme « a le port grave, majestueux. Elle a le port d'une Reine ». Et l'on peut aussi pour un homme savoir « à son port qu'il est homme de qualité ».

La belle et « honneste femme » est donc celle qui a « Je ne sais quoi de majestueux, qui imprime du respect ; je ne sais quoy de doux & d'honneste qui gagne les inclinations, elle vous attire, elle vous retient[95] ». Le Clorimand des *Occasions Perdues* de Rotrou admire la majesté « naturelle » dont jouit d'Isabelle :

> Je trouve que son port[96] plein de Majesté
> Qui semble naturelle, et n'a rien d'affecté : (II, 3)

Daraïde, dans la tragi-comédie *Agésilan de Colchos*, du même auteur, succombe dès le premier coup d'œil, au port imposant de la princesse Diane :

> O dieux ! qu'à cet aspect
> J'éprouve ce que peut la crainte et le respect ! (II, 4)

Andrès, dans la pièce de Sallebray, ne peut que trembler devant « l'aspect » majestueux de la belle égyptienne : « La voici, Dieux ! Je tremble à son divin aspect » (*La Belle Égyptienne*, I ,5). L'Aglante de *La Silvanire* de Mairet[97] est séduit par le port et la façon de marcher de Silvanire et déclare à son ami Hylas : « Vois-tu comme la grâce avec elle chemine ? » (I, 1). Dans *L'Heureuse Constance* de Rotrou[98], Le roi Alphonse explique à Rosélie que son amour n'est que la conséquence immédiate et incontournable de qualités physiques dont la nature l'a dotée. Tout en elle est fait pour être aimé et admiré : le visage, la silhouette, la voix et le maintien. Toutefois, l'évocation de toutes ces parties du corps reste très allusive et le roi ne mentionne aucun qualificatif qui concrétiserait le corps de la femme aimée. Ainsi le corps reste immatériel, transformant la femme en une silhouette, en un être fantomatique et poétisé dont on ne peut nullement cerner les contours :

> Nature en nous formant travaille avec dessein,
> Et seule aux passions nous dispose le sein ;

---

[95] Saint-Évremond, *Œuvres méslées, contenant Considérations sur Annibal […]*, *op.cit.*, chap. « *L'idée de la femme qui ne se trouve point, & qui ne se trouvera jamais* », p. 81.
[96] PORT se dit aussi selon le dictionnaire de Furetière « de la manière de marcher, de porter son corps. Cette femme est de belle taille, elle marche bien, elle a un port de Reine. On voyait au port, à la mine de ce jeune homme qu'il venoit de bon lieu ».
[97] *Op.cit.*
[98] Rotrou, *L'Heureuse Constance*, Paris, A. de Sommaville, 1636.

> Ce qui doit être aimé, son soin le rend aimable ;
> Ce que l'on doit haïr, il est désagréable ;
> Elle met en la voix, aux yeux, au port au pas,
> L'ordonnance d'aimer ou bien de n'aimer pas ;(III,1)

Selon le roi, cette beauté « originelle » est une grâce exclusivement nobiliaire dont le roturier est naturellement dépourvu :

> […] Ces difformes objets qu'elle fait par mépris
> Ne peuvent jamais prendre et ne sont jamais pris ;
> À leur grossière humeur leurs âmes obéissent [99]
> Ils suivent leur justice, on le haït, ils haïssent,
> [..] Les belles passions sont pour les belles âmes,
> Elles peuvent donner et recevoir des flammes ; (*L'Heureuse Constance,* III, 1)

La Sylvie du *Ligdamon et Lidias* de Scudéry[100] reste belle et séduisante au moment même de son affliction ; chagrinée et toute en pleurs, elle fascine Lidias qu'elle prenait pour son amant Ligdamon :

> LIDIAS.
> Elle m'embrasse, elle gémit,
> Elle me nomme ingrat, rebelle,
> Et dans sa plainte elle est si belle,
> Que mon triste cœur en frémit,
> Sans être touché de ses charmes,
> Je le sens couler dans les larmes (IV, 2)

- *La beauté divinisée*

Dans le théâtre, le rapport à la vue passe par l'émerveillement et une émotion particulière devant le visible, la taille, la complexion, la charpente, la stature, la gestuelle, l'habileté et la grâce de ce que les hommes et les femmes ont en commun avec les dieux et les déesses, bien qu'à un degré de perfection moindre :

> la beauté en est un constituant majeur- au même titre que les valeurs morales-, non une qualité superfétatoire. Divin et « viande » - dirait Valère Novarina -, physiologie et psychisme sont unités d'un système dont la complexité apparait dans un vocabulaire d'une étonnante richesse[101],

---

[99] Ces images très imprégnées des préjugés sur la médiocrité des roturiers ne correspondent pas bien sûr à la réalité. L'aspect corporel est parfois dissocié de celui de l'esprit, ainsi Voiture, par exemple, malgré sa roture, a pu longtemps briller dans le salon de Mme de Rambouillet, dont il était « l'âme du rond » par la finesse de son esprit et sa galanterie envers les femmes. Voiture était intellectuellement séduisant, et il est réputé avoir des « talents avantageux », et en particulier « ceux de reussir admirablement en conversation familière, et d'accompagner d'une grâce qui n'est pas ordinaire tout ce qu'il voulait faire ou qu'il voulait dire. » (voir Roger Duchêne, *Être femme au temps de Louis XIV*, *op.cit*., p. 351.)

[100] *Op.cit*.

[101] Jean-Marie Pradier, *La Scène et la fabrique des corps* : *Ethnologie du spectacle vivant en Occident* (*Ve siècle av. J.C - XVIIIe siècle*), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 50-51.

Le regard est, en effet, ce qui donnait accès à l'identité de l'autre, à son sexe, à sa nature et à sa valeur. Justement, le théâtre nous apprend à éduquer les yeux, qui sont chez l'homme, le capteur sensoriel le plus puissant, pour ainsi pouvoir goûter la beauté, car la vision nous permet

> de capter le divin dans l'humain, lorsque la beauté des dieux se déverse sur les corps des mortels. Elle provoque l'émotion érotique, qui est, théorise Platon, perception de la beauté en elle-même. Plutôt que comme la morphologie d'un ensemble d'organes ajustés à la façon d'une planche anatomique, ou que la figure des particularités physiques propres à chacun, comme dans un portrait, le corps grec au temps ancien se donne à voir sur le mode d'un blason faisant apparaitre, en trait emblématiques, les multiples « valeurs » - de vie, de beauté, de pouvoir – dont un individu se trouve pourvu, dont il est titulaire, et qui proclame sa time: sa dignité et son rang[102].

Un peu partout dans les comédies aristocratiques du XVIIe siècle, on retrouve l'image de la femme dont la beauté est « divine ». Plus qu'une femme ordinaire, la femme aimée est souvent mythifiée par le galant amoureux et sa beauté paraît presque surnaturelle. Ainsi Ligdamon, dans *Ligdamon et Lidias* de Scudéry, qualifie sa Sylvie de vraie « déesse » ; sa beauté surnaturelle la place aux rangs des divinités :

> LIGDAMON.
> Aegide n'as-tu point remarqué sa beauté,
> Est-il rien si semblable à la divinité ?
> Mais insensé que dis-je en l'ardeur qui me presse,
> Elle ressemble aux dieux, parce qu'elle est déesse. (II, 1)

Dans *Les Occasions Perdues,* de Rotrou, Clorimand avoue être ébloui par la beauté inouïe de la reine Hélène :

> Car, d'abord que je vis ses charmes inouïs,
> Mon âme fut ravie mes yeux éblouis ;
> Son visage est divin[103], ses vertus sans pareilles :
> Hélène avoit son nom, mais non pas ses merveilles (II, 3)

De même, les trois cavaliers du roi Alphonse se montrent sensibles à d'indicibles charmes :

> ORMIN.
> Quoi qu'on trouve en Sicile, y voyons-nous des dames
> Si capables de plaire et d'arrêter des âmes ? (I, 4)

Le prince éponyme de l'*Agésilan de Colchos*, de Rotrou, ne manque pas de s'exclamer devant le portrait « divin » de Diane, « ce miracle visible » (I, 2) :

> O rare et divine merveille !
> Telle n'est la mère d'Amour

[102] Jean-Marie Pradier, *La Scène et la fabrique des corps, ibid.,* p. 51.
[103] Selon Furetière, DIVIN « se dit figurément de tout ce qui est excellent, extraordinaire, & qui semble être au-dessus des forces de la nature, ou de la capacité des hommes. Une beauté divine, un ouvrage divin. »

Quand à l'univers qui sommeille
Elle vient annoncer le jour.
Telle ne vient, ni si brillante,
Au son du cor et de la voix
Du jeune chasseur qui l'enchante,
L'illustre courrière des mois. (I, 2)

Blessé par l'amour de Diane, le chevalier Brunéo partage, lui aussi, cet avis et la place au rang des anges :

Diane fut le nom de cet ange visible,
Où le temps a fait voir par un cours insensible ;
Tant des trésors puisés des richesses de cieux ;
Que qui ne l'aime pas est sans cœur ou sans yeux.
Tous les efforts du ciel sont moins que sa peinture,
Et jamais ne parut entre les immortels
Une divinité[104] digne de tant d'autels. (I, 2)

Ardénie confirme aussi cet aspect divin de sa cousine :

Vous charmez tout le monde, et plût au ciel qu'au temple
On portât pour nos dieux l'œil dont vous contemple !
Combien seroient chéris leurs mystères sacrés,
Et combien leurs autels seroient plus révérés !

Florestan, dans *L'Esprit Follet* de D'Ouville[105]*,* reste ébahi devant la belle Angélique, pleine de lumière :

Déesse que j'adore,
On souffre bien la nuit, quand on attend l'aurore
Elle m'eût semblé longue, en osant esperer
Qu'un si brillant Soleil me devait éclairer.
Mais si vos divins yeux excitent dans une Âme,
Sitôt qu'on les regarde, une si belle flamme
Qui peut en son abord chasser l'obscurité :
Qui n'ai-je vu plus tôt cette rare beauté, (V, 2)

Sostrate, dans *Les Amants Magnifiques* de Molière[106], ne voit en aucun des prétendants de la belle Ériphile un être digne de la beauté légendaire de cette princesse dont seuls les dieux semblent mériter les vœux :

SOSTRATE.

[104] Furetière précise que *divinité* est un mot qu'on utilise « quand on parle d'une belle femme. C'est une divinité sur terre ; elle a le port d'une divinité. »
[105] Antoine Le Métel d'Ouville, *L'Esprit Folet*, à Paris, chez Toussainct Quinet, 1642. Nous suivons cette édition originale en modernisant l'orthographe.
[106] *Les Amants Magnifiques ou Le Divertissement royal* [Spectacle] : comédie-ballet en 5 actes, texte de Molière, musique de Lully ; avec le comte d'Armagnac (Neptune) et le marquis de Villeroi (Apollon), représentée au Château de Saint Germain en Laye, le 2 avril 1670. Nous avons utilisé l'édition : Molière, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, cop. 2002.

> Tous les princes du monde seront trop peu de chose pour aspirer à vous ; les Dieux seuls y pourront prétendre, et vous ne souffriez des hommes que l'encens, et les sacrifices. (II, 3)

Dans le langage amoureux, on constate souvent un transfert du registre mystique et divin vers celui de l'amour courtois. Dans un mouvement pendulaire, le discours mystique et spirituel se tourne vers le *fin'amor*, et le chevalier s'adresse à sa Dame en des termes religieux qui évoquent une relation verticale entre l'adoré et l'adorateur, entre Dieu et l'homme, entre la Dame et son galant, ébloui par la « joie » de la rencontre, animé par le désir de voir, de toucher au plus près l'être le plus intensivement désiré au monde. Notons ainsi la forte présence du langage mystique (adorable, immortels, vœux, autels) dans les propos du prince amoureux. Pris dans le piège du regard, le jeune Agésilan est prêt à dresser des autels pour satisfaire à sa belle Diane et obtenir sa « grâce » :

> DARAIDE.
> Je la [Ardénie] trouve charmante, et Diane adorable :
> Je l'égale au soleil, et vous aux immortels ;
> J'aurai des vœux pour elle, et et pour vous des autelss. (III, 3)

C'est aussi pour l'amour de cette déesse que le galant-chevalier se trouve prêt à combattre tout le monde : « c'est le moindre devoir que mon bras vous destine /Que ne peut faire oser une beauté divine ? » (III, 6), déclare-t-il à sa belle en prenant sa défense contre le cavalier qui l'a outragée. Dans la scène 5 de l'acte III, un autre prince, charmé par les grâces de Diane, la compare à une divinité adorée par tous :

> ANAXARTE.
> Tout l'Orient, charmé du bruit de ses merveilles,
> A pour son seul renom des voix et des oreilles ;
> Sans guerre elle a vaincu tant des princes divers,
> Qu'elle a fait son pays de tout cet univers,
> Et, pareille au moteur de la voûte azurée,
> Sans se rendre visible est partout adorée. (III 5)

L'aspect divin de la ravissante Diane réside aussi dans une luminosité éblouissante qu'elle semble partager avec la déesse romaine :

> ANAXARTE.
> Mais quel soudain éclat vient éblouir mes yeux ?
> Telle n'est pas Diane en la voûte des cieux, (III, 6)

La beauté légendaire de Rosélie dans *L'Heureuse Constance* de Rotrou[107] est aussi vantée par tout le monde :

[107] *Op.cit.*

LA REINE.
Ce renom glorieux vous est dû justement ;
On ne peut trop hanter une beauté si rare,
La gloire à vos traits ne peut être qu'avare. (V, 4)

La Rosélie de la tragi-comédie de Tristan L'Hermite, *La Folie du Sage*[108], semble également arborer un aspect divin, qui inspire de l'amour non seulement à Palamède, mais également au roi, qui la qualifie de « Chef-d'œuvre de Nature & Miracle des Cieux, / Divine Rosélie, ardeur des belles ames » (II, 3).

Dans les pièces de Corneille, les occurrences référant à la divinité ne manquent pas non plus. Éraste évoque à plusieurs reprises les « charmants appas » et les « divins attraits » (I, 1) de l'héroïne éponyme de *Mélite,* qu'aucune beauté humaine ne semble pouvoir égaler et devant lesquels Vénus même est censée se trouver confuse :

Le jour qu'elle naquit, Vénus quoiqu'immortelle,
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. (*Mélite,* I, 1)

L'émotion (l'adoration ?) de l'amant devant la beauté absolue va parfois jusqu'aux larmes :

ÉRASTE.
Le rapport de mes yeux aux dépens de mes larmes,
Ne m'a que trop appris le pouvoir de vos charmes. (*Mélite,* I, 2)

Ce pouvoir « divin » peut toucher même les plus insensibles. Ainsi Tirsis avoue que Mélite « […] a je ne sais quoi / Qui ne peut consentir que l'on demeure à soi » (I, 3), et que son grand amour pour elle n'est que la conséquence inévitable de son extrême beauté :

Mon feu comme son teint se rend incomparable,
Et je suis en amour ce qu'elle est en beauté.

Un autre amant se trouve pris aussi dans le piège de la belle Mélite. Comme régi par une transcendance, Philandre semble obéir « inconsciemment » aux lois de la nature et échange volontiers et sans aucune résistance, Mélite contre sa Cloris :

Dites-lui que Mélite ainsi qu'une Déesse
Est de tous nos désirs, souveraine maîtresse,
Dispose de nos cœurs, force nos volontés,
Et que par son pouvoir nos destins surmontés
Se tiennent trop heureux de prendre l'ordre d'elle. (III, 1)

[108] Tristan L'Hermite, *La Folie du Sage*, Paris, T. Quinet, 1645. Nous nous sommes également référés à l'édition critique de la pièce publiée par Jacques Madeleine, Paris, Droz, 1936.

c- Les yeux : pouvoir de fascination

Après le teint et la stature, c'est désormais aux yeux d'être considérés, car « l'esthétique dépendait de l'expression » de ceux-ci, mais aussi parce qu'évoquer les yeux d'une femme aimée, c'est louer cette femme de la manière la plus galante et la plus spirituelle qu'il puisse être. Hérités d'une tradition médiévale, les critères qui déterminent la beauté des yeux sont restés les mêmes jusqu'au siècle classique et bien au-delà : les yeux sont alors considérés comme beaux lorsqu'ils sont expressifs, « vifs et riants[109] » et qu'ils expriment « éclairs ou flambeaux[110] » car ils incarnent « les astres, le soleil, le scintillement, le ciel[111] ». Aglante, dans *La Comédie des Tuileries* des Cinq Auteurs[112], souligne l'importance des yeux dans la relation amoureuse et décrit l'amour comme un coup de foudre qui passe tout d'abord et essentiellement par le regard :

> Un regard y suffit, et rien ne fait aimer
> Qu'un certain mouvement qu'on ne peut exprimer,
> Un prompt saisissement, une atteinte impourvue
> Qui nous blesse le cœur en nous frappant la vue (III, 2)

Dans les descriptions que font les galants de leurs dames, c'est aux yeux qu'on donne souvent la part essentielle. Partout l'on chante leur beauté et leur charme. Ainsi dans *Clorinde*[113] de Rotrou, Céliandre déclare à Clorinde :

> Sur les cœurs les plus froids votre beauté préside,
> Et vous n'ouvrez point l'œil sans faire un homicide :
> Vos attraits ont forcé les plus fermes esprits ;
> On brule de vous voir, et qui vous voit est pris ;
> Par vos moindres regards nos âmes sont charmées,
> Et l'on nomme cela se nourrir des fumées. (I, 1)

Le Poète de *La Belle Égyptienne* de Sallebray, avoue que « les traits de […] yeux » de Précieuse lui « ouvrent tout à la fois et la bouche et le cœur » (I, 2). Andrès, lui, se trouve complètement pris dans la « lumière » de beaux yeux noirs de cette belle bohémienne :

> ANDRES.
> Tes yeux ne sont-ils pas des Soleils ? et ces Astres
> N'écarteront-ils par loin de moy les desastres ?

---

[109] Anonyme, *Aucassin et Nicolette*, Chronologie, préface, bibliographie, traduction et notes de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, Coll. G-F, 1984, p. 79.
[110] Georges Vigarello, *Histoire de la beauté*, *op.cit*., p. 25.
[111] Georges Vigarello*, ibid*., p. 25.
[112] *Op.cit*.
[113] Rotrou, *Clorinde*, à Paris, chez Anthoine de Sommaville, 1637.

N'ont-ils pas pour rayons mille feux petillans ?
Et pour étre un peu noirs en sont-ils moins brillans ?
Non, non, d'une façon qui n'est point coûtumiere
Cette noirceur éclate et me rend la lumiere,
Contre l'ordre du monde elle fait un beau jour,
Et r'alume par tout le flambeau de l'Amour, (II, 3)

Les beaux yeux de la Rosélie de *La Folie du Sage* de Tristan L'Hermite*,* semblent capables d'« embrazer tout le monde » (III, 1) et le roi amoureux déclare « Si j'avois à punir ce qu'enflamment ses yeux / J'aurois à me vanger de la terre & des Cieux » (III, 1).

Une étude de Jean Starobinski[114] estime que la relation fondamentale du théâtre de Corneille est l'éblouissement : tout passe par le regard. Mélite paraît, Tirsis est conquis. Et malgré sa misogynie, il succombe du premier coup au charme de cette belle « En effet, ayant vu tant et des tels appas » (I, 1). Éraste éprouve de même une passion dévorante pour elle parce que :

Son œil agit sur [lui] d'une vertu si forte,
Qu'il ranime soudain [son] espérance morte... (I, 1)

Nous aurions, selon Starobinski, affaire « à une rhétorique qui emprunte ses armes à une émotion très primitive : le saisissement devant le sacré et la lumière[115] ». Quoi qu'il en soit de l'interprétation, Tirsis, confirme qu'« Après l'œil de Mélite, il n'est rien d'admirable » (II, 5). Éraste plaint de même ce pouvoir irrésistible des yeux de Mélite qui lui ôtent toute liberté :

Mélite a sur mes sens une entière puissance,
Si sa rigueur m'aigrit, ce n'est qu'en son absence,
Et j'ai beau ménager dans un éloignement
Un peu de liberté pour mon ressentiment,
Un seul de ses regards l'étouffe, et le dissipe,
Un seul de ses regards me séduit et me pipe,
Et d'un tel ascendant maîtrise ma raison, (I, 1)

Dans la même pièce, Philandre ne manque pas de louer ceux de sa Cloris :

Ton bel œil mon vainqueur
Fait naître chaque jour tant des feux en mon cœur,
Que leur excès m'accable, et que pour m'en défaire
Je cherche par où tu me pourras déplaire, (I, 4)

Il suffit parfois de voir et d'être vu pour que l'amour naisse du premier coup d'œil, un éblouissement qui semble passer instantanément sans que l'on ait besoin de se parler ni de se connaître. Il a fallu seulement que la belle Parthénie de *L'Innocente Infidélité* de Rotrou, fasse sa première entrée à la cour du roi pour que celui-ci en tombe éperdument amoureux : « Elle

[114] Voir Starobinski, *L'œil vivant,* Gallimard, 1961, rééd. 1999, collection TEL, "Sur Corneille", p. 29-70.
[115] Starobinski, *ibid*., p. 33-34.

vint chez le Roi, le vit, et le vainquit » (I, 5). La série de verbes au passé simple et les allitérations soulignent bien la succession rapide des actions dans un bref intervalle temporel traduisant par-là le coup de foudre instantané qu'a subi le roi[116]. Dans la deuxième scène de l'acte 2, on assiste à une deuxième scène d'éblouissement, mais cette fois-ci « artificielle », due plutôt à l'effet de l'anneau enchanté que porte Hermante afin de séduire le roi :

> HERMANTE.
> Sa vue à mes regards fixement attachée
> Prouve assez clairement que son âme est touchée. (II, 2)

Le roi avoue, à son tour, son éblouissement par les charmes de son enchanteresse :

> FÉLISMOND.
> Qu'elle éblouit les yeux d'une douce lumière
> Tel le soleil en la saison première,
> Et telle se fait voir la beauté de sa sœur
> Alors qu'elle a dessein de plaire à son chasseur ; (II, 2)

Le prince Cléarque du *Prince Déguisé*[117]*,* tragicomédie de Scudéry, est conquis dès sa première rencontre avec la princesse Argénie :

> CLÉARQUE.
> Je la vis, et l'aimai ; car au même moment,
> Qui fit que je la vis, je me fis voir amant.
> Mon âme à son abord fut bien peu défendue ;
> Et malgré ma raison la place fut rendue,
> Aussitôt que cet œil, qui peut tout enflammer,
> Par un de ses regards eut daigné me sommer. (I, 1)

L'amour devient un sortilège qui naît du coup de foudre et de l'aveuglement découlant du regard, principe éminemment lié à la théâtralité. Le prince Orontée de *Laure Persécutée,* tragi-comédie de Rotrou[118], avoue son amour immédiat pour la belle Laure dès sa première vue :

> Que mes yeux éblouis de sa première vue,
> Adorèrent d'abord cette belle inconnue,
> Qu'ils livrèrent mon cœur à l'empire des siens,
> Et que j'offris mes bras à mes premiers liens. (IV, 2).

Acaste, dans *La Belle Alphrède*[119] de Rotrou*,* tente de retranscrire pour sa sœur les symptômes de cet éblouissement soudain provoqué par la vue de « l'irrésistible beauté » (IV, 1) :

> ACASTE.
> Écoute ; au même instant que parut à ma vue,

---

[116] De surcroît, en qualité de conquérante, Parthénie est implicitement comparée à César : « *Veni, vidi, vici* ».
[117] Georges de Scudéry (1601-1667), *Le Prince Déguisé*, Paris, A. Courbé, 1636.
[118] Rotrou, *Laure Persécutée*, à Paris, A. de Sommaville, 1639.
[119] Rotrou, *La Belle Alphrède*, à Paris, Chez Antoine de Sommaville, et Toussaint Quinet, au Palais, en la Gallerie des Merciers, avec privilege du roy, 1639.

Cette jeune beauté de tant d'attraits pourvue,
D'un désordre soudain mes sens furent troublés,
Mon esprit interdit, mes yeux comme aveuglés,
Et je ne voyais rien qu'une douce lumière
Qui m'avait ébloui de sa clarté première. (IV, 1)

Le roi de Sardaigne, dans *La Folie du Sage* de Tristan L'Hermite, est pris dans le piège de la belle Rosélie aussitôt que son œil est tombé sur elle :

LE ROY.
Mon Esclave ? ah ! sa grace en un seul entretien
Eut assez de pouvoir pour me rendre le sien,
Je l'estime & je l'ayme avec trop de tendresse, (I, 1)

Le coup de foudre est si fort que le roi l'a senti dans les frémissements de tout son corps :

LE ROY.
Avec tant de beauté sa fille se fit voir,
Qu'à ce premier abord mon ame fut ravie,
Et mit entre ses mains ma franchise & ma vie.
[…]
Deslors qu'elle parut
Je ne sçay quel frisson par les os me courut.
Le sang à cet objet me fremit dans les veines,
Je me sentis combler de plaisirs & de peines,
Et cognus aussitost qu'un Astre tout puissant
Rendoit à son pouvoir mon sceptre obeissant ; (I, 3)

Dans *L'Heureuse Constance*, le roi semble foudroyé par les « rayons » que dégagent les beaux yeux de Rosélie :

LE ROY.
As-tu veu de quels traits cette belle est pourveuë,
Combien de doux appas de ses yeux sont partis,
As-tu le cœur de chair, les as-tu ressentis ?
Ou plustot par les miens, souz la forme de flame,
N'as-tu point veu sortir ny mon cœur, ny mon ame ? (I, 2)

Timandre, que le roi envoie expliquer à la jeune fille qu'« Il s'est trouvé surpris à l'éclat de [ses] yeux » (I, 4), se trouve lui-même épris par leur extrême beauté :

TIMANDRE.
Pourquoy me cachez-vous la douceur de ces yeux ?
Par qui l'Amour a fait un coup si glorieux ;
Connoissez-vous leur grace ; en sçavez vous la force ;
Craignez-vous que mon cœur se rende à leur amorce ;
Tiennent-ils à mespris le titre de vainqueurs ;
Ne desirent-ils pas l'estre de tous les cœurs ? (I, 4)

L'éblouissement soudain du roi à la première vue de Rosélie fait croire à Timandre que la jeune femme est une sorcière possédant un quelconque sortilège capable de séduire du premier coup d'œil, surtout que la belle est déguisée en paysanne :

> Afin qu'une paysanne ait sur vous tant de force,
> Il faut qu'elle ait usé d'une secrete amorce ;
> Elle porte sur soy quelque charme caché,
> Dont elle a vostre cœur si promptement touché. (I, 2)

Léocadie, de *Deux Pucelles*[120] de Rotrou, rapporte le coup de foudre qui s'est produit entre elle et Antoine dès leur premier coup d'œil :

> LÉOCADIE.
> Il eut accés chez nous, il me vit, je le vis :
> Et d'un coup mutuel nos cœurs furent ravis :
> Mon visage lui plut, j'estimai ses mérites,
> Et nos amours jumeaux, crûrent par ses visites, (III, 8)

Les répliques d'Andrès, de *La Belle Égyptienne* de Sallebray, regorgent de *topoi* pétrarquisants. La passion amoureuse passe avant tout par le regard de la belle, et Dom Jean (Andrès) semble notamment faire l'expérience d'une transcendance grâce à Précieuse :

> ANDRES
> […] Par ce vivant corail qui fait tant de miracles,
> Et qui rend tous les jours mille divins oracles.
> Me le jure tu pas par ce berceau d'Amour,
> Où, comme dans tes yeux, ce Dieu fait son séjour ? (II, 3, vers 701-704)

Les yeux de la jeune bohémienne deviennent un intermédiaire entre l'homme et le divin. Il serait laborieux de citer les innombrables références aux yeux de Précieuse dans la pièce et à leurs « traits », terme ambivalent puisqu'il désigne à la fois la beauté de regard et les flèches qu'il lance dans le cœur des amants esclaves.

Le Céliandre de la *Clorinde* voue une adoration exceptionnelle aux beaux yeux de l'héroïne éponyme :

> CÉLIANDRE.
> Je suis plus criminel vers le Ciel, que vers elle,
> Puisque j'ai tout soumis aux charmes de ses yeux
> Et que je leur rendais, ce qu'on ne doit qu'aux Dieux. (II, 6)

[120] Rotrou, *Les Deux Pucelles*, Paris, A. de Sommaville et T. Quinet, 1639.

Dans *L'Heureuse Constance* de Rotrou[121], Rosélie, consciente de l'effet séducteur du regard, avertit son frère Timandre avant de s'exposer au regard charmeur de la reine de Dalmatie :

> ROSÉLIE.
> Mon frère fermez l'œil, si vous êtes sensible,
> Et ne regarder point ce miracle visible ;
> Fuyez, détournez-vous de cet objet vainqueur,
> Ou bien vous résolvez à perdre votre cœur.
>
> TIMANDRE, *regardant la reine*.
> Que ne me donniez-vous cet avis favorable,
> Avant que j'eusse vu son visage adorable ?
> Mon cœur vient de sortir à son premier regard,
> Vous ne m'obligez plus de m'avertir si tard. (V, 4)

Séduit, le jeune homme ne peut alors que s'interroger : « Qui pourroit de ces yeux exprimer la douceur ? », et le roi de s'exclamer « Que ces yeux sont charmans ! » (V, 4). Dans *Le Charme de la voix*, Carlos avoue que son amour pour la Duchesse avait pour cause la beauté de ses yeux :

> CARLOS.
> C'est-là qu'à ses regards ce cœur trop exposé
> Prit l'amorce du feu dont il s'est embrasé, (II, 5)

Le Clindor, de *L'Illusion Comique* de Corneille[122], dont les personnages sont mi-roturiers mi nobles, au gré des pièces qu'ils jouent, déclare être charmé pour les « yeux doux[123] » (III, 5) de Lyse :

> CLINDOR.
> Á tes moindres coups d'œil je me laisse charmer.
> Ah ! que je t'aimerais, s'il ne fallait qu'aimer,
> Et que tu me plairais, s'il ne fallait que plaire ! (III, 5)

Dans *La Folle Gageure* de Boisrobert*,* Lidament, afin d'exprimer son amour pour Diane, demande à son messager de lui dire « Que du trait de ses yeux [s]on âme est pénétrée » (I, 4). Émile, le soldat fanfaron épris d'Amélie, dans la pièce éponyme de Rotrou[124], déclare : « je meurs pour ses beaux yeux » (II, 2). Amoureux, le Cléonte des *Occasions Perdues* de Rotrou, contemple la reine endormie et vante néanmoins le pouvoir de ses yeux :

---

[121] *Op.cit*.
[122] Pierre Corneille, *L'Illusion comique*, Paris, F. Targa, 1639.
[123] « CLINDOR. Les yeux doux, le teint vif, et les traits délicats : / Qui serait le brutal qui ne t'aimerait pas ? » (III, 5).
[124] Rotrou, *Amélie*, Paris, Chez Anthoine de Sommaville, au Palais, dans la petite Salle, à l'Escu de France, avec privilege du Roy, 1638.

> Ses beaux yeux se fermant n'ont pas ma bouche close.
> Ecartons-nous sans bruit : que ses yeux ennemis,
> Qui m'ont ravi le cœur, ont de grâce endormis !
> Quand ils sont éveillés que ma force est petite,
> Puisque même dormant ils me mettent en fuite ! (I, 1)

Les yeux occupent une place primordiale dans les relations amoureuses de cette pièce et l'on y retrouve, contrairement à plusieurs autres comédies, un souci du détail : Clorimand donne des précisions sur les yeux d'Isabelle et nous parle d'un œil « à bas », « grave[125] » et « demi-fermé » ; ces critères semblent fort appréciés à l'époque puisque le regard est la seule « ouverture » qui permette de donner un accès direct à l'âme[126]. Le regard d'Isabelle traduit, selon le jeune amoureux, son sérieux, sa modestie[127] et sa noble dignité :

> Ses regards sont pourvus de qualités exquises
> Qui pourroient des plus froids asservir les franchises ;
> Lui voyant l'œil à bas, grave et demi fermé,
> Je ne sais de quelle âme il ne seroit aimé. (II, 3)

Toutefois il ne saurait manquer de louer aussi les beaux yeux de la reine, qui reflètent son pouvoir et son statut élevé :

> Le sceptre qu'elle tient de la faveur des cieux
> N'est pas plus absolu sur les cœurs que ses yeux. (II, 3)

Il nous faudrait aussi mentionner Cloridan de *L'Hypocondriaque*[128] de Rotrou, pour qui les yeux de la belle Perside deviennent fatals :

> Qu'un seul de ces regards auroit charmé de dieux !
> Ne disparé-je point à l'éclat de tes yeux ;
> Et peut-on voir une ombre où deux soleils reluisent ?
> Je crois que tes appas en m'obligeant me nuisent ;(V, 1)

d- Grâce, beauté intangible et exercices du corps

Bien qu'elle soit la plupart du temps un don naturel, la beauté se révèle aussi résultat d'une éducation qui vise à former un citoyen à la fois « beau et bon », par le biais des arts, de la musique[129], du théâtre, de la philosophie qui enrichissent l'âme et l'esprit, et par les sports

---

[125] Le *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694), définit l'adjectif GRAVE comme « Sérieux, qui agit, qui parle avec un air sage, avec dignité & circonspection. »
[126] Nous traitons cet aspect avec plus de détail dans la partie : « les yeux miroir de l'âme ».
[127] La modestie peut être synonyme de pudeur au XVIIe siècle, mais elle est aussi une certaine réserve exigée des filles, une manière honnête de se comporter.
[128] Rotrou, *L'Hypocondriaque, ou Le Mort amoureux*, Paris, T. Du Bray, 1631.
[129] L'Abbé Goussault fait l'éloge de la musique comme faisant partie de la bonne éducation des honnêtes gens, il enseigne à son « honnête Dame » d'apprendre à jouer et y voit même une preuve de son innocence et de sa bonne éducation : « c'est donc avec raison que les Dames se font un singulier plaisir de la Musique, & le plaisir qu'elles y prennent, est une évidente preuve de l'innocence de leurs mœurs, de la louable disposition de leur cœur, & de

(athlétisme, chasse, courses, danse…) qui embellissent le corps. Le XVIIe siècle a vu s'épanouir toute une « civilisation du corps », qui avait une multitude d'implications idéologiques et politiques. Les personnes de qualité évoluaient dans une société de cour où chacun épiait et interprétait les attitudes des autres, des attitudes qui étaient, certes, le résultat de l'éducation des manières et de la civilité, mais aussi et surtout, le résultat d'une éducation corporelle qui passait par la danse, l'équitation et tous les exercices du corps.

- *Une grâce développée par la danse*

Dans sa *Princesse d'Élide*[130], Molière nous donne un exemple de cette éducation classique. Il met en scène une sorte d'érotisme festif où le corps et sa beauté sont exhibés par le biais du chant et de la danse. La danse n'a-t-elle pas été considérée pour longtemps comme l'instrument par excellence de la séduction « diabolique » ? N'est-elle pas vue comme l'antichambre du désir et de l'amour charnel ? Susceptible de réveiller la sensualité, le corps de la femme qui danse constitue un « véritable » danger pour l'homme qui la contemple ; il court le danger de tomber dans la séduction, le risque de se laisser aller aux ravissements des sens, de s'abandonner au plaisir du corps. Ainsi, la « bonne » éducation de jeunes filles nobles consiste à leur apprendre à contrôler dans un certain sens toutes les attitudes du corps. Leurs éducatrices doivent les accoutumer

> à garder la modestie des yeux, des gestes, des postures, des habits, à tenir le corps droit et à être civiles et honnêtes de toutes leurs manières[131].

Il faudrait aussi que ces femmes intériorisent cette éducation corporelle, et pour être appréciées qu'elles sachent se tenir correctement, ou même rester immobiles s'il le faut :

> Étant assises elles ne remueront ni la tête ni les pieds, ce qui est un effet de légèreté, elles se tiendront modestement leurs pieds cachés et couverts de leur jupe[132].

Dans sa comédie, Molière s'amuse comme d'habitude à se jouer des normes et à braver les interdits en mettant en scène une véritable scène de séduction basée sur la danse sensuelle exécutée par la princesse d'Élide afin de faire tomber l'insensible prince d'Ithaque dans ses

---

leur belles & bonnes qualitez. Dire qu'une Dame aime beaucoup la Musique, c'est-à-dire qu'elle n'est sensible qu'à ce plaisir, & que tous les autres lui paroissent indignes d'elle & de sa conduite. » (*Le Portrait d'une femme honneste, raisonnable et véritablement chrétienne*, Lyon, Chez Hilaire Baritel, 1694, p. 135.)

[130] Molière, *La Princesse d'Élide*, *comedie / du sieur Molliere [sic] ; ensemble Les Plaisirs de l'isle enchante'e, course de bague, collation ornée de machines meslée de danse et de musique, Ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice et autres festes galantes de Versailles,* à Paris, chez Estienne Loyson, 1665.

[131] *Règlement de la Communauté de Sainte-Anne*, cité par Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes*, *op.cit.,* p. 154.

[132] *Règlement de la Communauté de Sainte-Anne, ibidem*, p. 154.

filets. Le spectacle est basé sur un chant accompagné d'une danse sensuelle dans lesquels la princesse met en valeur son corps et toutes ses capacités séductrices :

> CYNTHIE : Il est vrai, Madame, que ce jeune […] sort vainqueur de cette course. Mais je doute fort qu'il en sorte avec le même cœur qu'il y a porté ; car enfin vous lui avez tiré des traits dont il est difficile de se défendre ; et sans parler de tout le reste, la grâce de votre danse et la douceur de votre voix ont eu des charmes aujourd'hui à toucher les plus insensibles. (III, 1)

La danse de la princesse est « gracieuse », cela signifie, au sens de l'époque, qu'elle a « de l'agrément, de la politesse, de la douceur, [et] de la civilité[133] », mais c'est aussi une danse dont les gestes harmonieux plaisent et séduisent[134].

Dans cette pièce, les personnages sont immergés dans un monde différent, celui de la fantaisie, de la danse et du carnaval ; la danse devient une partie essentielle de la comédie, dans la mesure où elle devient un moyen de résoudre l'intrigue et de réconcilier entre les amants. Le ton du texte est stylisé, formel, les personnages se comportent conformément à leur nature aristocratique ; avec élégance et bienséance. Et si l'on considère le « Divertissement Royal » dans son intégralité, on peut décrire *La Princesse d'Élide* comme un intermède dans le thème des chevaliers enchantés par Alcina, puisque c'est un « divertissement » qu'elle a fourni.

Le spectacle est basé sur le chant, mais aussi sur la danse, « la belle danse[135] », qui transcende les gestes naturels de tous les jours pour les ériger en principes esthétiques. L'opposition, qui régit le simple mouvement de la marche – la jambe gauche avance en même temps que le bras droit, et inversement –, devient le fondement de tout mouvement dansé ; la rotation du poignet, nécessaire au maniement de l'épée (rappelons que, dans un premier temps, la danse sur la scène était réservée aux hommes), donne naissance aux courbes gracieuses et dynamiques du rond du poignet et du rond du coude :

---

[133] Furetière, *Dictionnaire Universel* (1690).

[134] GRÂCE est définit par Furetière comme «la bonne mine d'une personne, ses manières d'agir, de parler de s'habiller qui plaisent aux autres. Cette femme marche, danse, s'habille de bonne grace. »

[135] « Belle danse est donc une dénomination authentique, d'époque, […] On pourrait l'estampiller Beauchamp du nom du maître à danser de Louis XIV qui la porta à sa perfection ou Feuillet du nom de celui qui œuvra à sa diffusion dans toute l'Europe grâce à un système de notation auquel il donne le nom de Chorégraphie, promu, depuis, à un bel avenir. L'expression belle danse, comme toutes celles construites sur le même modèle — beau monde, bel air, beau langage, bel usage, très courantes à cette époque — n'était pas employée dans le sens de danse belle ou jolie. En effet, si l'adjectif beau, pris isolément, se rapportait bien à une considération esthétique, lorsqu'il faisait partie d'expressions comme celles que nous venons d'évoquer, il signifiait plutôt élégant, fin, conforme aux usages et aux comportements d'une classe sociale bien déterminée : la noblesse. » (Eugénia Roucher-Kougioumtzoglou, « La belle danse ou le classicisme français au sein de l'univers baroque », article en ligne, Copyright © Médiathèque du Centre national de la danse 2012, Droits réservés, généré par SPIP, (l'article n'est pas numéroté), URL : http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=texte&id_article=130.

> Avant d'être un art, la belle danse est un art de vivre. La façon de se tenir, de bouger, de saluer, ressemble à un ballet dont la société de cour tout entière constitue le corps[136].

La belle danse est une danse à la fois haute (avec des sauts), et en contact avec la terre (avec des pas coulés et glissés). Dans son *Dictionnaire Universel* (1690), Furetière précise qu'en dansant, « on doit porter sa jambe, doucement, légèrement et à fleur de terre ». Cette danse correspond parfaitement à la danse de la princesse d'Élide avec ses « doux et justes mouvements », et, contrairement à l'idée reçue, elle n'exclut pas les sauts, mais exige qu'ils soient faits avec élégance. De petite amplitude, ils gagnent en intensité ce qu'ils perdent en spectaculaire. La mesure, notion-clé du classicisme, est ici souveraine : enchanté par les mouvements harmonieux et ensorcelants de la princesse qui danse, le prince d'Ithaque est saisi d'extase :

> EURYALE […] Elle a fait éclater ensuite une disposition toute divine, et ses pieds amoureux, sur l'émail d'un tendre gazon, traçaient d'aimables caractères qui m'enlevaient hors de moi-même, et m'attachaient par des nœuds invincibles aux doux et justes mouvements dont tout son corps suivait les mouvements de l'harmonie. Enfin jamais âme n'a eu de plus puissantes émotions que la mienne ; et j'ai pensé plus de vingt fois oublier ma résolution, pour me jeter à ses pieds et lui faire un aveu sincère de l'ardeur que je sens pour elle. (III, 2)

La princesse rejoint ici la figure de l'enchanteresse avec les « aimables caractères » qu'elle dessinait par terre et qui mettaient le prince « hors de lui-même » et l'attachaient par « des nœuds invincibles ». Furetière lie le mot « caractère » à la sorcellerie et à une certaine écriture avec des billets « qui sont marqués de quelques figures talismaniques » qui « ont la vertu de faire faire des choses merveilleuses & incroyables ». La danse a, certes, un effet magique sur l'âme, un charme face auquel personne ne semble pouvoir résister, même les personnes les plus « vertueuses » nous dit François de Lauze dans son *Apologie de la danse* (1623) :

> si les perfections d'un beau visage armé, défia de milles mignardises & appas sont anoblies des graces de la danse, y aura il des yeux si chastes pour soustenir l'esclat de tant des traits & d'atraits sans alarmes[137].

Les mouvements du corps de la princesse s'opposent assurément à la force vigoureuse, et saccadée, attribuée au naturel masculin et, par la mesure et l'équilibre, qui se manifeste dans

---

[136] Eugénia Roucher-Kougioumtzoglou, « La Belle Danse ou le Classicisme Français au sein de l'univers Baroque », *ibid.*

[137] *Apologie de la danse et la parfaicte méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*. Par F. de Lauze, (1570 ?-1630 ?),1623, [sans lieu de publication, ni nom d'éditeur], p.51.
URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040284n/f65.image#

les positions harmonieuses des membres ainsi que dans la composition de drapés légers et aériens, elle est censée être féminine. François de Lauze énumère une série de postures bienséantes que la femme noble doit adopter pour plaire, et séduire par sa danse. Ainsi

> les pas & les demarches plus naturelles sont non seulement les plus requises aux Dames, mais sans comparaison, les plus propres à leur acquerir un port naïf, & une action bien plus belle, qu'un meslange confus des diverses decoupeures & agitation de corps esloigné de toute bienseance, & que les bransles qui sont tout pleins de gravité & de modestie, sont aussi plus propres pour leur asseurer la grace & adoucir l'air[138].

Les théoriciens fixèrent alors la façon la plus harmonieuse de se tenir, de marcher, de changer les pas, mais également de poser le regard, afin qu'il épousât la posture corporelle. Les femmes devaient exécuter ainsi des mouvements gracieux, « accompagnez de la gravité, & de la modestie (deux graces principales qui doivent toujours regler leurs [vos] actions)[139] ». La modestie était, en fait, une vertu d'origine religieuse. Si la modestie concerne l'âme, elle se donne, cependant, à voir dans les expressions du corps. Elle se révèle dans la posture, les gestes, le langage, l'habillement, la manière de manger, les occupations quotidiennes, mais surtout le regard. Quand elle se rendait au bal, la femme modeste devait éviter de marcher trop vite, de regarder autour d'elle et de gesticuler sans motif, de hocher la tête, de se contorsionner ou de rire sans retenue. Cette façon de se comporter en public varie selon son statut social[140].

L'on imagine alors les différents gestes élégants, modestes et proportionnés de la princesse, censée avoir intériorisé ce genre d'éducation depuis son plus jeune âge, et qui savait comment se mouvoir de la façon la plus parfaite mais aussi de la manière la plus naturelle possible, et la plus séduisante qu'il se pouvait :

> EURYALE : Ah ! Moron, je te l'avoue, j'ai été enchanté ; et jamais tant de charmes n'ont frappé tout ensemble mes yeux et mes oreilles. Elle est adorable en tout temps, il est vrai ; mais ce moment l'a emporté sur tous les autres, et des grâces nouvelles ont redoublé l'éclat de ses beautés. Jamais son visage ne s'est paré de plus vives couleurs, ni ses yeux ne se sont armés de traits plus vifs et plus perçants.

Pendant le spectacle de la danse, le prince d'Ithaque, perd tout contrôle de lui-même, guette les moindres détails du corps de la jeune danseuse, y décèle des « appâts » nouveaux : un visage

---

[138] *Apologie de la danse, ibid*., p. 57.
[139] *Apologie de la danse*, *op.cit*., p. 53.
[140] L'iconographie montre que les couples de paysans dansent avec une plus grande liberté de mouvement que les couches sociales nobles ou bourgeoises où le contrôle du corps est plus prégnant. Les femmes de bonne société ont un port très droit, les bras restent le long du corps et les mouvements des jambes sont cachés. Les femmes de la campagne, en revanche, sautent, mettent en danger leur équilibre, penchent leur corps dans toutes les directions, craignent moins le contact avec les hommes (*La Construction de la féminité dans la danse (XVe- XVIIIe siècle*, Une exposition réalisée avec le concours exceptionnel de la Bibliothèque nationale de France, du 4 novembre 2004 au 21 janvier 2005, http://mutualise.artishoc.com/cnd/media/5/dp-exposition_fe769minite769-dv.pdf.

coloré par le rythme saccadé de la danse, des yeux vifs et pénétrants qui rallument son désir et l'obligent d'avouer sa défaite.

L'on retrouve également cette dimension érotique de la danse dans la pièce de Sallebray : la belle Égyptienne, danse merveilleusement bien et sa sensualité est le principal objet de la fascination et de l'admiration de ses spectateurs. Voici comment Tallemant des Réaux décrit la belle Liance qu'il compare à la Preciosa de Cervantès :

> Elle était grande, avec des traits réguliers, des yeux brillants ; elle avait l'esprit vif et elle dansait admirablement[141].

La danse orientale et exotique des Bohémiennes aux cheveux flottants[142] est donc ce qui retenait le regard, et c'est en regardant Précieuse danser que Dom Jean tombe amoureux d'elle. Andrès évoque le souvenir du ballet lui-même : « Là, mes superbes sens furent humiliés, / Et ta grâce à danser foula mon cœur aux pieds » (II, 3). Avec la danse qui dérobe l'homme à lui-même, nous touchons à un thème amoureux voisin, celui du cœur volé, qui prend un sens particulièrement fort dans le contexte bohémien :

> DOM JEAN
> […] Là, tu ravis mon cœur que j'allais t'offrir,
> Et commenças dès lors à me faire souffrir,
> Garde le bien ce cœur, ce larcin m'est aimable, (I, 1, vers 70-72 ; II, 3, vers 335-337)

- *Une grâce développée par le chant*

Dans *Le Charme de la voix*[143], de Thomas Corneille, la belle voix de Fénise, qui est accompagnée au luth, charme tout le monde y compris le Duc, qui en tombe tout de suite amoureux :

> LAURE.
> Et cette belle voix, le comble favorable
> De tant de qualitez qui vous rendent aymable (I, 1)

---

[141] Tallemant des Réaux, *Historiettes*, cité par Mélanie Slaviero, dans une Édition critique de *La Belle Égyptienne* (Tragi-comédie, Sallebray, Paris, Chez A. de Sommaville et A. Courbé, 1642) dans le cadre d'un mémoire de master 1 sous la direction de Georges Forestier (2013-2014), note 159 (le document numérisé n'est pas numéroté). URL: http://www.crht.paris-sorbonne.fr/sallebray_belle-egyptienne/front-1-3

[142] L'historien François de Vaux de Foletier décrit de la sorte les costumes qui étaient confectionnés à l'occasion de représentations incluant des Égyptiens sur scène : « Pour représenter des Tsiganes sur la scène ou dans les ballets, des costumes de théâtre étaient spécialement dessinés, assez stylisés sans doute et un peu fantaisistes, mais, du moins pour les femmes, très faciles à identifier (robes bariolées, cape bordée de franges nouée sur une épaule, voile sur la tête ou sorte de turban d'où s'échappent les mèches de cheveux sombres. » (De Vaux de Foletier, *Les Tsiganes dans l'ancienne France*, Paris, Connaissance du monde, 1961, p. 114).

[143] Thomas Corneille, *Le Charme de la voix,* Imprimé à Rouen, et se vend à Paris, chez A. Courbé et G. de Luyne, 1658.

L'un des plus beaux passages est celui dans lequel Fénise rapporte à sa confidente la scène de sa première rencontre avec le Duc qui, en entrant dans son jardin, se trouve séduit, voire ensorcelé, par les beaux accents de sa voix. L'émotion mutuelle de deux jeunes gens et leur coup de foudre sont à la fois étranges et spectaculaires bien que Fénise soit cachée :

> FÉNISE.
> Le Duc en est surpris, il s'approche, il s'avance,
> Je me pers, je me trouble à le considerer,
> Interdit et confus, je l'entens soûpirer,
> Et l'un et l'autre atteints de blesseures pareilles,
> S'il m'ébloüit les yeux, je touche ses oreilles. (I, 1)

Fabrice rapporte également les effets physiques produits par la beauté de la voix de Fénise sur son maître :

> FABRICE.
> Tandis que de sa voix jamais rassasiez
> Vos sens à l'écouter étaient extasiez[144], (II 1)

Le Duc tombe éperdument amoureux de Fénise avant même de la voir et il avoue que ses chants lui « enlèvent [l'] ame, » (I, 4). Rappelons-nous, à ce propos, de très beaux vers du poète arabe Bashâr Ibn Burd[145] qui déclare, en louant la belle voix de son amante, que « Les oreilles tombent le plus souvent amoureuses avant les yeux » :

> يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة
> والأذن تعشق قبل العين أحيانا[146]

Non seulement la princesse d'Élide danse divinement bien mais, par moments, elle se met à chanter. Elle possède en effet une voix de sirène avec laquelle elle enchante son auditoire : sa douceur et sa tendresse dans le chant ne font qu'ajouter du piment à sa beauté. Devant ce spectacle, le prince ne peut qu'avouer son éblouissement :

> EURYALE. […] La douceur de sa voix a voulu se faire paraître dans un air tout charmant qu'elle a daigné chanter ; et les sons merveilleux qu'elle formait passaient jusqu'au fond de mon âme, et tenaient tous mes sens dans *un ravissement* à ne pouvoir en revenir. (III, 2)

---

[144] Furetière donne *à l'extase*, le sens de « ravissement d'esprit, transport hors de soy-même qui suspend la fonction des sens ».

[145] C'est un poète arabe d'origine persane né en 714 ou 715 à Basra et mort en 785 ou 786. Il est connu par sa poésie galante et amoureuse.

[146] « Bonnes gens, de quelqu'un de cette tribu, mon ouïe / Est amoureuse, car souvent l'oreille aime avant l'œil. / Ils m'ont dit : « comment peux-tu aimer sans avoir vu ? » / J'ai répondu : « L'oreille non moins que l'œil sait guider l'amour. » (*La Poésie arabe des origines à nos jours : anthologie* traduite et présentée par René Khawam, Paris, Édition Phébus, 1995.)

L'émotion du prince devant ce spectacle total atteint le ravissement, qui est, selon le *Dictionnaire* de l'Académie française (1694), « l'estat, le mouvement de l'esprit lors qu'il est transporté de joye, d'admiration, &c », mais qui peut aussi revêtir un sens plus fort, celui « d'extase, transport de l'âme hors d'elle-même ». Le Brun, lui, la considère comme une « passion » forte qui se traduit par des mouvements corporels que l'on peut remarquer. Ainsi, quand on est ravi,

> la tête se penche du côté gauche ; les sourcils & la prunelle s'élèvent directement ; la bouche s'entre ouvre, & les deux cotés sont aussi un peu élevez. Le reste des parties demeurent dans son état naturel[147].



Tableau : Le Brun, *Le ravissement*.

[147] Charles Le Brun, *Expressions des passions de l'âme*. Représentées en plusieurs testes gravées d'après les desseins du feu Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy, à Paris, par Jean Audran, graveur du Roy en son Académie à l'hôtel Royal des Gobelins, avec Privilège du Roy. 1727.
URL : http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/les-expressions-des-passions-de-lame-par-charles-le-brun-1727.

- *Une grâce portée par la voix parlée*

Même sans chanter, les femmes issues de la noblesse séduisent par le timbre et l'intonation de leur voix.

Dans un monde où le parler dénote l'origine sociale de l'individu, l'accent, la prononciation, le volume sonore, distinguent les différents ordres de la société aussi sûrement que l'habit. La beauté a toujours eu ces règles : l'on peut, certes, être noble par le costume, mais on peut l'être aussi par la voix. Pour montrer leur haut lignage, c'est à l'éducation de la voix que se consacrent désormais les gens de bonnes familles en enseignant à leurs filles la bonne manière de prononcer et la façon la plus adéquate de parler :

> Il faut que les maitresses s'appliquent beaucoup à former dans leurs filles le ton et l'accent de leur voix, car elles le retiennent toute la vie, qu'elles prennent donc garde que leur ton ne soit pas trop tremblant, niais, du nez, trop haut, trop bas, trop vite, trop lent, trop hardi, immodeste, d'un mauvais accent, qu'elles prononcent et articulent bien les mots[148].

Déjà, dans *La Silvanire* de Mairet, Aglante prévient son ami Hylas, d'emblée charmé par la beauté de Silvanire, que sa voix est aussi fascinante que son visage :

> AGLANTE.
> C'est peu que de la voir, il faut l'ouïr parler :
> Car si l'œil qui la voit la prend pour un miracle,
> L'oreille qui l'entend la prend pour un oracle. (I, 4)

Aglante approuve d'ailleurs les pouvoirs de cette voix angélique lors de sa pâmoison dans la scène 3 de l'acte IV. Seuls les beaux accents de la voix amoureuse de Silvanire ont pu lui rendre la vie :

> SILVANIRE.
> Je m'en vais l'appeler, peut- être à mon accent
> Les esprits reviendront dans son corps trépassant.
> HYLAS.
> Ô miracle d'Amour, le voilà ranimé
> Par ma seule vertu de ce nom bien aimé.
> AGLANTE.
> Que ne vous feriez pas avec tous vos efforts
> Si votre seule voix fait revenir les morts ? (IV, 3).

L'effet « résurrectionnel » de la voix est aussi présent dans *Ligdamon et Lidias* de Scudéry[149]. La voix divine de Sylvie redonne la vie au corps mourant de son Ligdamon :

> SYLVIE.
> Ligdamon, Ligdamon, aujourd'hui je dois voir

[148] Cité par Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes*, *op.cit*., p. 153.
[149] *Op.cit*.

> Si j'eus dessus vos sens un absolu pouvoir,
> Vous m'avez cent fois dit que la voix de Sylvie
> Pourrait vous rappeler de la mort à la vie,
> Et que malgré le sort qui commande aux humains
> Votre destin était enfermé dans mes mains ; (V, scène dernière)

Le Lysidor de *L'Hypocondriaque,* de Rotrou, vante la voix de Cléonice qui reste fascinante au moment même de sa colère :

> CLÉONICE.
> Si la confusion de tant de sots propos
> Ne s'ingeroit à tort de troubler mon repos…
>
> LYSIDOR.
> Dieux ! Puis-je d'une voix qui peut fendre des rochers,
> Et qui troubla le mien, entendre ces reproches ?
> […]
> Ton reproche est inique et ta voix inhumaine,
> Qui mesme en ce moment blâme et cause ma peine. (II, 2)

La reine des *Occasions Perdues,* est également dotée d'une charmante voix, aux accents harmonieux capables de rendre sensibles même les rochers, selon l'expression d'Isabelle :

> ISABELLE.
> Un rocher répondant à vos divins accens
> Par votre propre voix a-t-il charmé vos sens (sc. 2)

Dans *L'Heureuse Constance* de Rotrou, la belle voix de Rosélie fascine la Reine :

> Et je dois avouer, restant sans repartie,
> Que votre voix n'est pas votre moindre partie. (V, 4)

Quant au Duc des *Galanteries du Duc d'Ossonne*, il commence à soupçonner la beauté et la jeunesse de Flavie, qu'il croyait vieille, en écoutant sa douce voix : « LE DUC. Semblable ton de voix me sent fort sa jeunesse » (III, 2). La jeune veuve avait au reste élaboré son stratagème de séduction en faisant semblant de rêver pour faire écouter le timbre de sa voix au Duc, et lui inspirer la tentation de découvrir aussi son visage :

> FLAVIE.
> Lors à mon ton de voix, s'il n'est en rêverie,
> Il ne me croira plus quelque vieille furie :
> De sorte qu'il aura la curiosité,
> De me voir au visage avec la clarté. (III, 1).

e- Des qualités d'esprit qui font « corps avec le corps »

Au XVIIe siècle, l'on associe souvent les qualités corporelles aux qualités spirituelles correspondantes et *vice-versa* : ainsi à un beau corps répond forcément une belle âme et un corps laid témoigne d'une âme vicieuse et basse.

- *Belle de corps, donc belle d'esprit*

Déjà depuis la Renaissance, on attribue une valeur nouvelle à la beauté en déclarant qu'elle est le signe visible et extérieur d'une « bonté » intérieure latente. Ainsi,

> la beauté ne représente plus un danger, c'est un attribut nécessaire de la personnalité morale et de la position sociale. Être beau devient une obligation, car la laideur est associée à l'infériorité sociale et même au vice […]. L'enveloppe extérieure du corps humain est désormais considérée comme un miroir dans lequel l'être intime est livré aux regards[150].

Plus ennuyeux : les défauts et qualités d'une personne sont lisibles sur son « extérieur », sur sa « mine ». Dans son entrée du mot MINE, Furetière précise qu'elle est

> la disposition du corps, & sur tout du visage qui fait juger en quelque façon de l'Intérieur par l'extérieur. On juge à la physionomie, à la mine d'une personne, de ses bonnes ou mauvaises qualitez. Tel a la mine d'un brave, d'un honneste homme, la mine haute & fière. Tel a la mine patibulaire, la mine d'un scelerat, d'un pendard. Il a la mine basse, petite, chétive.

Il ajoute que l'on peut même se baser sur une lecture du corps pour juger de la culpabilité ou de l'innocence d'un accusé. On saura la vérité en examinant

> des gestes, des contenances, & des marques extérieures qui font connoistre ce qui est caché ou secret. Un bon Lieutenant criminel connoist à la mine, à la contenance d'un accusé, s'il dit vray ou faux.

Johann Caspar Lavater soutiendra que la bonté ou la méchanceté intérieure d'une personne laisse des traces sur son corps, nous permettant ainsi de découvrir aisément sa vraie nature : il écrit, dans *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie* (1775-1778), que « la vertu embellit, le vice enlaidit[151] » ; « la vertu favorise

---

[150] Georges Duby, Michèle Perrot, *Histoire des femmes. XVIe, XVIIe siècles,* sous la dir. De Natalie Zemon Davis et Arlette Farge, Plon, 1991(pour l'édition française), p. 70.

[151] Johann Caspar Lavater, (1741-1801*), La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants*, traduction nouvelle par H. Bacharach ; précédée d'une notice par A. d'Albanès [J. A. Havard], Paris, G. Havard, 1845, p. 51. Url :https://books.google.fr/books?id=L4OfgvCaqdQC&pg=PA56&lpg=PA56&dq=voir+une+personne+belle+qui+neanmoins+serait+vicieuse&source=bl&ots=MlYqaOyh70&sig=40bMCbX9d1MOZxkoXBCsjeyEm9c&hl=fr&sa=X&ei=bmPsVKKxJMSrUb34gZAD&ved=0CEYQ6AEwBw#v=onepage&q=voir%20une%20personne%20belle%20qui%20neanmoins%20serait%20vicieuse&f=false

et augmente la prospérité extérieure de l'homme ; le vice la mine et la détruit[152] », nous explique le physionomiste.

On peut ainsi connaître la morale d'une femme en observant l'expression de son corps et de ses gestes. Par exemple, ce qui peut se lire dans ses yeux baissés[153], sa langue retenue, ses gestes restreints[154],

> c'est la pudicité, laquelle met une bienséance, et compose les yeux, pour ne regarder choses indécentes : la langue pour ne dire, ni proférer mot qui ne tende à vertu et honneurs : les mains pour ne commettre acte qui forligne [fasse déchoir en vertu] : les pieds, pour n'aller où elle puisse courir risque de dissolution. La pudicité compose la contenance, la mine, les gestes, a la due [nécessaire] gravité et modestie[155].

« C'est tout l'ordre social qui s'inscrit dans le corps, nous-dit Sylvie Steinberg, jusque dans son intimité la plus secrète, avec un entêtement discret[156]».

Dans *La Bague de l'oubli* de Rotrou, le roi est assuré de la chasteté et la pudeur de Liliane parce qu'il a observé son visage :

> LE ROI.
> Tu vois, chaste beauté, le Soleil que j'adore,
> En regardant mes yeux, où tu le peins encore.
> Dieux, que de modestie en ce beau front se lit,
> Quand aurai-je, mon cœur, ce soleil dans mon lit. (V, 6)

De Bussy-Rabutin, lui, note que seule la beauté de l'esprit peut agir favorablement sur le corps, qui reste ravissant et fascinant même quand il est attaqué par la vieillesse ; si la beauté peut parfois faire oublier la jeune bêtise, l'esprit peut à son tour atténuer les ravages du temps sur le corps, et Bussy prend comme exemple la « vieille » Mme de Sévigné, sa cousine, dont la fine intelligence a pu compenser les méfaits de l'âge sur son corps :

> Ce n'est pas seulement le bon tempérament de Mme de Sévigné qui l'a fait encore belle, [malgré son âge] ; c'est aussi son bon esprit ! Je crois que quand on a la tête bien faite, on a le visage plus beau[157].

---

[152] *Ibid*., p. 51.
[153] Voir plus haut dans l'analyse les interprétations concernant le regard pudique d'Isabelle dans *Les Occasions Perdues* de Rotrou.
[154] Les traités de civilité et ceux destinés à l'éducation féminine exigent aux femmes une plus grande immobilité corporelle que les garçons. Ce « dressage corporel » vise à codifier les gestes féminins qui, diminués au maximum, révèlent sa bonne éducation. Ceci peut expliquer les différentes tâches ménagères (couture, filage, ravaudage…) qu'on accordait aux filles et qui limitaient beaucoup leur mobilité.
[155] Jean de Glen, *Des Habits, mœurs, cérémonies, façons de faire anciennes et modernes du monde. Traité non moins utile que délectable, plein des bonnes et saintes instructions*, Liège, Chez Jean de Glen, 1601, f° 65 V, cité par Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes*, *op.cit.,* p. 154.
[156] Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes*, *ibid.,* p. 156.
[157] Cité par Roger Duchêne, *Être femme au temps de Louis XIV*, Perrin, 2004, p. 279, 280.

N'oublions surtout pas qu'on est dans une société où règne la conversation et où l'intelligence et la vivacité peuvent suppléer la régularité des traits. Mme de Lafayette déclare également à son amie Mme de Sévigné que la beauté de son esprit se reflète sur son corps :

> Sachez donc, Madame, si par hasard vous ne le savez pas, que votre esprit pare et embellit si bien votre personne qu'il n'y en a point au monde de si agréable…le brillant de votre esprit donne un si grand éclat à votre teint et à vos yeux que quoi qu'il semble que l'esprit ne dût toucher que les oreilles, il est certain que le vôtre éblouit les yeux[158].

L'épistolière ne semble, cependant, pas être la seule dont l'éclat de l'esprit a su compenser les « ravages » et les torts qu'a causés le temps sur son corps, on en trouve d'autres[159], aussi illustres qu'elle, telles que Mme de Montespan, Mme de Maintenon, célèbres aussi pour la fécondité de leurs esprits respectifs.

Dans plusieurs pièces de théâtre, on accorde, en fait, une grande importance au paraître et à la nécessité de l'adéquation entre l'apparence physique et vestimentaire et la réalité de l'être, entre la nature aristocratique et le geste glorieux. Cette éthique influence énormément la conception de l'amour véhiculé dans ces comédies qui, trait néo-platonicien, professent qu'il existe une parfaite équivalence entre beauté physique et beauté morale. Ainsi le corps est considéré comme le miroir fidèle de l'âme :

> Pour designer la noblesse d'âme, la générosité de cœur des hommes les meilleurs, les *aristoi*, le grec dit *kalos kàgathos*, souligne que beauté physique et supériorité morale n'étant pas dissociables, la seconde se peut évaluer au seul regard de la première[160].

« Il faut que cette Dame ait une qualité / Conforme au haut degré de sa rare beauté. (III, 8), nous dit-on dans *Les Apparences Trompeuses*[161]. Dans *Les Occasions Perdues* de Rotrou, Adraste souligne la blancheur du corps de la reine comme signe apparent de la pureté de son âme :

> Le brasier le plus pur doit céder à ta flamme,
> La blancheur de ton cou, à celle de ton âme ; (IV, 3)

Le roi de *La Bague de l'oubli,* remarque que Liliane « a l'esprit comme le teint sans fard » (I, 7). C'est dans le même sens que vont les louanges adressées à Rosélie dans *L'Heureuse Constance* :

---

[158] Cité par Roger Duchêne, *Être femme au temps de Louis XIV*, *ibid*., 2004, p. 280.
[159] Un peu plus tardivement, on peut citer Ninon de Lenclos qui, outre la finesse de son esprit, jouit d'une grande beauté et était même soupçonnée d'avoir fait « un pacte avec le diable » tellement elle a pu garder pour longtemps ses pouvoirs séducteurs malgré son âge.
[160] Jean-Marie Pradier, *La Scène et la fabrique des corps : Ethnologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.C - XVIIIe siècle)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 51.
[161] Boisrobert, *Les Apparences trompeuses*, Paris, de Luyne, 1656.

LA REINE.
Vous montrez que le ciel ne fit pas moins d'efforts
En créant votre esprit, qu'en formant votre corps ;(V,4)

Le Carlos de *Don Sanche D'Aragon* déclare son amour à sa reine parce qu'il : « […] voi[t] en [elle] les célestes accords / Des grâces de l'esprit et des beautés du corps, » (II, 2). Et même dans le cas que Georges Forestier appelle le « déguisement inconscient », où la femme ignore sa nature aristocratique, la noblesse de son corps reste un signe indubitable de la noblesse de son âme. Dans *La Belle Égyptienne*, Isabelle reconnaît ainsi sa fille Précieuse, prise pour une Égyptienne, rien qu'à cause de sa beauté corporelle, une « grâce » que la femme juge être un signe apparent de sa noblesse latente :

ISABELLE
[…] Considérez, Monsieur, sa grâce non commune,
Et ce front dont l'éclat répugne à sa fortune[162]. (V, 1)

Outre la description de sa « grâce » et de son « front » qui laisse facilement comprendre que Précieuse est de rang noble, le « respect » que lui voue Dom Jean n'est pas anodin : « La voici, Dieux ! Je tremble à son divin aspect, / Et je sens ce désir qui se change en respect » (I, 5). L'aspect aristocratique de Précieuse a poussé inconsciemment Dom Jean à la traiter, malgré son apparence de bohémienne, avec le respect qui lui serait dû dans le monde aristocratique. Précieuse plaît parce qu'elle joint, en réalité, la beauté de l'esprit à celle du corps : elle est belle, certes, mais aussi vertueuse[163] : « J'ay les yeux tout de flame, & le cœur tout de glace » (I, 5), déclare-t-elle fièrement à son amant à qui elle refuse de céder. Le jeu amoureux et l'oscillation entre l'être et le paraître servent à dévoiler la beauté intérieure de Précieuse et sa vertu, qui vont de pair avec sa « grâce » extérieure :

PRÉCIEUSE.
Si je vends mon honneur, ce seul trésor que j'aime,
Ce ne sera jamais qu'au prix de l'honneur même. (I, 6)

ANDRES.
C'est ce charme adorable, invisible et puissant
Que forment tes attraits, et ton cœur innocent,
C'est cet esprit divin dont ce beau corps s'anime,
Qui s'est acquis par tout une si haute estime,
C'est ce je ne sçay quoy qui brille dans tes yeux
Capable d'enchanter et les Rois et les Dieux. (*La Belle Égyptienne*, II, 3)

[162] Vers 1457-1460 ; vers 1475-1476.
[163] Dans la pièce de Hardy qui porte aussi le titre de *La Belle Égyptienne* (1628), Précieuse développe un sens très élevé de son honneur, n'admettant que des vœux épurés : « L'or se prise affiné dans l'ardente fournaise », affirme-t-elle au vers 161. Mais à la différence de Cervantès, chez qui la jeune fille insistait sur sa liberté, l'héroïne de la tragi-comédie s'engage, elle aussi, à soumettre son choix amoureux à la raison et à la volonté. Cette maîtrise d'elle-même lui confère, jusque sur le capitaine des Égyptiens, une véritable royauté féminine (II, 4).

La femme idéale reste bel et bien celle qui combine les qualités du corps et celles de l'âme selon Torche :

> Elle estoit de la plus belle taille du monde, l'air grand & de qualité, meslé de beaucoup de modestie & de douceur, elle avoit les yeux beaux & doux , le nez bien fait, la bouche agréable, le teint blanc uni & delicat, elle estoitt naturellement eloquente & s'expliquoit avec facilité sans estre embarassée dans le choix des expressions qu'elle trouvoit toûjours heureusement , & si propres au sujet que la reflexion n'eust pas mieux réussi , elle estoit fort civile , mais fière & peu caressante ; elle avoit le Cœur genereux & rempli de sentimens honnestes[164],

Cette idée est partagée par Saint Évremond, pour qui la femme parfaite est encore celle qui joint la beauté physique à la beauté spirituelle :

> Son esprit a de l'etenduë sans estre vaste, […] rien n'echappe à sa penetration, son discernement ne laisse rien à connoistre ; […] Dans sa conversation ordinaire, elle ne dit rien avec etude & rien par hasard, […], ce qu'elle a de vif ne se laisse d'estre juste &ses pensées les plus naturelles s'expriment avec un retour délicat ; […]. En toute sa personne, vous voyez je ne sçay quoy de grand & de noble, qui s'en trouve par un secret rapport dans l'air de visage, dans les qualitez de l'esprit & dans celles de l'ame[165] .

La Rochefoucauld déclare, dans son « *Portrait de Mme de Montespan* », que si « sa beauté est surprenante, son esprit et sa conversation ont encore plus de charme que sa beauté[166] ».

Selon le prince Euryale de *La Princesse d'Élide,* la femme idéale qui inspire l'amour, est aussi celle dont la beauté du corps répond forcément à celle de l'esprit :

> EURYALE.
> […] Quand le Ciel emploierait ses soins à composer une beauté parfaite, quand il assemblerait en elle tous les dons les plus merveilleux, et du corps et de l'âme. Enfin quand il exposerait à mes yeux un miracle d'esprit, d'adresse et de beauté, […]. (II, 4).

La Théodose, des *Deux Pucelles*[167] de Rotrou, est une femme « Rare, accomplie, et belle au-delà du penser » (III, 8) ; Léocadie a également la réputation d'être « […] une jeune merveille, / en vertu sans seconde, en beauté sans pareille » (III, 7). Le Valère de *La Folle Gageure* de Boisrobert, confesse à son ami Télame son amour pour sa sœur Diane, qu'il trouve, non seulement belle, mais également sage et « bien civile » (III, 4) : « Que cette fille me paraît

---

[164] Torche Antoine (1631-1675), *Le Demélé de l'Esprit et du Cœur*, à Paris, Chez Gabriel Quinet, 1667, avec privilède du Roy, p. 54-55.
[165] Saint-Évremond, *Œuvres Melées de Mr. De Saint-Évremond*, publiées sur les Manuscrits de l'Auteur, Nouvelle édition revue, corrigée & argumentée de nouvelles Remarques, Tome premier, Amsterdam, chez Pierre Mortier, 1706, p. 76 -79.
[166] La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales et Réflexions, op.cit., p. 287.*
[167] Rotrou, *op.cit*.

accomplie, » (III, 4) lui déclare- t-il. Dans *L'Innocente Infidélité* de Rotrou, le roi reconnaît la perfection de la reine Parthénie :

> FÉLISMOND.
> Je connais ses vertus, elle est sage, elle est belle,
> Et le Ciel sait aussi quels respects j'ai pour elle, (II, 4)

Pour Ligdamon, dans *Ligdamon et Lidias* de Scudéry, la beauté du teint de Sylvie n'est qu'un complément de la vivacité de son esprit, à moins que ce ne soit l'inverse :

> LIGDAMON
> Votre teint que j'adore a de plus belles roses,
> Et votre esprit n'agit qu'à de plus grandes choses. (I, 1)

Rosélie, dans *La Folie du Sage* de Tristan L'Hermite, est une « fille & fort belle, & fort sage » (III, 4). L'Olimpe de *L'Inconnu*[168] de Thomas Corneille, est aimée par Le Chevalier parce qu'elle « parai[t] à [ses] yeux bien faite, belle, aimable, » (II, 2). Ces femmes sont certes d'abord perçues comme belles, mais leurs qualités spirituelles correspondantes se font aussitôt remarquer. Philandre affirme qu'il aime Cloris parce qu'elle est et belle et intelligente :

> J'examine ton teint dont l'éclat me surprit,
> Les traits de ton visage, et ceux de ton esprit. (*Mélite*, I, 4)

L'ordre suivi dans la gradation des qualités est ici révélateur. Il y a, certes, la beauté du corps qui éclate souverainement, mais rayonne également celle de l'esprit. La conjonction de coordination *et* n'introduit nullement une autre catégorie de vertus, il ne s'agit pas des attributs intellectuels ou moraux qui distinguent l'esprit du corps et au besoin les opposent, mais, au contraire de désigner les traits mentaux qui ajoutent aux attraits physiques du brillant et de la séduction : il ne s'agit que des qualités de l'esprit qui « font corps avec le corps[169] », comme l'écrit Serge Doubrovsky. Talent de conversation, éloquence, finesse d'esprit, loin d'entrer en concurrence avec la beauté chez la femme noble, la rehaussent. Corps et esprit ne forment qu'un et concourent tous au « ravissement sensuel[170] » dans un monde où la valeur essentielle est la beauté :

> CLORIDAN, *venant embrasser Perside*.
> Tu me blesses, mon ange, avec de si beaux traits,
> Que ton corps n'eut jamais de si charmans attraits,
> Parmi ces doux assauts que ta beauté me livre,
> Penses-tu, *bel esprit*, que le mien puisse vivre ? (*L'Hypocondriaque*, V, 6)

---

[168] T. Corneille, *L'Inconnu,* Paris, J. Ribou, 1675.
[169] Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1993, cop. 1963, p. 38.
[170] Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, *ibid*., p. 38.

Le Filandre de *La Célimène* de Rotrou, ne reconnaît la valeur de son ancienne amante Florante (sous le nom de Floridan) qu'après avoir apprécié les preuves de son intelligence et de sa supériorité intellectuelle :

> FLORIDAN.
> Admire mon esprit, reconnais mon pouvoir,
> FILANDRE.
> Il est vrai que tout cède à des charmes si beaux,
> Et je me sens atteint de mille traits nouveaux. (IV ,3)

Dans *L'Illusion Comique* de Corneille, Lyse, qui pourra jouer un rôle de dame d'honneur dans la tragédie de l'acte V, joint la beauté physique à la finesse de l'esprit. Elle semble répondre parfaitement aux canons de la beauté de son époque avec un « embonpoint » apprécié, une belle taille, un teint éclatant, mais aussi un esprit fin, une humeur enjouée et gaie :

> CLINDOR
> Je ne connus jamais un si gentil objet ;
> L'esprit beau, prompt, accort, l'humeur un peu railleuse[171],
> L'embonpoint[172] ravissant, la taille avantageuse,
> Les yeux doux, le teint vif, et les traits délicats :
> Qui serait le brutal qui ne t'aimerait pas ? (III, 5)

Cloris, dans *Mélite,* est une femme qui séduit, certes, par sa beauté, mais également par son intelligence et sa forte personnalité ; elle apprend avec beaucoup d'humour la trahison de son amant Philandre et raille ouvertement ses remords feints :

> CLORIS.
> Aucun jusqu'à ce point n'est encore parvenu,
> Mais je te changerai pour le premier venu.
> […]
> Adieu, Mélite et moi nous aurons de quoi rire
> De tous les beaux discours que tu viens de dire :
> Que lui veux-tu mander ? (V, 3)

Délaissée par son amant pour la première venue, la jeune fille demeure cependant sereine et tonique. Bien loin de l'image de l'amante chagrinée qui pleure un amant infidèle, Cloris, semble plutôt gaie et enthousiaste, capable de tirer une bonne leçon de vie de son « échec » :

---

[171] Beaucoup d'amoureuses de la comédie jouissent d'une humeur enjouée et railleuse contraire à l'image traditionnelle de l'amante délaissée et mélancolique. Ce trait de caractère semble exercer le plus charme chez les galants, qui en deviennent plus amoureux. Telles sont Cloris dans*Mélite*, Florante dans *La Célimène*, de Rotrou, et Doris dans *La Veuve :* « Il a beau m'accabler de protestations / Je démêle aisément toutes ses fictions, / Ainsi qu'il me les baille, ainsi je les renvoie, / Nous nous entrepayons d'une même monnoie » (I, 3).

[172] *Dictionnaire de l'Académie Française*, (1694) : « EMBONPOINT. Bon estat, ou bonne habitude de corps. Il ne se dit que des personnes un peu pleines & grasses. Avoir de l'embonpoint. avoir trop d'embonpoint. prendre de l'embonpoint. Reprendre, recouvrer son embonpoint ». Jean-François Féraud, dans le *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-88) ajoute qu' « embonpoint, ne se dit que des persones un peu grasses. *Trév*. *Acad*. Et il parait aussi qu'on ne le dit que du corps en général, et du visage en particulier. On ne dit point d'un brâs, d'une jambe, qu'ils ont aquis de l'embonpoint ».

MÉLITE.
Si bien qu'à n'aimer plus votre dépit s'obstine ?
CLORIS.
Non, pas cela de tout, mais je suis assez fine,
Pour la première fois il me dupe qui veut,
Mais pour une seconde il m'attrape qui peut. (V, 5)

Parfois, c'est par le biais d'une comparaison avec une autre femme que l'on peut mesurer le degré de la beauté de nos héroïnes de théâtre : dans *La Galerie du Palais*, Hippolyte avoue à Lysandre que Célidée « […] a des qualités et de corps et d'esprit / Dont pas un cœur donné jamais ne se reprit » (III, 6). Selon cette dernière, qui feint, c'est forcément que Célidée la surpasserait, donc en esprit en même temps qu'en beauté :

HIPOLYTE.
Que j'emporte sur elle aucune préférence !
Vous tenez des discours qui sont hors d'apparence ;
Elle me passe en tout, et dans ce changement
Chacun vous blâmerait de peu de jugement. (III, 6)

Parce qu'elle est comparée avec Lyse, sa suivante, déjà fort jolie, l'on comprend que la Mélisse de *La Suite du Menteur*[173] de Corneille est en même temps belle, subtile et raffinée :

DORANTE.
Je te trouve de taille et d'esprit agréable,
Tant de grâce en l'humeur, et tant d'attrait aux yeux,
Qu'à te dire le vrai, je ne voudrais pas mieux :
Elle me charmera ; pourvu qu'elle te vaille.

LYSE.
Ma maîtresse n'est pas tout à fait de ma taille,
Mais elle me surpasse en esprit, en beauté,
Autant et plus encore, monsieur, qu'en qualité. (II, 6)

Noblesse du dedans, noblesse du dehors vont de pair ; ce sont les deux aspects de la noblesse de l'être, et à toute qualité morale correspond une qualité physique équivalente. Les honnêtes gens, nous dit Faret, sont dotés d'une « grâce naturelle » qu'ils n'ont pas besoin de faire des efforts pour montrer, car ils « ont esté comme arrousez du Ciel de cette grace qui ravit les yeux & les cœurs de tout le monde[174] ». Dans le théâtre de Corneille, ainsi que celui de Rotrou, de Scudéry, ou de Boisrobert, on peut noter que l'idéal moral hante la conscience des personnages. Les amants nobles et beaux se jurent une fidélité réciproque et une foi éternelle qu'on a l'impression parfois qu'il y existe chez eux, une relation mystérieuse et étroite entre

[173] Corneille, *La Suite du Menteur*, Imprimé à Rouen ; et se vend à Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1645.
[174] Faret, *ibid*., p. 24.

beauté et bonté. « L'éblouissement physique[175] » débouche souvent sur une reconnaissance morale mutuelle : Rosélie et Alcandre, les amants de *L'Heureuse Constance* de Rotrou, se jurent si vite une fidélité réciproque et à leur beauté physique répond leur beauté morale. Rosélie, connue pour sa beauté légendaire, est aussi réputée pour des qualités morales répondant à cette beauté extérieure. Constante, forte et courageuse, elle défie le roi et malgré toutes les pressions exercées par ce dernier sur elle, elle reste fidèle à son premier amant, Alcandre :

> ROSÉLIE.
> Pars : adieu, laisse-moi ; malgré sa tyrannie,
> Tu verras en mon sexe une force infinie.
> Puissé-je être l'horreur des hommes et des dieux,
> Si je le vois jamais que d'un œil furieux !
> […] Adieu, séparons-nous ; modère tes douleurs,
> Et ne me réduis point à la honte des pleurs. (III, 3)

Devant la résistance de la belle et intelligente Rosélie aux avances du roi, Alcandre ne peut qu'admirer la subtilité de son esprit, comme il a jadis admiré sa grâce :

> ALCANDRE, *à part*.
> Divin objet d'amour ! Esprit plus qu'adorable ! (III, 1)

Dans *La Suivante* de Corneille[176], Daphnis, en pleurs, jure fidélité à Florame malgré les commandements de son père et se montre ébranlable devant toutes les tentations susceptibles de toucher à son courage :

> J'atteste ici la main qui lance le tonnerre,
> Que tout ce que le Ciel a fait paraître en terre
> De mérites, de biens, de gradeurs, et d'appas
> Et même objet uni ne m'ébranlerait pas.
> Un seul Florame a droit de captiver mon âme,
> Un seul Florame vaut à ma pudique flamme
> Tout ce que l'on peut offrir à mes ardeurs
> Des mérites, d'appas, de biens et de grandeurs ;(IV, 7)

Chez la belle Rosélie de *La Folie du Sage* de Tristan L'Hermite*,* la fidélité est spectaculaire en ces termes : amoureuse de Palamède, elle refuse catégoriquement les avances du Roi qui la demande en mariage, et envisage de se donner la mort au cas où il compterait forcer ses inclinations. À sa beauté extérieure, répondent ainsi sa fidélité et sa vertu inébranlables. Elle déclare hautement son amour pour Palamède et annonce à son père, qui l'avertit qu'elle risque de sa vie en contrariant le roi, « Mais j'y mourray constante & non pas infidele » (V, 2). Devant cette constance, Ariste ne peut que fondre en larmes et admirer le courage de sa progéniture :

---

[175] Serge Doubrovsky, *op.cit.,* p. 40.
[176] Corneille, *La Suivante*, Paris, A. Courbé, 1637.

ARISTE.
Ô courage admirable ! ô grande fermeté !
Je me rends, & luy rends encor la liberté.
Cette vertu brillante où je voy tant de charmes
Resserre ma cholere, & fait couler mes larmes.
[…]
Vos nobles sentimens sont bien dignes d'estime, (V, 2)

Les amants attendent souvent de leurs dames des qualités spirituelles proportionnelles à leurs qualités physiques. Création de Dieu, la beauté de la femme est aussi et avant tout une beauté aussi : impossible ainsi de « voir une personne belle qui néanmoins serait vicieuse[177] ». Lavater soutient que « Le vertueux est beau, le vicieux physiquement laid[178] ». Chez les femmes, comme chez les hommes, la beauté de l'âme est même plus appréciée que la beauté du corps, qu'elle doit simplement compléter :

> ce ne doit pas estre la beauté la beauté corporelle, mais la beauté de l'esprit; d'autant que ce que nous appelons proprement homme, c'est l'esprit auquel le corps n'est qu'organe et instrument; de sorte que qui s'arreste seulement à l'amour du corps, il n'aime pas l'homme, mais quelque chose qui est de l'homme. Néanmoins encore que l'amour naisse de la beauté intérieure…[179],

Les qualités morales sont ainsi censées embellir le corps et participer au charme physique de la personne. Ces qualités, bien qu'elles soient des qualités « latentes » qui émanent de « l'intérieur » de l'âme, ajoutent beaucoup à la beauté du corps et servent à le faire apprécier davantage.

Que leur correspondent ou non des manifestations corporelles, les qualités spirituelles restent, au théâtre comme dans la vie quotidienne du XVIIe siècle, des qualités fort appréciées chez une femme. Ainsi le Lidament de *La Folle Gageure* de Boisrobert déclare que, s'il se trouve très touché par la beauté physique de Diane, sa civilité et son éducation ne produisent pas un moindre effet :

Ses grâces m'ont charmé, mais autant que les charmes
Son procédé civil m'a fait rendre les armes, (IV, 1)

---

[177] Cité par Cham Oyab, *Les Forces spirituelles du corps, op.cit.,* p. 56.
[178] Johann Caspar Lavater*, La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants*,.., *op. cit*, p.57,
[179] *Tableau de piperies de la femme mondaine*, *où par plusieurs Histoires se voient les ruses et artifices dont elles se servent (1632)*, ouvrage anonyme probablement attribué à Jacques Olivier, texte original avec une notice par le bibliophile Jacob ((Paul Lacroix), Paris, Léon Willem Editeur, 1879, p. 11, URL: https://archive.org/details/letableaudespipe00jaco.

Dans *La Princesse d'Élide*, le prince d'Ithaque reconnaît même que les qualités morales de la princesse (sa forte personnalité et sa fierté) valent beaucoup plus que sa beauté et que ceux-ci constituent la cause première de son amour pour elle :

> Ce que n'avait point fait sa vue et sa beauté,
> Le bruit de ses fiertés en mon âme fit naître
> Un transport inconnu dont je ne fus point maître ;
> Ce dédain si fameux eut des charmes secrets
> À me faire avec soin rappeler tous ses traits ;
> Et mon esprit, jetant de nouveaux yeux sur elle,
> M'en refit une image et si noble et si belle,
> Me peignit tant de gloire et de telles douceurs
> À pouvoir triompher de toutes ses froideurs,
> Que mon cœur, aux brillants d'une telle victoire,
> Vit de sa liberté s'évanouir la gloire :
> Contre une telle amorce il eut beau s'indigner,
> Sa douceur sur mes sens prit tel droit de régner, (Acte I, 1)

La Folie du Sage, de Tristan L'Hermite, introduit un roi qui avoue à Palamède que son éblouissement par la belle Rosélie était de prime abord physique, mais, qu'en cherchant à « Sçavoir si son esprit respondoit à sa grace », il s'est trouvé charmé plus encore par sa sagesse et son honnêteté, et a découvert qu'elle « […] est belle, honneste, adroite & sage, / Que son esprit éclate autant que son visage » (I, 3). Voilà des qualités qui la rendent digne de l'amour d'un roi malgré la différence de leurs rangs. Le Ligdamon du *Ligdamon et Lidias* de Scudéry apprécie, certes, les charmes de sa ravissante Sylvie mais sa finesse d'esprit lui ravit le cœur. Enfermée dans sa prison, la beauté de son amante ressuscitée par son imagination semble, à elle seule, illuminer la noirceur de la geôle :

> LIGDAMON.
> Excellente, parfaite, incomparable idée,
> Image de Venus que j'ai toujours gardée,
> Ici je vous adore, et mise au rang des dieux
> Je vous vois de l'esprit qui vaut plus que les yeux, (III, 4)

L'écuyer Aronte de *La Galerie du Palais*[180] de Corneille trouve judicieux d'énumérer pêle-mêle les qualités physiques et morales de la jeune Hippolite afin de séduire son maître :

> ARONTE.
> J'ai beau devant les yeux lui remettre Hippolite,
> Parler de ses attraits, élever son mérite,
> Sa grâce, son esprit, sa naissance, son bien, (I, 1)

[180] Corneille, *La Galerie du Palais, ou L'amie rivale*, Paris, A. Courbé, 1637.

Son maître, Lisandre, incite Dorimant à aller souper avec lui chez son amante Célidée pour y rencontrer une amie de cette dernière car elle est

> Et belle, et fine,
> Et sait si dextrement ménager ses attraits,
> Qu'il n'est pas bien aisé d'en éviter les traits. (I, 9),

Après le souper, Dorimant avoue, à son tour, que le beau visage d'Hippolite n'est pas sa moindre partie, « cet esprit tout divin, et ce doux entretien, / Ont des charmes puissants dont il ne montre rien » (II, 1). Quant à Abraze, de *La Comédie des Tuileries* des Cinq auteurs, il décrit Cléonice de la sorte :

> ABRAZE.
> Sa beauté ravissante et son esprit charmant
> Malgré vous, dès l'abord, vous feront son amant ;
> Elle est sage, elle est riche. (III, 2)

L'on retrouve ainsi les plus souvent une alliance systématique entre la beauté physique et la beauté morale dès qu'il s'agit de décrire une femme de la haute société. Dans les rares cas où la beauté du corps ne reflète pas celle de l'âme, on est plutôt face à une erreur de la nature, surtout quand la beauté de la femme peut nuire à son honneur. Le duc Alexandre de *La Bague de l'oubli* de Rotrou, reproche à sa fille une beauté extérieure qui trahit toutefois un manque de constance et de vertu. Il déplore son imprudence et sa manière de mettre en évidence son corps en s'exposant aux yeux indiscrets du roi, ce qui met en péril son honneur :

> Ah ! fille sans esprit, dont l'humeur imprudente
> A qui ne la veut voir se rend trop évidente,
> N'épargnez point le fard, frisez ces beaux cheveux ;
> Allez à ses genoux solliciter ses vœux ;
> Il le faut appeler vos yeux, votre lumière,
> Et, s'il vous tend les bras, les ouvrir la première !
> Peignez sur mon visage un éternel affront !
> Ce moyen vous mettra le diadème au front ! (I, 5)

- *L'honneur féminin : un honneur du corps*

L'honneur demeure l'une des qualités essentielles de la femme noble, or l'honneur acquiert une acception particulière au XVIIe siècle, il ne se limite pas à une qualité morale ou mondaine comme l'on peut croire, mais se trouve placé avant tout dans la dépendance d'un état physiologique. L'honneur d'une femme se confond, ainsi chez les moralistes de l'époque avec l'intégrité de son pucelage :

> Il ne pas besoin de redire ici qu'une fille [181] perdant son nom quand elle perd son honneur, nous-dit Grenaille, il faut qu'elle change d'être et de qualité, ou qu'elle conserve soigneusement ce caractère. J'avoue donc en première instance que l'honneur étant l'âme de l'honnêteté, une fille débauchée ne peut non plus y prétendre qu'un cadavre au droit des hommes vivants […] [et que] celles qui, par une honteuse chute, se laissent dégrader en leur noblesse, ne peuvent plus passer pour honnêtes, s'étant elles-mêmes déshonorées[182].

Le déshonneur est donc le péril le plus dangereux qui peut courir la réputation d'une fille de bonne famille, un défaut qu'aucune qualité morale ne semble pouvoir compenser.

> Chérissons la vertu : partout elle est aimable,
> Et qui la sait priser ne peut être blâmable.
> Sans elle, la grandeur est digne de mépris ;
> Elle est l'unique objet de tous les bons esprits (II ,1),

nous dit l'Argénie du *Prince Déguisé* de Scudéry. Ainsi l'on peut tolérer toutes autres imperfections physiques ou morales mais non le déshonneur, et une fille, selon l'affirmation de Grenaille, aura « de l'ignorance sans encourir de l'infamie, et la simplicité ne lui fera pas perdre absolument toute sa réputation » et même si elle est « un peu laide, la beauté de son âme peut contre-peser la difformité de son corps[183] ». L'honneur des filles est donc moins considéré dans leurs actes que dans leur état et si jamais elles perdent « ce trésor », prétend Grenaille, « dans tous leurs autres biens, elles n'ont plus de richesses[184] ». L'extrême valorisation de la virginité des filles conduit à lui donner un très haut prix qui l'amène en quelque sorte à équivaloir à la virilité[185] ; mais cette valeur est également marchande et le pucelage devient une condition essentielle dans les unions de mariages entres nobles et se trouve ainsi intégré dans le monde des échanges et de l'argent. Monsieur de Pourceaugnac, dans la pièce éponyme de Molière, renonce à son mariage avec Julie dès qu'il a entendu des rumeurs sur son honneur et il ne manque pas à déclarer à son futur beau-père :

---

[181] Le mot fille est défini par rapport au mariage et donc à la virginité. Furetière précise que ce mot « se dit absolument de l'état de celle qui n'à point été mariée. » Vers la fin de son article, il manifeste clairement la subordination de l'état de fille à la conservation du pucelage en donnant l'exemple des religieuses, seules à ne pas devenir vieilles filles (même quand elles ont dépassé l'âge de trente ans) car elles sont des personnes « consacrées à Dieu et qui ont fait vœu de virginité ».

[182] François de Grenaille, *L'Honnête fille (1639*), cité par Roger Duchêne, *Être femme au temps de Louis XIV*, *op.cit*., p. 120, 121.

[183] Grenaille*, ibid*., p. 121.

[184] Grenaille, *ibidem*., p. 122.

[185] Dans l'église orthodoxe, il a existé un courant religieux qui considérait que la femme vierge pouvait se sanctifier en se transformant spirituellement en homme ; la virginité équivalant à une élévation vers la perfection et la plénitude de l'âme virile. Jérôme interprète la renonciation à la chair par les femmes qui se vouent au Christ comme un degré d'élévation et un changement de statut : « Pour autant qu'une femme accepte de concevoir et de procréer, elle est aussi différente de l'homme que le corps l'est de l'âme. Mais qu'elle serve le Christ plus que le monde, alors elle cessera d'être une femme et sera appelée homme » (*Comm.in epist.ad Ephes,* III, 5, cité par Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes*, *op.cit*., p. 73.)

> Vous êtes-vous mis dans la tête que Léonard de Pourceaugnac soit un homme à acheter chat en poche ? Et qu'il n'ait pas là-dedans quelque morceau de judiciaire pour se conduire, pour se faire informer de l'histoire du monde, et voir en se mariant, si son honneur a bien toutes ses sûretés ? (II, 6)

Notre gentilhomme se trouve même choqué de la facilité que lui a montrée la jeune fille qui, consciente de l'importance de la chasteté chez les nobles, jouait en fait la coquette pour le dissuader de se marier avec elle :

> MONSIEUR DE POURCEAUGNAC. — Tudieu, quelle galante ! Comme elle prend feu d'abord !
> *Julie s'approche de M. de Pourceaugnac, le regarde d'un air languissant, et lui veut prendre la main*.
>
> JULIE. — Que je suis aise de vous voir ! Et que je brûle d'impatience...
>
> ORONTE. — Ah, ma fille, ôtez-vous de là, vous dis-je.
>
> MONSIEUR DE POURCEAUGNAC. — Ho, ho, quelle égrillarde ! (II, 6)

Le noble est prêt à défendre hardiment l'honneur d'une femme de sa famille, fille, ou sœur, quitte à sacrifier sa vie puisque selon l'éthique nobiliaire, il vaut mieux mourir honnêtement que de passer toute sa vie dans le déshonneur : Ariste dans *La Folie du Sage* de Tristan L'Hermite, bien qu'il ait toujours agi en bon serviteur, n'hésite pas à désobéir à son roi dès qu'il s'agit de toucher à l'honneur de sa fille Rosélie que le roi demande en maîtresse :

> LE ROY.
> Quoy ! vous vous retirez avec un front severe ?
> Suis-je pas souverain ?
>
> ARISTE.
> Ouy, Sire, & je suis pere.
>
> LE ROY.
> Mais sujet :
>
> ARISTE.
> Mais d'un cœur & trop noble & trop franc
> Pour vous prostituer indignement mon sang.
> Esteignez, s'il vous plaist, cette illicite flame,
> Ma fille vaut trop peu pour estre vostre femme,
> Mais pour une Maistresse elle vaut trop aussi,
> Et je ne puis jamais l'abandonner ainsi. (I, 1)

Ariste refuse de renoncer à l'honneur de sa fille malgré les multiples menaces du roi :

> LE ROY.
> Vous parlez un peu haut.
> […]
> Il y va de la vie.

ARISTE.
Et bien, que je perisse.
Je rendray pour le moins l'esprit avec honneur. (I, 1)

Le vieil homme ne peut qu'éclater en remords et condamner les « lâches » désirs du souverain surtout en songeant à la possibilité que son honneur se perde en même temps que le pucelage de sa fille :

ARISTE.
Que ma fille complaise à tes honteux desirs ?
Qu'elle soit ta maitresse& serve à tes plaisirs,
Tyran lâche & cruel, tu veux que j'y consente
Que je livre en tes mains cette vierge innocente,
Et que par cet avœu d'un courage abbatu
Je des-honore ainsi mon sang & ma vertu ? (I, 2)

Ce sentiment particulier de l'honneur explique sa constance lors même de la mort de sa fille empoisonnée ; Ariste loue la mort honnête de Rosélie qu'il préfère à une relation illégitime avec le roi :

ARISTE.
Ma fille est morte enfin ; je l'avois attendu.
Son genereux courage a fait ce qu'il a deu ;
Elle a bien témoigné par cette belle audace
L'heur de sa nourriture & l'honneur de sa race.
[…]
Elle n'a pour le moins manqué que le bonheur,
Elle a perdu le jour, mais sauvé son honneur. (III, 4)

Le Clarimond, de *L'Innocente Infidélité* de Rotrou, défend hardiment l'honneur de la reine Parthénie contre les suggestions de son ami Thersandre qui lui fait entrevoir la possibilité de la garder comme maîtresse même après son mariage avec le roi :

CLARIMOND.
Je connais Parthénie, et sais que sa vertu
Ne peut ébranler quelque effort qu'elle ait eu.
Elle suivra les lois où son devoir l'engage
Elle aimera ce Prince, ou constant, ou volage
Son honneur est trop pur, […] (II, 3)

Dans *Les Sosies* du même Rotrou, la vertu reste une valeur essentielle pour Alcmène qui, très préoccupé par sa chasteté, se défend avec véhémence, des accusations d'infidélité lancées par son mari à son égard :

ALCMENE.
J'atteste de Jupin, la majesté suprême,
Que mon lit n'a reçu de mortel, que vous-même ;
Ou que vive, je brûle, en la place où je suis ;

Femme, j'ose jurer, mais chaste je le puis.
Les biens de mes parents sont un vil héritage ;
J'eus la crainte des Dieux, et l'honneur en partage ;
Ma pudeur, mon respect, ma chaste affection
Plus que tout autre bien, sont ma possession. (II, 4)

Télame, dans *La Folle Gageure* de Boisrobert, a pour mission de garder précieusement l'honneur de sa sœur Diane contre les suborneurs, afin que celle-ci puisse trouver un mari digne d'elle :

TELAME.
Comme elle aime l'honneur, on la garde sans peine,
Elle n'est, grâce à Dieu, ni coquette, ni vaine :
Que je pardonnerais à qui la gagnerait,
Car j'y donne bon ordre, et ces présents funestes,
Qui font contre l'honneur de si fatales pestes,
Jamais jusqu'à chez moi ne peuvent pénétrer. (I, 2)

La mission s'annonce *a priori* facile puisque Diane est vertueuse par nature, mais aussi par éducation.

TOMIRE.
Diane votre sœur est sage au dernier point,
C'est une fille enfin dont on ne parle point,
Comme on ne la voit point coquette, ni rusée,
J'estime que la garde en sera bien aisée. (I, 2)

Soupçonnée par son frère d'une action malhonnête, l'Angélique de *L'Esprit Follet* de D'Ouville, assure ce dernier que les plaisirs qu'elle se procurait sont complétement « innocents[186] » et qu'ils ne touchent l'honneur « ny de loin ny de près ». Sur ce point, les propos d'Angélique restent allusifs : ne pouvant discuter ouvertement avec son frère de sa chasteté, elle l'évoque d'une manière suggestive. L'adjectif « innocent » sous-entend, en fait, que l'intrusion de son amant dans sa chambre n'implique aucun rapport physique entre eux :

ANGÉLIQUE.
Je crois que ma requête est juste et raisonnable :
Et si vous me trouvez en un seul point coupable,
J'entends contre l'honneur, ni de loin ni de prés,
Ne me laissez pas vivre un seul moment aprés,
[…] Mais je ne puis penser qu'on puisse être blâmée
Pour confesser d'aimer, et vouloir estre aimée (V, 6)

[186] Selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), INNOCENT signifie « Exempt de toute malice, pur & candide. C'est une ame innocente, un esprit innocent. Il est innocent comme un enfant. Il mène une vie innocente. Ses moeurs, ses pensées sont innocentes. »

Dans *Laure Persécutée* de Rotrou, le roi refuse l'union de son fils avec la belle Laure puisqu'il soupçonne une certaine « bassesse » dans sa naissance et la considère de ce fait comme une femme facile et déshonnête :

> LE ROI.
> Tu poursuis lâchement un Hymen inégal,
> Aux tiens, à ton Estat, et à ton honneur fatal.
> Honteusement épris des impudiques flammes
> De la plus vicieuse, de la plus vile de femmes.
> […]
> Sa Providence donc te destine une femme,
> Perdue, abandonnée, entre toutes, infâme,
> Qui de mille, assouvit les désirs dissolus,
> Et capable de tout, si ce n'est d'un refus ? (I, 10)

Comme l'honneur est la qualité la plus appréciée chez une femme, Orontée se montre très jaloux de la réputation de son amante ; il la défend hardiment en démentant l'image répugnante qu'en font ses ennemis : en plus de sa rare beauté, Laure est surtout vertueuse contrairement à ce qu'ils prétendent et le prince compare sa vertu à celle de sa propre mère : « Laure, au reste, est honnête, et j'atteste les Dieux, / Que ma mère elle-même ; oui , ne véquit[187] pas mieux » (I, 10). Et d'ajouter :

> ORONTEE.
> Laure est l'achèvement de toutes les merveilles ;
> Sa grâce est sans défauts, ses vertus sans pareilles ;
> Ce Dieu qui se dévore et se reproduit,
> Qui se cherche soit même et soit même se fuit,
> N'a vu, voit, ni verra, dans toute la Nature,
> De merveille passée, ou présente, ou future,
> Riche du moindre éclat, ni des moindres trésors
> Qui parent son esprit, et son âme, et son corps. (I, 10)

La juxtaposition directe, met ici sur un pied d'égalité la beauté physique de Laure et sa vertu. Orontée ne manque cependant pas de mettre l'accent sur les « trésors » physiques latents de son amante : le mot « corps » est accentué doublement, par sa position à la rime, aussi bien que par le fait qu'il soit le mot qu'Orontée choisit pour clore son discours. Engrossée, Théodose, héroïne des *Deux Pucelles* de Rotrou, préfère la mort au déshonneur dans lequel son amant l'a laissée. La jeune fille se considère comme indigne de porter le nom d'une famille aussi noble que la sienne pour l'avoir souillé par son peu de vertu :

> THÉODOSE.
> Mon frère, (si ce nom doit sortir de ma bouche,
> Complice comme elle, d'un affront qui vous touche)

[187] Autre passé simple de « vivre » admis à l'époque.

Prenez, prenez ce fer, et le portez au sein,
Où l'amour en conçut le damnable dessein ?
Vous savez mon malheur, moi-même je m'accuse,
Et dans mon repentir ne cherche point d'excuse,
J'attends ce fer sans peur, le coup m'en sera doux,
J'ai mon frère, en ma peine intérêt comme vous,
Et la mort qui fera que ma honte s'efface,
Ne me punira pas, elle me fera grâce. (II, 6)

- L'honneur : une question d'être ou de paraître ?

Lié à sa physiologie et à sa morale, l'honneur de la femme au XVIIe siècle concerne également son aspect extérieur, sa façon de s'habiller, de se parer, de mettre ou non en valeur son corps, à une période où, plus qu'un *vestitus,* le vêtement devient un *habitus* et où il témoigne de la manière de vivre et des façons d'être dans une catégorie sociale donnée. Comme la beauté extérieure reflète forcément une beauté intérieure, c'est à la femme honnête de prendre bien garde à son habit et de l'ajuster, avant tout, en conformité avec les règles de la morale ayant cours sans se laisser prendre aux pièges de la mode et de ses caprices.

Parce que l'engouement pour la parure peut nuire à l'âme, et afin de garder celle-ci propre et saine, on doit prôner l'austérité : ainsi l'on demande aux dames de renoncer « à souiller et perdre [leur] ames par [leurs] habits desordonnez[188] ». Ces réflexions trouvent leur origine dans les écrits de saint Paul[189], lorsqu'il oppose la vie « selon l'Esprit » (du Christ) à la vie « selon la chair » (le péché) : « Si vous vivez selon la chair, vous mourrez. Mais si par l'Esprit vous *faites mourir* les œuvres du corps, vous vivrez » (Rm 8,13) ; « *Mortifiez* donc vos membres terrestres : fornication, impureté, passion coupable, mauvais désirs, et cette cupidité qui est une idolâtrie… » (Col 3,5). L'habit sobre devient ainsi un signe extérieur, selon l'interprétation de l'auteur de *Blason des basquines,* que le corps qui le porte est habité par Dieu et non par le diable[190] car la « superfluité d'habits » amène à donner son âme au Diable et met même en danger celle des spectateurs. La contemplation de la parure nourrit en effet, chez son spectateur un « feu de paillardise », « tuant martyrant par ton beau parement / Les ames de voyants », tonne Philippe Bosquier [191] en s'adressant au Mondain dans sa tragédie éditée en 1589.

Pour dissuader les mondaines et les amener à renoncer aux vêtements luxueux qu'elles portaient, on avait même parfois recours à l'horreur : dans plusieurs « canards » ou livrets

---

[188] *Le Blason des Basquines et Vertugalles, avec la belle remonstrance qu'ont faict quelques dames quand on leur a remonstré qu'il n'en falloit plus porter*, Lyon, Ben. Rigaud, 1563, cité par Isabelle Paresys, *op.cit*., p. 29.
[189] Tels qu'ils nous sont transmis par les prédicateurs.
[190] Isabelle Paresys, *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, *op.cit*., p. 29.
[191] Ph. Bosquier, *Tragedie nouvelle, dicte le petit razoir des ornemens mondains*…, Mons, Charles Michel, 1589, p. 81.

d'informations imprimés entre 1582 et 1616, l'on racontait plus au moins la même histoire d'une jeune fille qui avait

> perdu et corps et âme par son trop de luxe. Ceci doit servir de miroir exemplaire à tant de poupines qui ne desirent que paraître des mieux goderonnées [empesées], mieux fardées, avec des faux cheveux et dis mille fatras pour orner ce misérable corps, qui n'est à la fin que carcasse, pourriture, pâture de vers et des plus vils animaux[192].

Pour ces femmes, « l'habit fait littéralement le moine » car « les choses extérieures portent témoignage des choses intérieures[193] » nous-dit Castiglione. *Le Parement et triomphe des Dames* d'Olivier de la Marche repose sur cette notion et établit une correspondance permanente entre les vêtements de la femme et ses qualités morales ; ainsi chaque pièce de la sobre vêture de la « Dame d'Honneur » exprime les vertus de celle-ci : humilité, honnêteté, chasteté, sobriété, charité et dévotion. Et c'est pour cela que De la Marche attribue un qualificatif à chaque élément du vêtement de la femme, on trouve ainsi une « pantoufle d'humilité », une « chemise d'honnesteté », un « cottre de chasteté », un « espinglier (aumonière) de patience »[194] ...

Dans plusieurs comédies, l'on rencontre cet aspect austère dans le mode d'habillement féminin où un gardien de l'honneur se charge d'imposer à sa sœur, surtout quand elle est veuve, des règles vestimentaires bien strictes. Chez D'Ouville, Angélique porte des habits noirs et sans parure pour garder son honneur intact, contrairement à ces veuves « peu honnestes » qui ornent « Par mille ajustements, leur mine et leur visage » et « écoutent tout, et parmi leurs chalands, / Comptent ceux qu'elles ont acquis pour leurs galants » (*L'Esprit Follet,* I, 5).

L'on se moque ainsi des habits « peu vertueux » qui découvrent le cou de la femme et ses seins. Au début du XVIe siècle, le prédicateur Menot affirmait le danger de ces caprices de la mode, non seulement sur la morale, mais aussi sur la santé des femmes « Tantôt ce sont des habits qui couvrent le cou : aujourd'hui le cou est découvert ; ce n'est pas étonnant s'il y a cette année tant de catarrhes [écoulement de nez][195] », un avis confirmé par Montaigne, pour qui ces dames qui « s'en vont tantost entr'ouvertes jusques au nombril compromettent la santé de l'estomac[196] ». Des opuscules satiriques, telle *La Source et origines des cons sauvages* (1610),

---

[192] *Discours miraculueux, inouy et épouvantable, avenue à Envers ville* (…) 1616, cité par Isabelle Peresys, *op.cit*., p. 30.
[193] B. Castiglione, *Le Livre du courtisan,* II-XXVII (1528, 1ère édition française, 1537), Paris, Garnier-Flammarion, 1987, p. 141.
[194] Olivier de la Marche, *Le Parement et Triomphe des Dames d'Honneur*, Paris, J. Petit et M. Le Noir, 1510, chap. 10, cité par Isabelle Paresys, *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, *op.cit*. p. 27.
[195] M. Menot, *Sermon sur la Madeleine, jeudi après le dimanche de la Passion,* XXVI, 4, p. 24, cité par A. Gasté, *Michel Menot : en quelle langue a-t-il prêché ?* Genève, Slatkine, 1971[1897], p. 25.
[196] Montaigne, *Les Essais*, *op.cit*., II, XII, p. 434.

vont encore plus loin et attaquent d'une manière plus directe les filles qui, en se découvrant, attisent les appétits de la chair et font tomber les hommes dans la luxure :

> Fille qui fait tettins parroir,
> Son corps par estroite vesture
> On se peult bien apparcevoir,
> Que son Con demande pasture[197].

Ces propos appellent donc à ce que la femme honnête se couvre les seins d'une « gorgerette de sobriété » qui a pour fonction de non seulement les protéger du « hasle et noirciture », mais également de les revêtir honnêtement, « afin qu'on ne mesdie de trop monstrer ce qui doit couverture[198] »

- « Envelopper les ordures[199] »

L'honneur féminin présente ainsi plusieurs aspects : physique, vestimentaire, mais également morale, car la femme « vertueuse » doit aussi être discrète et pudique. Depuis la Renaissance, les règles morales auxquelles doit se conformer « l'honneste femme » semblent être les mêmes : malgré leur jeune âge, les femmes nobles sont appelées à être posées, sages et vertueuses, telles que les souhaitait Marot, dans des vers dédiés à une personne de la cour de François Ier « qu'on nommait Mademoiselle Helly » :

> Dix-huit ans je vous donne
> Belle & bonne ;
> Mais à votre sens rassis
> Trente-cinq ou trente-six
> J'en donne[200].

« L'honnête femme » doit se montrer sage et réticente aux avances des hommes et ne doit répondre au galant qu'après l'avoir suffisamment fait attendre. Par convention, la femme ne doit jamais se montrer facile et empressée. L'abbé Bordelon voit même en cette résistance un critère de la force qui caractérise la femme honnête :

> Quand on voit un homme aux pieds d'une femme lui demander avec des protestations d'esclavage les plus humiliantes, ce que cette femme combattant contre elle-même lui refuse avec fermeté, lequel de deux paroît avoir plus de foiblesse ? qui de deux a le plus de prudence & de discretion en amour, ou l'homme qui s'engage presque toûjours sans connoître bien ce qu'il aime, ou le femme qui faisant ordinairement des longues

---

[197] Anonyme, *La Grande et véritable pronostication des cons sauvages, avec la manière de les apprivoiser…* [s.I.n.d. (v. 1610)], non paginé. Cité par Isabelle Paresys, *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, *op.cit*., p. 20.
[198] Olivier de la Marche, *Le Parement et Triomphe des Dames d'Honneur*, *op.cit*. Chap. XIII.
[199] Voir le livre de Jean-Pierre Cavaillé, *Dis/simulations. Jules César Vanini, François La Mothe de Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion et politique au XVIIe siècle*, Paris, Honoré champion, 2002.
[200] Bouhours Dominique (1628-1702), *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, Dialogues*, Paris, chez Michel David, avec privilège du Roy, 1691. 2e éd., p. 196.

> épreuves de l'humeur & de l'esprit de son amant, pour ne point risquer imprudemment le témoignage des tendres sentimens qu'elle a pour lui, veut connoître avant que d'aimer[201] ?

L'abbé se livre à l'éloge de ces femmes qui savent modérer leurs « humeurs » par la retenue et la « pudeur » :

> Hé bien, ne nous-il pas glorieux de savoir modérer la force de nos passions par la pudeur, c'est-à-dire par la crainte de perdre l'honneur [202]?

La sagesse de la Sylvie de *Ligdamon et Lidias de Scudéry,* se manifeste lorsqu'elle refuse d'accorder un baiser à Ligdamon et l'avertit qu'une telle « témérité » sera certainement regrettée :

> LIGDAMON.
> Je le veux, je m'en vais, pourvu que l'on me baise :
> En vain vous reculez, on n'en peut échapper ;
>
> SYLVIE.
> Téméraire, garder de vous émanciper,
> Ne perdez jusques là votre sage conduite,
> Car ce procédé porte un repentir ensuite. (I, 1)

La princesse d'Élide de Molière considère que l'indifférence affichée de la femme et sa maîtrise de soi devant les galanteries des hommes est l'une des qualités appréciées chez une femme noble. Ce trait devient toutefois défaut quand on le rencontre chez un homme puisqu'il traduit un manque de galanterie et de sensibilité de sa part :

> LA PRINCESSE.
> Il y a grande différence ; et ce qui sied bien à un sexe, ne sied pas bien à l'autre. Il est beau qu'une femme soit insensible, et conserve son cœur exempt des flammes de l'amour ; mais ce qui est vertu en elle devient un crime dans un homme ; et comme la beauté est le partage de notre sexe, vous ne sauriez ne nous point aimer, sans nous dérober les hommages qui nous sont dus, et commettre une offense dont nous devons toutes nous ressentir. (III, 4)

La Silvanire, de la pièce éponyme de Mairet, s'abstient d'avouer son amour à Aglante pour qui elle brûle, étant destinée par ses parents à un autre époux. Elle pousse l'obéissance à un point tel que son comportement risque d'être interprété comme une invraisemblance psychologique. Ce personnage, que Jacques Scherer qualifie de « martyre de la bienséance, et martyrisant autrui

---

[201] *Diversitez Curieuses pour servir de récréation à l'esprit.* 1ère (-4e) partie, Paris, U. Coustelier, 1694, l'Abbé Laurent Bordelon, partie. IV, p. 69.
[202] *Diversitez Curieuses, ibid*., p. 69.

par bienséance[203]», préfigure le pouvoir du héros classique sur lui-même, capable, par idéal moral, de faire violence à ses propres sentiments.

> SILVANIRE.
> Ce cœur qu'injustement tu nommes insensible,
> Voyant en mes froideurs et mes soupirs ardans
> Les glaces du dehors et les feux de dedans
> Tu sçaurois qu'il n'est point de torture si grande
> Que l'amour d'une fille à qui l'honneur commande. (II, 1)

Si elle ose confier sa passion à son amie, Silvanire ne cesse cependant d'insister sur la « chasteté » de cet amour :

> SILVANIRE.
> Mais d'une ardeur si chaste et si parfaite aussi,
> Que si l'on aime au Ciel on doit aimer ainsi.
> […]
> (Lui-même le sait bien) que durant ce long terme
> Capable d'ébranler une pudeur moins ferme,
> Je n'ai jamais rien dit ni fait nulle action
> À le faire durer en cette affection, (IV, 4)

Dans *Le Charme de la voix* de Thomas Corneille, les deux femmes semblent partager cette opinion : elles jouent tout au long de la pièce sur la morale de deux galants ; le Duc et Carlos qu'elles font longtemps attendre avant de se déclarer. Constance, sacrifice de la gloire personnelle et soumission totale sont autant de postures que les hommes doivent prendre pour satisfaire Fénise et la Duchesse. La constance de l'amant est éprouvée par l'habitude de dire non et la volonté de se montrer cruelles de la part des belles. La Duchesse craint même d'avoir cédé trop rapidement : il faut en effet éprouver l'Amant pour s'assurer de son amour, avant de donner la permission à cet amour d'exister. Plus la femme se montre cruelle et distante, plus l'amant peut estimer sa chance lorsqu'elle cède enfin. Aussi la Duchesse craint-elle d'avoir révélé trop tôt son amour (V. 759 -762) : elle adopte la posture conventionnelle de la Dame, puisqu'elle pense que son empressement pourrait provoquer son déshonneur et pousser l'homme à la mépriser. C'est peut-être aussi en pensant à ce public de femmes nobles que Thomas Corneille a accordé tant d'importance à ses personnages féminins dans cette pièce : en effet, toute l'intrigue repose sur les volontés et les exigences de ces deux femmes. De plus, en ennoblissant le personnage français de Fénise, il crée une jeune fille gracieuse, touchante, et parfaitement au fait du langage d'amour qu'il faut parler et de la représentation de l'amour qu'il

[203] Jacques Scherer, *Théâtre du XVIIe siècle*, Tome I, textes choisies et établis, présentés et annotés par Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 1975. p. 1256.

faut partager. D'une manière générale, Fénise, la Duchesse, et, dans une certaine mesure, Laure, sont autant de voix féminines qui imposent une vision particulière de l'amour.

Rotrou donne également une image particulière de la femme noble amoureuse ; bien que tourmentée par un amour tendre et violent, elle paraît « sage » et restreinte, et arrive à se maîtriser en essayant de se conformer aux codes de sa caste. Dans la plupart des cas, la jeune amoureuse se défend de parler de ses désirs même dans ses moments les plus émouvants, et l'on a souvent affaire à une femme plutôt forte, qui ne se laisse pas emporter par ses émotions et ses instincts naturels et qui semble avoir une maîtrise totale sur son corps et sur son langage surtout devant son amant. Il ne faut pas oublier, nous-dit Gracián, que « les passions sont les soupiraux de l'âme. [Et que] la sagesse pratique consiste à savoir dissimuler[204]».

L'un des plus jolis passages de *La Sœur*[205] est celui où, le poète exprime l'inquiétude et l'embarras d'une jeune fille qui, n'ayant pas vu son amant de tout le jour, et tourmentée du désir de le voir, envoie sa suivante recueillir de ses nouvelles en essayant, dans la mesure de possible, de ne pas paraître faire des avances à ce dernier[206] :

> Confesse-lui ma crainte et dis-lui mon martyre ;
> Que l'accès qu'un ami lui donne en sa maison
> Me rend, en un mot suspect de trahison :
> Mais non, ne touche rien de ce jaloux ombrage ;
> C'est à sa vanité trop donner d'avantage.
> Dis-lui que, puisqu'il m'aime et qu'il sait qu'aux amants
> Une heure sans se voir est un an de tourments,
> Il m'afflige aujourd'hui d'une trop longue absence :
> Non ; il me voudrait voir avec trop de licence.
> Dis-lui que, dans le doute où me tient sa santé…
> Mais puisque tu l'as vu, puis-je en avoir douté ?
> […]
> Va, Lydie, et dis-lui ce que pour mon repos
> Tu crois de plus séant et de plus à propos :
> Va, rends-moi l'espérance ou fais que j'y renonce ;
> Ne dis rien, si tu veux ; mais j'attends ta réponse. (II, 3)

N'oublions pas qu'à cette époque, la parole était considérée comme un acte corporel puisqu'elle provient de la bouche[207] : nous ne naissons pas seulement de la chair, mais aussi de la parole qui sort de cet organe indispensable qui est la bouche, cet « organe de la parole et du

---

[204] Gracián, Baltasar (1601-1658), *Oráculo Manual y arte de prudencia*, éd. Benito Pelegrín, Zaragoza : Guara, 1983, maxime 98. , [1ère éd., Amsterdam, J. Blaeu, 1659].
[205] Rotrou, *La Sœur*, Paris, T. Quinet, 1647.
[206] Elle rejoint en ce point les autres héroïnes de théâtre pudiques et retenues, un trait de la noblesse de l'âme déjà souligné un peu plus haut dans notre analyse.
[207] Dans beaucoup de civilisations, la bouche (et par conséquent la parole qui en sort) peut édifier, élever, mais est aussi capable de détruire, de tuer. Chez les Égyptiens, la parole est une arme qui peut aider le défunt à se défendre et c'est pour cela que le prêtre lui laisse la bouche ouverte lors de son enterrement, pour lui assurer la puissance de la parole.

souffle[208] ». Par les deux termes « souffle » et « langue », la parole témoigne de son « enracinement corporel[209] ». La parole sort certes du corps (la bouche), mais elle a aussi une origine encore plus profonde, elle reflète l'intérieur de l'homme, la vérité de son être et la profondeur de son âme : « ce qui sort de l'homme, voilà ce qui souille l'homme. Car c'est du dedans, du cœur que sortent les destins pervers[210] », dit le Christ dans *L'Évangile de Marc* (7.20). C'est pourquoi chacun doit prendre soin de sa parole, de la polir et de la maquiller, et surtout de veiller à ne pas la laisser sortir dans son état « brut », remplie de pulsions et de désirs. Une « honnête » femme doit ainsi être retenue dans sa parole, savoir dissimuler ses envies, et manifester des refus pour être reconnue comme telle. Dans *L'Esprit Follet*, Licidas reproche à sa sœur d'avoir imprudemment déclaré son amour à Florestan et considère cet aveu comme une vive atteinte à son honneur :

> LICIDAS.
> Montre que je le voye. As-tu bien l'imprudence
> D'oser ainsi parler même en notre presence ?
> Insolente, effrontée ? oses-tu présumer
> Qu'un Cavalier d'honneur se résolve d'aimer
> Une qui lâchement se produit elle-même,
> Et qui peut sans rougir, lui dire qu'elle l'aime ?
> […]
> Avant que cela soit, tu mourras de ma main (V, 7)

La Florante, de *La Célimène*[211], dissimule complètement son amour pour Filandre et n'ose l'avouer publiquement que sous la pression de sa tante qui la confronte aux écrits de celui-ci. Intimidée, la jeune noble se trouve contrainte de se justifier, comme si son amour constituait une faute à dissimuler absolument :

> Il est vrai que Filandre a ce cœur enflammé ;
> J'aime, je le confesse, hé qui n'a pas aimé ?
> J'ai résisté longtemps à cette ardeur secrète
> Et mon intention n'a pas fait ma défaite.
> La force du vainqueur, excuse le vaincu,
> […]
> Je crois qu'on me doit plaindre, et que sans injustice,
> La plus froide ne peut accuser mon caprice. (*La Célimène*, I, 1)

Très amoureuse, Daphnis, dans *La Suivante*[212] de Corneille, préfère couper court son entretien avec Florame de peur de lui avouer son amour. Sa tirade traduit à merveille son

---

[208] Cham Oyabi, *Les Forces spirituelles du corps, op.cit*., p. 64
[209] Cham Oyabi, *ibidem*., p. 64.
[210] *Évangile selon Marc* (7.20*)*, maxime du v. 15.
[211] Rotrou, *La Célimène*, Paris, A. de Sommaville, 1636.
[212] Pierre Corneille, *La Suivante*, Paris, A. Courbé, 1637.

dilemme intérieur ; en effet, tiraillée entre sa pudeur et l'aveu d'un amour qui la presse, elle ne peut une fois seule, qu'éclater en reproches et plaindre sa condition :

> DAPHNIS.
> Mon amour, par ses yeux plus forte devenue,
> L'eût bientôt emporté dessus ma retenue ;
> Et je sentais mes feux tellement s'embraser
> Qu'il n'était pas en moi de les plus maîtriser.
> J'avais peur d'en trop dire, et cruelle à moi-même,
> Parce que j'aime trop, j'ai banni ce que j'aime.
> Je me trouve captive en de si beaux liens
> Que je meurs qu'il le sache, et j'en fuis les moyens.
> Quelle importune loi que cette modestie,
> Par qui notre apparence en glace convertie
> Etouffe dans la bouche, et nourrit dans le cœur,
> Un feu dans la crainte augmente la vigueur ! (II, 6)

Dans la scène première du quatrième acte, se déroule une scène à peu près semblable. Daphnis désirant un baiser de la part de Florame, rougit de sa pensée même :

> Je brulerais de m'apaiser
> Et sa peine la plus sévère
> Pour criminel qu'il fût, ne serait qu'un baiser.
> Dieux ! je rougis d'une parole,
> Dont je meurs de gouter l'effet
> Et dans cette honte frivole,
> Je prépare un refus… (IV, 1)

Bien que la Florine de *La Comédie des Tuileries*[213] parvienne à avouer de l'amour quand elle le feint pour Aglante sur les recommandations de son oncle, elle se montre très retenue et pudique quand il s'agit de se déclarer à l'homme dont elle est véritablement amoureuse :

> Simple, qui ne sait pas que mon esprit discret
> Rarement à ma bouche expose un tel secret ;
> Que jamais mon ardeur n'est aisément connue,
> Et que plus j'ai d'amour, plus j'ai de retenue !
> Aux filles c'est vertu de bien dissimuler :
> […]
> C'est mon Asphalte, ô Dieux ! Il vient, dissimulons,
> Et ne découvrons rien du feu dont nous brûlons. (III ,5)

Dans *Les Engagements du hasard*, Elvire s'indigne à l'idée de déclarer la première son amour à Dom Fadrique :

> ELVIRE.
> Exposer ma faiblesse à d'autres yeux qu'aux tiens,
> Et par ce lâche aveu rendre ma honte extrême,
> Avant que d'avoir su si Dom Fadrique m'aime ?

[213] *La Comédie des Tuileries,* Paris, A. Courbet, 1638, par les Cinq Auteurs qui François le Métel de Boisrobert, Guillaume Colletet, Pierre Corneille, Pierre, Claude de L'Estoille, Jean de Rotrou.

> Non, non, c'est un secret qui ne doit voir le jour
> Que quand je ne pourrai douter de son amour. (IV, 2)

Dans une société couverte d'yeux comme Argus, l'on doit se contrôler, étouffer sa passion, prendre garde de ne pas laisser échapper le moindre mot qui puisse trahir ses désirs et choquer son auditoire. Quand elle parle de Filandre, Florante, dans *La Célimène* de Rotrou, s'abstient de parler de ses charmes physiques et se contente d'une description très restreinte. Pour échapper à la vigilance d'une assemblée prête à décrypter le moindre signe, elle modère ses emportements et maquille ses propos. Ceux-ci ne doivent comporter aucune trace d'érotisme ni de lubricité : on n'y perçoit guère de détails qui qualifient le corps du jeune homme, et elle évoque ses sentiments et l'admiration que celui-ci suscite autour de lui plutôt que d'évoquer concrètement ses « attraits » physiques, pourtant cause réelle de sa fascination :

> FLORANTE.
> Je vis, et j'admirai, cet auteur de ma peine.
> Il me plut (je dis tout) et je ne pourrais pas
> Conter ses complimens, ni figurer ses pas
> Son adresse à danser n'avait point de seconde,
> Et sa grâce attirait les yeux de tout le monde.
> Il remplissait les cœurs d'aise et d'étonnement,
> Et tout l'honneur du bal fut pour lui seulement. (I, 1)

Pour traiter l'amour, on doit prendre garde de ne pas recourir au registre « bas » du corps et de la sexualité. Ainsi dans la plupart des textes,

> l'expression du désir est totalement aseptisée, et le sexe sublimé ou exorcisé. Pour taire la chose honteuse, on multiplie les finesses psychologiques, on emprunte les tours et détours de la séduction, on s'égare dans les sophismes de la casuistique amoureuse. Le nu est couvert de gaze, les pulsions sont anémiées et travesties par des jeux d'esprit[214].

Dans la même pièce, Célimène, bien que très touchée par l'amour du jeune Floridan, ne peut lui déclarer son amour sans réserve et se contente de lui répéter ses propres mots pour lui signifier la réciprocité de son amour :

> Je crois que vous m'aimez, et sans ingratitude
> Je ne puis plus douter de votre inquiétude :
> Mais vous ne souffrez rien que je ne souffre aussi,
> Je sens la même ardeur, et le même souci.
> D'autres n'ont plus pour moi qu'un dessein inutile,
> Et vous étouffez seul l'espérance de mille ;(IV,5)

[214] Michel Jeanneret, *Éros rebelle : Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003, p. 137.

Toutefois ce comportement n'est pas celui de toutes les héroïnes de Rotrou. Lorsqu'elles sont moins nobles, ou non considérées comme telles, car ignorant leurs vraies identités, certaines sont plus audacieuses en matière d'amour : la belle Alphrède[215] parle très ouvertement de son amour avec Rodolphe et va jusqu'à entreprendre sa poursuite d'un pays à l'autre pour lui rappeler ses devoirs envers elle et envers l'enfant qu'elle porte.

Dans beaucoup de pièces classiques[216], c'est souvent discrètement que sont suggérés l'emportement des passions, et les attraits du corps, que l'on lève délicatement un coin du voile sans pour autant attenter aux convenances ni braver les interdits. Ainsi l'écriture de l'amour se révèle volontiers subtile et stimulante pour l'imagination, elle contourne la réalité et déploie maints stratagèmes pour éviter les confrontations. Cette littérature semble chercher moins à refléter le monde qu'à en renvoyer une image embellie et inoffensive.

Les femmes nobles, profondément imprégnées de cette culture, restent malgré leurs passions, fidèles aux valeurs de leur caste et n'osent franchir les règles dites de « la vertu » et de « l'honneur » ; leur langage se montre alors rigoureusement dominé ; elles s'abstiennent de parler du corps et d'exprimer ouvertement leurs désirs. Ainsi l'Angélique de *L'Esprit Follet* de D'Ouville exprime son amour pour Florestan avec beaucoup de réserve et ne l'avoue que sous la pression de sa cousine Lucinde :

> LUCINDE
> Envers moi voulez-vous être si rigoureuse ?
> Ne me le celez point, vous êtes amoureuse ?
> Pourquoi dissimuler ce que je connais mieux
> Mille fois que vous-même, et qu'on lit dans vos yeux ?
> Au lieu de vous blâmer, non, non, je vous en loue.
> ANGELIQUE
> Oui, vous m'avez surprise, et quasi je l'avoue,
> Si lors qu'on aime, on a des pareils sentiments :
> Si je ne dis tout haut que je l'ayme, je mens.
> Quoi que j'aye pour lui beaucoup de complaisance,
> Cet amour, je vous jure, est bien dans l'innocence :
> Car je mourrais plutôt, ma cousine, et ne crois,
> Que je fisse jamais rien indigne de moi (III, 1).

Au théâtre, beaucoup de femmes de la plus haute classe[217] semblent manifester une véritable réticence devant tout langage un peu cru ou recelant des allusions érotiques : il

---

[215] Notons, néanmoins, que la poursuite d'Alphrède reste en quelque sorte légitimée par une promesse du mariage qu'elle a reçu de son amant et qui vaut à l'époque le mariage.

[216] On note beaucoup plus de liberté par rapport au corps dans les pièces dites « baroques », celles du premier XVIIe siècle et notamment les pièces écrites entre les années 30 et 40.

[217] Climène ne représente qu'une petite catégorie de la société nobiliaire. Sa pruderie est ridiculisée par Molière, mais également par les autres femmes de la pièce qui ne manifestent pas un semblable dégoût. Ainsi Uranie et Élise ne trouvent aucun mal dans ladite pièce et raillent volontiers Climène : « ÉLISE. - Mon Dieu ! que tout cela est dit élégamment. J'aurais cru que cette pièce était bonne ; mais Madame a une éloquence si persuasive, elle tourne les choses d'une manière si agréable, qu'il faut être de son sentiment, malgré qu'on en ait. / URANIE. –

caractérise surtout la classe bourgeoise comme celui d'Arnolphe dans *L'École des Femmes*. C'est même du dégoût que montre la précieuse de *La Critique de l'École des Femmes* à l'égard de toutes les « ordures » du langage amoureux et des mots vulgaires utilisés par les bourgeois de *L'École des Femmes* :

> CLIMÈNE.
> […] Pour moi, je vous avoue, que je n'ai pas trouvé le moindre grain de sel dans tout cela. Les enfants par les oreilles m'ont paru d'un goût détestable ; la tarte à la crème m'a affadi le cœur ; et j'ai pensé vomir au potage. (Scène 3)

Climène condamne « l'impudeur » de cette pièce qui ne respecte pas le code langagier aristocratique et qui évoque le corps et ses « ordures » sans réserve, ce qui semble choquer une partie du public, « précieuse », un peu trop raffinée :

> CLIMÈNE.
> Hélas tout; et je mets en fait, qu'une honnête femme ne la saurait voir, sans confusion, tant j'y ai découvert d'ordures et de saletés. (sc. 3)

Chez Desmarets de Saint-Sorlin, Sestiane, avec sa passion tournée en folie pour les choses de l'esprit, annonce les précieuses de Molière. Cette « visionnaire » partage le dégoût pour ce que les Femmes savantes appelleront « la matière ». Surprise par sa sœur Hespérie, seule avec le poète Amidor, elle répond :

> Nous ne sommes qu'esprit, et pour estre à l'escart,
> Le corps de nous amours ne prend aucune part[218] (IV, 4).

L'émancipation de la femme et sa libération doivent commencer tout d'abord, par un refus du corps, selon cette future « précieuse ». En libérant les corps des engagements (surtout du mariage), l'on finit par libérer l'esprit aussi, par s'affranchir de la volonté, des exigences et de la jalousie du mari :

> Je ne veux de ma vie entrer en mariage
> Ne pouvant pas porter les soucis d'un ménage.
> Puis je rencontrerais quelque bizarre humeur,
> Qui dedans la maison feroit une rumeur
> Quand je voudrois aller à quelque Comédie :
> Pour moi qui ne veux pas que l'on le contredie,
> Quand il le defendroit, je dirois, je le veux ;
> Et s'il donnoit un coup, j'en pourrois rendre deux.
> Si l'on doit se trouver en quelques assemblés,
> Aussi tost des maris les testes sont troublées :

Pour moi je n'ai pas tant de complaisance, et pour dire ma pensée, je tiens cette comédie une des plus plaisantes que l'auteur ait produites » (sc. 3).

[218] *Les Visionnaires,* comédie, À Paris, Chez Jean Camusat, Rue S. Jacques, à la Toison d'or Avec Privilège du Roi, M DC XXXVII ; éd. critique par H. Gaston Hall, Paris, Didier, 1963, v. 1445-46, p. 111

Ils pensent que c'est là que je void le galant ;
[…]
Je ne veux point, mon père, espouser un censeur[219].

Lisante, dans *La Clorinde*[220] de Rotrou, refuse aussi les « bassesses » du langage amoureux, et va encore plus loin en refusant ce « commerce » réservé aux âmes faibles et oisives et en résistant aux avances masculines. Plus raisonnable que sensible, Lisante agit selon la raison et ne se laisse pas aller aux inclinations (faiblesses ?) du corps :

CLORINDE.
Je sais que ta froideur est sans comparaison,
Et que rien n'a du droit sur toi que ta raison :

Elle préfère vivre libre de tout engagement :

LISANTE.
Tu crois ma liberté capable de se vendre.
Joins-en deux cents avec Céliandre,
Avec lui tout Paris conspire à me toucher,
Ces efforts importans heurteront un rocher ;
De leurs communs soupirs je ferai mes délices[221],
Et leur confusion naîtra de mes services :
[…] J'aime trop mon repos, et, quoi que l'on me die,
Je n'estime l'amour qu'en une comédie. (*La Clorinde*, I, 2)

- *La femme valorisée par l'esprit*

Dans un ouvrage anonyme intitulé *La Femme Généreuse*[222] (1643), l'auteur, faisant allusion aux Précieuses[223] et à la vie littéraire des salons, s'incline devant le pouvoir ascendant des femmes qui font figure d'arbitres du langage. Elles s'affirment à loisir dans les lettres, un domaine dont « elles sont jugées capables » et dépassent les hommes auxquels elles dictent

[219] Desmarets, *ibid*., p. 135, 136.
[220] Rotrou, *La Clorinde*, à Paris, chez Anthoine de Sommaville, 1637.
[221] Certains théoriciens critiquent, cependant, cette « insoumission » de la femme en laquelle ils voient un « effet de leur foiblesse d'estre d'une humeur impérieuse comme elles sont, & leur semble qu'en usurpant cette authorité qu'elles prennent sur les hommes, elles reparent en quelque façon le défaut naturel de leur peu de force. » Faret, *L'Honneste Homme*, *op.cit*., p. 169.
[222] *La Femme Généreuse*, *Qui montre que son sexe est plus noble. Meilleur politique. Plus vaillant. Plus sçavant. Plus vertueux, & plus oeconome que celuy des hommes. Dediee a la Reyne regente*. Par L. S. D. L. L., à Paris, chez François Piot, ruë des Mathurins, à l'enseigne de S. Cosme & S. Damian. M. DC. XLIII. Avec privilege du Roy Paris, 1643.
[223] Selon Myriam Dufour-Maître, le pseudonyme galant de Précieuse s'est rendu « quelque peu indépendant de la vogue de la Belle Égyptienne, pour désigner plus librement une fille ou une femme dont on veut souligner le haut prix. […]. Il semble donc que roman, théâtre, poésie et ballet aient fourni aux contemporains le mot pour désigner un phénomène mondain perçu comme nouveau, lorsqu'après la Fronde la cour et la ville semblent soudain envahies de femmes qui se mettent à haut prix, imitent bien ou mal les manières de la cour, et entrent en nombre sur la scène littéraire. » (Myriam Dufour-Maître, *art. cit*., p. 122-123)

désormais le bon usage de la langue et de la galanterie[224] . Encore faut-il savoir qu'à chaque sexe correspondent des règles spécifiques du langage et qu'

> Il ne faut pas qu'une honnête femme parle toujours comme un honnête homme : et il y a certaines expressions dont les uns se peuvent servir à propos, et qui seraient de mauvaise grâce aux autres[225]

Dans son *Théâtre François*, Chappuzeau vante ses mérites et l'intelligence de Mademoiselle des Jardins[226], dramaturge dont les pièces ont vraisemblablement connu beaucoup de succès ; elles en ont fait à cet égard une égale de certains hommes se mêlant d'écrire des pièces de théâtre :

> De MADlle. Des Jardins
> Qui s'est acquis beaucoup de reputation par ses Ouvrages galans en prose & en vers & qu'il faut faire entrer dans la classe des Autheurs de nôtre sexe, à moins que de luy en donner une à part[227].

Au théâtre comme dans les romans[228], on flatte le bel esprit, les femmes intelligentes qui se font remarquer par leur culture et la finesse de leur esprit. Ces femmes « précieuses » semblent comprendre que l'émancipation passe forcément par la vie mondaine, la fréquentation des beaux esprits, l'accès à une culture raffinée.

Après d'autres historiens de la langue, Roger Lathuillère avait souligné l'emploi ancien de l'adjectif et du substantif « *précieuse*[229] » pour signifier la valeur accordée à la pudeur féminine, ou, de façon plus incisive, les excès de la pruderie affectée comme les manèges de la coquetterie[230]. Alexandre Cioranescu souligne également qu'en espagnol, l'adjectif a les connotations de « jolie », « gracieuse », « aimable ». Le terme lie donc à la question du prix celle des agréments et des grâces, et s'applique volontiers, encore aujourd'hui, à une jeune fille ou à une femme : celle qui est *preciosa* tire sa valeur de sa beauté, mais aussi de ses manières

---

[224] « Le Ciel par ses nouvelles influences, a en nos jours tourné la chance : car en reduisant les hommes à l'A B C, mesme de leur propre langue, il les a ravalez à ce point honteux, de venir à l'escole des femmes apprendre les mots de la mode, dont elles tiennent la regence (avec quelques hommes instruits par elles) & dont elles sont jugées capables par l'aveu universel des hommes de la mode ». (*La Femme Généreuse*, *op.cit*., p. 98.)

[225] Jacqueline Hellegouarc'h, *L'Art de la conversation*, préface de Marc Fumaroli, Paris, Édition de J. Hellegouarc'h, Classique Garnier, 1997, p. 116.

[226] Elle est aussi connue sous le nom de Mme de Villedieu.

[227] Samuel Chappuzeau, *Le Theatre François*, *op.cit.,* p. 110, 111.

[228] Dans *Francion* (1626) de Sorel, beaucoup de femmes sont admirables par leur intérêt aux choses de l'esprit : Joconde, une fille de riche marchand, lit des romans pastoraux et a un esprit critique, elle est très au fait de la littérature de son temps dont elle discute merveilleusement bien. Francion est « ravi de son bel esprit [qui] se cognoissoit à toutes choses ». À Diane, fille d'avocat, les « beaux esprit [...] plaisoient beaucoup. » (Sorel, *Francion*, Livre X, in *Romanciers du XVIIe siècle*, éd. A. Adam, Gallimard, 1958, p. 382, et Livre V p. 236.)

[229] Sur l'origine de la préciosité, voir Myriam Dufour-Maître, *Les précieuses : naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

[230] R. Lathuillère, *La Préciosité, Étude historique et linguistique, I : Position du problème - Les origines*, Genève, Droz, 1969, p. 15-23.

sociables et gracieuses. Dans la première moitié du siècle, les emplois en français de l'adjectif *précieuse* appliqué à une femme relèvent très largement de cet hispanisme, notamment dans les éloges auliques et galants[231]. Mais par antonomase, *Preciosa* est aussi, au début du siècle, un nom propre, celui de la petite gitane des *Nouvelles Exemplaires*[232] de Cervantès (1613), dont l'histoire est reprise par Sallebray dans *La Belle Égyptienne*[233]. Dans cette dernière, Précieuse, la belle héroïne d'origine noble qui l'on prenait pour une Égyptienne, fait preuve de raffinement d'esprit et d'une délicatesse sans seconde : elle prononce son goût pour les choses de l'esprit, aime la poésie, discute de la littérature, montre des qualités exquises tout à fait étrangères au milieu bohémien dans lequel elle était élevée. Contrairement à sa vieille nourrice, elle trouve agréable l'abord du poète et se laisse aller volontiers à discuter de l'art et de la poésie :

> PRÉCIEUSE.
> Chaque rime en est riche, et dans les plus nouveaux,
> Les termes, à mon gré, ne semblent point si beaux,
> Le tour du Vers est noble, agréable et facile,
> Enfin vous triomphez dans la douceur du style. (I, 3, vers 115-118)

Elle partage également son opinion sur la poésie avec Andrès, reprenant le fil du discours du poète :

> PRÉCIEUSE.
> Hé bien, c'est le parler des Dieux,
> Le style en est plus doux, et persuade mieux. (II, 3, vers 749-750)

Son goût pour la poésie et l'insistance qu'elle montre à entretenir une relation intellectuelle avec le poète jette un des fondements de ce qui sera la préciosité, comme le remarque Myriam Dufour-Maître à propos de son personnage. L'amour de Précieuse « pour la poésie et sa facilité d'improviser […] la rendent bon juge des chansons et des vers qu'on lui destine[234] », attitude savante que les précieuses du milieu du XVIIe siècle s'évertueront à adopter.

Dans le milieu aristocratique se développait ainsi une nouvelle image de la femme noble, un idéal qui n'énonçait pas uniquement les canons de la beauté physique, mais aussi les qualités spirituelles correspondantes qui appuyaient cette beauté corporelle. Dans la vie comme au théâtre, on faisait l'éloge de ces femmes qui savaient concilier « l'Art avec la Nature », qui étaient à la fois et belles et intelligentes. La scène devint alors non seulement un lieu où l'on exposait la beauté physique des femmes de l'aristocratie, mais également un lieu privilégié pour

---

[231] Alexandre Cioranescu, *« Précieuse », Baroque*, IV, Montauban, décembre 1969, p. 77-82.
[232] Cervantès, « *La Petite Gitane », Nouvelles exemplaires*, trad., préface et notes de Jean Cassou, Paris, Gallimard, « Folio classique ».
[233] En 1628, Alexandre Hardy a déjà écrit une tragi-comédie qui porte le même titre.
[234] Myriam Dufour-Maître, « De "Précieuse, Égyptienne" à "Mélisse, vieille Précieuse" *art. cit.,* p. 117.

mettre en valeur la finesse de leur esprit. Cette élite féminine, qui dictait les lois de la galanterie non seulement à la société de cour, mais également à un microcosme lettré mondain, fut d'une certaine manière relayée au XVIIe siècle, par les cercles organisés autour de la vicomtesse d'Auchy, de la marquise de Rambouillet[235] ou de Madeleine de Scudéry, autant d'aristocratiques hôtesses qui régnaient sur les salons, incarnant l'élégance du cœur et des manières. La femme ouvrait ainsi des espaces de rencontre pour une coterie mondaine cultivée ; s'y retrouvaient d'« honnêtes hommes » et d'« honnêtes femmes » et l'organisatrice devenait par-là même la maîtresse d'un nouveau jeu, à la fois civil et mondain selon lequel,

> L'amour humain est une étape vers l'amour divin, la beauté féminine ouvrant à l'amant le chemin du Beau et du Bien. Elle était donc reconnue, dans certains milieux, comme l'éducatrice, le guide indispensable de l'homme dans la voie d'une société plus raffinée, plus courtoise, plus policée[236].

Figure 3 : Cette gracieuse composition appartient à une suite consacrée à la journée d'une « femme de qualité », replacé dans un intérieur complet, meublé selon les dernières tendances. Le peintre Dieu de Saint-Jean a contribué largement à l'essor de la gravure de mode, il offre ici davantage une scène de genre galante, que la mise en couleur raffinée rend encore plus séduisante.



Figure 3 : Nicolas Bazin (1633- 1710) d'après Jean Dieu de Saint-Jean (1655?-1695). Dessinateur, *Femme de qualité en deshabillé reposant sur un lit d'Ange* : [estampe], 1686.

[235] « Être reçu chez la Marquise de Rambouillet, c'était pour beaucoup un titre aux dignités, ou tout de moins à la considération. […] Mlle Paulet retrouve, dans la compagnie de l'aimable marquise, un regain d'estime, de considération dans le monde. La marquise délivre des brevets de talent, d'esprit et même de vertu restaurée. » (Alfred Hay, *La Société française d'après les Historiettes de Tallemant Des Réaux*, Aix en Provence, 1869, p. 8).
[236] Catherine Pascal, « Les Recueils de femmes illustres au XVIIe siècle, » Communication donnée lors des premières Rencontres de la SIEFAR : « *Connaître les femmes de l'Ancien Régime*. *La question des recueils et dictionnaires* » Paris, 20 juin 2003, p. 2 , Url : http://www.siefar.org/docsiefar/file/Pascal-dicos.pdf.

Dans son traité de *L'Egalité des hommes et des femmes* (1622), Mlle de Gournay, l'une des illustres figures féministes de son époque, avait pour but d'arracher la femme à « la quenouille » et de lui permettre de cultiver son esprit et d'affirmer son identité face à l'homme en lui procurant une éducation similaire à celle de ce dernier. Malgré sa dénonciation de la formation spécifique, restreinte et inéquitable des femmes, elle reconnaissait que « le commerce du monde, abondant aux Françoises » contribuait à « subtiliser leurs esprits [237] », et elle ajoutait dans son *Traité de l'éducation des enfants* que les femmes françaises ont « un spécieux avantage sur celles des autres nations en esprit et en galanterie[238] ». Le véritable mérite de Marie de Gournay réside dans sa révolte passionnée contre la misogynie traditionnelle, profondément ancrée dans les mœurs et la conscience collective de son temps ; cette misogynie eut peine même à imaginer que les portes du savoir puissent un jour s'ouvrir aux femmes. Elle invitait ses lecteurs à

> croire que la nature n'a point traicté les dames ingratement, ou restrainct et racourcy leurs vertus et leurs esprits, plus que les vertus et les esprits des hommes, mais qu'elle les a douées de pareille vigueur et de pareille faculté à toute chose honeste te louable[239] .

François de Sales, dans son *Introduction à la vie dévote*[240] encourage la femme noble à participer à la vie en société, et n'interdit à sa « dévote » ni les bals, ni les conversations, ni les plaisirs de la « bonne compagnie ». Il prend par avance, le contrepied de la prévention boutiquière d'une Mme Pernelle, à qui Molière fera dire dans *Tartuffe* :

> Ces visites, ces bals, ces conversations
> Sont du malin esprit toutes inventions.
> Là, jamais on n'entend de pieuses paroles,
> Ce sont propos oisifs, chansons, et fariboles ;(I, 1)

[237] Marie Le Jars de Gournay (1565-1645), *Égalité des hommes et des femmes ; Grief des dames ; suivis du Proumenoir de Monsieur de Montaigne* / Marie de Gournay ; texte établi, annoté et commenté par Constant Venesoen, Genève, Droz, 1993, p. 44, URL : http://gallicaintramuros.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k218929/f43.image
[238] Cité par Roger Duchêne, *Être femme au temps de Louis XIV*, p. 349.
[239] Marie de Gournay, *Égalité des hommes et des femmes, op.cit*., p. 45.
[240] On se reporte à l'édition de ce traité qui figure dans les *Œuvres de François de Sales*, rassemblées par A. Ravier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1969.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 3 : Trouvain, Antoine (v. 1653-1708). Graveur, *Quatrieme chambre des apartements : [estampe] 1. Mr. le Duc de Bourgogne 2. Madame 3. Me. La Duchesse de Chartres 4. Monsieur le Duc de Chartres 5. Mademoiselle 6. Me. La Duchesse du Maine 7. Me. La Princesse de Conty, 1696.*

En 1646, François du Soucy, sieur de Gerzan, fait l'éloge des femmes belles et savantes de son temps dans *Le Triomphe des dames :*

> Paris est maintenant remply de Dames, soit de la Cour, ou d'ailleurs, qui accordent très judicieusement & delicatement, la science avec l'éloquence, les Muses, avec les Graces, & l'Art avec la Nature. Elles s'expriment avec clarté, elles raisonnent avec jugement.
> Il n'y a point de profonde doctrine dont elles n'ayent une cognoissance parfaite[241]

Ainsi se développe dans les salons une nouvelle sociabilité où se réunissent des gens de deux sexes, et où hommes et femmes se lancent dans des conversations passionnantes sur tous les sujets : l'on discutait sur les nouveautés littéraires, mais l'on vient également pour s'amuser

[241] Gerzan, *Triomphe des dames*, Paris, 1646, p. 134-135.

(jeux mondains), manger, se faire des farces, jouer des pièces de théâtre et écrire[242] ; comme dans le fameux salon de Mme de Rambouillet. La marquise a su se distinguer par rapport à celles qui l'avait précédée ou même de ses contemporaines, par son ouverture d'esprit et son amour pour la diversité. Elle n'a pas ainsi créé une « académie femelle » dont elle aurait été l'animatrice, elle a cultivé une image de femme du monde accueillante à la diversité de la meilleure société. Elle a su passer les clivages politiques et sociaux et oublier les querelles du temps en réunissant dans son salon des hommes et des femmes, des doctes et des ignorants, des clercs et des gens du monde, des nobles et des roturiers, c'est un vrai lieu de métissage socio-culturel.

Malgré l'éducation religieuse stricte, sévère à l'égard de leur sexe, que recevaient les femmes, on peut retrouver les traces de cette image valorisante de la femme intellectuelle[243] et émancipée dans le théâtre de l'époque. La comtesse de Pembroc, dans *La Folle Gageure* de Boisrobert*,* est une de ces femmes brillantes dont l'intelligence est accréditée par tous. Valère la désigne par « Le plus charmant esprit qui soit en l'univers » (I, 2) et Télame ne peut que s'exclamer devant la finesse de son esprit : « Quel esprit, justes Dieux !». Cette femme qui « aime la poésie » (I, 1) et chez qui : « […] les plus grands de cette belle Cour / S'entretiennent de Vers, de Musique, & d'Amour. » (I, 2), réussit à animer un salon littéraire où elle réunit des « honnestes » gens qui viennent discuter de l'art et des toutes les nouveautés littéraires. La Comtesse témoigne d'une subtilité et d'un raffinement inouïs : même quand elle est souffrante, son remède n'est

[242] Beaucoup de femmes participent à la vie culturelle et à la production littéraire le plus souvent dans des ouvrages collectifs produits à partie des débats dans les salons. Cette pratique que l'on appelait « l'écriture des salons », consiste en fait, à ce que les différents membres d'un cercle participent par leurs critiques, leurs ajouts et leur correction à l'élaboration d'un ouvrage fait par l'un d'entre eux. Dans ce genre d'écriture brillent beaucoup de femmes, qui en trouvent leur unique moyen de publication même si cela est fait la plupart du temps à leur insu et anonymement. En 1659, Mlle de Montpensier publie les *Divers portraits*, un recueil très majoritairement féminin et sur les cinquante neufs portraits du volume, neuf sont de sa main. Les textes étaient rédigés par des femmes, toutes de l'élite de la société. Et Mme de Lafayette ne craint pas d'y mettre son nom et de l'avouer publiquement sur le portrait qu'elle a fait de Mme de Sévigné.

[243] Si beaucoup de traités théologiques appellent à confiner la femme dans l'espace domestique et à la garder dans l'ignorance ou du moins à la confier à un couvent qui en assure l'éducation religieuse, beaucoup de femmes du XVIIe siècle se sont montrées affranchies de cette mentalité et ont donné l'exemple de l'instruction et de l'érudition même si leur éducation était essentiellement faite à la maison : Mme de Lafayette et Mme de Sévigné sont des exemples d'éducation réussie. Dans ses correspondances, Mme de Sévigné prend pour exemple l'éducation qui donne son ami Arnaud de Pomponne à ses propres enfants : « voudriez-vous ne pas donner le plaisir à Pauline, qui a bien de l'esprit, d'en faire quelque usage, en lisant les belles comédies de Corneille et Polyeucte, et Cinna, et les autres ? […] je ne vois point que M. Et Mme de Pomponne en usent ainsi avec Félicité, à qui ils ont fait apprendre l'italien et tout ce qui sert à former l'esprit. » ((5 mai 1689), cité par Roger Duchêne, *Être femme au temps de Louis XIV, op.cit.* p. 112.) Et elle fait de même pour sa petite-fille Pauline à qui elle fait apprendre « tout ce qui sert à former l'esprit », fait lire les livres les plus « sérieux », les essais de la morale. Mais elle l'a instruite aussi par la lecture de tout ce qui court alors dans le monde, romans héroïques et pastoraux, livres d'histoire et de morale, tragédies de Corneille (*Polyeucte, Cinna*) …En dépit des nombres des textes théologiques écrits contre la nature féminine, Mme de Sévigné garde une solide confiance dans les mérites de la conversation et de la réflexion autour de toutes sortes de lectures. Selon elle, entre culture et religion, point de contradiction du moment que l'on forme convenablement la jeune femme et que l'on veille à ce qu'elle ait la tête bien faite.

point physique, c'est par des « remèdes » spirituels qu'elle soigne son corps malade ; son amour prononcé pour les « choses de l'esprit » fait qu'elle en use non seulement pour se divertir, mais également pour guérir son mal et soigner et son corps par une conversation relevée :

> VALERE.
> Quoi ? tant de Medecins cherchez en tant de lieux
> N'ont pû la délivrer de ce mal ennuyeux ?
> ACASTE.
> De tous les beaux esprits le sien est amoureux,
> Et dans leur entretien, le mal qui la possède,
> Plus qu'en la médecine a trouvé du remède :
> Pour charmer cette fièvre, elle fait discourir
> Ces mignons d'Apollon qu'elle a droit de cherir, […]
> Où les honnestes gens de toute qualité,
> Disent leurs sentimens en toute liberté ;
> Elle en juge elle-même, & comme elle est sçavante,
> On voit aussi des fruits de sa veine excellente,
> Et souvent quand on vient à la comparaison,
> Les plus experts de l'art luy cedent par raison,
> La justice en ces lieux regne sans jalousie. (I, 1)

Dans *La Critique de L'École des Femmes*, Uranie est animée par la passion de faire briller les beaux esprits à ses soupers mondains, sa maison est « le refuge ordinaire de tous les fainéants de la cour » (I, 1), selon sa cousine Élise. Elle réunit chez elles hommes et femmes de la haute société, poètes et écrivains afin de discuter des nouveautés littéraires et théâtrales de son temps. La précieuse et « illustre Polixène », dans *La Joueuse Dupée* de La Forge (1664), est aussi une femme mondaine, qui a l'esprit vif et qui n'hésite pas à prononcer une vibrante apologie du théâtre, où « chacun est drapé d'une aimable manière ». Intelligente et souple, cette précieuse réussit à transformer la satire dont elle est victime en « occupation de tous les beaux esprits ». Car telle est la mode récemment venue : « au lieu de se louër, / Qu'il faut jouër un autre, ou se faire jouër[244] ».

[244] La Forge, *La Joueuse Duppée*, éd. cit. Cité par Myriam Dufour-Maître, *op.cit*., p. 46.



Tableau: *The Game of the Warm Hand*, 1660s, Hieronymus Janssens, Louvre, Paris
URL: http://www.marquise.de/database/dbout.php?name=166x_25.jpg&lang=en.

2- L'idéal du corps masculin

S'il s'est bien intéressé aux canons de la mode féminine dans son *Discours sur la mode* (1613), Vigier, ne manque cependant pas de souligner l'importance de l'habit masculin dans la société de Cour. En faisant parler sa « Déesse de la mode », il nous enseigne la manière la plus adéquate dont un personnage qui cherche à être distingué, doit s'habiller. À la cour, dans les salons, ou aux bals ; chaque occasion a ses propres règles vestimentaires et ses habits appropriés. Afin d'être séduisant et plaire aux dames, le galant est amené à obéir au dernier cri de la mode :

> Aussi s'est estre fol que de penser praroistre
> Vestu d'une façon qui a perdu son estre ;
> Il faut s'accommoder ainsi comme l'on fait,
> Refaire ses habits comme l'on les refait,
> […] Car qui porte la chausse, encore que de velours,
> Qui n'est froncée en haut et dessus les genoux,
> Qui n'a de gros boutons aux cotez une voye,
> Appreste grand subject de rire à haute voix
> A ceux qui vont suivant mes inconstantes loix ;
> On le monstre du doigt, quand mesmes en science
> Il seroit estimé des premiers de la France,
> Ainsi qu'un qui voudroit en la salle d'un grand
> Avec un bas de drap tenir le premier rang,
> Ou bien qui oseroit avec un bas d'estame
> En quelque bal public caresser une Dame ;

> Car il faut maintenant, qui veut se faire voir,
> Aux jambes aussi bien qu'ailleurs, la soye avoir[245],

L'aristocrate se trouve de la sorte engagé dans les jeux de représentations et de la mise en scène des pouvoirs où l'éclat de la parure et des joyaux devient synonyme de l'éclat de l'être. Ainsi les habits et surtout ceux de fêtes « doivent être somptueux et superbes » et « de couleurs variés[246] », et les costumes de jeunes gens doivent forcément se distinguer de ceux des vieilles personnes :

> un vieillard seroit ridicule dans un manteau de velours nacarat ou gris delin, & un jeune homme n'auroit gueres bonne grace d'estre toujours couvert de noir ou d'autres couleurs obscures[247].

La recherche infinie de l'amélioration de l'image corporelle, passe forcément et avant tout par un intérêt démesuré et grandissant pour le vêtement et la mode. Durant le XVIe et tout au long du XVIIe siècle, en France et plus que dans tous les autres pays européens, l'apparence vestimentaire semble être très instable à cause des excès engendrés par le goût du paraître ; les changements permanents de la mode sont remarqués par les Français eux-mêmes aussi que par nombre d'étrangers. En 1578, le moraliste Henri Estienne remarque

> Il y a longtemps qu'on a fait le conte d'un peintre lequel ayant peint l'Italien habillé à l'italienne, l'Hespagnol à l'hespagnole, l'Allemand à l'allemande (…) venant au Francès le fit bien autrement. Car prévoyant le changement de façon d'habits que le francès pourret faire dès le lendemain (suivant sa coustume) luy fit cest honneur de le peindre aussi nu qu'il est sorti du ventre de sa mère, lui mettant toutefois une pièce de drap et des ciseaux entre les bras[248]

On disait ainsi presque impossible de représenter le Français en ses habits puisqu'il en changeait si souvent que l'artiste ne pouvait même pas en saisir les contours ! Ce « corps caméléon », selon l'expression d'Isabelle Paresys, risquait de rendre chaque peuple étranger à lui-même[249].

---

[245] Vigier, *Discours nouveau sur la mode*, Réimpression de l'édition de 1613, publiée et annotée par Eusèbe Castaigne, Paris, Chez Pierre Ramier, rue de Carmes, à l'image Saint martin, M.DC.XIII, Extrait du *Bulletin de la Société d'archéologie et d'histoire de la Charente*, t. IV, 1850, Angoulême, impr. de J. Lefraize, 1850, p. 8.
[246] B. Castiglione, *Le Livre du courtisan*, (1528, 1ère édition française, 1537), Paris, Garnier, Flammarion, 1987, II-XXVII, p. 141.
[247] Faret, *L'Honneste Homme*, *op.cit*., p. 162.
[248] H. Estienne, *Deux Dialogues du nouveau langage francçois italianizé*… (1578), Genève, Slatkine, 1980, p. 205, cité par Isabelle Paresys, *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, in *« morales* vestimentaires », actes du Colloque du Puy-en-Velay, études réunies et présentées par Marie Viallon, Publications de L'Université Saint-Étienne, 2006, p. 15.
[249] Voir Isabelle Paresys, *«The Dressed Body : the moulding of identities in 16th centry France* », Chapitre II, 5, de B. Roek et H. Roodenburg dir. *The Fashioning of Self : Forging an European identity ca. 1400-1700,* Cambridge, European Science Foundation & Cambridge University Press, 2006, p. 227-257.

a- L'homme séducteur et raffiné

Ces excès de la mode atteignent, cependant, leur apogée sous le règne de Louis XIV : à sa cour, le beau n'est plus qu'artifice. Désormais, tout est maquillé : le visage, le corps, le langage, les émotions... Sous les vêtements empesés, la chair flasque est architecturée, corsetée, baleinée. Les joues sont recouvertes du blanc de l'innocence et du rouge de la concupiscence[250]. Seuls comptent la représentation, le déguisement, l'illusion... Versailles devient un théâtre dérisoire où des marionnettes arrogantes se contemplent dans le miroir. Comme le conte la philosophe Dominique Paquet, c'est l'Ancien Régime tout entier que ces corps travestis mettent en scène. De la musique, des bals, des pièces de théâtre où dansent le roi et les nobles, tout est fait pour être vu et admiré[251]. Ce qui est pour nous artifice ornemental, est au contraire pour eux (à la manière des Grecs), ce qui fonde la présence avec la fougue, l'éclat des yeux, l'élégance des membres, la couleur de la peau. Fards, parures, armes scintillantes, bijoux, ne sont pas des accessoires, ils sont indissociables de la personne, ils s'y apparentent en la prolongent de manière permanente.

- *Costume élégant, corps « propre[252] »*

Dans une société attentive au corps où chacun est soucieux des soins, des traitements et des règles propres à l'entretenir et à retarder sa dégradation, la comédie, loin d'être une médicalisation de la vie sociale, s'insère aussi dans une culture éprise de santé, de beauté charnelle, de guérison, de conseils, d'herbes et de cultes thérapeutiques, d'effroi devant la folie et la déchéance physique[253].

---

[250] Dominique Simonnet, *Les XVIIe et XVIIIe siècles,* article publié le 24/07/2003 sur *L'Express*, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/4-les-xviie-et-xviiie-siecles_818939.html

[251] Les deux jeunes nobles de *L'Esprit Follet*, de D'Ouville, décrivent à leur ami Florestan, encore étranger à la Cour, sa grande magnificence :
« LYSANDRE. Voulez-vous voir le bal ? Vous en prend-il envie ? / Nous vous conduirons. Croyez qu'on votre vie, / Vos sens n'ont point été tellement enchantés. / Vous y verrez la Cour, et de long temps peut-être/ Personne ne l'a vue en tel paraître. » (III, 2)

[252] Le terme PROPRE acquiert une signification particulière au XVIIe siècle, il ne réfère pas comme aujourd'hui à l'hygiène. Selon *Le Dictionnaire de l'Académie Française* de 1694, il a le sens de « Net, bien seant, bien arrangé, bien mis. Ses habits sont tousjours fort propres. Il est tousjours fort propre dans ses habits, dans ses meubles, dans son équipage. Il est tousjours propre & bien mis. Il est propre jusqu'à l'excez. Il est propre sans affectation. », Furetière, lui, précise que cet adjectif se dit de « ce qui est bien net, bien orné, ».

[253] Voir *Le Malade Imaginaire* de Molière (thérapie du corps) et *Les Précieuses Ridicules* (soins du corps).

« Il est nécessaire, nous- dit Courtin, si nous voulons être propres, de conformer nos habits à notre taille, à notre condition & à notre âge[254] ». La propreté acquiert ici une nouvelle acception selon laquelle une personne est dite « propre[255] » lorsqu'elle s'habille à a mode :

> La loi que l'on doit indispensablement observer pour la propreté[256], est la mode : C'est sous cette maîtresse absoluë qu'il faut faire ployer la raison, en suivant pour nos habits ce qu'il lui plaît, d'ordonner sans raisonner davantage, si nous ne voulons sortir de la vie civile[257].

Les habits à la mode et surtout bien appropriés à l'âge, à la condition sociale et à la taille de la personne, aussi bien que les meubles de sa maison, sont les premiers signes de sa civilité et de sa spiritualité :

> Et non seulement c'est la propreté, & la bienséance des habits qui donnent bonne impression de la personne : mais ses domestiques, son train, sa maison, ses meubles & sa table, si tout cela a pareillement de la proportion & du rapport à la qualité & à l'âge, parce que se sont autant de signes qui nous marquent, sans que le maître parle, s'il a de l'esprit & de la vertu [258]:

Pour l'homme de la « bonne compagnie » de l'Ancien Régime,

> l'aménagement plaisant de la maison et du parc, la décoration des chambres plus élégante ou plus intime, au gré de la mode, les relations différenciées et très sophistiquées entre époux, n'étaient pas seulement des initiatives agréables de tel individu, mais des *exigences vitales* de la vie sociale. S'y conformer était la condition *sine qua non* de la considération sociale, du succès dans le monde[259] …

L'on s'intéresse alors de plus en plus à son paraître et à la propreté de son corps car,

> La propreté fait une grande partie de la bienséance, & sert autant que toute autre chose à faire connoître la vertu & l'esprit d'une personne[260]

Dans son Chapitre XX : « *Qu'il faut avoir soin du corps* », Fleury conseille de prendre soin de son corps tout comme l'on prend soin de son âme car les exercices du corps sont aussi d'une grande utilité pour l'âme,

---

[254] Antoine de Courtin (1622-1685), *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens*, Paris, L. Josse et C. Robustel, 1728, p. 126, URL : http : //catalogue.bnf.fr/ark : /12148/cb30281208x, BNF, Date de mise en ligne : 15/10/2007.

[255] Dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, Dorante utilise l'adjectif « propre » pour qualifier ironiquement les habits de Monsieur Jourdain inapproprié à sa condition sociale : « DORANTE. - Comment, Monsieur Jourdain, vous voilà le plus propre du monde ! » (III, 4)

[256] Le *Dictionnaire universel* de Furetière définit la propreté comme la « qualité de celuy qui est propre, qui a soin de se tenir proprement et nettement. Les femmes ont parfois une propreté affectée & ridicule. Il est d'un honneste homme d'aimer la propreté »

[257] Antoine de Courtin, *ibid*., p. 126-127.

[258] Antoine de Courtin, *ibid*., p. 130.

[259] Norbert Elias, *La Société de cour*, *op.cit*., p. 122.

[260] Antoine de Courtin, *ibid*. p. 125.

> puisqu'après notre âme il n'y rien qui nous doivent être si précieux que cette partie de nous-mêmes : & que l'union étroite de l'une & de l'autre, fait que l'âme n'est point en état de bien agir, si le corps n'est bien disposé[261].

Changer régulièrement de chemise et porter un linge le plus blanc possible étaient les signes de santé et de propreté et constituaient l'un des éléments essentiels de l'hygiène et de la civilité à cette époque. La perruque blanche adoptée par le souverain puis par tous les courtisans marque moins le désir de restituer l'idéal de la nature que d'exalter la blancheur jusque sur le chef. Les jeunes gens nobles accordaient alors une extrême importance à leur paraître et au linge du corps, mais, il n'est pas donné à tous de changer de chemise chaque jour. Si Henri III est qualifié « d'efféminé » en 1580, c'est parce que, entre autres, il change trop souvent de doublet[262].

Au début du XVIIe siècle, les bains fréquents, qui étaient la norme dans les cités médiévales, disparurent progressivement avec l'arrivée de certaines croyances. La principale était la crainte de la maladie, car on croyait à cette époque que l'eau pénétrait par les pores de la peau et déposait le germe de la syphilis ainsi que des autres épidémies comme la peste. L'eau était censée faire perdre la vigueur sexuelle et l'on se pensait épargné par la maladie grâce à la crasse. Puisque l'eau était nuisible, voire mortelle, les courtisans pratiquaient ce que l'on appelle la toilette sèche. Elle consistait à changer de vêtements plusieurs fois par jours. Ce qui n'empêchait nullement les odeurs corporelles d'apparaître : dans son adresse *Au Lecteur* de son *Parfumeur François*, Simon Barbe fait allusion au peu d'hygiène des nobles en notant que son livre aurait « aussi la satisfaction de contribuer au plaisir des plusieurs personnes de qualité qui pourront se delivrer du mauvaise air qu'on trouve souvent malgré soy[263] ». Pour masquer ces odeurs fâcheuses, on avait recours aux pastilles d'anis pour parfumer l'haleine, et aux parfums. Le parfum ne modifiait pas seulement les odeurs, mais était censé les assainir, effacer la crasse et protéger le corps d'éventuelles maladies en pénétrant à l'intérieur des organes...

Les hommes et les femmes de la cour se parfumaient alors, se fardaient et se poudraient le visage et le corps pour cacher leur manque d'hygiène. On poudrait les cheveux pour éviter

---

[261] Claude Fleury (1640-1723), *Traité du choix et de la méthode des études, par M. CLAUDE Fleury, prêtre, abbé du Loc-dieu, cy devant précepteur de Messiegneurs les princes de Conty*, à Paris, Chez Pierre Aubon, Pierre Emery et Charles Clousier, 1687, p. 154.

[262] Georges Duby, Michel Perrot, *Histoire des femmes XVIe, XVIIe siècles*, sous la dir. de Natalie Zemon Davis et Arlette Farge, Plon, 1991(pour l'éd. Française), p. 65.

[263] *Le Parfumeur françois, qui enseigne toutes les manières de tirer les odeurs des fleurs et à faire toutes sortes de compositions de parfums, avec le secret de purger le tabac en poudre, & le parfumer de toutes sortes d'Odeurs. Pour le divertissement de la Noblesse, l'utilité des personnes Religieuses, & necessaire aux Baigneurs & perruquiers*, in *« Au Lecteur »*, Amsterdam, chez Paul Marret, 1696.

de les laver, car la crasse devait leur donner vigueur et beauté. Les courtisans usaient de plusieurs produits : « poudre de Chypre », « pommade de Florence », « cire d'Espagne », « essence de Gênes », ainsi que d'autres onguents toujours capiteux. Les poudres et les parfums avaient également une grande place sur les commodes des galantes, effluves d'ambre, de jasmin, de jonquille, de musc, de cannelle…



Tableau 1 : Marchand de parfum au XVIIe siècle

Le souci d'une « parfaite » toilette, est ainsi loin d'être une hantise féminine, les hommes nobles ainsi que tous ceux qui les imitent se montrent aussi soucieux de leur paraître et de leurs corps. Arnolphe de *L'École des Femmes*, nous informe que les jeunes galants nobles ont

> […] de beaux canons, force rubans, et plumes,
> Grands cheveux, belles dents, et des propos fort doux : (III, 1)

Dans *La Galerie du Palais* de Corneille, le mercier propose aux jeunes nobles, Lisandre et Dorimant, différents objets constitutifs de la toilette masculine :

> LE MERCIER.
> Voyez deçà, messieurs, vous plaît-il rien de nôtre ?
> Voyez, je vous ferai meilleur marché qu'un autre,
> Des gans, des baudriers, des rubans, des Castors. (I, 7)

Dans *Le Geôlier de soi-même*, de Thomas Corneille[264], la beauté de l'équipage du prince Fédéric est également à noter : le luxe de son costume éclatant et de son chef plumeux sont suceptibles à eux seuls de renseigner sur son rang prestigieux :

> FÉDÉRIC.
> Mon visage en ces lieux ne fut jamais connu.
> Cet habit de Tournoi, ces plumes et ces armes
> Dont l'éclat remarqué te causait tant d'alarmes,
> Et qui pour m'accuser semblaient autant de voix,
> Tu m'as tout vu laisser au milieu de ce bois. (I,1)



Tableau 2 : image qui figure dans *Le Parfumeur François*, de Simone Barbe (*op.cit.*) et qui montre une scène d'extraction des parfums au XVIIe siècle.

[264] Thomas Corneille, *Le Geôlier de soy-mesme*, à Rouen, par L. Maurry, pour G. de Luynes, 1656.

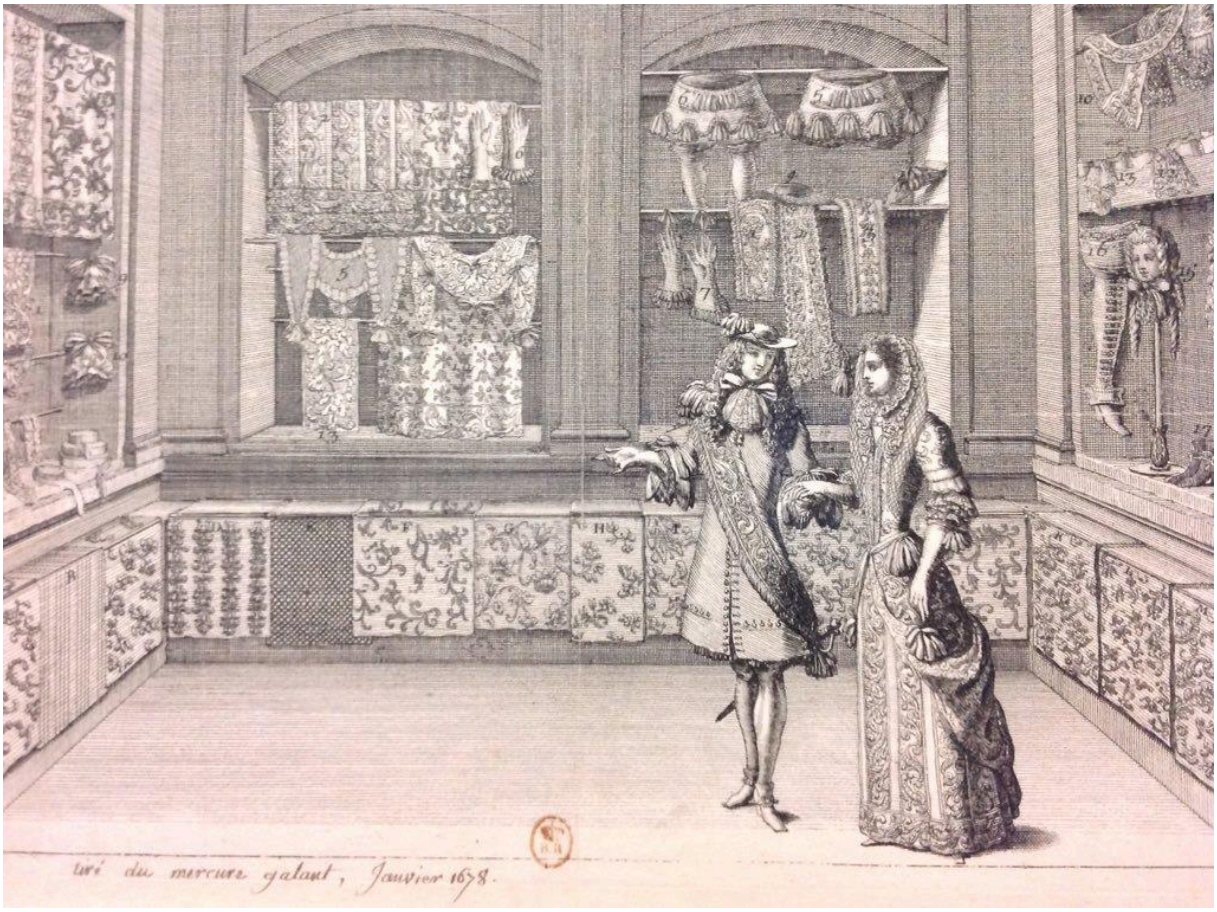


Tableau 2 : Jean Lepautre (1618-1682), d'après Jean Berain, *Boutique de galanterie*, Éd. Mercure Galant, 1678, [2] Jacques Thuret, Paris, 1711, coll. BNF.

Cette vue fascinante d'une boutique imaginaire illustrait un article sur la mode du supplément du *Mercure galant*, consacré aux femmes. Elle montre « tout ce qui se porte pour estre habillé », tissus, dentelles, chapeaux, bas et rubans. Le texte listait les articles pour les deux sexes désignés par des lettres et chiffres dans l'estampe ainsi que les noms des fabricants et de meilleures boutiques extraordinaires du *Mercure galant*, Janvier 1678, (eau forte).

Si l'on examine du près la valise du jeune héros (Florestan) dans la comédie de D'Ouville, *L'Esprit Follet*, l'on ne s'étonne point de la quantité des soins qu'ont découverts chez lui Angélique et sa servante Isabelle. Florestan illustre à la perfection cette obsession nobiliaire de l'hygiène corporelle (relative comme on l'a vu). En fouillant dans sa valise, les deux femmes sont éblouies par le « raffinement » de ce dernier et par l'abondance des produits de toilette qu'elles ont trouvés : de belles chemises, une belle dentelle, du point-coupé (*i.e.* broderie à jours), de beaux rubans, deux bas de soie, des rasoirs, deux oreillers de satin amarante – coussins d'odeur, des mouchoirs, des colets, des mules de velours, de beaux bracelets, des peignes, un miroir, de la poudre d'iris. (II, 5).

Les deux femmes sont surprises par la surcharge des soins dont use le jeune noble. Cette « belle toilette » et ces « superbes » habits ne font qu'ajouter aux charmes du galant :

> ISABELLE.
> Un bel habit d'été.
> Qu'il est riche et superbe ! Ah, quelle propreté !
> Madame, peut-on voir de plus belles chemises ?
> Pour moi, je ne crois pas qu'il les ait jamais mises.
> Quelle belle dentelle et quel beau point coupé ! (II, 5)

Florestan choisit également de sublimes étoffes avec de magnifiques couleurs et des matières précieuses (de la soie et du satin) :

> ANGÉLIQUE.
> Attends que je le voie :
> Ce sont de beaux rubans, avec deux bas de soie

Le jeune noble semble être attentif au moindre détail de sa toilette : outre les somptueux habits, il n'oublie pas non plus les parfums qui enivrent et séduisent. Lorsqu'on évoque ces parfums, l'on pense à leurs avantages dans une Cour où l'art du paraître a été porté à son paroxysme. Dans ce contexte, l'usage extraordinaire qui est fait des parfums proprement dits, mais aussi des multiples accessoires odoriférants tels que les sachets, les gants, les éventails parfumés apparaît comme rationnel, car en se diffusant, le parfum forme un halo autour de la personne, qu'il prolonge et magnifie. Il étend à la fois l'être et la sphère sociale du courtisan :

> ISABELLE.
> Voici deux oreillers de satin Amaranthe.
>
> ANGÉLIQUE.
> Ce sont coussins d'odeur[265] , ah ! qu'elle est excellente. (II, 5)

La toilette de Florestan ne s'arrête pas là, et le jeune homme a également de quoi se raser la barbe, ajuster ses moustaches, et parfumer ses cheveux ; cette toilette soigneuse semble étonner la servante, mais Angélique l'apprécie énormément :

> ISABELLE.
> Ouvrons ce cuir, je sens quelque chose dedans.
> Cela ressemble aux fers d'un Arracheur de dents.
> Que fait-il de cela ? Ciel, que j'en suis surprise !
>
> ANGÉLIQUE.
> A-t-on jamais parlé d'une telle sottise ?
> Vois-tu pas que ceux-ci servent pour les raser,
> Ceux- là, pour la moustache, et ceux-ci pour friser ?

[265]Selon Furetière, les *COUSSINETS* sont des coussins parfumés et « pleins de choses odoriférantes » que l'on « met sur le lit par ornement ».

> Ouvre. C'est de l'Iris pour poudrer les cheveux. (II ,5)

Le galant ne se contente pas de friser les cheveux, mais prend également le soin de les saupoudrer. Dans son *Parfumeur François*, Simon Barbe, nous donne la plupart des recettes de beauté utilisées à son temps par les hommes pour se parfumer les cheveux et les femmes pour se faire belles. Ainsi pour fabriquer la poudre à cheveux, produit qui avait alors une certaine vogue, il faut beaucoup de soins :

> Dans une caisse où il y aura vingt-cinq livres de poudre d'amidon, vous y melerez un livre de fleurs d'Orange, vous ferés en sorte qu'elles soient également mises par tout, et vous aurès soin de la remuer au moins deux fois le jour pour empêcher qu'elles ne s'échauffent, au bout de vingt- quatre heures vous sassérez vos fleurs en remettrés des fraîches en même quantité. Vous ferés ainsi pendant trois jours. Si l'odeur ne vous en paroit pas assez forte, vous en pourrés remettre encore une fois – elle sera faite. Il faut toujours tenir la caisse fermée aussi bien quand les fleurs y sont, comme lors qu'elles n'y sont plus, et la poudre sera faite[266].

Notre parfumeur nous informe également que la poudre d'iris « est très bonne pour les cheveux, & elle sent naturellement la violette, & il n'y en a point d'autre de cette odeur, parce que la fleur n'a pas assez de force[267]. »

[266] Barbe Simon*, Le Parfumeur François qui enseigne toutes les manières de tirer les odeurs de fleurs et de faire toute sorte de compositions de parfums, avec le secret de purger le tabac en poudre, et le parfumer de toutes sortes d'odeurs. Pour le divertissement de la Noblesse, l'utilité des personnes Religieuses, et nécessaire aux Baigneurs et perruquiers,* Amsterdam, P. Marret, 1696, p. 2.
[267] *Le Parfumeur Francois*, *ibid*., (1696), p. 9.

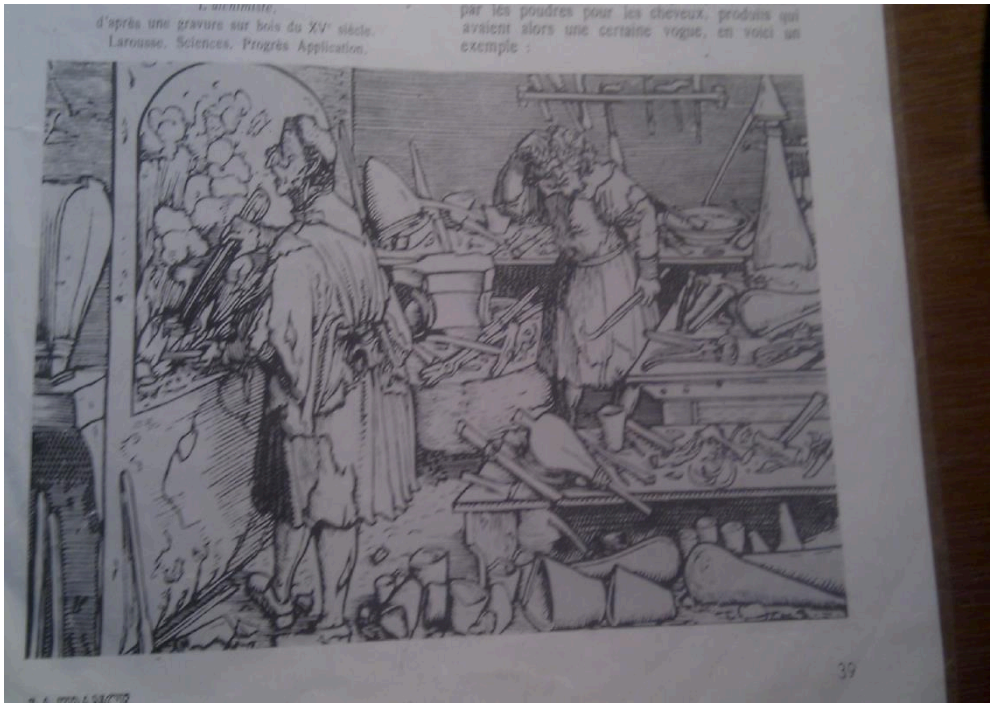


Figure 4 : Image qui figure dans *Le Parfumeur François*, de Simone Barbe (*op.cit.*) : *L'Alchimiste* d'après une gravure sur bois du XVe siècle. (Larousse).

Le souci du paraître et de la « propreté », avec toute cette surabondance des soins corporels et des produits de toilette – qui s'efforce de pallier les effets du manque d'hygiène – reflète bien le mode de vie aristocratique et l'importance qu'accorde le noble à son image sociale, car et depuis le XVe siècle, le vêtement devient plus un signe social qu'un ornement extérieur : il dépasse l'individu qui le porte au profit de la *persona.* Ainsi « quantité de femmes, nous-dit Faret, jugent de l'esprit des hommes par leur façon de s'habiller[268] ». L'apparence vestimentaire devient alors le reflet de l'âme, ou, pour employer une expression moins chrétienne, le reflet de l'être profond et de ses valeurs morales. Le vêtement, écrit Érasme « donne une idée de dispositions de l'esprit[269] ». De là, on peut comprendre la réaction enthousiaste des deux femmes de *L'Esprit Follet* face aux objets de toilette découverts dans la malle du noble et leur dégoût des « haillons » trouvés dans la valise du valet car l'aspect négligé de son contenu reflète bien l'origine roturière et le manque de raffinement. En fouillant dans la valise de ce dernier, Isabelle énumère ironiquement les vêtements et objets « cosmétiques » utilisés par le valet :

> ISABELLE.
> C'est celle du Valet : Voici du linge sale,

[268] Faret, *op.cit.*, p. 162.
[269] Érasme, *L'Éloge de la folie*, 1511, Chap. II, p. 257. Cité par Isabelle Paresys, *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, *op.cit.*, p. 27.

Quels infames haillons ! Mais quel est ce livret ?
C'est l'Almanach de l'an mille six cens vingt et sept :
Des brosses, une étrille, un pair de décrotoire,
Un bonnet gras sans coiffe, un paquet de lardoires,
Deux gans dépairiés, un grand chanteau de pain :
Un morceau de fromage. Ah ! Le sale vilain ! (II, 5)

Isabelle se moque de la grossièreté du valet qui, peu soucieux de son corps et de son hygiène, ne semble être préoccupé que par sa bourse.

Très attentif à son image sociale, le jeune aristocrate n'oublie pas de demander congé pour aller « ajuster[270] » sa tenue avant d'aller au bal et de s'exposer aux regards des courtisans :

FLORESTAN.
Laissez-m'en le souci,
Aussi bien comme vous, je n'y veux pas tant être,
Mais parce qu'en ce lieu je veux un peu paraître,
Vous me permettrez bien de m'aller ajuster,
Et de changer d'habit. (III, 2)

[270] « Il signifie aussi, Se preparer, se mettre en estat, en posture de faire quelque chose. » (*Dictionnaire de l'Académie française,* 1694).



Figure 4. ***Homme de cour,*** **A Courtier, Anonyme, Fin XVIIe – début XVIIIe siècle. (Exposition BNF,** ***Images du Grand Siècle, l'estampe française au temps de Louis XIV*****, du 3 Novembre 2015 au 31 janvier 2016 François-Mitterrand / Galerie 1).**

Dans le *Dom Juan* de Molière, on dispose de détails sur les habits somptueux de Dom Juan grâce au récit des deux paysans. Avec le héros éponyme on a bien affaire à une personne prestigieuse, accompagnée d'un valet et parée d'habits tout brodés d'or :

> PIERROT. - […] car il a du dor à son habit tout depis le haut jusqu'en bas, et ceux qui le servont sont des Monsieux eux-mesmes, […] (II, 1).

Alfonse, dans *Le Geôlier de soi-même ou Jodelet prince,* de Thomas Corneille, souligne la beauté des somptueux habits du prince Fédéric, qui éblouit son public, sans doute avec des couleurs vives, lors de son tournoi avec Rodolphe :

> Sur trois Rivaux, Rodolphe étendait sa victoire,
> Quand on voit dans la lice entrer un combattant,
> Dont le riche équipage et l'habit éclatant
> Attirant les regards de l'Assemblée entière, (I, 4)

Dans *Dom Juan*, si le paysan Pierrot, au langage franc et peu élaboré, et aux sentiments rudes, reste fasciné par l'or, il s'esclaffe devant la complication des vêtements des courtisans, dont le noble naufragé est représentatif : ces vêtements apparaissent alors comme le signe d'une certaine subtilité de la pensée, celle dont le héros éponyme a fait preuve dans l'acte précédent en justifiant son inconstance et son hédonisme d'une manière brillante qu'on peut certes trouver spécieuse. Le nombre impressionnant de vêtements s'accorde à l'ampleur des propos de séduction dont un courtisan est capable, et les replis des tissus vont avec la sophistication possible du raisonnement, déconcertante pour les roturiers comme Sganarelle ou Pierrot :

> […] ils avont des cheveux qui ne tenont point à leu teste, et ils boutont ça après tout comme un gros bonnet de filace. Ils ant des chemises qui ant des manches où jentrerions tout brandis toi et moi. En glieu d'haut-de-chausse, ils portont un garde-robe aussi large que d'ici à Pasque, en glieu de pourpoint, de petites brassières, qui ne leu venont pas usqu'au briche, et en glieu de rabats un grand mouchoir de cou à reziau aveuc quatre grosses houppes de linge qui leu pendont sur l'estomaque. Ils avont itou d'autres petits rabats au bout des bras, et de grands entonnois de passement aux jambes, et parmi tout ça tant de rubans tant de rubans, que c'est une vraie piquié. Ignia pas jusqu'aux souliers qui n'en soiont farcis tout depis un bout jusqu'à l'autre, et ils sont faits d'eune façon que je me romprais le cou aveuc (II, 1).

Les vêtements de Dom Juan ne diffèrent guère de ceux du Clitandre du *Misanthrope,* qui porte aussi une perruque, blonde comme il se doit (II, 1, v. 483-486) :

> Sont-ce ses grands canons, qui vous le font aimer ?
> L'amas de ses rubans a-t-il su vous charmer ?
> Est-ce par les appas de sa vaste rhingrave,
> Qu'il a gagné votre âme, en faisant votre esclave […] ?

Si les jeunes galants ont l'habitude de soigner leurs habits, ils semblent aussi attentifs à leur corps lui-même.

- *La beauté du corps en soi*
    - La beauté par les cheveux, le teint, les yeux

Les jeunes nobles veillent ainsi à la propreté et à la fraicheur de leur teint aussi bien qu'à la beauté de leurs cheveux : dans *La Clorinde* de Rotrou, l'on voit Céliandre occupé « À nettoyer ce teint, et friser ces cheveux / Pour plaire davantage à l'objet de [ses] vœux[271]. » (III, 1). Pour plaire à sa dame, le jeune amoureux se blanchit le teint et se frise les cheveux car les frisottis restent une mode très appréciée à l'époque (sous Louis XIII et continuent également sous Louis XIV) pour les femmes aussi bien que pour les hommes. L'on sait aussi que l'on préférait les cheveux ou perruques blonds pour les deux sexes. Cette préférence semble trouver son explication, outre dans les caprices de la mode, dans les traités de physionomie de l'époque où l'on interprétait tout, jusqu'à la couleur de cheveux. Le physionomiste Adamantius soutenait au reste que les cheveux blonds étaient le signe d'une personne vertueuse :

> Le blond clair est un signe de douceur, cette couleur réunit ordinairement d'excellents qualités, des talents pour les sciences, et de la dextérité pour les arts mécaniques […] [alors que], le roux foncé & l'oranger sont des mauvais augures, car les personnes impudentes, intéressées, d'un caractère dur & sauvage, ont les cheveux de cette couleur-là[272].

L'Asphalthe de *La Comédie de Tuileries*[273] des Cinq Auteurs, paraît étonné en voyant l'ajustement excessif de son ami Aglante s'apprêtant à voir son amante :

> Quoi ? d'hier seulement, vous êtes arrivé,
> Et depuis le soleil à peine s'est levé,
> Et je puis vous trouver ajusté de la sorte,
> Les cheveux si poudrés, l'habit tel qu'on le porte ;
> Enfin aussi poli, que si toujours la cour
> Avait depuis dix ans, été votre séjour. (I, 2)

La Lisette, de *L'Été des Coquettes*[274] de Dancourt, note que l'un des galants d'Angélique se présente tout fardé et très soigneux de sa parure pour lui plaire :

> LISETTE.
> Ah ! Madame, ne lui faites pas perdre son étalage. Il est
> Paré, poudré, beau comme un Adonis ; il a du blanc, du rouge, et des mouches. (I, 6)

Ces pratiques restent fort à la mode chez les deux sexes malgré les multiples avertissements de l'Église : Saint François de Sales avertit sa « dévote » ainsi que toutes « les jeunes femmes de

---

[271] CLARIMOND. (III, 1).
[272] Adamantius *Traité sur la physionomie,* cité, p.52.
[273]Les Cinq Auteurs, *La Comédie des Tuilleries*, *op. cit.* Nous nous sommes également basés sur l'édition critique introduite et annotée par François Lasserre, Paris, Honoré Champion, 2008.
[274] Dancourt, *L'Été des Coquettes*, [Comédie représentée pour la première fois le 12 juillet 1690], imprimée sur l'édition de Paris de 1742, À MUNIC, Chez Jean Jacques VOTTER, Imprimeur de la Cour, et des États de Bavière.

ne porter point leurs cheveux tant crespez, frisez, annellez et serpentez[275]. » D'ailleurs les « hommes qui sont si lasches que de s'amuser à ces muguetteries sont par-tout descriez comme hermaphrodites[276] ».

Dans *Le Gentilhomme Guespin*, comédie de Donneau de Visé, le jeune galant le Bois-Le-Roux, semble être un homme très charmant, ce qui chagrine d'ailleurs le vicomte et éveille ses soupçons à son égard. Toujours à la pointe de la mode avec des cheveux blonds et poudrés et des habits fort jolis, le jeune Parisien suscite la jalousie du gentilhomme campagnard qui voit en lui un rival redoutable, surtout dans la mesure où son ajustement témoigne bien de sa fréquentation de la cour et de sa parfaite connaissance des clés de la séduction :

> LE VICOMTE.
> Mais, Dieu, que celuy- cy met du trouble en mon ame !
> C'est un galand blondin, un Poupin[277,] un Poudré[278]
> Qui connoissant la Cour, doit estre bien madré[279.] (I, 16)

Quant aux femmes, elles semblent manifestement préférer les blondins, et admirer ce genre de galants élégants et raffinés, d'un style que le Vicomte, lui, juge, plutôt inapproprié et « efféminé » :

> LE VICOMTE.
> C'est un Amant poudreux, doucereux, & transi,
> Et les Femmes, mot bleu, dans le Siècle où nous sommes,
> Aiment ces blondins-là, qui…qui ne sont pas hommes. (I, 20)

- Les qualités requises du teint

Les autres gentilshommes du *Gentilhomme Guespin*, ont, semble-t-il, des visages frais, aux couleurs vives, et de bonnes mines susceptibles de fasciner la belle Lucrèce :

> LE VICOMTE.
> Vous en aimez icy des rougeaux[280], & de frais[281],
> Qui paroissent émeus en voyant vos attraits.

---

[275] *Œuvres choisies de Saint François de Sales*, *op.cit*., « *Introduction de la vie dévote,* » partie, Chap. XXV, p.142.
[276] *Ibid*., p. 142.
[277] « POUPIN : adj. Qui a le visage, & la taille mignonne, & une grande propreté dans l'ajustement. […] . Ce Jeune homme est fort poupin, il est toûjours vestu, & chaussé mignonnement. » (Furetière, 1690).
[278] Furetière définit le verbe *Poudrer* comme le fait de « jetter de la poudre sur quelque chose. On ne s'est pas contenté de poudrer les cheveux & les perruques, on a poudré aussi les manteaux » et précise que « Les galans Ont soin d'estre toûjours bien poudrez & bien frisez ».
[279] « Il signifie au figuré, Rusé, matois, raffiné. Ah! qu'il est madré. C'est un fin madré. » (*Dictionnaire de l'Académie française,* 1694).
[280] « Rougeaud, [rouge]aude. adj. Qui a naturellement le visage rouge, un peu haut en couleur. Il est rougeaud » (*Dictionnaire de l'Académie française,* 1694).
[281] « On dit, Un visage, un teint frais, pour dire, un bon teint, un teint coloré & vif. On dit aussi d'un homme, qu'Il est frais, qu'on ne l'a jamais veu si frais, pour dire, qu'il a bon visage, qu'on ne luy a jamais veu si bon visage » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).

LUCRECE.
Il est vray qu'en mon cœur tant de belles figures
Ont fait, tout à la fois, des profondes blessures.
Qui pourroit s'en defendre ? Ils sont si ragoutans[282] ,
Qu'on ne sçauroit contre eux resister bien long-temps,
Comme leur bonne mine est rare, & sans pareille … (I, 20)

Dans *Agésilan de Colchos,* de Rotrou, la reine Sydonie évoque aussi « le lis » du teint de Florisel, qu'elle croyait mort. Comme celle qui concerne les femmes, l'assimilation du teint de l'amant au lis est, en fait, un lieu commun de la poésie amoureuse. Usant d'une métaphore filée, Sydonie évoque également l'œillet, pour faire allusion à la rougeur ordinaire de joues de son amant qu'elle croyait « déteinte » et pâlie par la mort :

SYDONIE.
Quel effet vont avoir les traits qui m'enflammèrent,
Et quels me paroîtront les yeux qui me charmèrent ?
Je verrai des œillets que la mort a déteints,
Des lis ensanglantés et des soleils éteints. (II, 7)

Ardénie, dans la même pièce, nous renseigne sur l'éclat du teint d'Agésilan en mentionnant le changement qu'il a subi en appréhendant la nouvelle de sa séparation avec Diane :

ARDÉNIE.
Le voilà, bons dieux ! Voyez combien les larmes
Ternissent de son teint les agréables charmes, (IV ,1)

La beauté de ce prince charme tout le monde, selon Darinel, au point de pouvoir aisément passer pour femme : « Que ne charmerez-vous avecque tant d'appas […] » (I, 2). Le gracieux avait déjà vanté la délicatesse de sa beauté masculine :

DARINEL.
Votre seule beauté charme tout l'univers,
Et le ciel sur vous seul tient tous ses yeux ouverts :
Il n'est rien d'adorable après votre visage. (*Agésilan de Colchos*, I, 2)

La finesse du visage de Sostrate, des *Amants Magnifiques,* lui vaut l'amour de la princesse Ériphile et lui assure les bonnes grâces de sa mère, la princesse Aristione :

CLITIDAS.
Votre visage est bien venu partout, et il n'a garde d'être de ces visages disgraciés qui ne sont jamais bien reçus des regards souverains. Vous êtes également bien auprès de deux princesses ; et la mère et la fille vous font assez connaître l'estime qu'elles font de vous pour n'appréhender pas de fatiguer leurs yeux ; (I, 1)

- Les yeux et « les charmes »

[282] Selon le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694, « Ragoustant » signifie « Qui ragouste, qui remet en appetit. […] Il sign. fig. Qui excite le desir. La vieillesse n'est guere ragoustante ».

L'Isabelle des *Occasions Perdues* avoue qu'elle est incapable de résister aux charmes du jeune Clorimand : « C'est fait, je ne puisse plus résister à ses charmes » (IV, 5). Dans *La Diane,* de Rotrou, Filémon reprend les louanges que chante Orante de son amant Ariste :

> Ce jeune cavalier, si beau, si gracieux[283],
> Si doux à votre esprit, et si cher à vos yeux, (IV, 2)

La Clorinde du même Rotrou fait apparaître un grand charmeur en Céliandre, sa beauté lui valant trois amoureuses, y compris l'insensible et farouche Lisante : Dorimène essaye de le ravir à son amie Clorinde ; Lisante emploie tout son art pour le divertir de son premier amour et avoue qu'il est « un amant agréable aux yeux de tant de dames. » (II, 2) ; Dorimène, le qualifie du « miracle du monde » (II, 3), et voit que « ses yeux ont des attraits plus forts que ses rigueurs, / Et [que] ce fatal amant attire tous les cœurs. » (II, 4). C'est parce qu'il est « beau, charmant, [et] adorable » (III, 6), que le Dionis de l'*Amélie* de Rotrou séduit deux jeunes femmes, Amélie et sa sœur Érante :

> ÉRASTE. [*à Dionis*]
> Les plus rares beautés vous rendent leur franchise ;
> Vous auriez captivé la maîtresse d'Anchise,
> Et vous blessez des cœurs si doux et si divers,
> Que vous aurez bientôt dépeuplé l'univers. (I, 5)

Et ses yeux ne semblent pas être son moindre avantage ; leurs rayons vont droit au cœur !

> ÉRASTE.
> Elle a mis dans vos yeux de superbes vainqueurs,
> Qui sans intention traversent tous les cœurs. (I ,5)

Lors de son duel avec le prince Agésilan (sous le nom de Daraïde), le prince Anaxarte dans Agésilan de Colchos, ne manque pas de remarquer la beauté des yeux de ce dernier :

> ANAXARTE.
> Vos yeux m'obligeraient à bien plus de défense.
>
> DARAIDE.
> Il n'est pas temps ici d'éprouver leur puissance.
>
> ANAXARTE.
> Vous nous vaincrez toujours où s'emploîront vos charmes ; (III, 6).

La Dorimène, de *La Clorinde* de Rotrou, remarque aussi l'attrait des yeux de son Céliandre :

---

[283] *Grace* se dit, selon Furetière, de « la bonne mine d'une personne » mais aussi de « ses manières d'agir, de parler de s'habiller qui plaisent aux autres », un homme gracieux est donc un homme « qui a de l'agréement, de la politesse, de la douceur, de la civilité. »

Ses yeux ont des attraits plus forts que ses rigueurs,
Et ce fatal amant attire tous les cœurs (II, 4).

Si l'on évoque souvent l'éclat des yeux des galants dans plusieurs comédies et tragi-comédies du XVIIe siècle, l'on se contente parfois de mentionner la beauté physique des galants et leurs « charmes » sans donner davantage de détails sur la nature de ces « charmes » : ce sont des hommes qui ont ce « je ne sais quoi » qui charme et qui attire et auquel nul ne peut résister. Dorise, dans *Clitandre*, et malgré le dédain que lui témoigne Rosidor, trouve en lui « […] je ne sais quel appas / Par où l'ingrat [la] tue, et ne [l'] offense pas. » (III, 3). Dans *L'Heureuse Constance*, et bien que nous ne disposions pas de détails précis sur la beauté d'Alcandre, nous la percevons grâce au discours des autres personnages. Le roi l'exploite pour séduire la reine Arthèmise à sa place :

Mon frère aura bientôt sa colère apaisée ;
Que, le voyant pourvu de si charmans appas,
Un pareil changement ne lui déplaira pas. (IV, 2)

La reine nous rapporte aussi ce qu'elle a entendu dire des charmes d'Alcandre :

[…] ce phénix, cet objet de louanges
D'ont on m'a figuré des merveilles étranges ;
Ce miroir de beautés, ce charme des esprits,
Qui sur tous les objets doit emporter les prix ?

La Cléonice de *L'Hypocondriaque*, ne manque pas de signaler les pouvoirs séducteurs de Cloridan :

[…]
Que ces divins attraits n'ont forcé mon dessein.
Un trait d'œil m'alluma ce brasier dans le sein,
Un instant me vainquit, un instant m'ôta l'âme,
Et réduisit mes sens à découvrir ma flamme : (V, 1)

Lidias, dans *Ligdamon et Lidias,* semble aussi beau que son amante. Amerine le qualifie de « chef d'œuvre des cieux » (III, 3) :

AMERINE.
Mon amant est parfait et je passe pour belle : (III, 3)

Alors que le Marquis de *L'Inconnu* est aimé par la Comtesse, Olimpe ne pouvant résister à ses charmes, déclare sans ambages à sa suivante « Qu'il est bien fait, Mélisse ! » (I, 4).

Après tous ces différents exemples, nous pouvons conclure qu'au théâtre e la manière de suggérer, sinon de représenter, la beauté du corps reste presque la même qu'il s'agisse d'aborder

celui de la femme ou celui de l'homme. Ce sont presque les mêmes parties du corps qui sont systématiquement évoquées, notamment le visage, les yeux, les cheveux et même la silhouette, « l'embonpoint » et le port : semble effacé par là tout aspect distinctif du corps masculin dans le sens de la virilité ; il se rapproche davantage des stéréotypes de la description de la beauté féminine telle qu'elle est éternellement chantée dans la poésie amoureuse. Cependant on remarque que sur certains points la beauté féminine et la beauté masculine se distinguent : c'est le cas des proportions.

- Les proportions idéales

La hauteur de taille de l'homme semble ainsi être une qualité qui participe à sa beauté et lui donne de la valeur et du prestige car :

> si on prend le mot de beau dans sa propre signification, emporte grandeur selon Aristote qui a decidé que les petits hommes n'estoient point beaux, quelques bien faits qu'ils fussent, & qu'ils estoient seulement jolis[284].

Cette hauteur de la taille semble faire aussi partie des qualités de grands personnages. Ainsi Clidamant dans *Ligdamon et Lidias* loue plus particulièrement la belle taille[285] de son roi, qui semble répondre parfaitement à sa grandeur morale :

> CLIDAMANT.
> Vous qui les surpassés, rare ornement de France,
> Cœur plus grand que le corps, âme de la vaillance,
> Roi sans comparaison digne de posséder
> Tout ce que le soleil a pouvoir d'oeillader, (II, 3)

À suivre la description que, dans *La Belle Égyptienne*, le capitaine des Égyptiens fait d'Andrès, le fils du gouverneur, on suppose que ce dernier est fort, haut de taille, robuste et accoutumé aux exercices guerriers :

> LE CAPITAINE.
> Bon, la façon m'en plaît, sa taille, et tous ses gestes,
> […]
> J'attends de lui beaucoup en ce qu'il entreprend,
> Et sa mine promet quelque chose de grand.
> Tu sois le bienvenu, cher soldat de Mercure, (II, 2).

[284] Bouhours Dominique, *La Manière de bien penser*, *op.cit*., p. 176-177.
[285] Taille « se prend encore pour la facture du corps en grosseur et haulteur, soit d'homme, soit de beste, disant le Francois, Il est de belle taille, quand l'homme ou femme est de hauteur et grosseur proportionnée » (Jean Nicot, *Le Thresor de la langue francoyse* (1606).

Le Cliton de *La Suite du Menteur* décrit son maître Dorante comme un charmant homme qui jouit d'une belle taille et d'un « maigre embonpoint », qualité physique qui semble fort appréciée chez les hommes à cette époque ; au contraire on préférait la femme plutôt « grasse » :

> CLITON.
> On le prendrait pour vous : il a votre air, votre âge,
> Vos yeux, votre action, votre maigre embonpoint,
> Et paraît, comme vous, adroit au dernier point. (I, 3)

Lyse confirme ces propos et trouve que la personne de Dorante :

> […] est encor plus galante :
> Tout est charmant en lui, sa grâce, son maintien... (II, 1)

Le prince d'Ithaque, de *La Princesse d'Élide,* est un homme « […] bien fait, l'air[286] grand, et l'âme fière » (I, 1). Arbate voit en son port séduisant un vif témoignage de sa nature aristocratique :

> ARBATE.
> Mes regards observaient en vous des qualités
> Où je reconnaissais le sang dont vous sortez ; (I, 1)

Moron note aussi qu'il « est bien fait, […] ; il a bon air, bonne physionomie ; » et qu'il « serait assez le fait d'une jeune princesse » (III, 5). Le Cléonte des *Occasions Perdues* de Rotrou avoue que l'aspect de Clorimand charme toutes les femmes :

> CLEONTE.
> On ne peut ignorer vos rares qualités,
> Et combien votre aspect est fatal aux beautés ; (III, 2)

La Léocadie, des *Deux Pucelles*, note qu'Antoine est « […] un cavalier, beau de mine, et de port / Riche de tous les dons, et du ciel, et du sort, » (III, 8).

Acaste, dans la scène 1 de l'acte III du *Misanthrope,* cultive le même idéal physique et met l'accent sur son teint frais, sur la belle sculpture de son corps ainsi que sur la beauté de ses dents, qui connote leur blancheur de propreté – et… la fréquence de ses sourires :

> ACASTE.
> Je suis assez adroit, j'ai bon air, bonne mine,
> Les dents belles, surtout, et la taille fort fine.
> Quant à se mettre bien, je crois, sans me flatter,
> Qu'on serait mal venu, de me le disputer.

---

[286] « Air, signifie aussi, Une certaine maniere que l'on a dans les exercices du corps, dans la façon d'agir. Le bel air. Le grand air. Le bon air. Les gens du bel air, du grand air. L'air de la danse. Il a l'air de la Cour. L'air du monde. Il a l'air de qualité. Il a encore l'air provincial. L'air du collége. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).

Ces qualités semblent lui valoir l'estime des femmes :

> ACASTE.
> Je me vois dans l'estime, autant qu'on y puisse être,
> Fort aimé du beau sexe, et bien auprès du maître :

Dans *L'Inconnu*, Olimpe décrit ainsi la beauté de l'amoureux clandestin de la Comtesse :

> VIRGINE.
> Il a le port divin, la taille incomparable,
> Et le Ciel pour lui seul semble avoir réservé
> Ce qu'il eût de plus rare et de plus achevé. (IV, 5)

b- Noblesse du corps / noblesse de l'âme

Si la beauté de « l'ajustement » et du costume semble souvent trop recherchée durant le Grand Siècle, c'est qu'elle se révèle être davantage qu'un simple accessoire servant à mettre en valeur la beauté du corps de l'homme de qualité : en fait, la beauté du vêtement en reflète à son tour une autre, plus intéressante, celle de l'âme car, nous dit Castiglione, « Les choses extérieures portent témoignage des choses intérieures[287] ».

> ‘‘ tu ne sçaurois croire la vertu qu'ont les beaux habits pour changer les gens comme nous, [dira un maître à danser à une suivante]. Se mêler des piroüettes, & porter un habit doré, j'en connois plus de quatre, à qui il n'en faut pas d'avantage pour ne se connoître pas eux-mêmes. Que des gens qui croient que l'habit couvre autant leur naissance & leur état que leur corps ! Que des gens aussi qui leur donnent sujet de le croire, par le credit que les beaux habits ont sur leur esprit ![288]‘‘

A fortiori Érasme, lui, peut-il découvrir dans la beauté d'un visage et l'harmonie d'un corps les signes d'un équilibre mental et d'une attirance indéniable pour les valeurs éthiques, tandis que les traits déformés d'un visage sont l'un des signes infaillibles d'une âme vicieuse[289] .
Il est ainsi « très nécessaire », nous dit Faret, qu'une personne de haut lignage ait « un bon corps ». Il faut aussi qu'il soit de

> belle taille, plûtôt mediocre que trop grand, plûtôt gresle que trop gros, des membres bien formez, forts, souples, dénoüez, & faciles à s'accomoder à toutes sortes d'exercices de guerre & de plaisir[290].

---

[287] B. Castiglione, *Le Livre du courtisan*, II-XXVII (1528, 1ère édition Française, 1537) Paris, Garnier- Flammarion, 1987, p. 141.
[288] Laurent Bordelon, *Diversitez Curieuses pour servir de récréation à l'esprit*. 1re (- 4e) partie, Paris : U. Coustelier, 1694, l'abbé Laurent Bordelon, d'après Barbier, partie. IV, p. 85
[289] Érasme, cité par Jean-Claude Margolin, *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, Actes du colloque du Puy-en- Velay, Études réunies et présentées par Marie Viallon, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 38
[290] Faret, *ibid*., p. 18.

Sur ce point, il rejoint le physionomiste Adamantius[291] qui brossait le portrait de l'homme moralement parfait, qu'il prétendait reconnaissable à partir de ses qualités physiques apparentes :

> Celui que la nature s'est plu à former est d'une taille médiocre, ses cheveux sont blonds, sa peau d'un blanc sans éclat, ses cheveux ni trop frisés, ni trop droits, son maintien est noble, son corps droit, ses membres assez gros, mais souples & déliés, sa peau est douce, mais sans excès; ses jambes & ses cuisses annoncent l'embonpoint ; les muscles & les nerfs sont fortement prononcés sur ses mains & sur ses pieds; ses doigts sont bien proportionnés, bien arrondis & fort souples ; son visage ni trop maigre ni trop plein, annonce la santé; les yeux humides & brillants respirent la joie & la gaîté. Un extérieur si favorable annonce le plus heureux naturel[292].

Lavater, lui, ira encore plus loin, en soutenant dans sa *Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, que les caractéristiques morales innées de l'homme peuvent également laisser leurs traces sur son corps dans un mouvement, cette fois, de l'intérieur vers l'extérieur. Ainsi, quand on a affaire à un homme connu par sa bonté, « plus ce bon lui fut naturel, plus il est enraciné de ses premières dispositions, plus il a imprimé et gravé sur son visage des traits de véritable beauté[293] ». Le vice, quant à lui, enlaidit et peut même déformer un visage naturellement beau, comme le souligne l'ode de Gellert :

> Que la jeunesse de ce jeune homme était florissante !
> Mais il oublia le sentier de la vertu
> Et ses forces se sont anéanties.
> La dépravation flétrit sa figure
> Et proclame horriblement l'histoire
> Des passions qui ravagèrent son corps[294].

Les hommes vicieux, même s'ils sont originellement beaux, soutient le théologien, se transforment, sitôt touchés par le vice, en des personnes hideuses et physiquement laides : « j'ai vu des bons et beaux jeunes gens, témoigne Lavater, qui en peu d'années se sont fort enlaidis par la débauche et l'intempérance[295] », pour conclure ensuite :

> La beauté et la laideur du visage sont en rapport juste et exact avec la beauté et la laideur de la nature morale de l'âme.

---

[291] Adamantius était un ancien médecin ; on sait peu de son histoire personnelle, sauf qu'il était juif de naissance, et qu'il était l'un de ceux qui ont fui Alexandrie au moment de l'expulsion des Juifs de cette ville par le Patriarche Cyrille d'Alexandrie en 415. Il est allé à Constantinople, a été persuadé d'embrasser le christianisme, apparemment par Attique de Constantinople, et ensuite retourné à Alexandrie. Il est l'auteur d'un traité grec sur la physionomie (φυσιογνωμονικά) dans deux livres. Il a été publié la première fois en Grèce, à Paris en 1540. Plusieurs de ses prescriptions médicales sont conservées par Oribase et Aëtius.

[292] Adamantius*, Traité sur la physionomie*, cité, p. 12.

[293] *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, *ibidem*, p. 52.

[294] Ces vers du fabuliste et moraliste allemand Gellert (1715-1764) sont cités par *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants*…, de Johann Caspar Lavater, *op. cit.*, p. 52.

[295] *Ibidem*, p. 52

> « Plus il y a de perfection morale,
> Plus il y a de beauté. »
> « Plus il y a de corruption morale,
> Plus il y a de la laideur[296]. »

Les qualités ou défauts moraux, bien qu'ils soient des caractéristiques latentes qui résident à l'intérieur, dans l'âme, semblent ajouter à la beauté ou à la laideur du corps et servent à le faire apprécier ou déprécier. Dans la même optique, De La Chambre, développe une idée curieuse selon laquelle les qualités morales ne sont pas aussi spirituelles que l'on peut croire. Elles ont également leurs symptômes corporels visibles. La constance, par exemple, qui est, selon le médecin, une passion qui n'a pas besoin comme la hardiesse d'une grande chaleur[297], et qui peut convenir à « ceux qui sont de complexion froide et paresseuse, ou qui sont esmus de quelque passion timide[298] », peut se manifester corporellement sur les hommes :

> lors que celle-cy vient à les animer, ils se sentent eschauffer de je ne sçay quelle flamme extraordinaire, les pouls & la respiration leur augmentent, leur visage prend une couleur plus vive, & toutes leurs parties deviennent plus agiles & plus robustes qu'elles n'estoient auparavant[299].

La constance doit affecter toutes les parties du corps de l'homme, ainsi

> la teste, les yeux, les bras, & les jambes se rendent aussi fermes par la contrarieté des Mouvemens, car estant composez de divers muscles […] ; quand ils sont agitez de tous ensemble, il faut qu'ils demeurent fermes & roides sans aller d'un costé ny d'autre[300]

- *Beauté et bonté : une alliance naturelle fondée sur une théorie*

Conforme aux règles esthétiques de son époque, le théâtre comique et tragi-comique ne se lasse pas de mettre en avant la beauté à la fois physique et morale de ses personnages de rang élevé. « Les belles passions sont pour les belles âmes » (III, 1), affirme le roi de *L'Heureuse Constance* de Rotrou. Ainsi tous les jeunes premiers sont presque indifféremment beaux, séduisants et vertueux : le Dionis de l'*Amélie* de Rotrou a un « aimable visage » (I, 1), des « charmes infinis » (I ,1) et « comme son corps son âme est sans défauts » (I ,1).

Ce sont les femmes qui sont les premières à apprécier l'alliance de la beauté et de la bonté en un homme. C'est quasiment la condition indispensable pour qu'elles tombent

---

[296] *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, op. cit.* p. 55.
[297] De La Chambre, *Les Caractères de passions*, *op.cit*., chap. II, « *De la constance* », p. 253.
[298] De La Chambre, *ibid*., p. 253.
[299] De La Chambre*, ibid*., p. 252.
[300] De la Chambre, *ibid*., p. 283

amoureuses. La vieille tante de Précieuse fait l'éloge de l'aspect physique de Dom Jean, de *La Belle Égyptienne* qu'elle associe à sa libéralité :

> Tels que sont ces ducas dont il me fit présent,
> Joint que l'aspect aussi n'en est pas déplaisant, (I, 1)

Précieuse, elle, admire plutôt ses qualités morales comme si elles incluaient naturellement une beauté physique :

> PRÉCIEUSE.
> *Par son mérite seul il m'est considérable. (I ,1)*
> *[…]*
> *Ha Dieu qu'il est aimable !*
> Qu'il est respectueux, galand, civil, affable ! (I, 1)

Même si elle est plaisamment reconnue par un personnage intéressé, la générosité de Don Jean fait de lui un gentilhomme accompli et semble participer largement de son charme :

> LA VIEILLE.
> Di qu'il est genereux, di qu'il est liberal,
> C'est la vertu des Rois, et qui fait l'honneste homme,
> De toute autre vertu l'effet est moins qu'un somme, (I, 1)

Léonor, de *La Bague de l'oubli,* insiste sur le fait que son admiration pour Léandre n'est pas uniquement fondée sur son aspect physique, mais essentiellement due à sa vertu :

> LEONOR.
> Si Léandre m'est cher, c'est sa Vertu que j'aime :
> Partout où je la vois, je la chéris, de même ;
> Et de tous les mortels, le plus défectueux
> Me plairait à l'égal, s'il était vertueux. (I, 6)

D'autres héroïnes de Rotrou montrent la même sensibilité Ainsi, dans *Les Occasions Perdues*, Isabelle vante le mérite de Clorimand aussi bien que la beauté de son visage :

> Je vois votre visage et votre esprit si doux
> Que je n'engage plus ma liberté qu'à vous. (IV, 5)

Éraste dans *Amélie* apparaît comme l'homme le plus accompli au monde confondant l'extérieur et l'intérieur :

> CLORIS.
> Tout ce qu'un honnête homme a de plus ravissant,
> Je l'admirois, madame, en ce soleil naissant : (IV, 4)

La Célimène de Rotrou semble s'être éprise de la perfection de Floridan dans la mesure où il combine à la fois qualités physiques et morales. C'est un galant que la jeune amoureuse place au rang des divinités :

> CELIMENE.
> J'aime une Déité, sous l'habit d'un mortel,
> Et je crois que le Ciel n'en peut plus faire un tel.
> Il a pour le former ses grâces épuisées :
> Ses pires qualités doivent être prisées.
> Et jamais la vertu n'a plus absolument
> En l'esprit d'un jeune homme eu du commandement.

Quant au Palamède, de *La Folie du Sage,* c'est un charmant et vertueux galant, que Rosélie préfère au roi même :

> LE ROY.
> L'esprit de Palamède est un esprit solide,
> Que la raison gouverne, & que la vertu guide. (III, 1)

Dans *L'Été des Coquettes* de Dancourt, la farouche Angélique avoue qu'elle préfère Clitandre à tous ses galants puisqu'elle « […] lui trouve plus d'esprit, des manières plus tendres et plus insinuantes, la conversation plus enjouée, le cœur mieux fait… » (I, 1).

Souvent, ce n'est pas seulement une jeune femme qui, dans les comédies ou tragi-comédies reconnaît les qualités d'esprit des beaux cavaliers, mais toutes les femmes, et cette reconnaissance s'étend à tout le monde, rivaux, mères et pères compris.

Pour lui faire consentir à l'accepter comme époux, l'Alcidon, de *La Veuve* vante les mérites de son ami Célidan à Doris :

> ALCIDON.
> Ce Cavalier au reste a tous les avantages
> Que l'on peut remarquer aux plus braves courages,
> Beau de corps et d'esprit, riche, adroit, valeureux, (IV, 8)

On pourrait néanmoins penser qu'Alcidon n'est pas bien sincère dans ce compliment mais dans *La Galerie du Palais,* Lisandre plaît au vieux Pleirante par la finesse de son esprit aussi bien que par sa beauté : « j'aime autant son esprit que tu fais son visage, » (I, 2), un avis appuyé par la belle Célidée qui se trouve également séduite par son éloquence « J'aime son entretien, je chéris sa présence, » (I, 2). Hippolite déclare à Célidée que cet homme est l'un des plus parfaits galants qu'elle a connus : « Lisandre qui t'engage / Est le plus accompli des hommes de son âge » (II, 5).

Agésilan, travesti en Daraïde, a toutes les qualités qui peuvent plaire aux dames, il les séduit toutes par sa beauté, mais surtout par son éloquence et son humeur gaie :

> DIANE.
> […]. Ne confesses-tu pas
> Qu'à tes yeux Daraïde a de charmans appas ?
> Qu'elle porte un regard, rie ou discoure, ou chante,
> Est-il oreille, yeux, ni cœur qu'elle enchante ?
> Combien vaut un esprit rare comme le sien !
> Combien sa belle humeur, combien son entretien ! (III, 1)

Ardénie, elle aussi, rêve d'avoir pour époux un homme aussi accompli qu'Agésilan/Daraïde, et avoue qu'il

> […] n'a rien qui ne me satisfasse,
> Et ne fait action[301] ni pas qui n'ait sa grâce. (III, 1)

L'Alcandre, de *L'Heureuse Constance* du même Rotrou, est un homme « charmant » et civil :

> FLORIS.
> Alcandre me plaist fort, c'est un aimable Prince,
> S'il en vescut jamais dans cette Province. (I, 3)

Aussi Floris estime-t-elle Rosélie heureuse d'être aimée par ce fort galant prince qui joint la beauté au rang social :

> FLORIS.
> Que vous seriez heureuse en vivant souz sa loy,
> C'est un charmant espoux que le frère d'un Roy. (I, 3)

Le Céliment, de *La Clorinde*, s'étonne du dédain que montre Lysante à l'égard de Polidor, connu pour son esprit et sa beauté :

> CELIMENT.
> Elle a tort de traiter avec tant de mépris
> L'excellence et l'honneur des plus rares esprits ;
> On parle de vous seul sur la terre et sur l'onde,
> Et vos charmans attraits dépeupleront le monde ;
> La plus forte se rend au nom de Polidor ;
> Il faut que tout vous cède. (1,4)

Dans la même pièce, Lysante qualifie Céliandre d'« heureux charmeur des yeux, et des esprits » et vante sa vertu :

---

[301] Selon le *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1694, « Action, Se dit aussi pour marquer la vehemence, la chaleur à dire, ou à faire quelque chose. Parler avec action. Parler d'action. Ce qu'il fait, il le fait d'action. On dit, Estre en action, pour dire, Estre en mouvement, se remuer, s'agiter souvent. Action, Se dit aussi, d'Un geste, d'une contenance. C'est son action d'ouvrir les mains, de secoüer la teste &c. c'est une sotte action. »

> Et l'Aurore à Cèphale a moins montré de feux
> Que ta rare vertu ne me coûte de vœux : (IV, 1)

Si trois amoureuses concourent à l'amour de cet Apollon, c'est parce que

> La beauté de son port, jointe à sa bonne mine,
> Son esprit si parfait, son humeur si divine,
> Et ses rares vertus, sont des charmes puissants
> Et capables de plaire aux plus sevères sens. (II, 7)

Clidament, dans *Ligdamon et Lidias* de Scudéry, s'exclame en voyant Ligdamon : « Sous un teint délicat voici la valeur même » (II, 3). La délicatesse et la beauté de la peau du jeune guerrier n'excluent en aucun cas sa haute valeur guerrière. Clidament est lui-même classé parmi les plus « bels esprits » de la cour ; sa sagesse et son intelligence lui valent la confiance de son souverain qui n'hésite pas à demander son avis en toute chose :

> MÉROVÉE.
> Fondé sur les propos du Prince Clidament,
> De qui le bel esprit rare au siècle où nous sommes,
> Ne se trompe jamais en l'estime des hommes ; (II, 3)

Dans *L'Esprit Follet*, Licidas, qui veille d'un œil sourcilleux sur la vertu de sa sœur, admet que son Florestan est un « cavalier accompli de tout point » (I, 4). Le Lidament, de *La Folle Gageure*, « Ce cavalier de grâce & de charmes tout plein, » (II, 3), fascine toutes les femmes, et sa perfection est à la fois physique et morale : séducteur, certes, il est également d'une humeur enjouée et d'un honneur sans tache.

> TOMIRE.
> C'est le plus honneste homme, & le plus agréable,
> À qui jamais le Ciel ait été favorable ;
> Brave, beau, liberal, galand, d'égale humeur,
> D'un esprit enjoué, mais pourtant déjà meur ;
> Bref, qui toujours inspire & l'honneur, & la joye,
> Et bannit le chagrin quelque part qu'on le voye. (II, 6)

Alors que l'Olimpe, de *L'Inconnu,* avoue que son amour pour le Marquis est dû à « Son esprit engageant, son air plein de douceur, / Sa mine, tout pour lui [lui] a demandé [son] cœur. (II, 1), Virginie ne manque pas non plus de louer la beauté, l'esprit et l'éloquence de l'inconnu dont la Comtesse est éprise :

> VIRGINIE.
> Sa conversation ravit, enchante, enlève,
> Sa personne commence, et son esprit achève. (IV, 5)

Angélique et Cidalise, dans *L'Été des Coquettes*[302] de Dancourt (représentée en 1690), vantent ensemble les mérites du jeune Clitandre en matière de compagnie :

> ANGÉLIQUE.
> C'est un jeune homme assez bien fait ?
>
> CIDALISE.
> Tout des mieux faits.
>
> ANGÉLIQUE.
> Spirituel et de bon goût ?
>
> CIDALISE.
> Plein d'esprit et de délicatesse.
>
> ANGÉLIQUE.
> D'une conversation agréable ?
>
> CIDALISE.
> Qui ne m'a jamais ennuyée. (I, 4)

C'est son gouverneur, Arbate, qui, dans *La Princesse d'Élide*, voit le prince d'Ithaque comme un homme accompli car il combine les vertus du corps et celles de l'esprit, la force et la sensibilité, la sagesse et… l'amour :

> ARBATE.
> Mes regards observaient en vous des qualités
> Où je reconnaissais le sang dont vous sortez ;
> J'y découvrais un fonds d'esprit et de lumière,
> Je vous trouvais bien fait, l'air grand, et l'âme fière ;
> Votre cœur, votre adresse éclatait chaque jour
> Mais je m'inquiétais de ne voir point d'amour ;
> Et puisque les langueurs d'une plaie invincible
> Nous montrent que votre âme à ses traits est sensible.
> Je triomphe, et mon cœur d'allégresse rempli
> Vous regarde à présent comme un prince accompli. (I, 1)

Bien qu'il se ridiculise par une excessive estime de soi, l'Acaste du *Misanthrope* recense en lui-même toutes les qualités d'esprit que doit manifester tout « honnête homme » pour être à la fois apprécié par le beau sexe et le Maître (le roi) comme il prétend l'être :

> ACASTE.
> J'ai du bien, je suis jeune, et sors d'une maison
> Qui se peut dire noble, avec quelque raison ;
> Et je crois, par le rang que me donne ma race,

[302] La pièce figure dans *Répertoire du théâtre françois : ou recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou, pour faire suite aux éditions... de Corneille, Molière, Racine, Regnard, Crébillon et au théâtre de Voltaire, avec des notices sur chaque auteur et l'examen de chaque pièce*, éd.Claude-Bernard Petitot, Foucault, 1818, p. 61.

> Qu'il est fort peu d'emplois, dont je ne sois en passe.
> Pour le cœur, dont, sur tout, nous devons faire cas,
> On sait, sans vanité, que je n'en manque pas ;
> Et l'on m'a vu pousser, dans le monde, une affaire,
> D'une assez vigoureuse, et gaillarde manière.
> Pour de l'esprit, j'en ai, sans doute, et du bon goût,
> À juger sans étude, et raisonner de tout ;
> À faire aux nouveautés, dont je suis idolâtre,
> Figure de savant, sur les bancs du théâtre [303];
> Y décider, en chef, et faire du fracas
> À tous les beaux endroits qui méritent des has. (III, 1)

L'on sait déjà et depuis Sénèque (*Lettres*, 44, 5) que « l'esprit anoblit » (*animus facit nobilem*). Cette philosophie continue à marquer tout le Grand Siècle. Dans son *Traité de la Civilité*, Courtin note que :

> […] comme c'est fort peu des choses de plaire seulement aux yeux du corps, si nous n'avons en même temps le bonheur de plaire aux yeux de l'âme ; ce n'est pas aussi ce charme extérieur que nous devons seulement rechercher, comme le principe de la véritable politesse : nous devons aspirer à quelque chose de plus solide, qui marque la bonne disposition du dedans plutôt que la belle disposition du dehors[304].

Néanmoins *Le Menteur* de Corneille nous fait apprécier une Clarice qui se montre méfiante à l'égard de la beauté physique des galants et exige une connaissance plus approfondie de son prétendant, Dorante, pour qu'elle puisse juger convenablement de sa future alliance avec lui : il doit joindre la beauté intérieure à la beauté physique :

> CLARICE.
> Mais pour le voir ainsi qu'en pourrai-je juger ?
> J'en verrai le dehors, la mine, l'apparence ;
> Mais du reste, Isabelle, où prendre l'assurance ?
> Le dedans paroît mal en ces miroirs flatteurs ;
> Les visages souvent sont de doux imposteurs :
> Que de défauts d'esprit se couvrent de leurs grâces,
> Et que de beaux semblants cachent des âmes basses !
> Les yeux en ce grand choix ont la première part ;
> Mais leur déférer tout, c'est tout mettre au hasard :
> Qui veut vivre en repos ne doit pas leur déplaire,
> Mais sans leur obéir, il doit les satisfaire,
> En croire leur refus, et non pas leur aveu,
> Et sur d'autres conseils laisser naître son feu. (II, 2)

[303] Les spectateurs distingués paient plus cher que les autres pour être placés sur le théâtre, c'est-à-dire sur les banquettes disposées sur la scène même.
[304] Antoine de Courtin, *Nouveau Traité de la Civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens,* Quatrième édition, à Paris, Chez Helle Josset, avec privilège dur Roy, 1676, p. 2.

Inversement la Mélisse de *La Suite du Menteur* tombe amoureuse de Dorante sans l'avoir jamais vu parce qu'elle connaît d'abord ses qualités d'âme et sait d'instinct que les traits physiques leur correspondront.

Nos galants sont ainsi, dans la plupart des cas, des hommes raffinés, civils et doux qui excluent la violence et développent les stratégies les plus galantes et les plus raffinées pour séduire leurs dames. Dans *La Veuve*, c'est Célidan, l'agent d'Alcidon lors de l'enlèvement, qui se révèle le plus souple dans son comportement ; il change d'avis lorsqu'il démêle la ruse du faux amant de Doris. L'on apprécie sa modération, son esprit et sa créativité, dans les deux derniers actes de la pièce. Dans la scène 6 du cinquième acte, Célidan confirme sa qualité de galant homme auprès des dames en déclarant son amour à Doris : il fait preuve de délicatesse et refuse de forcer la main de cette dernière, poussée par sa mère à accepter ce parti. Finalement, la jeune fille ne peut que céder devant le mérite de ce cavalier parfait : la richesse, la condition et l'honnêteté s'unissent en un seul personnage, faisant de lui le meilleur des prétendants : son charme physique n'a même pas besoin d'être mentionné. Alain Viala a montré le lien entre les notions d'honneur, d'honnêteté et de galanterie :

> […] un homme d'honneur, sens originel d'honnête, est un homme à l'esprit bien fait. On voit […] que parmi tous les sens de galant s'est donc imposée l'idée d'un bon compagnon (« de bonne compagnie ») […] : il se distingue, non pas forcément par sa naissance, mais parce qu'il a de l'honneur, de la probité. […] Sur ce socle sémantique s'est élevé un sens plus précis, social lui aussi mais qui inclut l'idée d'agrément : quelqu'un de galant est « civil, sociable, agréable » à côtoyer[305].

Les galants sont aussi des hommes amoureux jusqu'à la folie parfois, et l'accord de leur âme à leur corps consiste à savoir parfaitement rester fidèles à leurs dames malgré les embûches et les jaloux ; hostile au change[306], le Cloridan de *L'Hypocondriaque*, refuse violemment les avances de la farouche Eristhène à qui il déclare ouvertement son amour éternel pour Perside :

> Mais souffre qu'une dame un peu plus absolue
> Conserve dans ce cœur une gloire impollue ;
> La douceur de ses yeux ici même me luit,
> Sa beauté m'accompagne, et ma prison me suit : (II, 3)

[305] Alain Viala, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution,* Paris, P. U. F., coll. « Les Littéraires », 2008, p. 32.

[306] Depuis la scène d'ouverture Cloridan promet à Perside de lui rester fidèle à vie : « CLORIDAN. Que la terre et le ciel, ennemis de nos flammes, / Unissent leurs efforts pour désunir nos âmes ; / Perside, en cet adieu, mon dessein déclaré, / Promet à vos esprits un triomphe assuré ; / Et que l'effort du temps, qui peut finir nos vies, / Ne peut finir le cours de nos chastes envies. (I, 1)

Sa fidélité lui vaut la folie : il perd la raison, croyant perdre à jamais sa Perside. Cléonice le crédite d'une « âme glacée », « qui voulant éviter une heureuse prison / Et conserver son cœur, a perdu sa raison. » (V, 4). Dans *La Célimène*, Alidor annonce à l'héroïne éponyme :

> Je n'adore que vous, et jamais ma raison
> N'abandonna mon cœur dans une autre prison.
> Mon inclination est trop pure, et trop forte,
> Pour avoir partagé l'amour que je vous porte ; (*La Célimène*, V, 7)

Dans *La Comédie des Tuileries*, des Cinq Auteurs, Aglante promet fidélité à sa Cléonice quitte à désobéir aux recommandations de son père :

> Recevez de nouveau la foi que je vous donne,
> D'être à jamais à vous, ou de n'être à personne. (III, 7)

Le Ligdamon de *Ligdamon et Lidias* fait preuve d'une fidélité inouïe : il préfère mourir pour l'amour de sa Sylvie (malgré la froideur qu'elle affichait à son égard), refuse de s'allier avec Amerine qui le sauve de la mort, et choisit de s'empoisonner pourvu qu'il ne trahisse pas sa dame :

> LIGDAMON.
> Trop de fidélité me va coûter la vie,
> J'en appelle à témoin le ciel et ma Sylvie.
> […]
> Reva-t-en en forêts, Aegide, vers ma dame,
> Dis-lui que dans ma cendre encor revit la flamme,
> Et que pour ne fausser ce que j'avais juré
> Je suis mort en martyr de son œil adoré.
> Adieu, ne pleure point, assure cette belle
> Que mon dernier soupir n'est sorti que pour elle. (Scène dernière)

La mère de Lidias, dans la même pièce, rassure Amerine, son amante, en lui affirmant que son fils lui sera éternellement fidèle, cette qualité lui étant naturelle et faisant partie de son essence noble :

> LA MERE.
> Par le soin que j'ai pris de l'élever fidèle
> Amerine veuillez prendre en main sa querelle,
> Et puis qu'un plus constant ne se pourrait trouver
> Employez votre peine afin de le sauver. (III, 3)

Dans l'*Amélie* de Rotrou, le charmant Dionis fait preuve de fidélité et de constance : il reçoit les vœux d'Érante avec une grande froideur et semble conserver à jamais son amour pour Amélie :

> DIONIS.
> Hélas ! Belle Amélie, adorable maîtresse,
> Accordez un moment au regret qui me presse :
> J'ai feint par leur avis cette infidélité
> Et je suis innocent de tant de lâcheté.
> Alors que je perdrai cette ardeur sans seconde
> Le soleil cessera d'illuminer le monde ; (V, 5)

Ainsi à la noblesse du corps répond le plus souvent celle du cœur. Cette lecture des perfections signifiantes du corps se reflète dans les théories en vigueur de l'époque – à moins qu'elle ne les reflète : elles énoncent une parfaite correspondance entre l'aspect physique d'une personne et ses qualités ou défaillances morales. Ainsi, ce qui est beau de l'extérieur est forcément beau de l'intérieur[307]. Cela peut expliquer l'importance extrême qu'accordaient les nobles à leur image sociale en multipliant les soins corporels – si coûteux soient-ils – qu'ils entreprenaient dans le but d'être validés comme « beaux », et de trouver ainsi place parmi les courtisans les plus favoris dans la cour. La beauté du visage, l'élégance de costume, les prouesses, le raffinement de l'esprit, les bonnes manières, tout se transformait en promesses de prestige, se conjuguaient avec d'autres qualités, et déterminaient la place de chacun dans la hiérarchie de la société de cour[308].

Le sophiste Adamantius prétendait dans sa préface au *Traité sur la physionomie,* que la physionomie est une « science » d'autant plus nécessaire qu'elle nous évite de tomber dans les « périls » de la vie et nous protège contre les mauvais choix des personnes. Elle nous permet, en effet, de connaître la noblesse ou la bassesse d'un homme par la lecture de son corps et des traits de son visage. Aussi écrit-il :

> On se gardera bien de s'adresser à quelqu'un dont la physionomie trop sincère dévoile de la bassesse dans les sentiments, de la noirceur dans les intentions, & nulle sûreté dans le commerce de la vie.
> Ainsi c'est un oracle infaillible émané de la Divinité même, entendu du seul physionomiste à qui il révèle ses intentions & le caractère de ses semblables. Avec un pareil guide on ne peut choisir que des amis sûrs & vertueux, & on n'a pas besoin d'apprendre à l'école de l'expérience à se garantir des dangereuses intrigues du méchant[309].

---

[307] Marsile Ficin soutient que la bonté de l'âme se reflète sur le corps et l'embellit à son tour d'où la reconnaissance facile entre les personnes d'un même rang social : « La figure de l'homme, souvent très belle à voir en raison de la bonté intérieure que Dieu lui a si heureusement départie, fait passer dans l'âme par les yeux de ceux qui la regardent, un rayon de sa splendeur. » (Ficin Marsile, *Commentaire sur le banquet de Platon*. Texte du manuscrit autographe présenté et traduit par Marcel Raymond, Paris, Société d'Édition « *Les Belles Lettres* », coll. « *Les Classiques de L'Humanisme »* 1956, p. 200.)

[308] Norbert Elias, *La Société de cour*, *op.cit*., p. 93.

[309] *Traité sur la physionomie*, *op.cit.,* (document non paginé), URL : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/adamantus/traite.htm

Selon Faret, les personnes nobles, restent également reconnaissables, outre par leur beauté, par certains traits moraux distinctifs : ils sont naturellement habiles et intelligents, et ont ainsi,

> une facilité si grande à faire le bien, qu'avec un médiocre travail, & presque sans y penser, ils deviennent excellents en tout ce qu'ils entreprennent, & se rendent agréables à quiconque a des yeux pour les regarder[310].

Faret semble même trouver une explication « scientifique » à son raisonnement : « ceux qui sont de bon lieu ont d'ordinaire des bonnes inclinations, que les autres n'ont que rarement[311] », ainsi à la noblesse du corps répond celle de l'âme. Cela est dû à ce qu'

> il se coule avec le sang de certaines semences de bien & de mal, qui germent avec le temps dans nos ames, & font naistre en nous les bonnes & les mauvaises qualitez[312]

Comme ces « semences » sont héritées d'une génération à l'autre,

> ceux de qui les Ancestres se sont rendus signalés par de mémorables exploits, se trouvent en quelque façon engagez à suivre le chemin qui leur est ouvert ; et la Noblesse qui comme une belle lumière éclaire toutes leurs actions, les excite à la vertu par ces exemples domestiques, ou les retire du vice par la crainte de l'infamie[313].

Le Dorante de *La Suite du Menteur* reconnaît immédiatement la noblesse de Cléandre en scrutant les traits de son visage :

> DORANTE.
> J'ai vu sur son visage un noble caractère,
> Qui me parlant pour lui, m'a forcé de me taire,
> Et d'une voix connue entre les gens de cœur
> M'a dit qu'en le perdant je me perdrais d'honneur :
> J'ai cru devoir mentir pour sauver un brave homme. (I, 6)

Florisel, dans *Agésilan de Colchos*, déclare au chevalier Rosaran que son « […] seul aspect / Impose aux plus hardis la crainte et le respect » (I, 2). Le roi Mérovée dans *Ligdamon et Lidias,* reconnaît la nature du jeune Ligdamon et son courage d'après son aspect et sa démarche glorieuse :

> Mais quel est ce guerrier dont la démarche grave
> Semble forcer les yeux à juger qu'il est brave. (II, 3)

- *Courage guerrier et virilité de l'homme délicat*

[310] Faret, *L'Honneste Homme ou L'art de plaire à la Cour*, *op.cit*., p. 9-10.
[311] Faret, *ibid*., p. 7.
[312] Faret, *ibidem*, p. 7.
[313] Faret, *ibidem,* p. 7-8.

Noblesse, au sens juridique, interfère profondément avec « noblesse » au sens moral et rhétorique. La plus grande chance des nobles de naissance ne semble pas être ni leur ascendance, ni leur élévation sociale, mais la vocation que celles-ci leurs donnent à la noblesse morale. « L'honnête homme » est, certes, beau physiquement, mais cette beauté extérieure n'est en effet, que la reflet de sa beauté intérieure. Il doit alors incarner les qualités morales correspondantes à sa beauté physique et être ainsi courageux et vertueux, et c'est dans le maniement de l'épée qu'il le prouve. Il en est souvent question dans l'action, et l'arme se trouve souvent exhibée sur la scène, ce qui vient corriger l'image efféminée qu'il peut donner en société. Il faut ainsi distinguer l'homme de salon de l'homme de guerre, qui n'est pas loin de l'homme de duels. Les qualités d'un homme de guerre impliquent, comme le rappelle le Comte dans *Le Cid*, une résistance physique hors du commun. Même lorsque le guerrier fréquente un salon en temps de paix, son aspect garde assurément quelque chose d'athlétique, qui ne s'exhibe pas mais qui ressort à la première et urgente occasion.

Florestan et Licidas, de *L'Esprit Follet*, sont deux modèles vivants de cette vertu nobiliaire digne d'un héros tragique. Si le second offre son épée à son ami comme preuve de soumission et de dévouement pour s'excuser du tort qu'il lui a fait, l'autre, à son tour, fait preuve de raffinement et de reconnaissance. Il refuse de répondre à la provocation en duel formulée par Lucidan par respect pour son amitié :

> FLORESTAN.
> Monsieur, que cette épée
> Que je tiens maintenant, dans mon sang soit trempée,
> Que dis-je cette épée ? Ah ! je lui ferais tort !
> Car elle vient d'un bras trop généreux & fort,
> Puisqu'elle vient de vous ; mais que plustost la lame,
> Du plus lasche poltron, du cœur le plus infâme,
> Me perce en mille endroits, &le cœur & le flanc,
> Si j'ai rien fait qui soit indigne de mon sang (V, 5)

La bravoure et le courage de deux hommes séduisent, certes, un public, qui avait été plus accoutumé à voir des héros moins nobles, ou du moins, peu « vertueux » dans des comédies conçues à la romaine ; la noblesse de l'âme était le trait distinctif de la plupart des héros tragiques censés avoir « bien sans doute un cœur hardy, & une ferme resolution de mourir plutost mille fois que de consentir à une lascheté[314] ».

[314] Faret, *ibid*., p. 68.

Quand il s'agit de défendre leur honneur ou celui de leurs souverains, les jeunes nobles montrent une ardeur opiniâtre. Le Palamède de *La Folie du Sage* est un brave guerrier qui sert hardiment son roi :

> LE ROY.
> Je cognoy de long-temps quel zele il a pour moy,
> […]
> Il n'a jamais aimé que la gloire des armes,
> C'est en ce seul sujet qu'il peut trouver des charmes. (III, 1)

Clariane, la nourrice d'Hermante dans *L'Innocente Infidélité* de Rotrou, avertit Clarimond et Thersandre, en les introduisant clandestinement chez la reine pour l'enlever, qu'ils doivent craindre la prouesse du jeune Évandre et sa vaillance à défendre sa reine :

> CLARIANE.
> Revenez dans une heure, armés à l'advantage
> Car Évandre est pourvueu d'adresse & de courage, (IV, 4)

Pymante, dans *Clitandre,* plaint son infortune et annonce sa défaite devant le courageux Rosidor qui réussit à combattre seul tous ses hommes et à tuer deux d'entre eux malgré la différence du nombre :

> Rosidor nous a vus, et n'a pas pris la fuite
> À grand-peine en fuyant moi-même je l'évite,
> Loin de laisser la vie, il a su l'arracher,
> Loin de céder au nombre, il l'a su retrancher,
> Toute votre faveur à son aide occupée
> Trouve à le mieux armer en rompant son épée,
> Et ressaisit ses mains par celles du hasard,
> L'une d'une autre épée, et l'autre d'un poignard.
> Ô honte ! Ô crève-cœur ! Ô désespoir ! Ô rage ! (II, 1)

Don Félix, dans *Les Engagements du hasard*, et malgré le grand péril qui guette sa vie, refuse de fuir et affronte courageusement ses deux ennemis :

> DOM FÉLIX.
> Mais enfin je voudrais en vain vous le celer,
> Notre honneur a ses lois qu'on ne peut violer,
> Et fuir un ennemi, quoi qu'il soit redoutable,
> Est une lâcheté dont je suis incapable. (III, 3)

Le courage reste une qualité essentielle chez le noble car, selon De La Chambre,

> C'est une passion toute héroïque & qui a esté de tout temps mise au rang des enthousiasmes et des fureurs divines. En effet quand elle entre dans l'ame, elle la

> remplit de tant d'eclat & de majesté, elle lui inspire de si nobles sentimens & lui donne des mouvemens & des transports si merveilleux[315]…

Dès qu'il est question de l'honneur de sa belle Diane, le courage du jeune Agésilan éclate souverainement devant un public féminin fasciné :

> SYDONIE.
> Dieux ! quel Mars autrefois, sous l'habit de Cypris
> Avec tant de courage eût disputé des prix ?
> DIANE.
> Quelle adresse est égale à sa valeur extrême ? (III ,6)

Agésilan est l'un de ces galants accomplis qui allient la finesse des traits et des manières à la prouesse : outre sa maîtrise de chant et du luth, il sait faire preuve, si besoin est, de sa hardiesse au combat et du maniement de l'épée, et affirme qu'« ailleurs que sur un luth [sa] main s'est occupée » (III, 6). Les mêmes et belles mains qui savent jouer de la musique, savent aussi tuer et combattre quand il le faut ; « L'on a vu d'autres fois ces mains teintes de sang » (III, 6), déclare-t-il fièrement à son rival. L'action d'éclat n'appartient pas seulement à son passé : « Ce bras vous répondra, je dis moins et fais plus » et la valeur guerrière du jeune prince est confirmée par son rival mis à terre :

> ANAXARTE.
> Je protesterai devant toute la terre
> Que j'ai vu dans ce lieu le démon de la guerre. (III, 6)

Le bon maniement des armes est en effet une qualité indispensable chez « l'honnête homme », comme nous le dit Faret :

> Il me semble qu'il n'y en a point de plus honneste ny de plus essentielle à un Gentil-homme que celle des armes. Il doit estre droit, ardent, & s'y attacher comme à une chose de laquelle il doit faire son ordinaire exercice[316].

Le Clidament, de *Ligdamon et Lidias,* est un brave guerrier qui combat courageusement et sauve même son roi des mains de ses ennemis. Cette action le valorise davantage et lui vaut l'amour et la reconnaissance de ce dernier :

> MÉROVÉE.
> Chassez de vos vertus la seule humilité,
> Recevez un laurier justement mérité,
> Souffrez que tous mes gens courbés jusques à terre

---

[315] De La Chambre, *Les Caractères de passions,* par le Sieur De La Chambre (1594-1669), conseiller du Roy en ses Conseils, & son premier Medecin ordinaire, Paris, 1662, Chez Jacques D'Allin, chap. I, « L*es caractères de la Hardiesse »*, p. 8.
[316] Faret, *op.cit*., p. 11.

Vous rendent les honneurs dus au dieu de la guerre,
Votre bras les garda du suprême meschef,
Puis qu'un corps ne peut vivre étant privé de chef,
Moi mort leur liberté s'en allait asservie,
Vous les avez sauvez en me sauvant la vie :
Conserver un royaume est un acte d'un dieu,
Il faut donc grand héros, qu'à cette heure en ce lieu
Nous envoyons au ciel l'honorable fumée
De l'encens que je donne à votre renommée (III, 1)

La reine Hélène, des *Occasions Perdues,* loue le courage du Clorimand qui combat seul trois chevaliers du roi Alphonse. Séduite par sa valeur guerrière et sa « virilité », elle n'hésite pas à le défendre et blâmer ses ennemis.

LA REINE, *s'éveillant aux bruits des armes.*
Ah dieux ! Consentez-vous de tant de lâcheté,
Qu'un seul soit de ces trois si rudement traité ?
Ayez plus de courage, homicides infâmes,
Et plutôt que vos fers faites rougir vos âmes ;
Rougissez, assassins, d'avoir le cœur si bas,
Et de vous voir surpris en ces lâches combats. (I, 2)

Dans *L'Esprit Follet*, Angélique admire la courtoisie et la vaillance de Florestan qui la sauve d'entre les mains de Licidas au péril de sa vie, sans même la connaître, et se lance dans un duel, duquel il sort blessé :

ANGÉLIQUE.
[…] c'est l'Etranger,
Qui de si bonnes grâces a voulu m'obliger,
Qui me voyant tantôt d'un jaloux poursuivie
Pour moi si librement a hasardé sa vie,
Qui s'est montré vers moi si courtois, et si franc,
Qui n'a pas épargné même jusqu'à son sang,
Qui m'a gagné le cœur, et de si bonne grâce
Isabelle, il n'est rien pour lui que je ne fasse. (I, 8)

À cette époque, et bien longtemps après, la virilité de l'homme et sa force restent des critères essentiels qui participent à sa beauté. Pour Roussel,

> la mâle vigueur de l'homme, exprimée dans la majesté de ses traits et dans la noble rudesse de ses formes, se fait encore mieux sentir par le contraste que forment avec elle les grâces touchantes de la femme. […] celui-ci est toujours beau lorsqu'il est fort ; car c'est dans sa force qu'il puise les principaux moyens de remplir sa destination et les vues de la nature[317]

[317] Dr Pierre Roussel, *Système Physique et moral de la femme, suivi du système physique et moral de l'homme et d'un fragment sur la sensibilité*, par Roussel. Précédé de l'éloge historique de l'Auteur par J.L Albert, Nouvelle Edition revue, corrigée et considérablement augmentée, d'après de manuscrits inédits, Paris , Chez Crapart, Caille et Ravier, 1805, p. 318.

Bien que le texte ne nous fournisse aucune indication sur l'état physique du jeune prince des *Occasions Perdues* (Clorimand), l'on peut cependant supposer qu'il était fatigué, halé et couvert de poussière après avoir été longtemps poursuivi par les soldats du roi Alphonse, de Sicile à Naples, à cheval. Et c'est vraisemblablement par cet aspect « farouche » et « viril » qu'il a pu susciter l'admiration de la reine de Naples croisée dans un bois. Faret approuve cette idée selon laquelle la séduction est plus efficace lorsqu'elle s'appuie sur l'aspect « naturel » et « viril » du corps masculin dépourvu de fard et des ornements, car

> un art plus etudié sert moins qu'il ne nuit , & l'on voit souvent tel paroistre plus agreable aux yeux d'une troupe de Dames, tout halé qu'il est , & tout couvert de sueur, & de poussière au retour de la guerre ou de la chasse, que ces hommes de cire, qui n'osent jamais se montrer au soleil, ny s'approcher trop près du feu, de peur de se fondre[318].

La « virilité » reste l'une des caractéristiques masculines susceptibles de séduire une grande partie du public féminin. Dans *La Princesse d'Élide* de Molière, le prince d'Ithaque exhibe sa force physique pour séduire l'insensible princesse ; il sauve Moron d'un ours féroce et le tue hardiment. Aristomène, le prince de Messène, fait de même et montre aussi sa prouesse en tuant le sanglier sauvage qui menaçait la vie de la princesse. La mise en scène de la force guerrière à l'occasion de la chasse, de la course et des jeux est une ancienne pratique des nobles qui leur a servi longtemps à montrer leur virilité, leur courage, et leur savoir-faire. L'adresse du prince d'Ithaque dans la chasse et la course, renforce ses pouvoirs séducteurs et fait que la princesse en tombe amoureuse :

> CYNTHIE : Il est vrai, Madame, que ce jeune prince a fait voir une adresse non commune, et que l'air dont il a paru a été quelque chose de surprenant. Il sort vainqueur de cette course. (III, 1)

Dans son *Vray Théatre d'honneur*, Marc de Vulson de La Colombière, fait l'éloge des exercices physiques que pratiquaient les nobles pour embellir et entretenir leurs corps et leurs capacités physiques. Il écrit :

> Puis que la vertu Militaire a toujours esté preferée aux autres & que la Noblesse & les autres recompenses qui s'acquierent par son moyen , sont les plus glorieuses & les plus considerables ; ce n'est pas sans cause que les Grecs & les romains s'excerçoient aux choses les plus pénibles , et que durant la paix , ils endurcissoient leurs corps dans les jeux, dans les luttes, dans les courses, & dans les combats qu'ils s'adonnoient à la chasse des bestes les plus farouches, et tenoient par ce moyen leurs forces & leurs courages en haleine & rendoient leurs corps d'une si forte et si robuste constitution[319];

---

[318] Faret, *op.cit*., p. 165.

[319] Vulson de La Colombière, *Le Vray Théâtre d'honneur et de chevalerie, ou le Miroir héroique de la noblesse, contenant les combats ou jeux sacrez des Grecs et des Romains, les triomphes, les tournois, les joustes, les pas, les emprises ou entreprises, les armes, les combats à la barrière, les carrosels, les courses de bague et de la*

Dans ce monde du paraître, si la femme met en valeur son corps par le maquillage pour plaire, l'homme, lui, cherche inlassablement à montrer sa valeur et son courage dans des exercices physiques qui exhibent sa force et sa hardiesse. Cependant, l'héroïsme, la vaillance et la valeur guerrière ne semblent avoir de l'importance que lorsqu'ils sont exposés devant un public de haute qualité. Il faut ainsi savoir bien choisir ses spectateurs, sinon le spectacle ne serait jamais aussi passionnant, nous dit-on : quand un « honnête homme » veut être considéré et cherche à montrer son habilité « qu'il cherche surtout de bien faire à la veuë des principaux de l'Armée, & s'il se peut aux yeux mesme du Roy[320]», car

> combien mal-heureuse est la valeur de ceux, qui n'ont pour spectateurs que des mercenaires, qui combattent moins pour l'honneur que pour la proye[321]

L'Alcidon de *Ligdamon et Lidias*, explique à son ami Ligdamon que c'est uniquement en soutenant son roi à la guerre qu'il peut acquérir gloire et renommée, et séduire par là même son amante farouche :

> ALCIDOR.
> Es-tu seul à savoir que par toute la terre
> Aujourd'hui la valeur s'exerce dans la guerre,
> […]
> Une pique à la main, soutenant une armée,
> Rends ta dame amoureuse avec ta renommée ; (I, 1)

La prouesse guerrière de Ligdamon lui vaut alors l'amour de sa dame ainsi que la considération et le respect de son roi :

> LIGDAMON.
> Monarque dont le nom craint partout l'univers,
> […]
> L'aimant de vos vertus tirant ici mes pas
> M'oblige d'y chercher l'honneur dans le trépas,
> Trop heureux en ma mort si pour comble de gloire
> Je puis revivre après dedans votre mémoire.
> MÉROVÉE.
> Guerrier bien qu'inconnu, je t'aime infiniment,
> […]

---

quintaine, les machines, les chariots de triomphe, les cartels, les devises, les prix, les voeux, les sermens, les cérémonies, les statuts, les ordres et autres magnificences et exercices des anciens nobles durant la paix. Avec le formulaire d'un tournoy tel qu'on le pourroit faire à présent avec les armes dont les gentils-hommes se servent à la guerre..., Paris, Augustin Courbé, 1648, p. 1-2, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k480023j/f25.image

[320] Faret, *L'Honneste Homme ou L'art de plaire à la Cour*, par le sieur Faret, de l'Académie Françoise, Paris au Palais, chez Piere Trabouillet S. Hubert ; & à la Fortune, proche le Greffe des Eaux &Fortes, avec permission, 1681. p. 69.

[321] Faret, *op.cit*., p. 69.

Tu sois le bienvenu, de grâce assure –toi
Qu'une entière faveur tu trouveras chez moi ; (II, 3)

La vaillance de Ligdamon est également applaudie vers la fin de la pièce par ses juges qui se montrent fascinés à leur tour par son courage et sa ténacité à combattre les lions : ses déplacements sur scène, ses gestes harmonieux et sa performance toute particulière semblent séduire même ses ennemis qui finissent par admirer son courage et s'apitoyer sur son sort :

DEUXIÈME JUGE.
Cet homme en sa valeur me semble incomparable,
Il méritait un sort un peu plus favorable,
Voyez comme au lion il résiste vaillant,
Tantôt en gauchissant, tantôt en l'assaillant,
Comme il saute à quartier dont la bête est trompée,
Comme il sait dextrement se couvrir de l'épée,
Joignant l'art à la force, et du bras et du cœur :
Ô ciel du lion mort il demeure vainqueur. (IV, 3)

La vie devient une sorte de théâtre où chaque acteur essaye d'exposer ses talents et son art pour être mieux récompensé et recueillir le plus possible d'applaudissements et d'admirateurs. Rappelons-nous le Cid, qui ne le devient qu'en mettant son savoir-faire au service de son roi, ainsi que Clorimand, grand noble d'Espagne, qui, dans *Les Occasions Perdues*, ne se rachète et ne devient héros dans son État d'origine qu'en assistant à maintes reprises le roi Alphonse, une première fois, dans son combat contre Cléonte et sa bande, et une seconde, contre les gardes de la reine qui voulaient le tuer suite à son intrusion nocturne chez elle :

CLORIMAND et LYSIS, *l'épée nue*.
À moi, traîtres, à moi ! C'est trop peu du courage
Que d'attaquer un seul avec cet avantage,
Quoiqu'encor le sucés soit bien loin de vos vœux,
Et qu'étant espagnol il en vaille bien deux.
(*Ils se battent tous*). (V, 8)

Ce courage lui vaut le pardon du roi ainsi que la main de sa sœur comme récompenses :

LE ROI, *parlant à Clorimand*.
Il reste de trouver une chaste beauté,
À qui m'a conservé le bien de la clarté,
Reconnais Clorimand à quel point je t'honore,
Ma sœur te plaît jadis, te plaira-t-elle encore [322]? (Scène dernière)

[322] Ici nous modernisons l'orthographe et corrigeons quelques fautes : le texte originel de l'édition de 1636, (Paris, Chez Anthoine de Sommaville au Palais, dans la petite Salle, à l'Escu de France. M. DC. XXXVI. Avec privilege du Roy.), présent sur Gallica (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k711467/f111.image) est le suivant :

« L'honnête homme » doit également montrer une obéissance aveugle à son souverain, qu'il lui préserve la vie et qu'il « Tach[e] de la maintenir au péril de [sa] vie & de [sa] fortune[323]. » Dans *Le Prince Déguisé*, Lisandre montre une totale obéissance à son prince et risque sa vie pour servir son amour :

> LISANDRE.
> ET croyez Monseigneur que je vous servirai,
> En dussé-je périr, autant que je pourrai. (I, 1)

c- L'évolution de l'idéal masculin : vers l'honnête homme de courage

Le noble doit aussi savoir maîtriser son corps et agir selon la raison afin d'être considéré comme sage et raisonnable. Selon les théories de l'époque, le personnage le plus sage est celui qui est le moins passionné et le plus posé, la raison se traduisant corporellement par la parfaite maîtrise de soi, la retenue, le refus de toute effusion et de toute passion,

> C'est un grand point que d'être toujours maître de soi-même. C'est être homme par excellence, c'est avoir un cœur du Roi, attendu qu'il est très difficile d'ébranler une grande âme. Les passions sont des humeurs élémentaires de l'esprit : dès que ces humeurs excèdent, l'esprit devient malade ; & si le mal va jusqu'à la bouche, la réputation est fort en danger. Il faut donc se maîtriser si bien que l'on ne puisse être accusé d'emportement, ni au fort de la prospérité, ni au fort de l'adversité ; qu'au contraire on se fasse admirer comme invincible[324].

Ainsi la marque principale d'un être raisonnable et d'un honnête homme au XVIIe siècle est l'exemption de passion ; l'homme qui ne se passionnera point est celui qui présentera le plus de marques d'une grande âme digne d'un roi :

> à partir de là, il n'est pas difficile de se rendre compte de l'adéquation parfaite des attitudes, des gestes judicieusement calculés, des propos nuancés, en un mot, de comprendre la forme spécifique de rationalité qui était devenue pour les membres de cette société une sorte de deuxième nature, qu'ils savaient manier avec aisance et élégance et qui - au même titre que le contrôle des affects qu'elle postulait - était un instrument indispensable dans la compétition permanente pour le statut et le prestige[325].

- *Éloquence et retenue : maîtrise du corps, maîtrise du langage*

« LE ROY, *parlant à Clorimand.* Il reste de trouver une chaste beauté, / À qui m'a conservé le bien de la clarté, / Recognoy Clorimand à quel point je t'honore, / Ma sœur te pleut jadis, te plaira-t-elle encore, ».

[323] Faret, *op.cit*., p. 56.

[324] Gracián*, L'Homme de Cour*, traduit par le Sieur Amelotde la Houssaie, Paris, chez la Vve Martin, 1687, p. 60-61.

[325] Norbert Elias, *La Société de cour*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Berlin, Calmann- lévy, 1969, p. 83.

La galanterie se révèle avant tout une éducation physique avant d'être langagière ; elle sert à raffiner le corps et ses expressions, à montrer la bonne posture à adopter, la manière de marcher, de parler et même de gesticuler. La seule façon d'être un homme raisonnable et exempt des passions, nous enseigne Galien, encore très lu au XVIIe siècle, est de freiner son corps :

> si donc tu veux acquérir la vertu contre le vice, ou la tranquillité de l'âme contre les chatouillements du corps, exerce-toi de la manière dont j'ai parlé, en progressant vers la tempérance par le contrôle de soi[326].

L'honnête homme doit alors trouver la « juste mesure » dans tous ses gestes car « la juste mesure est la meilleure des choses[327] » et « rien de ce qui n'a pas de mesure n'est beau[328] ». Avant de se lancer dans une discussion, l'homme de cour doit alors veiller à ce que ses gestes ne choquent pas, surtout ceux de la main, car

> les mains sont encore fort eloquentes, & c'est elles proprement qui sont les gestes dont on se sert pour enflammer l'action, lesquels toutefois doivent estre fort moderez. Les autres parties aydent bien ceux qui parlent, mais on peut dire en quelque façon des mains qu'elles parlent elles mesmes. Car c'est par elles, presque aussi souvent qu'avec la langue que l'on demande, que l'on promet, que l'on appelle, que l'on revoye, que l'on interroge, que l'on nie[329]...

Il faut surtout prendre garde à ce que les mains n'abondent pas en mouvements, puisque tout abus serait négativement interprété, et l'orateur ne doit en aucun cas tomber dans l'excès de gesticulation, qui ne servirait qu'à le ridiculiser. Bary précise que « les mains, [...] sont comme l'âme de l'intelligence : que la fréquente action des mesmes mains est indecente[330] ». Lors des réunions et veilles mondaines, le galant est alors amené à prendre garde à sa gestuelle, ajuster sa posture et maîtriser son corps tant qu'il le pourra car, nous dit Poisson,

> Ceux qui parlent en public doivent avoir un Air, & une contenance modeste, aisée & gracieuse & naturelle, soit assis soit debout ; tous les mouvemens du Corps doivent être faits avec grace, & à propos. Dans un Compliment, par exemple, un Orateur auroit mauvaise grace de s'agiter, et de marcher[331].

La tranquillité de l'orateur et l'évitement de toute gesticulation provoquent le respect chez son auditoire et marquent la noblesse de son caractère ; « cette tranquillité, nous dit le comédien, a

---

[326] Galien, *op.cit*., p. 26.
[327] Cet Adage est attribué à Cléobule de Lindos (VIIe /VIe siècles av. J.-C), cité par Galien, *ibid*., p. 7.
[328] Galien, *ibid*., partie « *Les passions et les erreurs de l'âme* », p. 7.
[329] Faret, *op.cit*., p. 169.
[330] Bary Réné, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*, *op.cit*., p. 72.
[331] Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, par Poisson Comédien de sa Majesté le Roy de Pologne, & Electeur de Saxe,* 1717 (le texte n'indique pas de lieu de publication), p. 20- 21.

de la grace, & un air plus persuasif[332] ». Même quand il se trouve obligé de recourir à l'*actio*, l'orateur doit veiller à ce que ses gestes soient bien gracieux :

> le Geste doit toûjours préceder d'un instant le discours, & finir avec lui. Cela se fait naturellement : L'action doit être noble, naturelle, gracieuse, importante, aimée, vive et legere, tout cela à propos, elle ne doit point être trop étudiée, ni trop recherchée, point outrée[333].

Ce véritable « honnête homme », est représenté par Molière, dans sa *Critique de l'École de Femmes*, par le personnage de Dorante, l'homme de la raison, contrairement au Marquis, l'homme « déréglé » et « extravagant ». Dorante est celui qui s'agite le moins, son discours prédomine car il est souvent structuré, son jugement semblant raisonnable et logique : c'est le Chevalier qui, avec Élise et Uranie, appréhende sainement l'œuvre de Molière puisqu'il est sans passion. Le Marquis, lui, trop ému, ne fait que proférer des propos confus et injustifiés ; il ne cesse de répéter machinalement les mêmes phrases sans pouvoir énoncer les fondements de ce qu'il affirme : il est l'être de la passion, donc de l'erreur. Il semble plus en vouloir à la comédie pour avoir perdu son « ajustement » lors de son entrée au théâtre que pour des raisons logiques :

> LE MARQUIS.
> C'est la plus méchante chose du monde. Comment, diable ! à peine ai-je pu trouver place. J'ai pensé être étouffé à la porte ; et jamais on ne m'a tant marché sur les pieds. Voyez comme mes canons, et mes rubans en sont ajustés, de grâce.

L'on peut ainsi aisément imaginer qu'un excès de gestes accompagne la colère du Marquis et son émoi quand il critique la comédie de Molière ; d'ailleurs l'exemple de la mimique ridicule que donne Dorante à propos d'un autre Marquis peut bel et bien convenir aussi au nôtre :

> Il écouta toute la pièce avec un sérieux le plus sombre du monde : et tout ce qui égayait les autres ridait son front. À tous les éclats de rire, il haussait les épaules, et regardait le parterre en pitié ; et quelquefois aussi le regardant avec dépit, il lui disait tout haut, « Ris donc, parterre, ris donc » (I, 5).

Celui qui domine son corps est aussi maître de son esprit, semble dire Molière, mais aussi avec lui maints traités de son époque. Morvan de Bellegarde décrit le sage comme celui « qui garde une certaine mesure dans tous ses mouvements & dans toutes ses actions[334] » et qui « dans ses paroles, dans son port, dans ses gestes, & dans ses démarches a une harmonie pareille à celle de la Musique[335] ».

---

[332] Poisson, *ibid.*, p. 21.
[333] Poisson, *ibid*., p. 31.
[334] Morvan de Bellegarde, *L'Art de connaître les hommes* [3e édition 1709], Henri Schelte, Amesterdam, 5e édition, p. 83- 84, cité par Sabine Chaouche, *L'art du Comédien, op.cit.,* p. 150.
[335] Abbé Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, *L'Art de connaître les hommes*, *op. cit*, p. 83-84, cité par Sabine Chaouche, *L'art du Comédien, op.cit.,* p. 150.

En public, tous les gestes et expressions de « l'honnête homme » doivent être bien étudiés et dans le moindre détail, pour pouvoir plaire et surtout pour qu'ils conviennent au « personnage qu'il doit joüer[336] ». Ainsi, et comme tout comédien, « l'honnête homme » est amené à adapter son corps, sa posture et ses gestes à son rôle pour pouvoir gagner l'estime des autres et convaincre son public de l'authenticité de son jeu, et

> comme il faut qu'il aie soin de diversifier son entretien par ces agreables subtilitez, il doit de mesme estre curieux que l'on ne croye pas qu'il les affecte[337].

Jean Gracieux, connu sous le nom de Bruscambille, compare volontiers l'homme de la cour au comédien qui s'entraîne tous les jours afin de pouvoir exceller dans son rôle. Il nous propose une image comique des exercices corporels journaliers que font les jeunes galants avant que de rencontrer leurs dames :

> l'un se promenant en une salle se plaist à compasser les pas d'une certaine mesure & simmetrie sur les carreaux& tables de plancher. Cet autre s'alambique le cerveau d'un discours égaré sçavoir comme il se comporteroit s'il estoit Prince, Roy ou Empreur […]. Cestuy-cy rumine comme apertement il composera son corps & sa contenance pour complaire à sa maitresse. L'autre considerant ses gestes dans un miroir, se promet de ravir toutes les Dames courtisanesques en admiration, avec un seul clin de teste[338]…

Tout comme le corps, les expressions du visage, doivent alors être réglés en fonction de la personne à laquelle l'on s'adresse et selon les émotions que l'on veut faire paraître ; il faut alors

> faire paroistre de la gayeté aux choses agréables, & dans les affections d'amour & de joye ; de la tristesse aux choses lugubres, & aux passions de haine & de douleur, de la douceur aux consolations, & de la sévérité aux répréhensions, de la gravité & de l'autorité en parlant à vos inférieurs, ou de l'humilité & du respect en parlant à vos Supérieurs[339].

Ces règles à respecter par l'honnête homme, qui se fondent sur la maîtrise complète des gestes et de la parole, sont assurément connues des auteurs et hommes de théâtre qui doivent comprendre les codes de la cour et du milieu mondain pour y faire obéir – ou désobéir – leurs personnages afin de plaire à leur public et à leur roi. On peut ainsi penser logiquement que les comédiens tenant des rôles de personnages d'un rang élevé faisaient voir sur scène ces signes de courtoisie dans une intégration naturelle au jeu scénique[340].

---

[336] Faret, *L'honneste Homme*, *op.cit*., p. 147.
[337] Faret, *ibid*., p. 147.
[338] Bruscambile, *op.cit*., p. 358.
[339] Le Faucheur Michel (1585-1657), *Traité de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*, Nouvelle Édition, revue, corrigée et publiée par Valentin Conrart, 1667, Paris, chez Lovis Billaine, en la Grand' Salle du Palais, à la Palme, & au Grand Cesar, avec privilège du Roy, p. 202.
[340] Nous traiterons cet aspect avec plus d'ampleur dans notre partie D.

Le Sostrate, des *Amants Magnifiques,* fournit un autre exemple moliéresque de « l'honnête homme » : exempt de passions, sage et retenu, ce jeune amoureux ne paraît ému à aucun moment de la pièce, malgré sa vive passion pour la princesse Ériphile. Il se montre éloquent, certes, mais point flatteur et il est une des rares personnes qui ont su échapper à l'hypocrisie de la cour et aux vices ordinaires de ceux qui la fréquentent. C'est, dit Clitidas,

> un homme fait comme je veux que les hommes soient faits. Ne prenant point des manières bruyantes, et des tons de voix assommants ; sage et posé en toutes choses, ne parlant jamais que bien à propos; point prompt à décider; point de tout exagérateur incommode; et quelques beaux vers que nos poètes lui aient recités, je ne lui ai jamais ouï dire : « voilà qui est le plus beau que tout ce qu'a jamais fait Homère. » (II, 2)

Ses qualités et sa courtoisie lui permettent de grimper rapidement l'échelle sociale et de gagner la faveur de la reine, qui l'égale au rang des princes malgré son infériorité d'origine. Son bon « jugement » fait de lui le seul personnage subtil et raffiné à qui la reine confie la mission de découvrir les inclinations amoureuses de la princesse Ériphile, et c'est lui qui l'emporte sur tous malgré le dépit et la jalousie de ses deux princes rivaux.

> ARISTIONE.
> Je fais dis-je, tant d'estime de sa vertu et de son jugement, que je consens de tout mon cœur à la proposition que vous me faites. (III, 1)

Le choix de la reine est loin d'être innocent : il sert à valoriser Sostrate et à lui accorder du prestige et de la valeur, car les gestes qui nous considérons aujourd'hui comme des « bagatelles », acquièrent une grande importance dans la société de cour. Ils sont

> en réalité l'expression de l'existence sociale, de la place que chacun occupe dans la hiérarchie en vigueur. Monter ou descendre sur l'échelle hiérarchique avait le même sens pour l'homme de cour que pour l'homme d'affaires gagner ou perdre de l'argent. L'affolement de l'homme de cour devant la perspective d'une perte du rang ou de prestige n'était pas moindre que l'affolement d'un négociant confronté à une perte de capitaux[341]…

En matière de délicatesse sentimentale, le théâtre fait voir le plus souvent des hommes et des femmes qui s'aiment tendrement, qui se respectent et qui, même dévorés par la passion, restent extérieurement modérés et exercent un contrôle rigoureux sur leurs instincts. L'objet de désir semble moins être le corps que l'âme, et moins la satisfaction sensuelle que la beauté et la bonté idéales.

Parfois, et afin de mettre davantage l'accent sur le raffinement du couple des nobles amoureux, le dramaturge le fait parodier par un couple de roturiers dont la sensualité ne sert

[341] Norbert Elias, *op.cit*., p. 84.

qu'à révéler la tempérance des nobles maîtres. Dans *L'Amphitryon* de Molière, l'échec du couple de la servante et du valet qui veulent faire écho à l'harmonie du couple d'Alcmène et d'Amphitryon est spectaculaire. En effet, touchée par la douceur de l'amour entre ses maîtres, la servante s'attend à ce que son mari l'accueille aussi délicatement qu'Amphitryon avait accueilli sa femme :

> CLÉANTHIS
> Mais quoi ! partir ainsi d'une façon brutale,
> Sans me dire un seul mot de douceur pour régale ?
>
> MERCURE
> Diantre, où veux-tu que mon esprit
> T'aille chercher des fariboles ?
> Quinze ans de mariage épuisent les paroles ;
> Et depuis un long temps, nous nous sommes tout dit. (1, 4)

Le parallélisme entre les deux scènes d'amour accentue le comique : au duo d'amoureux aristocratiques (Alcmène/Jupiter *alias* Amphitryon) avec son langage sentimental et soigné succède la querelle d'époux roturiers, mariés depuis quinze ans ; bien que les plaintes de Cléanthis se modèlent sur la passion manifestée par les maîtres dans la scène précédente, le ton plus familier dégénère vite pour devenir injurieux, et la servante, double dérisoire d'Alcmène, se révèle bien vite prisonnière de sa rude vertu :

> CLÉANTHIS
> Regarde, traître, Amphitryon,
> Vois combien, pour Alcmène, il étale de flamme,
> Et rougis là-dessus, du peu de passion,
> Que tu témoignes pour ta femme.
> […]
> Quoi ? Suis-je hors d'état, perfide, d'espérer
> Qu'un cœur auprès de moi soupire ?
> MERCURE
> Non, je n'ai garde de le dire ;
> Mais je suis trop barbon pour oser soupirer,
> Et je ferais crever de rire. (I, 4)

La femme empressée se heurte à la froideur d'un mari qui semble plus conscient de ravages du temps sur son corps. Cléanthis est énormément déçue de l'attitude de son mari dont la « lâcheté » va « Jusqu'à faire refus de prendre au lit la place / Que les lois de l'hymen [l]'obligent d'occuper. » (II, 3). La jubilation dont témoigne le valet en apprenant la revanche de son sosie, Mercure, qui a eu le courage de refuser ouvertement les avances de sa femme, ajoute du piquant au comique de la scène (II, 3) :

> CLEANTHIS
> Je te sus exprimer des tendresses de cœur ;
> Mais à tous mes discours tu fus comme une souche ;
> Et jamais un mot de douceur

Ne te put sortir de la bouche. (II, 3)

Si l'on rit de ces valets et servantes laids et incivils, du XVIIe ou d'une antiquité le réflétant, c'est parce que leur sensualité instaure davantage de barrières entre un monde ignoble et grossier et un monde noble et raffiné.

Le comique corporel a, en fait, pour fonction idéologique de consolider les hiérarchies sociales. Servant comme ligne de démarcation, le comique met en relief l'écart profond qui sépare la société des honnêtes gens dont le physique apparaît doué de légèreté, malgré le contexte, et ces hommes rudes et parfois prétentieux, dominés comme le peuple par leurs instincts, qui désormais sont exclus de la réalité mondaine pour se retrouver dans la littérature comique.

Les nobles personnages restent néanmoins dans la plupart des cas, des hommes et des femmes retenus et modérés, qui privilégient la douceur des actions et le raffinement des sentiments. Le prince Cléarque du *Prince Déguisé*, bien qu'il soit réputé pour son courage[342] inouï dans les combats et les exercices guerriers, refuse d'enlever son amante par force, et privilégie la douceur comme stratégie de séduction :

Je veux avoir son cœur et non pas sa couronne.
Ce conseil violent ne plaît point à ma foi.
Il faut qu'Amour la prenne et la force pour moi. (III, 1)

Dans la pièce éponyme de Corneille, Clitandre, bien que passionné, refuse de forcer l'inclination de la belle Caliste, malgré la proposition de son prince d'user de son pouvoir auprès de la reine, sa mère, pour infléchir sa décision et le lui faire accepter comme époux. Le héros éponyme préfère gagner son amante par la civilité et la galanterie *:*

CLITANDRE.
Malgré tous les mépris de cette âme cruelle
Dont un autre a charmé les inclinations,
Le respect que je porte à ses perfections
M'empêche d'employer aucune violence. (II, 4)
[…]
Je brûle, et le bonheur de vaincre ses froideurs,
Je ne le veux devoir qu'à mes chastes ardeurs,
Je ne la veux gagner qu'à force de services. (II, 4)

[342] Pour voir son amante, le prince s'introduit seul dans un royaume ennemi où l'on réclamait sa tête et refuse d'écouter les conseils de son ami qui essaye en vain de le dissuader en lui exposant les dangers de son acte : « CLEARQUE. Quand on est embarqué, tout dépend au courage : / Il faut aller au port ou périr dans l'orage ; / Retourner dans ses pas est trop de lâcheté / Et le jour à ce prix serait trop acheté. » (III, 1), « Cet astre de beauté augmente mon courage ; / J'ai redoublé ma force en voyant son visage ; / Et quel que soit le mal que j'en puisse encourir, / Il n'est rien que je n'ose afin de l'acquérir : » (*Le Prince Déguisé*, I, 6)

Si la beauté masculine s'est longtemps définie en termes de force et de vigueur, elle a aussi évolué avec les dynamiques sociales et les ruptures culturelles que constituent la cour et les salons. Avec la nouvelle figure du galant, les modèles masculins allient désormais la délicatesse à la force et la fragilité à la vigueur :

> C'est en définitive l'urbanité, un des ingrédients, sinon le synonyme, de l'« honesteté », qui signale au XVIIe siècle « l'air noble ». La noblesse d'épée devient alors, outre la caste guerrière qu'elle a toujours été, une *leisure class* urbaine. Elle n'a pu le devenir qu'en adoptant, dans ce rôle relativement nouveau, l'idéal du « courtisan » de Castiglione, les règles de la civilité et de la conversation selon Della Casa et Guazzo, et même toute une philosophie de l'*Otium* que les humanistes avaient retrouvée dans les textes antiques[343].

Ainsi brave et solide homme de guerre, l'homme devient à ses heures un galant raffiné, un amoureux sensible et éloquent, un jeune soucieux du sentiment de sa Dame, attentif à ses propos, soignant son langage, obsédé par sa beauté. La reine Aristione, des *Amants Magnifiques* voit en Sostrate ce galant accompli :

> Votre mérite Sostrate, n'est point borné aux seuls emplois de la guerre : vous avez de l'esprit, de la conduite, de l'adresse, et ma fille fait cas de vous. (I, 2)

L'influence du stoïcisme sur le théâtre en particulier et sur la littérature du XVIIe siècle en général est forte. Les tragédies et les romans répandaient une morale du contrôle de soi qui ne concernait plus seulement les philosophes, mais tous les honnêtes gens accédant avec elle à la modernité.

> Mériteraient de figurer au corpus du néostoïcisme, pour faire une courte liste, le théâtre de Corneille, celui de Robert Garnier (et particulièrement *Porcie*, 1568), La mort de Sénèque (1645) de Tristan l'Hermite, mais aussi l'œuvre de Jacques Du Perron, celle de Malherbe, *Les Épistres morales* (1608) d'Honoré d'Urfé[344].

Partout, dans les cercles aristocratiques, on abandonnait alors la plaisanterie grossière pour l'expression raffinée et subtile des sentiments, on utilisait un langage élégant et mesuré : dans les comédies de Corneille, qui empruntent à la pastorale leurs schémas de relations entre les jeunes amoureux, on donne la première place aux dialogues galants, aux soupirs du cœur et aux émotions sentimentales. Les personnages sont des gens de la noblesse, raisonnables et convenus, usant d'un langage adapté, fondé, autant que possible, sur le style de la conversation naturelle et non plus sur une rhétorique de convention.

---

[343] Marc Fumarolli*, La Diplomatie de l'esprit : de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1994, p. 322- 323.

[344] Jacqueline Lagrée*, Le Néostoïcisme. Une philosophie par gros temps*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2010, 211, article mis en ligne par Normand Doiron, le 24 mars 2011(l'article n'est pas paginé). Url : http://www.laviedesidees.fr/Le-stoicisme-revisite.html.

Selon François de Sales, dans son *Introduction à la vie dévote,* « Honesteté » est à bien des égards, synonyme de chasteté, de pureté de cœur, d'une sorte de « garde de l'âme » qui préserve spontanément la bouche de dire de prononcer des paroles « deshonnestes », que celles-ci soient « ouvertes » ou « couvertes » et, en ce dernier cas, d'autant plus perverses et corruptrices. Ceux qui pensent être « galants hommes » en brillant par ce genre d'ostentation virile trahissent l'esprit de la véritable conversation, du « doux et vertueux entretien[345] » que Saint François compare à un « essaim d'abeilles assemblées pour faire le miel[346] ». Quand il faut parler aux dames, on doit prendre garde de ne jamais leur dire les choses ouvertement et crûment, de peur d'être taxé de brutalité. Peu habitué aux galanteries de la société de cour, le plaisant Moron, de *La Princesse d'Élide*, avait attiré la colère de la princesse par son « indélicate » franchise en découvrant sa passion clandestine pour le prince d'Ithaque ; Iphitas lui ayant obtenu son pardon, le *gracioso* déclare :

> MORON.
> Seigneur, je serai meilleur courtisan une autre fois, et je me garderai bien de dire ce que je pense. (V, 3)

Courageux jusqu'à la hardiesse, l'honnête homme doit pour autant garder son prestige social, rester raisonnable et civil, maîtriser ses passions et ne pas se laisser aller à ses pulsions. Ses sentiments doivent s'exprimer subtilement, d'une manière raffinée, séduisante et exempte de toute violence et de toute grossièreté. La Bruyère rappelle les règles de conduite :

> Un homme qui sait la cour est maître de son geste, de ses yeux et de son visage ; il est profond, impénétrable ; il dissimule les mauvaises offices, sourit à ses ennemis, contraint son humeur, déguise ses passions, dément son cœur, parle, agit contre ses sentiments[347].

Une réaction affective est certes difficile à dominer, son effet malaisé à prévoir. Elle découvre les vrais sentiments et peut, pour cette raison même, produire des conséquences nuisibles : elle est avant tout un signe d'infériorité, et c'est bien cette position d'infériorité que l'homme de cour craint par-dessus tout :

---

[345] F.de Sales, *Introduction à la vie dévote*, Chapitre XVII, in « *Œuvres de François de Sales »*, rassemblées par A. Ravier, Galimard, Coll. Pléiade, Paris, 1969, cité par Marc Fumarolli, *op.cit*., p. 326.
[346] Cité par Marc Fumarolli, *La Diplomatie de l'esprit : de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann éditeurs des sciences et des arts, 1994, p. 326.
[347] La Bruyère, *Caractères,* « *De la cour* », Firmin-Didot, 1890, p. 2.

> la compétition de la vie de cour oblige les hommes qui en font partie à maîtriser leurs passions, à s'astreindre dans leurs rapports avec autrui, à un comportement judicieusement calculé et nuancé[348].

Même en cas de mouvements intérieurs extrêmement vifs, le galant doit se montrer retenu et respectueux et, quelle que soit l'émotion, il n'est pas question de laisser agir son corps et ses pulsions. Aussi, dans *Agésilan de Colchos*, le prince éponyme, éperdument amoureux de Diane et la retrouvant endormie dans son jardin, n'ose pas s'en approcher et se montre très scrupuleux et par moment même, tremblant (« je tremble Darinel »), avant de s'enhardir jusqu'à baiser ses mains. Cette attitude s'attire les moqueries[349] de son serviteur, manifestement peu au fait des règles de conduite des nobles. Il encourage par conséquent son maître à aller « jusqu'au sein » :

> DARINEL.
> Ne sauriez- vous former un généreux dessein,
> Aller jusqu'à la bouche et donner jusqu'au sein ? (*Agésilan de Colchos*, III, 2)

Agésilan se défie de tout contact physique avec son amante de peur de la choquer : « mais si je l'éveillois… attends…le dois-je oser ? ». L'un des plus beaux passages de la pièce est celui où le jeune amoureux s'exprime son hésitation entre les appels de la raison et ceux du cœur, voire du corps :

> AGÉSILAN.
> Mon amour entreprend, et mon respect s'offense ;
> Tout en brûlant je tremble, et, prête de s'approcher,
> Ma bouche se retire et n'ose les toucher. (III, 2)

Dans *Les Amants Magnifiques*, Sostrate, très amoureux de la jeune princesse, lui témoigne d'un respect sans second et préfère vivre clandestinement sa passion que de la déclarer à son amante de peur de lui manquer de respect :

> SOSTRATE.
> […] mais plus que tout, Clitidas, le respect inviolable où ses beaux yeux assujettissent toute la violence de mon ardeur.
> [….] Ah ! de grâce, quelque bonté que mon malheur t'inspire, garde-toi bien de lui rien elle de la moindre témérité, et ce profond respect où ses charmes divins … (I, 1)

Ce procédé civil semble plaire énormément aux dames de haut lignage, et la princesse ne manque de déclarer alors son estime pour ce galant respectueux :

> ÉRIPHILE.

[348] Norbert Elias, *La Société de cour*, *op.cit*., p. 107-108.
[349] Le valet considère la relation physique avec la femme comme un des signes incontournables de la virilité de l'homme : « DARINEL. Est- ce là paroître homme ? » (III, 2) s'indigne-t-il devant l'hésitation de son maître.

> Tant mieux. C'est par son seul respect qu'il peut me plaire, et s'il était si hardi que de me déclarer son amour, il perdrait pour jamais, et ma présence, et mon estime

Le Philiste, de *La Veuve,* brûle pour la jeune veuve Clarice mais n'ose se déclarer par respect à sa dame qui lui est supérieure en rang et en biens :

> PHILISTE.
> Ce n'est point une erreur, pardonnez-moi, Madame,
> Ce sont les mouvements les plus sains de mon âme,
> Il est vrai, je vous aime et mes feux indiscrets
> Se donnent leur supplice en demeurant secrets ;
> Je reçois sans contrainte un amour téméraire,
> Mais si j'ose brûler, aussi sais-je me taire.
> Et près de votre objet mon unique vainqueur
> Je puis tout sur ma langue, et rien dessus mon cœur.
> En vain j'avais appris que la seule espérance
> Entretenait l'amour dans la persévérance, (II, 4)

Sa civilité et son éloquence le font monter en estime chez sa Clarice, qui n'hésite pas à le défendre contre les accusations de sa nourrice :

> CLARICE.
> Que ton aveuglement en ce point est extrême !
> Et que tu connais mal et Philiste et moi-même,
> Si tu crois que l'excès de sa civilité
> Passe jamais chez moi pour importunité ! (II, 2)

Ce « Cavalier parfait » (II, 2) mérite selon la jeune veuve l'amour qu'elle lui porte. Elle l'estime encore plus digne de son amour que son défunt mari car s'« Il précéda Philiste en vaines dignités / […] Philiste le passe en rares qualités. » (II, 2).

La conversation des femmes exige une attention toute particulière selon Faret car,

> « comme elle est la plus douce et la plus agréable, elle est aussi la plus difficile et la plus délicate » : il convient de se montrer extrêmement soumis tandis que les femmes sont impérieuses pour réparer « le défaut naturel de leur peu de force », ce qui induit des formules de respect, d'obéissance, le fréquent recours au lexique de la conquête militaire (on retrouve la métaphore) mais aussi des moments de vraie simplicité, correspondant à la spécificité de la culture féminine[350].

Le noble doit savoir ainsi tenir « comme il faut » une conversation amoureuse et avoir « un style à bien écrire, soit des matières sérieuses, soit de compliments, soit d'amour[351]… », et tous « ceux qui n'ont pas cette facilité ne peuvent jamais espérer de grands emplois[352] » nous

[350] Liliane Picciola, « Introduction générale », dans *Pierre Corneille, Théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2014, Tome I, Édition critique par Claire Carlin, Jean De Guardia, Liliane Picciola et Marc Vuillermoz, p. 31.
[351] Faret, *L'Honneste Homme ou L'art de plaire à la Cour*, *op.cit*., p. 45.
[352] Faret, *L'Honneste Homme ou L'art de plaire à la Cour*, *op.cit*., p. 45

explique Faret. Il est surtout préférable qu'il sache écrire des poèmes[353] .Voyons sur ce point Dorante, le héros de *La Suite du Menteur,* qui excelle dans les lettres d'amour :

> MÉLISSE, *tenant une lettre ouverte en sa main*.
> Certes, il écrit bien : sa lettre est excellente. (II, 1)

Le style épistolaire de Dorante n'est qu'un « avant-goût » de l'éloquence réelle du jeune galant et de la vivacité de son esprit selon Mélisse :

> MÉLISSE.
> À sa lettre il paraît qu'il a beaucoup d'esprit ;
> Mais, dis-moi, parle-t-il aussi bien qu'il écrit ? (II, 1)

Tout est désormais stylisé et codifié : le langage du galant doit être aussi soigné que son corps, et il doit prendre garde à ce que ses propos ne choquent jamais le « beau sexe ». Il faut s'abstenir « non seulement contre elles, mais encore devant elles, de ne lascher aucun mot, ny aucune pensée dont les sens se puissent détourner à quelque sale interpretation[354] ». Or, si elle exige de camoufler la nature brutale, ne suffit pas à montrer un corps impassible et bien dominé, l'élégance exige également d'accommoder sa langue à la pudeur des façons. Le Lisidan de l'*Amélie* de Rotrou, donne à son ami Dionis les règles langagières à respecter avec les femmes :

> LISIDAN.
> Quelqu'ardeur qu'on ressente, et quoi qu'en se propose,
> Le respect bien souvent nous tient la bouche close.
> […] On le veut figurer, mais plus on le désire,
> Et plus on sent aussi de contrainte à le dire. (II, 2)

Ainsi, il convient que les honnêtes gens sachent parler convenablement, s'abstenir de dire des « ordures », ou du moins les « déguiser » comme il le faut pour ne pas choquer l'oreille sensible de leur auditoire, surtout féminin. L'on apprend alors l'art de suggérer le corps sans rien en dire. Ellipses, litotes, prétéritions, réticences, métaphores, périphrases (qui tournent autour de la notion précise), toutes les figures qui font parler le silence sont alors mobilisées. L'Alidor de *La Célimène* de Rotrou, malgré sa qualité de poète accoutumé à débiter des galanteries aux femmes, et à chanter la beauté de leurs corps, s'abstient d'évoquer les attraits charnels de la belle Célimène, et préfère rester muet sur ce point, malgré l'avis de son ami Lysis qui lui conseille de toucher le cœur de la belle par la flatterie et l'énumération de ses qualités physiques :

---

[353] Faret, *ibid*., p.46.
[354] Faret, *L'Honneste Homme*, *ibid*., p. 150.

LYSIS.
Fais tes vers seulement, rêve sur sa louange,
Préfère ses attraits à la beauté d'un Ange.
Parle de son esprit, de son teint, de sa voix,
Puisque c'est le dessein qui t'amène en ce bois.
Decris tous les attraits dont le ciel l'a douée,
Une fille Alidor, aime d'être louée. (II, 2)

Le jeune poète choisit, cependant de se taire, comme s'il savait déjà que, pour maîtriser le discours, il faut tout d'abord savoir maîtriser le silence[355] ; ainsi tout son propos se fait suggestif et léger. Il ne peut qu'exprimer son égarement devant la beauté « parfaite » de sa belle. Le langage amoureux est alors poétisé à l'extrême : aucune trace « d'ordures », ni la moindre allusion érotique. En aucun moment de la pièce, on ne perçoit la présence du corps dans les louanges adressées à la femme aimée :

Mais tout est au-dessous de sa beauté parfaite,
Ma Muse en ce travail est timide et muette,
J'admire les effets de cet objet vainqueur,
Qui me glace la veine et m'échauffe le cœur.
Toujours le premier mot a ma plume arrêtée,
Je l'ai mille fois prise, et mille fois quittée.
Mon jugement s'égare en ses moindres appas ;
J'écrirai toutefois : mais ne t'éloigne pas. (II, 2)

Le Floridan de *La Célimène* discipline son corps par le truchement d'un langage bienséant, et opte pour un discours « sain[356] » et « charmant » en abordant Célimène et sa sœur Félicie :

FLORIDAN.
Surpris, saisi, confus après de tant d'excellence,
Mon meilleur compliment dépend de mon silence ;
Je vois d'un œil charmé vos divines beautés,
Et je crois me trouver en des lieux enchantés.
Ce bois est-il, Amour, le séjour de ta Mère ?
Est-ce le bois de Paphe, ou celui de Cythère[357].
Ah ! Qu'ici ton pouvoir a des effets sur le sens !
Et que ces deux Beautés te font donner d'Encens.

Floridan arrive à toucher la sensibilité de deux femmes sans pour autant les choquer. En qualifiant son propre discours de téméraire et d'« indiscret » (II, 4), Floridan ne fait que mettre

[355] Dans *Le Misanthrope*, Acaste et Célimène tournent en dérision le bavard Damon. « ACASTE. Parbleu, s'il faut parler des gens extravagants, / Je viens d'en essuyer un des plus fatigants ; / Damon, le raisonneur, qui m'a, ne vous déplaise, / Une heure, au grand soleil, tenu hors de ma chaise. « CÉLIMÈNE. C'est un parleur étrange, et qui trouve, toujours, / L'art de ne vous rien dire, avec de grands discours. / Dans les propos qu'il tient, on ne voit jamais goutte, / Et ce n'est que du bruit, que tout ce qu'on écoute. » (II, 4).
[356] Célimène lui répond : « Votre discours est sain, quoi qu'il nous persuade, » (II, 4), et Félicie s'exclame « ô Dieux qu'il est charmant ! » (II, 4)
[357] À peine sortie des flots, Aphrodite est portée par les Zéphyrs à Cythère, puis à Chypre. L'île grecque de Cythère et la ville chypriote de Paphos deviennent ainsi la patrie allégorique de l'amour.

en avant sa politesse et sa galanterie qui semblent produire un effet magique sur les deux amoureuses :

> FLORIDAN.
> Madame, pardonnez à ma témérité
> Mes vœux seront bornés de votre volonté.
> Vous n'accusez point une langue indiscrète,
> Je saurais bien aimer d'une amitié muette.
>
> CÉLIMENE.
> Je trouve en vos discours de si charmants appas,
> Que vous me haïriez de ne me parler pas.
> Le silence sied mal aux bouches si disertes
> Et l'on voudrait, Monsieur, les voir toujours ouvertes. (II, 4)

La timidité du jeune héros des *Amants Magnifiques*, son langage soigné, et le respect exemplaire qu'il témoigne à son amante, sont également appréciés en ces termes :

> SOSTRATE.
> […] Oui, Madame, dès que j'ai osé vous aimer, c'est vous, Madame, que voulez bien que je me serve de ce mot téméraire, dès que j'ai, dis-je, osé vous aimer, j'ai condamné d'abord l'orgueil de mes désirs , je me suis fait moi-même la destinée que je devais attendre. Le coup de mon trépas, Madame, n'aura rien qui me surprenne, puisque je m'y étais préparé ; mais vos bontés le comblent d'un honneur que mon amour jamais n'eût osé espérer, et je m'en vais mourir après cela, le plus content et le plus glorieux de tous les hommes. (IV, 4)

En dépit des conseils de ses amis, Dionis, de l'*Amélie*, reste posé, calme et constant[358] : en aucun moment de la pièce, son langage ne saurait être déplacé ou injurieux malgré la trahison (feinte) de son amante. Le jeune amoureux sait garder sa politesse et son sang-froid jusqu'au bout :

> LISIDAN, *en riant.*
> Imitez ses mépris et sa légèreté ;
> Elle vous a flatté d'une très grande attente,
> Et rien n'excuse plus cette belle inconstante.
> DIONIS.
> N'offense point, cruel, ce miracle d'amour,
> Afflige-moi plutôt de perte de jour, (V, 3)

Son langage soigneux, exempt de passion, et dépourvu de toute violence, témoigne de son respect sans pareil à son amante :

> DIONIS.
> Je ne l'appelle point ingrate ni parjure ;
> Je l'acquis sans mérite et la perds sans injure. (V, 3)

[358] « DIONIS. On ne me verra point, sans effort étrange, / Porter mes volontés à la honte du change, / […] / Je relève pourtant d'une puissance telle, / Qu'elle a mis en mon cœur une flamme immortelle » (*Amélie*, II, 7).

Ces propos impressionnent Érante qui ne peut qu'admirer un « amant trop parfait » (V, 3) : « Dieux ! Qui ne priseroit ces respects infinis ! » (V, 3).

Faret n'hésite pas, malgré les leçons de vertu données à « l'honnête homme », à lui montrer non seulement la façon la plus habile à flatter, mais aussi comment être « sincère » dans sa flatterie ! Il lui faut alors adopter tout son corps à la feinte afin d'être plus convaincant et crédible et

> la principale chose à quoy il doit prendre garde, c'est qu'il ne paroisse point de dissimulation en son discours, & que son visage ne démente point sa bouche, ny ne détruise pas en un moment ce que son esprit aura bien eu de la peine à inventer[359].

La beauté tant célébrée des femmes nobles, s'avère donc une beauté de surface, purement discursive que les spectateurs de l'époque ne prenaient certainement pas pour argent comptant. Ces flatteries semblent célébrer plus l'éloquence du galant et la finesse de son esprit que la beauté de la femme en elle-même, parce que pour savoir « parler délicatement, il faut penser délicatement », nous dit Bellegarde[360]. Et comme les personnes « de qualité », « ont beaucoup d'esprit et un grand usage du monde », ajoute-t-il, elles doivent forcément savoir

> parler avec délicatesse, quoiqu'elles n'inventent pas des mots nouveaux, cependant elles placent si bien les termes dont elles se servent, qu'ils paraissent tous neufs, et faits exprès, pour signifier ce qu'elles veulent dire. Elles expriment tout un sentiment dans un seul mot, et laissent encore mille choses agréables à deviner, c'est en quoi consiste la délicatesse de l'expression[361].

Voyons de plus près nos héros de comédies et tragi-comédies, ils sont presque tous d'une éloquence inouïe qui fascine les femmes et est même, dans la plupart des cas, la source première de leur amour ; dans *Laure Persécutée*, l'infante est éblouie par l'éloquence du prince Orontée :

> O dieux ! Quelle éloquence
> Ferait contre la vôtre une utile défense ? (Scène dernière)

L'Alcione des *Deux Pucelles,* ne peut se retenir devant la verve d'Alexandre :

> ALCIONE.
> Dieux ! Qu'il est honnête homme, et qu'il est malaisé
> Que qui parle si bien puisse être refusé !

---

[359] Faret, *ibid*., p. 123.
[360]Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, (1648-1734), *Réflexion sur l'élégance et la politesse du Style*, Paris, chez Pralard, achevé d'imprimer en août 1695, textes réunis par Jacqueline Hellegouarc'h, *L'art de la conversation*, préface de Marc Fumaroli, Paris, Classique Garnier, p. 198.
[361] Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde*, Réflexion sur l'élégance*, *op. cit*, p. 198.

> Seroit-il éconduit pourvu de tant de grâce, (II, 2)

Dans *Agésilan de Colchos*, Agésilan vole le cœur de deux jeunes filles, Diane et Ardénie, par sa finesse et son élocution : « Que n'obtiendrez-vous pas avec cette éloquence » (II, 5), lui déclare la belle Diane.

Dans les salons, l'amour devient alors un jeu de société, où la douce tyrannie de la civilité impose ses codes et exerce un sévère contrôle sur les conduites et les discours. Les manières sont codifiées, la politesse devient une condition de vie et de promotion sociale dans le monde des classes élevées. Les hommes doivent ainsi acquérir les gestes et paroles qui témoignent de leur éducation : la délicatesse de la tenue vient tempérer la brusquerie des mœurs militaires. Cette conquête de la sociabilité passe forcément et avant tout par une maîtrise du corps.

- *Musique, danse et chant sur scène : du guerrier viril au noble raffiné*

Depuis longtemps, l'image du noble était liée à la chasse et à la guerre (souvent associées à des symboles de virilité comme la barbe et l'épée), mais cette image commence à changer peu à peu pour atteindre son apogée avec l'avènement du classicisme et céder place à un idéal plus raffiné. En effet, à ces signes « virils », s'en ajoutent d'autres, qu'on attendait plus des femmes et qui, néanmoins, ne sont pas notés comme des faiblesses, des manques de virilité, mais perçus comme des qualités par lesquelles les hommes s'illustrent aussi : le goût de la paix, la pratique du chant, de la musique, l'accord avec la nature, le sens de la beauté exhibée des corps, l'émotivité. Le noble doit s'occuper désormais de la galanterie, tout comme il s'occupait de la guerre. Cette nouvelle image commence à s'imposer dans le courant de la vie mondaine malgré les mécontentements de certains moralisateurs qui y voient une dégradation de l'image du guerrier. Ce discours moral trouve sa place également au théâtre : en rapportant les réflexions de Lope de Vegue sur ce guerrier devenu « efféminé », cet Hercule qui accepte de s'habiller en femme alors qu'Omphale se revêtait de la peau d'un lion[362], le père Bouhours s'indigne de cette image de l'homme assujetti par l'amour et souligne le ridicule de ce héros amoureux :

> Le beau spectacle qu'Hercule avec la quenouille, parmi les suivantes d'Omphale, & filant de la mesme main dont il avoit soûtenu le ciel, & dompté l'enfer ! L'Amour le regarde, & s'en rit[363].

[362] « Si le Vainqueur de lion est vaincu par une femme qui a de la beauté, que l'un ait honte d'estre plus faible qu'une femme, ou l'autre d'estre plus furieuse qu'un lion. », écrit Dominique Bouhours, (1628-1702), dans *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, dialogues*, Paris, chez Michel David, avec privilège du Roy, 1691. 2ème éd., p. 286.
[363] Bouhours, *ibid*., p. 287.

Fleury s'attaque également aux exercices mondains et « efféminés » pratiqués par les jeunes gens de la noblesse et loue au contraire l'utilité des exercices guerriers pour les gentilshommes afin d'« endurcir » le corps et l'accoutumer « à toutes sortes de fatigues[364] » car,

> ces fatigues sont d'un usage bien plus ordinaire à la guerre, que la danse & les dernières finesses de l'éscrime & du ménage.[…] de-là vient sans doute que les gens de qualité , & les officiers d'armée ont d'ordinaire le corps mieux fait, ont plus de grâce à marcher & à faire toutes sortes des mouvemens ; non seulement que les artisans & les bourgeois , mais que les gens de robe qui n'ont point passé par ces exercices[365] .

Le Clarimond de *La Clorinde*, blâme son ami Céliandre de s'intéresser davantage aux futiles histoires d'amour qu'à l'exercice guerrier, symbolisé par la main, signe de vaillance, qui commence à perdre sa vigueur pour s'éloigner du domaine glorieux de la bataille en faveur de celui « plus efféminé » de l'écriture de « poulets » :

> CLARIMOND.
> Puis-je voir cette main si digne d'une épée
> À tracer un poulet[366] lâchement occupée ? (III, 1)

Céliandre, quant à lui, semble trouver une justification à cet abaissement parmi les exemples les plus illustres de l'Antiquité : Hercule, lui-même, épris d'Omphale, reine de Lydie, accepta pour elle de s'habiller en femme et de filer la laine :

> CELIANDRE.
> Et l'invincible fléau des monstres de la terre[367]
> S'est parfois relâché des travaux de la guerre,
> On a vu des fuseaux en ces superbes mains,
> Qui coupèrent le fil des jours de tant d'humains, (III, 1)

Si le théâtre reflète majoritairement l'image de héros vaillants et courageux dont la seule occupation semble être la guerre et son exercice, à l'instar du prince Carlos, de la comédie héroïque, *Don Sanche d'Aragon*[368], de qui la princesse Elvire dit :

> DONA ELVIRE.
> De ses pareils la guerre est l'unique élément :
> Accoutumés d'aller de victoire en victoire,
> Ils cherchent en tous lieux les dangers et la gloire (I, 1)

---

[364] Claude Fleury (1640-1723), *Traité du choix et de la méthode des études*, par M. CLAUDE Fleury, prêtre, abbé du Loc-dieu, cy devant précepteur de Messeigneurs les princes de Conty, à Paris, Chez Pierre Aubon, Pierre Emery et Charles Clousier, 1687, p. 161.
[365] Fleury, *ibid*., p. 161.
[366] *LE POULET* est un « Billet de galanterie » (*Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694).
[367] Cette périphrase désigne Hercule qui a réussi à vaincre les monstres les plus redoutables.
[368] Pierre Corneille, Jouxte la copie imprimée à Rouen, & se vend à Paris, chez Augustin Courbé, 1650.

Il met également en scène beaucoup d'autres nobles distingués, non seulement par leur prouesse guerrière, mais surtout par leur galanterie et leur raffinement. L'image du héros guerrier commence ainsi peu à peu à s'effacer sur la scène comique et tragi-comique au profit du galant civil et raffiné et dont la mission principale consiste à savoir faire la cour, séduire les femmes, parler sainement et être un amant exemplaire : dans *Les Amants Magnifiques*, Sostrate, bien que connu par son courage, se montre « faible » et tout « tremblant » devant la princesse Ériphile dont il est amoureux.

> CLITIDAS
> Est-il possible que ce même Sostrate qui n'a pas craint ni Brennus, ni tous les Gaulois, et dont le bras a si glorieusement contribué à nous de faire de ce déluge de barbares qui ravageait la Grèce, est-il possible, dis-je, qu'un homme si assuré dans la guerre soit si timide en amour, et que je vois trembler à dire seulement qu'il aime ?
>
> SOSTRATE.
> Ah ! Clitidas, je tremble avec raison, et tous les Gaulois du monde ensemble sont bien moins redoutables, que deux beaux yeux pleins de charmes. (I, 1)

On voit le prince Orontée « *couché sur le seuil, pleurant »* (IV, 2) son infortune devant la porte de la belle Laure qu'il croyait infidèle, dans *Laure Persécutée*. Loin de l'image traditionnelle du prince fort et inébranlable, Orontée se veut un amoureux passionné et sensible jusqu'aux larmes.

Dans son chapitre *« De la disposition du corps* » Faret note qu'« Avec tous les avantages de bonne naissance, & du bon courage ; qui sont requis à toute personne qui se veut jetter dans la Cour[369]», l'honnête homme doit aussi exceller en galanterie, et savoir ainsi « toutes les galanteries d'adresse qui sont en usage, & convenables à un Gentil-homme[370]». À côté de son maniement de cheval et des armes, il est nécessaire que le gentilhomme sache aussi « joüer de Luth & de la Guitarre[371] » et

> qu'il entende la chasse & qu'il soit adroit à la danse, à la paume, à la lutte, à sauter, à nager, à tirer juste& à tous ces autres passe-temps, qui ne sont pas si simplement honnestes, qu'ils ne deviennent bien souvent utiles[372]…

Car toutes ces qualités ensemble

> rendent un homme accomply, & font qu'on ne le voit qu'avec quelque espece d'admiration, lors principalement, qu'elles sont éclairées de qualitez de l'ame, qui leur donnent les derniers traicts de perfection[373].

---

[369] Faret*, L'Honneste Homme, ou l'art de plaire à la cour, par le sieur Faret de l'Academie Françoise*, Paris au Palais chez Pierrre Trabouillet, avec permission, 1681, p. 18.
[370] Faret, *ibid*., p. 18.
[371] Faret. *ibid*., p. 19.
[372] Faret, *ibid.,* p. 19.
[373] Faret, *ibid*., p. 20.

Oronte, dans *Le Misanthrope,* semble jouir de toutes ces qualités de l'homme noble. Philinte rapporte à Éliante ce qu'Alceste a dit à son propos au tribunal des maréchaux ; il est aussi habile en exercices de guerre qu'à la danse :

> Je le tiens galant homme en toutes les manières,
> Homme de qualité de merite et de cœur,
> […]
> Je louerai, si l'on veut, son train et sa dépense,
> Son adresse à cheval, aux armes, à la danse ; (IV, 1)

Selon la tradition grecque qui conçoit l'art de l'acteur comme une exposition corporelle et vocale,

> le comportement du corps ne se borne pas à la mimique et à la gesticulation, il comprend la danse. Un peuple amateur de nudité sportive, de beauté corporelle et de virtuosité physique ne devait pas commodément se satisfaire d'acteurs ampoulés, raides et secs, compassés comme des chanoines et pompeux à la façon d'un chicot de grande famille[374].

Le Filandre de *La Célimène* est un fort galant homme qui sait danser à merveille et dont les pas harmonieux suscitent l'admiration de toute l'assemblée.

> FLORANTE.
> Il me plut (je dis tout) et je ne pourrais pas
> Conter ses complimens, ni figurer ses pas
> Son adresse à danser n'avait point de seconde,
> Et sa grâce attirait les yeux de tout le monde.
> Il remplissait les cœurs d'aise et d'étonnement,
> Et tout l'honneur du bal fut pour lui seulement. (I, 1)

À cette époque, la danse acquiert une valeur nouvelle. Le style des gestes, la gestion du corps et de l'espace ainsi que la mise en scène de la « belle dance » se fondent sur une conception essentiellement masculine. Celle-ci est élaborée par les arts du corps destinés à l'éducation de la noblesse et par la discipline militaire, puis normalisée par les maîtres à danser (hommes) de l'Académie royale de danse et par les pratiques de transmission qui en découlent. L'image du noble oisif ou dont les actions sont limitées à l'activité guerrière se met peu à peu à changer : tout seigneur doit aussi connaître les arts, être éloquent, maîtriser les lettres et les sciences et s'opposer à ces « esprits mal faits, qui par un sentiment de stupidité brutale ne peuvent figurer qu'un Gentilhomme puisse estre sçavant & soldat tout ensemble[375] ».

---

[374] Jean-Marie Pradier, *La Scène et la fabrique des corps*, *op.cit.*, p. 65.

[375] Faret, *op.cit.,* p. 32.

Dans les salons aristocratiques représentés au théâtre, la maîtrise des chants et de la poésie devient aussi une qualité très appréciée chez les jeunes galants. Dans le salon tenu par la comtesse de Pembroc dans la pièce de Boisrobert, *La Folle Gageure*, la poésie occupe une place primordiale, et tous les jeunes nobles ont unanimement un goût prononcé pour la poésie et la musique. Lidament est un brave chevalier, mais est aussi poète et « bel esprit », il discute de la musique, compose des vers, s'intéresse aux chants et à la littérature. L'on assiste à des discussions verveuses sur toutes les choses de l'esprit où se mêlent galants et demoiselles avec une élégance toute nobiliaire. Dans la scène 2 du premier acte, Lidament récite ses vers devant la comtesse, - ce qui suppose une intonation et un rythme particuliers de la parole- et lui exprime sa joie de pouvoir plaire à l'un des esprits les plus brillants de son temps :

> LIDAMENT
> Heureux qui peut charmer par de plus jolis Vers,
> Le plus charmant esprit qui soit en l'univers. (I, 2)

Lidament obéit aussi au modèle du galant ou de « l'honnête » homme en écrivant des vers qui chantent la beauté et la bonté féminines et idéales :

> LIDAMENT.
> Si l'on dit que la terre a pris ses beaux habits,
> Que cette campagne fleurie […]
> Mais on peut dire qu'Asterie
> Sur ses lèvres fait voir des rubis[376] animés,
> Qui passent bien sans flatterie
> Tous ces trésors du Ciel dont nous sommes charmés. (I, 2)

Dans *La Princesse d'Élide*, les princes rivaux excellent aussi bien dans les jeux, la chasse et les courses des chars, que dans les exercices guerriers. Cette exhibition des atouts et capacités physiques a pour but de séduire la belle princesse et d'acquérir son cœur farouche :

> AGLANTE.
> Ce spectacle pompeux de la course des chars
> Devrait bien mériter l'honneur de vos regards.
> LA PRINCESSE
> Ce sont soins que produit l'ardeur de m'acquérir,
> Et mon cœur est le prix qu'ils veulent tous courir : (II, 1)

Tirsis, un des amoureux dans la pièce, a une belle voix et sait même chanter pour plaire à sa Philis :

> PHILIS.

376 Selon le Furetière (1690), le rubis est une « Pierre rouge qui est au troisième rang des pierres précieuses, et qui est la plus estimée après le diamant et le saphir […]. Les Grecs ont appelé rubis, apyroti, c'est à dire, charbons ardents […]. Rubis se dit aussi des gros bourgeons rouges qui viennent sur le visage… »

> En vérité, Tirsis, il ne se peut rien de plus agréable, et tu l'emportes sur tous les rivaux que tu as. (IV, 2)

L'effet de la musique sur l'âme correspond, en fait, à une idée très ancienne, attestée depuis les Grecs et selon laquelle

> toute musique produit un effet particulier sur la physiologie et la psychologie de l'individu ; selon l'instrument qui l'exécute, l'échelle musicale dans laquelle elle est composée et le genre musical dont elle relève[377].

La musique est certes une activité mondaine par excellence, mais l'on croyait aussi à son effet guérisseur sur l'âme : dans la scène 5 l'acte IV de *La Folle Gageure* de Boisrobert, Télame, voyant la tristesse de sa sœur, lui fait appel à une chanteuse pour la divertir et la guérir de sa mélancolie :

> TELAME.
> Comme je vois ma sœur assez mélancolique,
> J'aime à la réjouir avec cette musique,
> Près de notre fontaine, où jusqu'à trois fois,
> L'Echo rend les accents de cette belle voix.
> Je lui donne, aussitôt qu'elle en ouvre la bouche,
> Ce divertissement que je vois qui la touche.

Connaisseurs du pouvoir de la musique, les dramaturges devaient alors exceller dans la distribution des moments musicaux, sachant qu'ils étaient à même d'engendrer chez les spectateurs un certain ravissement qui convient aux genres qui nous occupent.

Dans *Agésilan de Colchos*, le prince Agésilan sait jouer la guitare à merveille et excelle à chanter[378], et c'est pourquoi son valet Darinel lui suggère de séduire[379] Diane par sa belle voix en chantant en dessous de sa fenêtre :

> Ses accords mariés à ceux de la guiterre,
> Peuvent si vous voulez charmer toute la terre ;
> […]
> Jointe à ces doux accens, votre voix sans pareille
> Peut-être de Diane attirera l'oreille,
> Et peut-être ses yeux, en qui vous doux attraits
> Feront naître un dessein de vous voir de plus près : (II, 3)

À cet effet de séduction imaginée par le valet, succédera le coup de foudre réel de Diane qui se trouve charmée par les oreilles avant de l'être par les yeux et ne manque pas de s'exclamer sitôt qu'elle a entendu la douce voix du jeune prince qui chante :

---

377 Jean-Marie Pradier, *La Scène et la fabrique des corps : Ethnologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.C- XVIIIe siècle)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 45- 46.
378 Les spectateurs voient et entendent Agésilan chanter sur scène.
379 Sur la séduction par la voix, voir aussi *Le Charme de la voix* de Thomas Corneille.

DIANE.
Quelle agréable voix a frappé mon oreille ? (II ,4)
[…]
Jamais de si douce harmonie
Mes sens ne furent enchantés. (II ,4)

Séduite par la belle voix d'Agésilan, Diane s'empresse alors de déclarer son amour au jeune prince travesti :

DIANE.
Je commençois déjà de craindre votre absence.
Chaque moment vous peint plus charmante à mes yeux ;(II,5)

La charmante voix d'Agésilan suscite également l'admiration de la reine Sydonie :

Et sa voix seulement a de si doux appas
Qu'il ne faut que l'ouïr pour en être charmée, (II, 6)

Et même quand il ne s'agit pas de chanter, l'honnête homme doit avoir une voix agréable, car « Les Tons doux, tendres, & affectueux gagnent le cœur[380] » nous dit Poisson dans ses *Réflexions sur l'art de parler en public*. Dans l'*Amélie* de Rotrou, on est informé à deux reprises, de la douceur de la voix de Dionis : l'on sait que son « teint est si bon et [sa] voix si saine » (II, 5) :

AMÉLIE
Dionis, mon souci, quoi rien à ma prière,
Ta voix n'a-t-elle plus sa douceur coutumière ? (I, 2)

Célimène, dans la pièce éponyme, se montre également fascinée par la belle voix de Floridan :

CELIMENE.
Dieux ! Le parfait Amant ! Que sa grâce est aimable !
Que son visage est doux ! et sa voix agréable ! (V, 4)

Le Lysante, de *La Clorinde,* déclare amoureusement que les beaux accents de la voix de Céliandre lui valent plusieurs amoureuses :

LYSANTE.
Aux accents de sa voix, qui n'a point de pareilles,
Il faut perdre son cœur, ou n'avoir point d'oreilles :
Chez les plus mécontents, sa voix charme les jours ; (II, 7)

Reste à savoir que la voix a aussi ses règles au XVIIe siècle. Il faut faire attention aux tons de sa voix, nous dit De La Chambre, car la voix est le miroir de l'âme et de ses émotions :

[380] Poisson, *op.cit*., p. 28.

> pour ce qui regarde toutes les inflexions de la voix, elles procedent des divers mouvemens qui agitent l'ame, soit que l'admiration la ravisse, soit que la douleur la presse, soit que le desir la transporte […] , parce qu'en toutes ces rencontres elle charge la voix d'accens particuliers, tantost l'élevant avec exclamation, l'abaissant avec langueur, tanstot la coupant ou l'allongeant , suivant la nature des passions qu'elle souffre[381].

Le médecin n'est pourtant pas le seul à enseigner que les tons que chacun adopte doivent être conformes au genre de l'émotion que l'on a envie d'exprimer et surtout en amour ; beaucoup d'autres théoriciens ont aussi essayé de montrer que la nature offre une multitude d'accents à nos voix pour qu'elles puissent traduire nos émotions et nos sentiments. Le Faucheur, par exemple, soutient que :

> La Nature porte d'elle-même à prononcer autrement quand nous parlons de choses tristes& lugubres, & autrement quand il s'agit des choses joyeuses & agréables ; autrement quand nous censurons ceux qui ont commis quelque crime, & autrement quand nous consolons ceux qui sont en affliction : autrement quand nous reprochons à quelqu'un ses défauts, & autrement quand nous demandons pardon des nôtres[382]…

Sur ce sujet, Réné Bary, nous parle encore dans sa *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer,* de différents tons que doit prendre la voix d'un galant selon les occasions et les sentiments qu'il a à exprimer. Dans sa partie intitulée « *de l'accent selon les passions qui regnent dans le discours, De l'accent de l'Amour* », il précise que

> Comme l'Amour est naturellement doux, enjoué et excitatif, il s'exprime tantost par une voix flateuse, tantost par une voix gaye, et tantost par une voix plaintive[383].

Bary énumère également les différents types d'accents selon l'émotion en question : il en distingue alors ceux qui expriment l'amour, la crainte ou même le courage… Ces accents sont appuyés, cependant par la posture que doit prendre l'honnête homme ainsi que par ses gestes, d'où l'on trouve des gestes de la « tendresse », de « l'abattement » et du « triomphe ». « La Tendresse ou le tendre, nous dit-il, veut qu'on porte le doigt sur l'estomac, parce que le cœur est le siège des passions[384] ». « Le geste du Regne », par contre, suppose que l'on « étende le

---

[381] *Les Caractères des passions*, par le Sieur De La Chambre, conseiller du Roy en ses Conseils, & son premier Medecin ordinaire, Paris, Chez jacques D'Allin, rue saint Jacques, à l'Image saint Estienne., avec privilège du Roy, 1640, p. 79.

[382] Le Faucheur, Michel (1585-1657), *Traité de l'action de l'orateur, ou De la prononciation et du geste*. *Tres-nécessaire à tous ceux qui ont à parler en public*. Par Mr. Conrart, secrétaire du Roy, maison & couronne de France, jouxte la copie à Paris, chez Sebastien Mabre-Cramoisy, imprimeur du Roy, M D C LXXXVI, p. 88.

[383] Bary René, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*... / par René Bary, D. Thierry (éd.), Paris, 1679, p. 8. Date de mise en ligne dans Gallica : 15/10/2007, Url : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k618490/f20.

[384] Bary Réné, *ibid*., p. 78.

bras en droite ligne, qu'on ait la main un peu concave vers la terre, parce que cette passion marque l'infériorité de ceux dont on parle[385] ».

Ainsi, et si l'on suppose que les nobles avaient déjà intériorisé toutes ces règles de la bonne tenue corporelle, l'on ne s'étonne point de voir les galants de la comédie et de la tragi-comédie affichant une soumission totale à leurs dames et adaptant leurs corps et leur gestuelle aux règles de l'esthétique amoureuse galante reconnue par la société mondaine. L'on voit ainsi beaucoup d'amoureux se mettant à genoux pour implorer le pardon ou la pitié de leurs dames, se prosternant ou baissant la tête devant une beauté farouche, ou même pleurant sous sa fenêtre et demandant sa grâce. Ces gestes esthétiques font partie d'un tout, appartiennent à un code de conduite aussi bien que la danse et le chant.

Le prince Timoclès, des *Amants Magnifiques* est l'image même du « galant-esclave » complétement soumis aux volontés de sa dame, prêt à tout faire pour lui plaire ; on le voit « fléchir » son corps et sa voix, se prosterner, louer, chanter, composer des vers et même verser des larmes afin de toucher le cœur de l'indomptable princesse :

> TIMOCLES.
> J'ai fait ce que j'ai pu pour toucher le cœur de la princesse Ériphile, et je m'y suis pris que je crois de toutes les tendres manières, dont un amant se peut servir. Je lui ai fait des hommages soumis de tous mes vœux ; j'ai montré des assiduités ; j'ai rendu des soins chaque jour ; j'ai fait chanter ma passion aux voix les plus touchantes, et l'ai fait exprimer en vers aux plumes les plus délicates ; je me suis plaint mon martyre en des termes passionnés, j'ai fait dire à mes yeux aussi bien qu'à ma bouche le désespoir de mon amour, j'ai poussé à ses pieds des soupirs languissants ; j'ai même répandu des larmes, (I, 2)

Bien loin de l'image du guerrier infaillible, le prince Agésilan, musicien accompli dans la pièce éponyme, montre un afflux de sensibilité exceptionnel. Il avoue son emportement devant la beauté de Diane et fond en larmes tant son amour le bouleverse. Il décrit sa passion comme une altération de l'âme, accompagnée de changements à la fois émotionnels et corporels :

> Je me sens consumer d'une invincible ardeur,
> Qui tout d'un coup attaque et consume mon cœur.
> […]
> De quel effort, ô dieux ! est mon âme agitée ?
> Par quel sort est sitôt ma raison enchantée ?
> Cessez, dédains, froideurs, repos, orgueil, plaisirs,
> Et cédez à l'ardeur de mes nouveaux, désirs. (I, 2)

Dès sa première rencontre avec Diane, il « tremble » et « demeure interdit, immobile, confus » (II, 4). L'émoi du prince va jusqu'à une pâmoison sur scène. Ces attitudes, qui peuvent paraître

[385] Bary Réné, *op.cit.,* p. 79.

« efféminées[386] », ne sont, toutefois, que les signes de l'ardeur de l'amour d'Agésilan pour la princesse. Ardénie s'étonne déjà de cet excès de sensibilité :

> L'allant entretenir ce matin, je l'ai vue
> Les yeux mouillés de pleurs sur son lit étendue, (III, 1)

Si les yeux du jeune prince parlent bien de sa passion, ses mains, sa voix et son corps ne le font pas moins :

> ARDÉNIE.
> Et, sans porter sa voix aux endroits d'alentour,
> S'écrier quelques fois : O bel astre d'amour !
> A ces mots vers le ciel ses belles mains haussées
> Sembloient muettement exprimer ses pensées. (III, 1)

Ainsi, de même que, par la pratique de la danse, chaque geste est devenu esthétique, de même, par l'habitude du chant, toute parole est devenue lyrique. Cette esthétique participe à l'élaboration d'une nouvelle conception de « l'honnête homme » qui allie désormais le courage et la galanterie, la force et le raffinement. Loin d'être l'apanage des pièces tragiques, cette image glorieuse des personnages de haute condition est également repérable dans les tragi-comédies et comédies héroïques où l'on a souvent affaire à des personnages royaux dont les manifestations de sensibilité et les prouesses guerrières alternent.

II- DES PRESTIGIEUSES PARTICULARITES PHYSIQUES DES ROIS A LEUR HUMANISATION

En désaccord avec la définition aristotélicienne selon laquelle « la comédie […] est l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, » (*Poétique*, 1449 a), Corneille a tenté d'introduire une nouvelle conception de la comédie où il trouve convenable de mettre en scène des personnages de noble condition sans que cela touche à la dignité de leur rang, de composer des comédies « aristocratiques »

> […] où les rois même y peuvent entrer, quand leurs actions ne sont point au-dessus d'elle. Lorsqu'on met sur la scène un simple intrique d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril, ni de leur vie, ni de leur état, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusques à la tragédie[387].

---

[386] Dans *La Clorinde* de Rotrou, Lysante témoigne de son aversion pour la soumission des galants et de la conception trop idéalisée de l'amour héritée de la littérature romanesque : « LYSANTE. Ô que je haïrais ces stupides amants / Que je ne puis souffrir même dans vos Romans / Qui ne s'offensent point de mépris, ni d'injures, / Et préfèrent la mort au titre de parjures » (II, 7).

[387] Pierre Corneille, *Trois Discours sur le Poème dramatique*, [1660], « *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* », texte introduit par Louis Forestier, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1963, p. 46.

Pour la distinguer des « comédies ordinaires[388] », Corneille qualifie celles de ses comédies où entrent effectivement des rois, et surtout des reines, « d'héroïques[389] », et, afin que les actions représentées soient dignes, notre poète juge bon d'y mêler « quelque grand intérêt d'État, quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour tels que l'ambition et la vengeance ».

Si la tragédie s'intéresse à une action illustre et sérieuse avec de grands périls pour ses héros, la comédie a pour sujet une action commune et enjouée, la tragi-comédie, quant à elle, reste un genre hybride, combinant des caractéristiques de l'un et l'autre genre : outre ses personnages de rang illustre, elle présente une action privée, une fin heureuse et enjouée, et parfois des personnages secondaires qui la relient davantage à l'univers comique. Dans ces tragi-comédies et dans les comédies héroïques, on découvre cependant une image particulière de la personne royale qui varie de la vénération au rire.

1- L'idéalisation de l'aspect du souverain ; le maintien d'une tradition

En héritage d'une tradition littéraire médiévale, l'on utilisait une série de figures bien conventionnelles pour faire le panégyrique des souverains : ils sont la plupart du temps beaux, nobles vertueux, et viriles. Ces qualités sont présentées comme des dons de la nature car « La Nature a pour fonction de créer de beaux sites et de beaux hommes[390] ». Dans le panégyrique du souverain, l'on retrouve généralement le même *topos,* hérité de la culture grecque : le roi réunit beauté, sagesse, force, culture et éloquence ; c'est l'alliance en lui de Mars et des Muses qui fait sa spécificité. Homère déclare que « l'éloquence, la philosophie, la musique et la poésie sont la parure des Rois[391] ».

Depuis la Renaissance et jusqu'au XVIIe siècle, on jugeait la personne à son apparence extérieure et l'on confondait volontiers le corps du roi et sa santé avec le corps de son État (ou de son empire). Si celui-là est sain et en bonne santé, cela veut dire que son État l'est aussi. Voici ce que nous rapporte anecdotiquement Bordelon :

> Charles- Quint, tremblant en marchant, à cause de la foiblesse de ses jambes, & voiant que Maximilien Comte de Buren, s'imaginoit voir chanceler l'Empire en sa personne,

[388] Pierre Corneille, *Discours de l'utilité des parties du poème dramatique*, *ibid.,* p. 47.
[389] Pierre Corneille, *ibidem.*
[390] E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin, op.cit*., p. 197.
[391] E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, *op.cit*., p. 291, chap. « *Héros et souverain* ».

> lui dit, qu'il devoit sçavoir que ce ne sont pas les pieds, mais la tête qui gouverne l'Etat[392].

Dans sa *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit,* Bouhours brosse le portrait du prince idéal et prend pour exemple le Duc de Longueville qui semble jouir de toutes les qualités physiques et morales dignes d'un honnête homme, voire d'un roi :

> Il estoit très-bien fait, & avait sur le visage certains agréments qui ne se voyent point ailleurs. Son humeur n'estoit pas moins charmante que sa figure, […] & je ne croy pas qu'on puisse se former l'idée d'un prince plus commode, ni plus aisé dans le commerce de la vie. On ne l'a presque jamais veû en colère ; on ne luy a jamais entendu dire avec dessein une parole desobligeante. Quelque aversion naturelle qu'il eût pour les sottes gens, il les souffroit patiemment […]
> Cela venoit sans doute [..] d'un grand fonds de raison & d'honnesteté[393],

C'est qui est réellement admirable chez ce prince et qui doit servir pour modèle à tous les autres est, selon Bouhours, son

> âme belle et généreuse, [ses] sentiments héroiques, [et] surtout une passion ardente pour la gloire, je dis pour la vraye que les seules actions vertueuses font mériter. Aussi paroissoit-il peu sensible à toute autre chose : toûjours prest de quitter ses plaisirs, dès que son devoir l'appeloit[394] ;

a- Rois et reines tragi-comiques : une forme particulière de beauté

Dans les comédies et tragi-comédies du premier XVIIe siècle, le personnage royal est représenté, à l'instar de ses nobles sujets, comme associant des qualités physiques et comportementales apparemment inconciliables. Il crée alors une véritable merveille car le pouvoir pourrait sembler le dispenser de certaines d'entre elles. En les possédant malgré tout, il produit un effet d'autant plus impressionnant.

Le roi est le plus souvent un personnage charmant qui jouit d'une beauté exceptionnelle que l'on décèle du premier coup d'œil. Sa perfection physique est le plus souvent doublée par une absolue perfection de l'esprit. Dans *Agésilan de Colchos* de Rotrou*,* Agésilan est un prince dont la « seule beauté charme tout l'Univers, / Et le Ciel sur [lui] seul tient tous ses yeux ouverts ». Doublement séduisant, le jeune prince affiche une grande vaillance et une singulière habilité à combattre : ce « démon de la guerre » (III, 6) défend hardiment l'honneur de sa Diane et met à terre le prince Anaxarte à la scène 6 du troisième acte. La reine Sydonie vante ses mérites et

---

[392] Abbé Laurent Bordelon, *Diversitez curieuses pour servir de récréation à l'esprit.* 1er (- 4e) partie, Paris, U. Coustelier, 1694, partie IV, p. 10.
[393] Bouhours, Dominique (1628-1702*), La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, dialogues*, Paris, chez Michel David, avec privilège du Roy, 1691. 2ème éd. p. 260-261.
[394] Bouhours, *ibid*., p. 261.

note qu'« Un Royaume puissant relève de ses lois, / Et les plus envieux parlent de ses exploits » (V, 6). Le courage et la valeur guerrière restent les qualités les plus appréciées unanimement chez un souverain puisqu'elles servent à montrer sa force et son habilité à diriger un royaume. Dans *Le Geôlier de soi-même*, Isabelle admire la beauté et la vertu du prince Fédéric, émanation d'une force et d'un dynamisme hors du commun :

> ISABELLE.
> Mais n'admires-tu point cette âme peu commune
> Qui semble être au-dessus des coups de la Fortune,
> Ce port majestueux, cet air et noble et grand,
> Dont il fait éclater tout ce qu'il entreprend ? (IV, 1)

Les soldats chargés de sa captivité manifestent, quant à eux, leur extrême crainte de sa vaillance, alors qu'il a tué le brave Rodolphe en un clin d'œil :

> SOLDAT.
> Mais prenons garde aussi de nous en voir sur pris.
> Je prévois qu'il mettra sa défaite à haut prix,
> Et que ce fier Lion que nous voulons surprendre,
> Répandra bien du sang avant que de se rendre.
> Le vainqueur de Rodolphe est à craindre pour nous. (I, 6)

La princesse Laure avoue que la prouesse et la vertu du prince sont les causes premières de son amour pour lui :

> LAURE.
> Déjà la Renommée avait peint à mes yeux
> Le Prince Fédéric illustre et glorieux,
> Mais si ses grands exploits m'avaient préoccupée,
> Mon estime pour lui n'a point été trompée.
> Il montre en son malheur, dont il brave l'assaut,
> Une vertu si pure, un courage si haut,
> Que ma raison sur moi n'a point assez d'empire,
> Pour m'empêcher d'aimer ce que mon cœur admire. (IV, 2)

Figure essentiellement guerrière, le souverain ne doit jamais sombrer dans la mollesse*,* une sorte de paresse, voire de soumission efféminée. Dans son *Gentilhomme Chrestien,* Ives de Paris considère la vaillance guerrière comme la qualité nobiliaire par excellence, ce qui se justifie par le fait que la guerre au service d'un roi est le métier du noble ; au contraire, un magistrat vit « parmi les caresses et les commodités de sa famille[395]». Le Capitaine, au contraire...

> est la pique à la main à une brèche, dans une tranchée, dans le combat, à toutes les heures du jour dans le péril de sa vie, avec des fatigues incroyables, qui ne seroient pas possibles, si elles n'étoient adoucies par le sentiment de l'honneur. C'est une merveille qu'au premier bruit de la guerre, un Gentil-homme quite femme, enfans,

[395] Yves de Paris (capucin ; 1588-1678), *Le Gentilhomme chrestien*, Paris, Vve D. Thierry, 1666, p. 59.

> toutes les attaches & d'amour & d'interest qu'il avoit en sa famille, pour se rendre auprès de son Prince, & luy faire offre de sa personne : on a sujet d'appeller ces braves, les bras de l'Etat, […]. Ces grandes ames que Platon dit être d'or, d'une condition plus excellente que les autres, laissent au peuple les emplois de gain et de commerce, pour prendre ceux de la vertu et de l'honneur[396] :

Le roi Florisel, dans *Agésilan de Colchos*, est un roi bien viril mais c'est aussi un grand charmeur[397] que la reine Sydonie a choisi parmi une multitude de prétendants étant le plus beau d'entre eux : « SYDONIE. Quel invincible charme enchante mes esprits ». La reine lui signale que Diane, sa fille, « tient de [lui] seul le pouvoir de charmer, / D'asservir les esprits, et de se faire aimer » (V, 4). Outre sa grâce, il se révèle un excellent guerrier, qui sort vainqueur de tous les combats qu'il a entrepris contre les cavaliers amoureux de Diane que la reine lui a envoyés pour venger son honneur. Bruneo, vaincu et blessé, avoue que

> Florisel est vaillant, j'éprouve à mon dommage,
> Combien il a d'adresse, et quel est son courage, (I, 2)

La valeur guerrière de Florisel est soulignée davantage encore par la soumission que lui témoignent les trois cavaliers vaincus venant annoncer leur défaite à la reine Sydonie à la scène 7 du cinquième acte.

Carlos, le roi d'Aragon dans *Don Sanche D'Aragon* de Corneille, est encore un roi beau, vaillant et tendre à la fois, ce qui le rend digne de l'amour d'une princesse :

> DONA ELVIRE.
> J'aime et prise en Carlos ses rares qualités.
> Il n'est point d'âme noble à qui tant de vaillance
> N'arrache cette estime et cette bienveillance ;
> Et l'innocent tribut de ces affections
> Que doit toute la terre aux belles actions,
> N'a rien qui déshonore une jeune princesse. (I, 1)

Sa prouesse est admirée par tous ; il bat les Maures et défend héroïquement le trône de la princesse d'Aragon contre ses ennemis :

> DONA ELVIRE.
> De ses pareils la guerre est l'unique élément :
> Accoutumés d'aller de victoire en victoire,
> Ils cherchent en tous lieux les dangers et la gloire,
> La prise de Séville, et les Mores défaits,
> Laissent à la Castille une profonde paix :
> S'y voyant sans emploi, sa grande âme inquiète

---

[396] Yves de Paris, *Le Gentilhomme chrestien*, *ibid.,* p. 60-61.

[397] La beauté inégalable du roi Florisel empêche la reine d'accomplir sa vengeance sur lui : « SYDONIE. Quel invincible charme enchante mes esprits, / Tout perfide qu'il est, insensible, intraitable, / Avec ces qualités, il m'est encor aimable, […] Le traître doit périr : mais las il a des charmes / Qui me le font aimer, et m'arrachent les armes : / Qu'il vive cet ingrat, qu'il vive, […] » (V, 4).

Veut bien de Don Garcie achever la défaite,
Et contre les efforts d'un reste de mutins
De toute sa valeur hâter nos bons destins. (I, 1)

Les deux personnages royaux dans *Ligdamon et Lidias* se révèlent également comme des guerriers invincibles : le prince Clidamant, ce « Prince dont la vertu n'a rien qui la seconde, » (II, 3), et que le roi qualifie de « jeune Mars » (II, 3), en même temps qu'il vante la finesse de son esprit[398], ne recule jamais devant ses ennemis, les combat courageusement et sort vainqueur de toutes ses batailles. Le roi Mérovée, est, à son tour, un roi accompli qui joint la beauté d'un corps impressionnant par sa grandeur et celle de l'esprit :

CLIDAMANT.
Vous qui les surpassés, rare ornement de France,
Cœur plus grand que le corps, âme de la vaillance,
Roi sans comparaison digne de posséder
Tout ce que le soleil a pouvoir d'œillader,
Endosser le harnais, à cheval, grand génie,
Faites que tout d'un coup la guerre soit finie, (II, 3)

Le courage physique n'est pas seulement exalté dans cette tragi-comédie ; il est l'objet d'un débat grave, qui tire la pièce davantage vers le genre tragique, célébrant inlassablement la gloire des Grands. Les qualités du souverain sont sans cesse mises en scène. Mérovée est certes, un homme de courage et d'épée, mais sa sagesse est également à souligner : en dépit de sa qualité de roi absolu, il consulte ses sujets avant de prendre des décisions d'importance comme la guerre[399]. Sa qualité de diplomate lui permet de refuser la violence contre ses propres ennemis et d'opter pour une solution plus pacifique, selon lui, « La douceur sied fort bien avec la majesté, / Un prince est odieux usant de cruauté » (II, 3). L'image du roi loyal et doux s'impose au fur et à mesure qu'il essaye de convaincre Clidamant, son prince « sanguinaire », de renoncer à la guerre ; sa modération devient d'autant plus spectaculaire que se manifestent l'emportement et la brutalité de son conseiller :

CLIDAMANT.
Elle passe souvent pour un mal nécessaire,
L'image des bourreaux empêche de mal faire,
Et l'horreur du supplice ordonné par les lois
Assure puissamment la couronne des rois,

MÉROVÉE.
Un prince désirant d'un peuple être vainqueur,

[398] « MÉROVÉE. Guerrier bien qu'inconnu, je t'aime infiniment, / Fondé sur le propos du Prince Clidamant, / De qui le bel esprit rare au siècle où nous sommes, / Ne se trompe jamais en l'estime des hommes ; » (I, 3).
[399] « CLIDAMANT. Sire, s'il est permis de conseiller un roi, / Dont l'esprit va passant Jupiter en prudence, / J'ose vous assurer de la part de la France, / Que tous vos bons sujets fâchés de l'attentat, / Veulent que leur roi soit tout ou rien dans l'État : » (I, 3).

Doit commencer de vaincre en lui gagnant le cœur.

CLIDAMANT.
Un prince désirant vieillir avec l'empire
Doit tout exterminer ce qui lui pourrait nuire.

MÉROVÉE.
Un monarque tyran est indigne du jour,
Le peuple et les troupeaux se mènent par amour. (II, 3)

Clidamant peut jouer ici le rôle de « scélérat[400] », comme l'appelle Paul Bénichou, ce « mauvais démon[401] », qui inspire au roi ses pernicieux conseils et son absolutisme, incarné généralement dans la personne d'un ministre[402] ou d'un conseiller proche que généralement la noblesse, ne pouvant charger le roi de ce crime, prend pour le responsable de son abaissement. Claude Joly, un théoricien anti-absolutiste de la Fronde, tout en affichant un respect religieux des rois, s'en prenait à « la malice de leurs favoris et ministres[403] ». « L'autorité royale, disait-il, a été usurpée par ces ministres qui n'ont laissé à leurs maîtres que le seul nom du Roi[404] ». Ainsi, grâce au dénigrement de celui qui n'est pas encore roi, l'image de ce dernier reste, en quelque sorte, intacte et même si le monarque tombe dans l'erreur, la faute reste celle de ses favoris qui lui ont inspiré leurs mauvais conseils[405].

Quant aux reines, elles joignent la grâce naturelle à une vertu « irréprochable ». Dans *Laure* Persécutée, l'Infante est belle et vertueuse :

LE ROI.
Les bruits à quelque point qu'ils vous aient estimée,
Vous laissent au-dessus de votre renomée,
Et n'ont jamais atteint la moindre qualité,
Ni de votre vertu, ni de votre beauté ; (V, 5)

La reine Aristione, des *Amants Magnifiques,* est aussi l'une de ces reines sages et avisées : elle se définit en tant que mère et protectrice qui assume la responsabilité de sa fille et par conséquent, celle de son royaume. Assumant parfaitement son âge, elle refuse d'être assimilée

[400] Voir *Morales du Grand Siècle*, *op.cit*., p. 82 et suivantes.
[401] *Ibid*., p. 81.
[402] Voir sur ce point le Comte de *Laure Persécutée* qui pousse le roi, par ses mauvais conseils, à emprisonner le prince son fils et à conspirer contre ses amours.
[403] Claude Joly, « *Avertissement au lecteur* », dans *Recueil de Maximes véritables et importantes pour l'institution du Roi contre la fausse et pernicieuse politique du cardinal Mazarin*, Paris, d'après le P. Lelong, 1652.
[404] Claude Joly, *op.cit.,* chap.VI.
[405] Corneille énonce franchement dans son *Pompée* par la bouche de Cléopâtre qu'il faut s'affranchir de l'avis de ces « lâches politiques » et supplie son frère, le roi d'Égypte de chasser ses mauvais conseillers : « Affranchissez-vous d'eux et de leur tyrannie. / Rappelez la vertu par leurs conseils bannie, / Cette haute vertu dont le ciel et le sang / Enflent toujours les cœurs de ceux de notre sang. » (IV, 2) .

à une séductrice[406] et ne se voit qu'en tant que mère et souveraine qui ne se laisse point aller aux flatteries vaines :

> IPHICRATE.
> Ah ! Madame, c'est vous qui voulez être mère malgré tout le monde ; il n'est point d'yeux qui ne s'y opposent, et si vous le vouliez la princesse Ériphile ne serait que votre sœur.
>
> ARISTIONE.
> Mon Dieu, Prince, je ne donne point dans tous ces galimatias où donnent la plupart des femmes ; je veux être mère, parce que je la suis, et ça serais en vain que je ne la voudrais pas être. Ce titre n'a rien qui me choque, puisque de mon consentement je me suis exposée de le recevoir ; c'est un faible de notre sexe, dont grâce au Ciel je suis exempte, et je ne m'embarrasse point de ces grandes disputes d'âge, sur quoi nous voyons tant de folles. (I, 2)

La princesse d'Élide, dans la pièce éponyme, est une autre femme forte qui, malgré sa tendresse de fond, refuse de se plier aux « bassesses » de l'amour, susceptibles de diminuer de sa « gloire » et de son « honneur » :

> LA PRINCESSE. […] ; et ne devez –vous pas rougir d'appuyer une passion qui n'est qu'erreur, que faiblesse et qu'emportement, et dont tous les désordres ont tant de répugnance avec la gloire de notre sexe. J'en prétends soutenir l'honneur jusqu'au dernier moment de ma vie. Et ne veux point de tout me commettre à ces gens qui font les esclaves auprès de nous, pour devenir un jour nos tyrans : toutes ces larmes, tous ces soupirs, tous ces hommages, tous ces respects sont des embûches qu'on tend à notre cœur, et qui souvent l'engagent à commettre des lâchetés. Pour moi, […] je ne puis souffrir qu'une âme qui fait profession d'un peu de fierté, ne trouve pas une honte horrible à des telles faiblesses. (II, 2)

Refusant de se soumettre à la « tyrannie » des hommes et aux désirs hypocrites masculins, la princesse est l'image de la femme libre qui ne se soumet pas à l'homme, une amazone avec son « humeur de tigresse » (I, 2) Cette femme dont « l'âme hautaine » a su garder

> […] pour l'hyménée une invincible haine,
> Et qu'un arc à la main, sur l'épaule un carquois,
> Comme une autre Diane elle hante les bois,
> N'aime rien que la chasse, et de toute la Grèce
> Fait soupirer en vain l'héroïque jeunesse. (I, 1)

b- La maîtrise des pulsions physiques : une caractéristique royale

[406] « IPHICRATE. Oui, Madame, toute la terre voit en vous des attraits et des charmes que je…
ARISTIONE. De grâce, Prince, ôtons ces charmes et ces attraits, vous savez que ce sont des mots que je retranche des compliments qu'on me veut faire. Je souffre qu'on me loue de ma sincérité , qu'on dise que je suis une bonne princesse, que j'ai de la parole pour tout le monde , de la chaleur pour mes amis , et de l'estime pour le mérite et la vertu, je puis tâter de tout cela ; mais pour les douceurs des charmes et des attraits je suis bien aise qu'on ne m'en serve point et quelque vérité qui s'y pût rencontrer ,on doit faire quelque scrupule d'en goûter la louange , quand on est mère d'une fille comme la mienne » (I, 2).

Le sublime n'est pas propre à la tragédie, il emplit également le théâtre comique et tragi-comique du XVIIe siècle. Les êtres d'exception à l'âme forte et grande peuplent les comédies et tragi-comédies de Corneille, Rotrou, Scudéry, Mairet, Tristan et Du Ryer. Dans ce théâtre, ce qui est frappant c'est le ton exalté, l'attitude glorieuse des héros qu'ils offrent en modèles au public. Chez tous, s'épanouit la même forme ostentatoire du sublime, le même étalage des puissances du moi, le même grandissement moral de l'orgueil et de l'amour. Le prince Clidament, de *Ligdamon et Lidias* a une très grande estime de soi et annonce à son roi :

> Et si dans le combat un gain je me propose,
> C'est celui de l'honneur, et non pas d'autre chose,
> Toute autre récompense est au-dessous de moi,
> Le nom de roi me manque, et non le cœur de roi. (II, 3)

La vertu essentielle du héros est la noblesse naturelle du corps et de l'âme ; et comme la vertu spécifiquement héroïque est la domination de soi-même et de ses passions, la volonté du héros doit dépasser ses limites, et tendre

> à acquérir la puissance, à engager sa responsabilité, à manifester sa hardiesse. C'est pourquoi il peut se manifester sous les traits de l'homme d'État, du grand capitaine, ou comme dans le temps des anciens, sous les traits du Guerrier[407].

L'Aegide de *Ligdamon et Lidias* enseigne à Ligdamon que « Le suprême laurier des belles actions / S'acquiert à surmonter ses propres passions » (II, 1). Les héros royaux sont, sauf exception, des hommes et des femmes forts et posés, capables de dépasser leurs faiblesses sentimentales afin de garder une image rayonnante et glorieuse d'eux-mêmes, car se laisser emporter par une passion exubérante est interprété comme une faiblesse de plus inconvenantes chez un personnage princier. Le prince doit se montrer posé et sérieux et surtout s'abstenir de rire, car, nous dit le Père Le Moyne, les « rois ne peuvent rire qu'ils ne se familiarisent, qu'ils ne se dégradent en quelque façon, qu'ils ne descendent des hauteurs où la Providence les a placés[408] ». La Bruyère note à son tour, que l'exigence de « serieux dans le souverain » s'accorde parfaitement avec le caractère de la nation française[409].

Toutes les décisions des grands doivent être inspirées par la raison et non les mouvements « irraisonnables » du cœur, car une grande personne ne peut l'être qu'en sacrifiant son bonheur sentimental au profit de l'intérêt de l'État qui doit primer sur tout autre. La reine Isabelle de *Don Sanche d'Aragon* est une femme bien consciente de sa valeur et de ses devoirs

---

[407] R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, préface de Alain Michel, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 277-178.
[408] Pierre Lemoyne, *Les Femmes, la modestie et la bienséance chrétienne*, Paris, 1667, p. 154.
[409] Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, 1688, [in] *Œuvres*, Paris, Garnier, 1962, p. 285.

de souveraine. Elle ne lâche pas la bride à ses passions et résiste hardiment à l'amour du vaillant Carlos qui reste, selon elle, inapte à remplir le rôle du souverain, vu son infériorité sociale :

> DONA LÉONOR.
> On vous les a nommés, mais sans vous les prescrire ;
> On vous obéira, quoi qu'il vous plaise élire :
> Si le cœur a choisi, vous pouvez faire un roi.
>
> DONA ISABELLE.
> Madame, je suis reine, et dois régner sur moi.
> Le rang que nous tenons, jaloux de notre gloire,
> Souvent dans un tel choix nous défend de nous croire,
> Jette sur nos désirs un joug impérieux,
> Et dédaigne l'avis et du cœur et des yeux. (I, 2)

Il faut absolument qu'une personne d'une qualité suprême sache maîtriser ses passions car

> Le héros se distingue par un excès d'énergie spirituelle et par sa faculté de concentration intellectuelle vis-à-vis de l'instinct. C'est ce qui fait la grandeur de son caractère. La vertu spécifiquement héroïque ; c'est la domination de soi-même[410]

Dans *La Bague de l'oubli*, le roi estime la princesse Léonor trop intelligente et trop sage pour tomber dans le piège d'une « lâche » passion qui la lie à une personne qui lui est inférieure :

> LE ROI.
> Et votre esprit vaut trop, pour former un dessein
> Qui ne puisse partir d'un jugement bien sain :
> Je vous ai toujours crue, et plus noble et mieux née,
> Que d'aspirer au joug d'un honteux hyménée. (I, 6)

Les pièces donnent à voir également le jeu de la tentation royale et ses freins : ainsi Palamède, dans *La Folie du Sage*, avertit son roi du péril qu'il y a à risquer sa réputation en se laissant aller à son attirance illégitime pour Rosélie :

> PALAMÈDE.
> Quoy ! Sire ! pourriez- vous concevoir une envie
> Qui terniroit si fort l'éclat de vostre vie
> Et dont absolument les siècles avenir
> Ne pourroient sans horreur garder le souvenir ?
> Comment ? tacher si fort une gloire immortelle
> […]
> Esteignez cette fievre en vostre ame allumée,
> Elle est trop dangereuse à vostre renommée ; (I, 3)

Ariste fait de même et le rappelle à la raison en l'avertissant que la grandeur du monarque consiste essentiellement en la maîtrise de soi :

---

[410] E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, chap. IX, « *Héros et souverains* », Paris, Puf, 1956, p. 282.

ARISTE.
Les grands Roys comme vous qui triomphent du vice
N'exercent leur pouvoir qu'en montrant leur justice
Et ne sont de leurs subjects d'autant plus reverez
Qu'ils se font tousjours voir sages & moderez. (I, 1)

L'homme qui ne se passionnera point est donc celui qui présentera le plus les marques d'une grande âme digne d'un roi. Ainsi, celui qui jouera le rôle d'une reine ou d'un roi manifeste habituellement dans les comédies et tragi-comédies, une âme imperturbable, un caractère fort stable et modéré, ne témoignant d'aucune agitation ni d'aucun signe de « dérèglement » qui sont à l'époque complètement inconcevables en la personne royale[411]. Il aura peut-être des gestes lents et mesurés, tout ce qui impose l'idée d'un empire exercé sur soi. Encore cette maîtrise peut-elle trouver des expressions gestuelles ou des mimiques qui la traduisent, mais comment représenter scéniquement ce qui ne relève pas de l'humain ordinaire ?

1- Au-delà de la corporéité, l'essence divine du roi

Les rois sont des hommes hors du commun : de braves guerriers, beaux, jeunes et séduisants, mais également sensibles et vertueux, des qualités qui leur permettent d'être tout « naturellement » placés au-dessus des hommes[412] et justifient en quelque sorte leur emplacement à la tête de L'État. Dans la *comedia* et ses adaptations[413], le monarque acquiert une place cruciale puisqu'il est le représentant de Dieu sur terre, et devant, par conséquent, être révéré tout comme lui :

Si les Rois sont des dieux, leur palais est un temple
Où pour tous il est juste et libre de prier,
Et dont jamais l'accès ne se doit dénier[414] .

Le roi de *L'Heureuse Constance*, pour s'imposer auprès de la belle Rosélie, qu'il aime, confond discours sentimental et discours politique et avance l'argument selon lequel les desseins divins favorisent la volonté royale :

---

[411] En reprenant son sang-froid, le personnage de Massinisse dans *La Sophonisbe* de Mairet, est considéré comme raisonnable par Lélie : « Par sa froideur et sa retenue / On voit que sa raison est un peu revenue. » (IV, 3), de même dans le *Cosroës* de Rotrou, car Syroës dit à Syra « Vous ne sauriez parler qu'avecque violence ! / Cette fureur sied mal à votre rang » (I, I).

[412] La reine Dona Elvire dans *Don Sanche D'Aragon*, semble parfaitement consciente de sa haute valeur, qui la place au-dessus de tous, sa supériorité étant symbolisée par le fait qu'elle gravit sur scène les degrés qui montent au trône d'où elle est obligée de « baisser les yeux » pour voir ses sujets : « Montons, de grâce, au trône ; et de là beaucoup mieux / Sur le choix d'un époux nous baisserons les yeux » (I, 1).

[413] Beaucoup de dramaturges français du XVIIe siècle se sont largement inspirés de la *comedia* espagnole dans leurs comédies et tragi-comédies, tels Hardy, Pierre et Thomas Corneille, Rotrou, Pichou, Beys, Scudéry, De Brosse, Boisrobert, D'Ouville et Scarron.

[414] Rotrou, *Don Bernard de Cabrère*, I, 2.

LE ROI.
Le Ciel s'est offensé qu'un monarque soupire,
Il veut que vos baisers allègent son martyre. (IV, 6)

Cependant la portée ironique de ce discours est à ne pas négliger : la comédie trouve ainsi sa matière critique dans les propos de mauvais aloi du souverain, surtout qu'il est censé représenter le pouvoir divin sur terre. Cet abus de l'autorité royale mise au service des caprices de celui-ci est en mesure de mettre en cause la justice du monarque, voire son essence divine.

Qu'il s'agisse d'amour ou de guerre, nos rois gardent leur habituelle grandeur et leur prestige au moment même de leurs défaites ; les tragi-comédies le rappellent sans cesse et ne sauraient en rire. Simplement, le prestige royal réside plus dans ce qui est dit des souverains que dans ce qu'on en voit : le prince Cléarque du *Prince Déguisé* décrit la défaite « héroïque » du roi de Sicile qu'il compare volontiers au lion. Si ce roi a perdu la bataille c'est « non faute de cœur », mais par simple manquement de « force » :

Mais voyant que les siens sont lassés de combats,
Lui-même prend la fuite et met l'étendard bas.
Il fuit, mais en lion dont l'ardente prunelle
Témoigne que la peur n'est jamais peinte en elle,
Qu'il a manqué de force, et non faute de cœur,
Et qui rugit encore sous les pieds du vainqueur. (I, 1)

À ce corps « divin », l'on vouait alors une vénération particulière même après sa mort ; c'est un corps qui ne peut nullement être désacralisé ni souillé :

Je poursuivis ma route et renvoyais ce corps
Avec tout l'appareil et les pompes funèbres
Que la coutume donne aux personnes célèbres. (*Le Prince Déguisé*, I, 1)

Le roi acquiert également cette dimension divine parce qu'il est censé être d'une nature différente qui le distingue du reste des mortels. Le corps du souverain est présenté comme un corps « surnaturel » capable de résister à la vieillesse et aux ravages du temps et de rester éternellement beau et charmant. La reine Sydonie, dans *Agésilan de Colchos,* remarque que la beauté du roi Florisel est éternelle : le temps, qui déforme tout, semble incapable d'altérer ses charmes malgré le passage de longues années depuis leur dernière rencontre. Elle le trouve toujours aussi beau et aussi séduisant :

Oui je reconnais trop aux traits de ce visage,
Ce qui de la raison m'ôta jadis l'usage,
Voilà ce qui m'a fait si longtemps soupirer,
Le temps qui change tout n'a pu les altérer,
Ils captivent mon cœur avec les mêmes forces,
Et pour plaire à mes yeux, ont les mêmes amorces. (V, 4)

Selon une tradition médiévale, les corps des héros restent éternellement jeunes et ne sont point touchés par le temps :

> Ovide dit que la jeunesse, alliée à la maturité de l'homme fait, est un don des cieux, qui ne fut accordée qu'aux empereurs et aux demi-dieux[415]

L'idée de l'homme à la fois « jeune et vieux », ou le *topos* du « *puer-senex*[416] » selon l'expression de Curtius, est une idée aussi ancienne que l'homme, et que l'on peut retrouver dans plusieurs religions, qui ont donné au Sauveur ce double caractère d'enfant et de vieillard[417], c'est souvent celui qui garde un corps jeune mais qui jouit de la sagesse du grand âge. Le roi rejoint ici la figure du Christ représenté éternellement comme jeune et sage : selon le *Coran*[418], le Christ est un homme qui jouit d'une grande sagesse depuis son plus jeune âge ; enfant encore au berceau, il donne déjà ses d'enseignements à son peuple.

Dans *La Folie du Sage*[419] de Tristan L'Hermite, Ariste s'acquitte parfaitement de son rôle de courtisan et montre un talent de panégyriste, tout à la gloire de son souverain dont il loue la sagesse divine, car c'est dans la parole d'autrui que celle-ci trouve la meilleure expression :

> Sire comme les Roys sont les enfans des Dieux
> Une clarté celeste illumine leurs yeux,
> Qui les fait raisonner au-dessus du vulgaire,
> Et fait qu'au dépourveu l'on ne les surprend guere. (I, 1)

a- Effets de la divinité royale sur les gestes et paroles des sujets

Un bon courtisan et « honneste homme » doit tout faire pour plaire à son roi. C'est par ses paroles qu'il faut

> qu'il occupe toutes ses pensées, & qu'il employe toutes les forces de son ame à luy faire connoistre ce qu'il vaut : Qu'il aime pour le moins autant sa personne que sa dignité, & que toutes ses actions, ses volontez & ses paroles soient portées à luy

---

[415] *Art d'aimer*, I, 185, cité par E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, préface de Alain Michel, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 176

[416] *Ibid*., p. 179.

[417] Voir Curtius, *ibid*., p. 179-180 sur la figure de *« puer-senex »* dans les religions bouddhiques.

[418] « 19.27. Puis elle revint auprès des siens avec l'enfant dans ses bras. ''Ô Marie, lui dirent-ils, quel acte monstrueux as-tu commis là ! / 19.28. Ô sœur d'Aaron ! Ton père n'a jamais été un homme dépravé ni ta mère une femme prostituée !'' / 19.29. Marie leur fit signe de s'adresser à l'enfant. ''Est-il possible, s'étonnèrent-ils, de parler à un enfant encore au berceau ?'' / 19.30. – ''Je suis, dit l'enfant, un serviteur de Dieu. Il m'a donné l'Écriture et a fait de moi un prophète. / 19.31. Il a fait de moi un être béni où que je sois. Il m'a ordonné de pratiquer la salât et la zakât, ma vie durant, / 19.32. Ainsi que d'être bon envers ma mère, et Il n'a point fait de moi un être violent ni méchant.'' (*Coran*, Sourate 19, « *Maryam* ».)

[419] Tristan L'Hermite, *La Folie du Sage*, tragi-comédie, édition critique publiée par Jacques Madeleine, Paris, Droz, 1936.

> complaire sans flatterie. […] son silence mesme, aussi bien que son discours, dépendra du mouvement & de la volonté de son Maistre, & sera toujours si ajusté en parlant à luy, que jamais il ne passera pour importun ny pour indiscret. […] il est donc tres important en toutes les parties de l'entretien, d'estre toujours modeste & respectueux, soit aux gestes extérieurs soit aux paroles[420],

Cette vénération du roi se traduit parfaitement dans les traités de civilité et l'étiquette de l'époque qui visent à règlementer dans ses moindres détails la relation entre les courtisans et leur roi. En France, l'étiquette s'est développée à partir du règne du roi François Ier et connut son apogée et sa forme la plus codifiée et la plus rigide sous le règne du roi Louis XIV. Les traités de civilité codifient alors jusqu'aux gestes le plus intimes de la vie du souverain[421] et la transforment en une véritable mise en scène quotidienne, une théâtralisation du pouvoir et du prestige du roi qui ne font qu'accroître sa valeur. L'étiquette participe ainsi au culte monarchique, devient le moteur de la société et règle la place, la fonction, l'attitude, le moindre geste de chacun, notamment lors des solennels levers et couchers du roi. Cette mise en scène de la vie quotidienne du roi entraîne un changement des comportements et des sentiments affichés. Ainsi chaque geste anodin du roi comme « ôter sa chemise de nuit » et enfiler « sa chemise de jour » devient un spectacle à part entière auquel seules les personnes privilégiées ont droit d'assister. Le geste du roi est alors investi d'une signification sociale, et le souverain en avait fait un privilège dont il honorait ses nobles les plus proches. Le geste, insignifiant en lui-même, devient un « fétiche du prestige[422] » qui sert à indiquer la place de chacun dans le jeu de l'étiquette à laquelle toute la cour est soumise et à la place, très précaire, qu'occupe chacun auprès de son roi. Ce qui conférait aux gestes royaux leur intérêt et leur signification est « la considération qu'ils apportaient à tous les intéressés au sein de la société de cour, la position de puissance relative, le rang et la dignité dont ils étaient l'expression[423] ».

---

[420] Faret, *ibid*., p. 80-81- 85.

[421] Dans ce jeu à l'équilibre instable, le souverain règne en maître : il a transformé l'étiquette en un instrument de domination, d'autant plus que la représentation cérémoniale dont Versailles offre un théâtre permanent permet de maintenir les privilèges des grands, la hiérarchie entre eux, la distance aussi qu'ils doivent afficher, notamment à l'égard de ceux qu'ils estiment leur être inférieurs : « L'accès à la chambre à coucher du roi était strictement hiérarchisé. Il y avait six catégories de personnes à pouvoir, l'une après l'autre, y pénétrer. […]. Ce qui frappe le plus dans ce cérémonial est son ordonnance méticuleuse. Il ne s'agissait pas, bien entendu, d'une organisation rationnelle au sens moderne du terme, mais d'un type d'organisation dans laquelle chaque geste avait une valeur de prestige et symbolisait la répartition du pouvoir. […] Le roi mettait à contribution ses gestes les plus intimes pour marquer des différences de rang, pour accorder des distinctions, des faveurs, pour manifester son mécontentement. Il apparaît donc que l'étiquette assumait dans cette société et dans cette forme de gouvernement une fonction symbolique d'une grande portée. » (Norbert Elias, *La Société de cour,* Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied & Berlin, 1969, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Calmann-Lévy, 1974, p. 69-70-71).

[422] Norbert Elias, *ibid*., p. 72.

[423] Norbert Elias, *ibid*., p. 72.

Dans la société de Cour, il est nécessaire de se mettre perpétuellement en valeur et de montrer la place qu'occupe chaque individu dans la hiérarchie des êtres : dans ce milieu extrêmement codifié, le courtisan devient à la fois spectateur et acteur, puisque exposé constamment au regard d'autrui et à leur critique, ceux-là même qui interprètent jusqu'à la moindre mimique de chacun. Tout jugement semble dirigé par « l'œil du maître ». Clitandre dénigre ainsi Cléonte et rit de ses manières ridicules en imaginant ce regard :

> CLITANDRE
> Parbleu, je viens du Louvre, où Cléonte, au levé,
> Madame, a bien paru, ridicule achevé.
> N'a-t-il point quelque ami qui pût, sur ses manières,
> D'un charitable avis, lui prêter les lumières ? (II, 4)

Dans son *Impromptu de Versailles*, Molière fait porter la lumière sur les comportements risibles de ces nobles courtisans qui se pressent pour assister au levé du roi :

> MOLIÈRE. - Ah ! que le monde est plein d'impertinents ! Or sus commençons. Figurez-vous donc premièrement que la scène est dans l'antichambre du Roi, car c'est un lieu où il se passe tous les jours des choses assez plaisantes. Il est aisé de faire venir là toutes les personnes qu'on veut, et on peut trouver des raisons même pour y autoriser la venue des femmes que j'introduis. La comédie s'ouvre par deux marquis qui se rencontrent. Souvenez-vous bien, vous de venir comme je vous ai dit, là avec cet air qu'on nomme le bel air, peignant votre perruque, et grondant une petite chanson entre vos dents. La, la, la, la, la, la. (I, 2)

S'il a pris davantage de valeur sous le Roi Soleil, le rituel du lever et du coucher royal était déjà connu à la cour de Louis XIII. Corneille, dans son *Clitandre* (1631), met l'accent sur l'importance de ce rituel en faisant voir Caliste et Dorise qui se pressent pour pouvoir assister au lever de la Reine ; la cérémonie est d'autant plus importante qu'elle souligne la sacralisation de la personne royale[424] et montre la place qu'occupe chacun dans la cour, le faisant participer quelque peu de la divine essence royale :

> CALISTE.
> Ma sœur, l'heure s'avance, et nous serons à peine
> Si nous ne retournons, au lever de la Reine, (I, 6)

[424] Le traité de Courtin est l'un des traités les plus détaillés sur la façon de se comporter d'une manière civile et bienséante devant les « grands ». Courtin énumère d'une façon très plaisante les multiples codes vestimentaires et étiquettes à suivre quand on est en présence d'une personne royale. Il faut ainsi prendre garde de ne jamais entrer chez une Dame d'un rang supérieur avec « une robe troussée », de voir le prince avec son manteau, mais, « c'est incivilité aussi de garder son masque au visage, en un endroit où se trouve une personne d'eminente qualité, & où on ne peut être apperçû, si ce n'est que l'on fût en carrosse avec elle. » (Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens, op.cit*., p. 50.)

Étant contrainte de manquer le lever de la souveraine, Caliste implore le pardon de celle-ci pour avoir fait défaut à ce rendez-vous fort prestigieux :

> CALISTE.
> Il me lui faut conter comme l'on m'a surprise,
> Excuser mon absence en accusant Dorise,
> Et l'informer comment par un cruel destin
> Mon devoir auprès d'elle a manqué ce matin. (III, 1)

Pour ces nobles, les enjeux ne semblaient pas pour autant d'ordre économique, l'éthos de l'homme de la cour semblant être plus moral que mercantile : il cherche plutôt à faire partie d'une élite, à être auréolé de prestige et de vertu, à être distingué parmi la masse, sans motif matériellement utilitaire. Cette existence prestigieuse devient une fin en soi pour l'aristocrate.

L'honneur de la cérémonie du couché et du lever du roi préoccupe les personnages de la plus haute noblesse. Ainsi Acaste et Clitandre, du *Misanthrope* affichent volontiers devant toute l'assemblée leur présence quotidienne auprès du roi :

> CLITANDRE.
> Moi, pourvu que je puisse être au petit couché
> Je n'ai point d'autre affaire, où je sois attaché. (III, 4).

Toutefois, la vénération du roi se manifeste même dans les pièces bourgeoises : quand il s'agit de gravir les marches de la hiérarchie sociale, certains pensent qu'il n'y a pas mieux que de se rapprocher des courtisans et du souverain. M. Jourdain dans le *Bourgeois Gentilhomme*, voit, en se rapprochant du marquis (Dorante), un moyen de se rapprocher du souverain lui-même :

> MONSIEUR JOURDAIN. Paix. Songez à ce que vous dites. Savez-vous bien, ma femme, que vous ne savez pas de qui vous parlez, quand vous parlez de lui ? C'est une personne d'importance plus que vous ne pensez ; un seigneur que l'on considère à la cour, et qui parle au Roi tout comme je vous parle. N'est-ce pas une chose qui m'est tout à fait honorable, (III, 3)

Le seul fait d'être nommé dans la chambre du roi devient une gloire en soi, cela explique le ravissement de M. Jourdain lorsqu'il apprend que l'on parle de lui chez le roi :

> DORANTE. - Ma foi, Monsieur Jourdain, j'avais une impatience étrange de vous voir. Vous êtes l'homme du monde que j'estime le plus, et je parlais de vous encore ce matin dans la chambre du Roi.
>
> MONSIEUR JOURDAIN. - Vous me faites beaucoup d'honneur, Monsieur. *À Madame Jourdain*. Dans la chambre du Roi ! (III, 4)

Dans la société du XVIIe siècle, tout est fondé sur la relation que certains personnages entretiennent avec la personne du souverain. Le Clitandre du *Misanthrope* se vante d'assister au peton respecte et on révère tout ce qui est en relation immédiate et directe avec sa personne[425]. L'on ne s'étonne donc guère de la grande considération que l'on voue aux personnes proches du monarque, si l'on sait qu'au XVIIe siècle, on doit manifester un grand respect à l'égard de tout ce qui est susceptible de toucher le corps du souverain, notamment les couverts et le lit[426]!

Plus on s'approche du roi, plus les règles deviennent strictes : il ne faut ainsi jamais faire de grands gestes des mains devant son roi parce qu'on peut les percevoir comme exagérations, manquant de sincérité. Il est alors judicieux de mesurer ses moindres gestes : « faire de grimace », « se frotter les mains de joie », « se gratter », « hausser les épaules », « cligner des yeux » … sont bien des gestes impardonnables devant un roi :

> Toutes ces codifications gestuelles étaient sans doute mises en pratique dans la tragédie, bien qu'elles ne soient pas énoncées explicitement dans les traités de poétique théâtrale. Sans doute est-ce parce qu'elles devaient être évidente pour tout « honnête homme », les marques de civilité faisant alors partie intégrante de son comportement[427].

Dans la tragi-comédie de Tristan L'Hermite, *La Folie du Sage*, le roi va jusqu'à reprocher à Ariste, homme de sa cour, de laisser apparaître des expressions « sévères » sur son visage en sa présence ; le souverain juge ces mimiques inciviles :

> LE ROY.
> Quoy ! vous vous retirez avec un front severe ?
> Suis-je pas souverain ? (I, 1)

[425] La Bruyère note que la seule vue du roi est une source d'élévation sociale capable de faire à elle seule le bonheur du courtisan : « Mille gens à peine connus font la foule au lever pour être vus du prince, qui n'en saurait voir mille à la fois ; et, s'il ne voit aujourd'hui que ceux qu'il vit hier et qu'il verra demain, combien de malheureux ! […] Qui considérera que le visage du prince fait toute la félicité du courtisan, qu'il s'occupe et se remplit pendant toute sa vie de le voir et d'en être vu, comprendra un peu comment voir Dieu peut faire toute la gloire et tout le bonheur des saints ». (La Bruyère, *Les Caractères, op.cit*., chap. « *De la cour* », p. 136-137.).

[426] « C'est s'exposer à un affront, que d'avoir son chapeau sur la tête dans la chambre où a mis le couvert du Roy ou de la Reine ; & même il faut se découvrir lorsque les Officiers portent le nef &, le couvert, & passent devant vous. Dans la chambre où est le lit, on demeure aussi découvert : & même chez la Reine, les dames en entrant saluent le lit, & personne n'en doit approcher, quand il n'y a point de balustre. » (Antoine de Courtin (1622-1685), *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens*, Paris, L. Josse et C. Robustel, 1728. p. 49, URL. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30281208x.

[427] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien*, *op.cit*. p. 154.

b- Représenter le roi sur scène

Lorsqu'ils veulent représenter un roi sur scène, poètes et comédiens doivent prendre garde de ne pas choquer les règles, car « Quand un Roi parle sur la Scène, il faut qu'il parle en Roy[428] », énonce bientôt l'Abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du Théâtre*. Cette règle est aussi valable pour le poète que pour le comédien sur scène ; ils doivent respectivement rechercher la vraisemblance dans le texte et dans le jeu, assurer la cohérence du personnage créé en faisant coïncider le plus que possible « *l'actio* » et le caractère. Et c'est pour cette raison que La Mesnardière conseille aux auteurs de s'inspirer des coutumes et règles du milieu social dans lequel évoluent leurs personnages ;

> Surtout qu'il n'ignore pas de quel air usent entre elles les Personnes de condition dans leurs amours, dans leurs querelles, & dans leurs civilités. Comment les Rois se font servir, comment ils traitent les Princes, & comment les Ambassadeurs. De quelle manière ils parlent aux Souverains leurs égaux, aux Reines, aux seigneurs, aux Dames, aux Officiers, aux Soldats. En quels termes on parle au Roi, aux Reines & aux Princesses. En quels lieux les Potentats doivent être majestueux, & en quelles occasions la bienséance les oblige de tempérer la Majesté par une douceur agréable[429].

D'Aubignac affirme que, dans les pièces « où sont les Roys et les Princes, les grandes Dames et les personnes de condition[430] », les règles de la représentation doivent être plus strictes et que même le nombre d'apparitions sur scène de ce genre de personnages doit être bien calculé. Ils ne peuvent pas apparaître à tout moment sur scène, comme c'est le cas d'un valet de comédie ou de « jeunes Débauchez, Esclaves fort empressez, Femmes étourdies, ou Vieillards fort affairez[431] », dont la condition basse tolère plusieurs entrées et sorties sur scène, et dont le déplacement fréquent est toléré. Quant aux rois et gens de bonne condition dont « les actions ont beaucoup de gravité », et dont les « intrigues sont ordinairement avec des personnes éloignées, leurs desseins grands, et qui ne s'exécutent que par des moyens lents, et avec beaucoup de circonspection[432] ». D'Aubignac déclare à leur sujet:

> j'ay toujours trouvé dur et choquant de voir une personne de condition aller et venir si promptement, et agir avec apparence de precipitation[433].

---

[428] François Hédelin D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre* (1e éd : Paris Sommaville, 1657], Nouvelle édition avec corrections et additions inédites de l'auteur, préface et notes par Pierre Martino (Paris, Champion, 1927), Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 78.
[429] La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Chez A.de Sommaville, 1640, p. 239.
[430] D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre, op.cit*., p. 276.
[431] D'Aubignac, *ibid.,* p. 276.
[432] D'Aubignac, *ibid.,* p. 276.
[433] D'Aubignac, *ibid*., p. 277.

Ainsi l'image conventionnelle du roi donnée sur la scène est donc celle qui le présente comme étant un être d'exception distingué par sa force guerrière et psychologique, un être incapable d'être ébranlé par l'émotion, qui sait faire face à ses faiblesses humaines et les dépasser, ajoutant par cela de l'encens à sa gloire et à son « essence divine ». Dans son *Parnasse réformé*, Gabriel Guéret (1668), dit par la bouche de Cyrus ;

> Je sais bien que les Héros doivent aimer, mais il ne faut point que l'amour emporte le pas sur la gloire : elle est dans l'âme des grands hommes toute la première, elle est la fin de toutes leurs entreprises, et les Myrtes ont moins de charmes pour eux que les Lauriers[434].

Cette image idéale du roi reste, cependant, très relative surtout dans beaucoup de pièces de la première moitié du siècle où l'on assiste à une sorte d'humanisation du roi que l'on voit de plus en plus sensible, traversé par toutes sortes d'émotions.

2- Vers une humanisation des souverains

Il arrive ainsi aux rois des comédies et des tragi-comédies de se montrer tantôt amoureux, tantôt passionnés, et par moments même transportés par une colère incontrôlable, voire, conspirateurs et vicieux dans certains cas :

> Le triomphe des monarchies absolues libère en la détachant de tout jugement moral la qualité surhumaine du héros, qu'il s'agisse du Roi ou des nobles qui ne le sont plus qu'autant qu'ils participent à quelque degré de l'éclat de la royauté[435].

Le théâtre et notamment les comédies et tragi-comédies, semblent en fait, refléter cette image instable et ambivalente du pouvoir royal.

a- Rois et reines amoureux

Bien loin de tout intérêt politique, plusieurs de nos rois de tragi-comédies apparaissent follement amoureux et se montrent même prêts à tout faire pour satisfaire à leur amour. Malgré la prédilection des qualités guerrières chez une personne de haut rang, nos poètes ont essayé de donner ses lettres de noblesse au sentiment amoureux en mettant en scène des personnages de la plus haute hiérarchie sociale sous l'emprise de l'amour. La sensibilité reste selon eux, l'une des qualités les plus appréciées chez un roi. Le vieux gouverneur du prince d'Ithaque, dans *La*

---

[434] G. Guéret, *Le Parnasse réformé*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [Réimpression de l'édition de 1671], p. 135.
[435] Daniel Roche, « L'héroïsme cavalier : Fin XVIe siècle - début XVIIIe siècle » dans *Héroïsme et Lumières*, Études réunies par Sylvain Menant et Robert Morrissey avec la collaboration de Julie Meyers, Paris, Honoré Champion, p. 21.

Princesse d'Élide, valorise la sensibilité du prince amoureux et la considère comme une marque de sa grandeur d'âme :

> ARBATE.
> Je dirais que l'amour sied bien à vos pareils :
> Que ce tribut qu'on rend aux traits d'un beau visage
> De la beauté d'une âme est le clair témoignage.
> Qu'il est malaisé que sans être amoureux
> Un jeune prince soit et grand et généreux :
> C'est une qualité que j'aime en un monarque,
> La tendresse de cœur est une grande marque,
> Et je crois que d'un prince on peut tout présumer
> Dès qu'on voit que son âme est capable d'aimer. (I, 1)

Selon le vieux gouverneur, l'amour est un sentiment noble qui ne peut en aucun cas constituer une atteinte à l'image du roi fort et vertueux ; bien au contraire, il semble être une vertu commune à toutes les grandes âmes :

> ARBATE.
> Oui cette passion de toutes la plus belle
> Traîne dans un esprit cent vertus après elle,
> Aux nobles actions elle pousse les cœurs,
> Et tous les grands héros ont senti ses ardeurs ; (I, 1)

En matière d'amour, rois et reines se métamorphosent alors de souverains révérés en amoureux passionnés (*L'Heureuse Constance, Les Occasions Perdues, La Folie du Sage*) : pris dans le piège de leurs sentiments, ils s'oublient par moments et se comportent comme des hommes et femmes ordinaires, faibles et même jaloux et dont le but premier est de satisfaire leurs passions, même si cela nécessiterait de bafouer toutes les règles sociales et hiérarchiques. Ces rois amoureux n'hésitent pas alors à enfiler un déguisement pour pouvoir parvenir jusqu'à leurs amoureuses. Les exemples de ces personnages passionnés ne manquent pas dans le théâtre, surtout celui de Scudéry et de Rotrou : le Prince Cléarque, du *Prince Déguisé* se travestit en jardinier afin de pouvoir entretenir la princesse Ardénie et se montre prêt à sacrifier jusqu'à sa vie pour la voir :

> CLÉARQUE.
> Cet astre des beautés augmente mon courage ;
> J'ai redoublé ma force en voyant son visage ;
> Et quelque soit le mal que j'en puisse encourir,
> Il n'est rien que je n'ose, afin de l'acquérir : (I, 6)

Le roi Alphonse, des *Occasions Perdues,* se déguise en ambassadeur et court un grand péril en s'introduisant de nuit dans la chambre de la reine de Naples dont il a entendu des merveilles, celui de *L'Heureuse Constance* fait de même. Avec ces princes amoureux, l'image du roi connaît une transformation notable ; d'un guerrier assoiffé de gloire et du prestige, le roi se

métamorphose en un galant sensible et amoureux, prêt à sacrifier jusqu'à sa vie pour l'amour de sa maîtresse. Dans *Agésilan de Colchos,* et malgré l'interdiction de ce genre de travestissement, surtout pour une personne d'un rang si élevé, le prince Agésilan « s'abaisse » en revêtant un habit féminin (Daraïde) pour l'amour de sa Diane. Cet avilissement est d'autant plus risqué qu'il lui vaudra non seulement la colère de la princesse, une fois découvert, mais qu'il touche également sa réputation et sa dignité d'homme d'État :

> DARAÏDE.
> Je suis Agésilan, Daraïde n'est plus :
> Ne vous étonnez pas de l'adresse guerrière,
> Dont ce bras aux plus fiers fait mordre la poussière,
> *Il est à genoux devant Diane*.
> Je suis amant, et Prince, et ce déguisement,
> S'il vous est une injure attend son châtiment.
>
> DIANE.
> Traître et lâche affronteur, dont l'impudente audace,
> Ne peut être égalée, et toute autre surpasse,
> Tu ne changes pas seul, et mon affection,
> Convertie en fureur change comme ton nom,
> Excuse, ni raison, ne me peut satisfaire,
> Et si pour mon honneur, il m'importait de taire,
> Ce qui trouble si fort mes sens, et mes esprits ;
> Crois que ton insolence aurait déjà son prix :
> Adieu, suis ton heureuse, ou mauvaise fortune,
> Après cette action, jamais ne m'importune :
> Qu'il ne t'arrive plus de paraître à mes yeux,
> Et ne fuis pas l'enfer à l'égal de ces lieux.
> *Elle s'en va*... (IV, 2)

La sensibilité du prince amoureux est soulignée par l'indication scénique qui nous informe de sa pamoison suite à la sévère réaction de Diane qui prend son travestissement pour un outrage à sa personne :

> DARAÏDE, *tombant évanouie*.
> Ô mort dernier espoir qui reste au misérable,
> Si ce coup vient de toi, que tu m'es favorable. (IV, 2)

Ardénie rapporte également à Diane la délicatesse du prince amoureux qu'elle a surpris dans sa chambre tout en pleurs :

> ARDÉNIE.
> Enfin d'une voix basse a proféré ces mots ;
> Mon repos vient de naître, et déjà t'importune,
> Ce jeune astre d'amour luit à peine à mes yeux,
> Que ta bizarre humeur, me chasse de ces lieux ;
> Le ciel jusqu'ici m'était si favorable,
> Ô triste Agesilan ! ô Diane adorable !
> Amant infortuné, combien vas-tu souffrir,
> Si tu peux de ces lieux t'éloigner sans mourir,
> Là deux ruisseaux de pleurs ont mouillé son visage

> Des sanglots, à sa voix, ont fermé le passage ;
> Et contre un espalier tristement accoudé,
> Il a d'un œil mourant vers le ciel regardé ; (IV, 1)

Le Prince Orontée, de *Laure Persécutée* voue un amour sans limites à sa Laure et fait l'impossible pour la préserver malgré les embûches. Il se montre sourd à tous les conseils, ignore l'avis de son ami Octave et désobéit même à son roi qui lui commande de délaisser cette femme qu'il juge indigne de lui. En porte-à-faux avec les règles inhérentes à son rôle de prince, on le voit par moments même, « *couché sur le seuil, pleurant* » (IV, 2) devant la porte de sa Dame et implorant son amour :

> ORONTÉE.
> Belle porte de Laure, où cet Astre d'Amour,
> T'ouvrant, ou te fermant, ôte, ou donne le jour,
> Fenêtre désormais à mes yeux défendue,
> Pourquoi, chétif, pourquoi vous ai-je jamais vue,
> Et vous jeunes tyrans, des libertés des cœurs,
> Beaux yeux de ma franchise, agréables vainqueurs,
> Beaux meurtriers, qui muets avez tant d'éloquence,
> Hélas ! combien déjà me dure votre absence ? (IV, 1)

Pour son ami Octave, cette attitude peut être jugée folle et immature puisque le prince risque même sa vie en sortant si tard et sans suite :

> OCTAVE.
> Quoi Seigneur, et si tard, et sans suite ?
>
> ORONTÉE.
> Que veux-tu ? sans dessein, sans Conseil, sans Conduite,
> Mon cœur sollicité d'un grand effort,
> Se laisse aveuglement attirer à son nord ;
> Pour n'être pas témoin de ma folie extrême,
> Moi-même je voudrais être ici sans moi-même ;
> Qu'un favorable soin t'amène sur mes pas,
> Et ta seule présence en ce besoin offerte,
> Arrête mon esprit sur le point de sa perte. (IV, 2)

Les rois sont parfois même dignes de compassion : infortunés, et contraints dans leurs amours, ils se révèlent souvent dépourvus de toute liberté et esclaves des règles sociales et politiques qui contraignent même jusqu'à leurs sentiments les plus intimes. Laure déplore la condition de son amant qui se trouve assujetti aux lois de sa condition de prince :

> LAURE.
> Le peuple est en ce point plus heureux que les rois,
> Qu'ils n'ont pas comme lui la liberté du choix,
> Qu'attachés par leur rang au bien de leurs Provinces,
> Ils épousent en serfs, et leurs sujets en Princes. (*Laure Persécutée*, I, 9)

Les faiblesses du roi amoureux de *L'Heureuse Constance* sont spectaculaires : en porte-à -faux avec l'image royale sacrée, on le voit tout en pleurs, implorant l'amour de l'insensible Rosélie et se montrant prêt à tout faire pour la satisfaire quitte à « changer de visage » et à sacrifier son propre frère dont elle est amoureuse :

> LE ROI, *l'arrêtant.*
> Arrête ici, cruelle, homicide, inhumaine,
> Et donne un peu de trêve à l'excès de ma peine ;
> […]
> Comment alluma –t-il cette ardeur qui te presse ?
> Sous quel nom, sous quel teint faut-il que je paraisse ?
>
> ROSÉLIE.
> Je ne suis plus au point de juger des appas,
> Sous la forme d'un Dieu vous ne me plairiez pas ; (V, 3)

Comme dans cette pièce et loin de servir le caractère humain du souverain, la passion amoureuse ne fait que mettre à nu l'immoralité de celui-ci et lever le voile sur un aspect « odieux » de sa personnalité.

b- Rois et reines intempérants : la surprise des comédies

Nos rois et reines, s'ils sont parfois sensibles jusqu'aux larmes, sont par moments prêts à tout fouler aux pieds pour assouvir leurs amours, quitte à proférer quelques mensonges, à abuser de l'honneur de leurs amoureuses, ou même à éliminer illégalement quelques rivaux qui entravent leurs amours. Dans *La Bague de l'oubli,* on a affaire à un roi fort passionné, que l'on voit courir à la rencontre de sa maîtresse, résolu à assouvir ses désirs illicites envers la jeune Liliane quitte à bafouer toutes les règles :

> FABRICE.
> Sire, votre maîtresse est seule, et vous désire fort.
>
> LE ROI.
> Ô céleste discours ! réponse favorable !
> Ne perdons point, Fabrice, un temps si désirable ;
> […]
> Allons, marchons, courons ; (I, 7)

Fabrice rit de son empressement et le voit comme une aliénation de son prestige royal : il l'assimile volontiers à un ivrogne dont la raison est troublée par le vin.

> FABRCE.
> Quel avantage, ô Dieux ! Fabrice a sur des Rois.
> Et combien je me ris d'Amour et de ses lois !
> Ce Prince à cet enfant voit son âme asservie,
> Il forme ses desseins, il gouverne sa vie,
> Il trouble sa raison, il engage sa foi,
> Et peut autant sur lui, que Bacchus peut sur moi. (I, 7)

Dans cette comédie, Rotrou nous donne à voir l'amour dans sa dimension la plus sensuelle, dans une conception de l'amour opposée à celle de l'amour platonique et « vertueux » qui semblait de mise chez les honnêtes gens. Le roi se montre tellement pressé de posséder Liliane, qu'il n'hésite pas à lui demander quelques « faveurs » prénuptiales :

> LE ROI.
> Ce respect est contraire à nos contentements,
> Et doit être banni d'entre les vrais amants :
> Qu'un baiser seulement…. (1, 3)

La malhonnêteté des intentions du roi est éclairée par son choix de séduire Liliane au moment où son père est absent de la maison :

> LE ROI.
> Ses beaux yeux vont guérir mon esprit languissant :
> Mais es-tu bien certain que le Duc soit absent ? (I, 2),

demande-t-il à Fabrice. Le souverain avoue ouvertement sa recherche du plaisir auprès de la fille du Duc sans avoir pour autant aucune intention de rendre leurs liens légitimes :

> LE ROI.
> Une heure de plaisir après ces maux soufferts,
> Eteindre tous mes feux, et rompra tous mes fers,
> Voyons ce beau sujet de mes douces furies, (I, 2)

Représentant de Dieu sur terre, le roi devrait, en toute logique, s'abstenir de rire, mais également renoncer à entretenir des bouffons[436] ; or le roi de *La Bague de l'oubli* s'écarte volontiers de la dignité de l'image royale en acquérant objectivement le statut d'un bouffon. Pris dans sa passion, il devient, par accident, la figure comique centrale, suite à la « dénaturation » que lui infligent les conspirateurs en lui donnant un anneau enchanté. Le dérèglement causé par les accès de folie et d'amnésie récurrents qui frappent le souverain devient une source interminable d'illogismes, de contradictions et de malentendus en cascade, qui créent autour d'eux la désorganisation et la surprise. L'on rit ainsi à gorge déployée du dérèglement du roi : soumis à des phases d'amnésie occasionnant des revirements et des conduites incohérentes, le jeune roi perd son prestige pour se transformer en un personnage franchement comique. La folie « […] liée à l'intrusion de la magie, affecte surtout la figure du monarque, voué provisoirement au statut de personnage scandaleux[437] ». Le souverain offre désormais à des serviteurs et

[436] Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique : Représenter pour mieux contrôler,* Aix- en-Provence, publications de l'Université de Provence, 1995, p. 129.
[437] Dumas Catherine, « Les paradoxes du roi et du bouffon dans *La Bague de l'oubli* de Rotrou (1629) », *Dix-septième siècle, 2/2002 (n° 215*), p. 323 - 342. URL: http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2002-2-page-323.htm

courtisans interloqués le spectacle de ses manquements et de ses revirements soudains. À la théâtralité dévolue à la fonction du souverain, qui fait originellement de lui le centre de sa cour, se juxtaposent des effets d'anomalie et de surprise particulièrement nombreux à l'acte III :

> Le roi, dont l'entourage – et le public – attendent qu'il déploie les qualités de libéralité, de galanterie, de bravoure, de loyauté, de respect de la parole donnée qu'impliquent sa qualité de noble et son rang, selon les codes éthico-esthétiques de l'époque, adopte tout au contraire des conduites d'avarice, de grossièreté et de versatilité répétées[438].

Le monarque n'honore plus ses contrats ; il ne donne pas à Fabrice l'argent qui lui est dû, trahit les promesses faites à Liliane et pose des questions déconcertantes concernant l'identité et la fonction de ses interlocuteurs successifs :

> LE ROI.
> Parlez plus clairement ou dites qui vous êtes (II, 7).
> Ami, quelle personne à mes yeux se présente ? (IV, 2).

Fabrice, fou dans sa fonction habituelle, s'identifie volontiers au roi et se plaît à voir son sosie en la personne du monarque :

> Comme de son esprit la raison est bannie !
> Oh, je ne me plains plus, j'ai de la compagnie (III, 2)

Paradoxalement, le jeune roi se révèle à de certaines occasions plus sage et moins passionné dès qu'il est pris dans sa folie : cette situation comique souligne l'injustice des décisions que peuvent prendre les rois aux dépens de leurs propres sujets, surtout ceux qui leur sont les plus fidèles[439], à seules fins de satisfaire leurs désirs passionnels. Le roi « sain » emprisonne le Duc et son futur gendre et s'apprête à les exécuter sans qu'ils ne lui aient fait aucun tort. En ôtant l'anneau enchanté de son doigt, le roi ne fera, en réalité, que revenir à sa raison perdue dans ses mouvements passionnels et son dérèglement d'humeur qui lui ont ôté toute sagesse. Réalisant sa folie, il se remet en cause et revient sur ces actions passées pour les corriger[440]. La folie du roi se révèle ainsi comme une étape indispensable dans son cheminement vers la maturité et le retour à la raison ; son *ethos* de roi réapparaît avec son langage judiciaire : « Je veux que sagement on procède en ceci » (II, 7). Le verbe *procéder* a ici un sens technique judiciaire et se rattache au champ lexical du procès. Ce roi, dont le dérèglement est dû à une force extérieure, revient à la modération et à la retenue qui caractérisent habituellement les

[438] Dumas Catherine, *ibid*., p. 323 – 342. (P. 33 sur l'article en ligne).
[439] Voir sur ce point le roi de *La Folie du Sage* qui, pour l'amour de Roselie, écarte Ariste, son plus fidèle serviteur, et condamne à tort Palamede, son bras droit.
[440] « LE CAPITAINE. Vous dire seulement, / Que j'ai mis en effet votre commandement. / Qu'Alexandre, sa fille, et le Comte son gendre / Sont ici prisonniers. / LE ROI. Dieux ! que viens-je entendre ? / Prisonniers ! et pourquoi s'ils étaient innocents ? / Alexandre, et les siens me sont obéissants. »

personnages royaux dès que l'effet de l'anneau disparaît. Alors le jeune roi se rachète et demande Liliane en mariage montrant par là son « naturel » vertueux et sa piété :

> LE ROI.
> Mon pieux naturel confirme la sentence,
> J'accorde votre grâce à votre repentance, (Sc. dernière)

Le parcours moral accompli par le roi de *La Bague de l'oubli* s'effectue, en effet, de manière dialectique. À un premier ordre des choses où l'amour est subordonné au caprice succède une ère de confusion qui cédera elle-même la place à un ordre nouveau, supérieur à l'ancien : le roi passe d'un amour capricieux à un état de folie, lui permettant ensuite d'accéder à un degré supérieur de moralité et de lucidité. Ce n'est, en fait, que la tempête qui ramène le beau temps, et paradoxalement, c'est une passion du roi (sa folie) qui l'a rendu plus sage et plus vertueux. Reste à noter aussi qu'il existe indubitablement chez Rotrou une volonté marquée de dissocier la personnalité primitive du roi de la maladie qui l'affecte. Le roi n'*est* pas sa folie : tout au plus est-il la cible d'une machination extérieure. Victime d'un sortilège, il est pris dans le tourbillon d'une frénésie qui le dépasse, ce qui le dégage en quelque sorte de toute responsabilité ; n'oublions surtout pas qu'un roi doit rester malgré tout une personne vertueuse, car, nous dit Faret :

> […] faut-il avoüer que quand ce seroit le plus illustre & le plus beau Prince du monde, s'il se trouvoit qu'il fust vicieux & de mauvaises mœurs, la grandeur de sa naissance ne serviroit qu'à le faire davantage haïr de toute la terre[441].

Ainsi chez Rotrou, quand le roi est intempérant ou qu'il montre un comportement vicieux, c'est généralement à cause d'un charme qu'il a subi et non d'une « malhonnêteté » qui lui est naturelle. C'est un sujet que l'auteur a traité également dans sa tragi-comédie de *L'Innocente Infidélité* : Félismond, le roi d'Épire, est une autre figure de roi sensuel, dont les crises passionnelles semblent devoir plus au pouvoir maléfique d'un anneau enchanté qu'il a passé à son doigt qu'à sa nature volage et capricieuse. En porte-à-faux avec l'image du roi vertueux et « véritablement chrétien », notre souverain va encore plus loin que celui de *La Bague de l'oubli* et choisit de revivre ses amours adultères avec son ancienne maîtresse au moment de sa première nuit de noces avec la reine Parthénie. Dans cette pièce, Rotrou nous donne à voir un roi libidineux en proie à un désir charnel envers une femme de laquelle il a obtenu toutes les faveurs possibles, et pour qui il se montre prêt à tout bafouer. Oublieux de toute civilité, le roi, sous les yeux de l'assistance et du public de théâtre, quitte son épouse au

[441] Faret, *op.cit*., p. 29.

moment même de la cérémonie du mariage pour « courir » derrière sa maîtresse en lui réclamant un baiser et exprimer aussitôt le grand plaisir qu'il a senti en la baisant : « Quel plaisir est égal au transport que je sens » (III,1). Sitôt le premier obtenu, le roi en réclame au reste un deuxième : « Que ma bouche en partant se paye d'une dette » (III, 1). Cette dette semble beaucoup plus savoureuse que la précédente puisque les « derniers baisers sont toujours les plus doux ». (III, 1). Alors que le roi de *La Bague de l'oubli* garde une certaine discrétion dans ses actions, celui de *L'Innocente Infidélité* demande ouvertement des faveurs à Hermante dans un langage manifestement érotique :

> FÉLISMOND.
> Qu'il me tarde déjà, que dessus ce beau sein
> Ma violente ardeur n'accomplît son dessein
> […]
> Ne diffère donc plus, ces innocens ébats
> Qu'autrefois si charmé je trouvais en tes bras,
> Jouissons des plaisirs que l'amour nous propose,
> Et rendons les effets aussi doux que leur cause ; (IV, 2)

La maîtresse ne paraît pas alors moins sensuelle que son roi séducteur, à qui elle répond volontiers :

> Mon ardeur aujourd'hui vous veut faire douter
> S'il reste après ce bien quelque bien à goûter,
> Au prix du doux effet qui suivra mes promesses
> Vénus pour Adonis eut de tièdes caresses (IV, 2)

L'érotisme de Félismond frôle parfois les limites du libertinage : il déclare délibérément qu'il aime les femmes faciles et que ses « […] lascives flammes / Ne cherchent la vertu, ni l'honneur dans les Dames », et qu'il « aime au temple leur crainte, et leur honnêteté, / Au lit leur belle humeur, et leur facilité » (II, 4).

Bien que les théoriciens du théâtre insistent sur le fait que la consommation du mariage est une idée qui doit être bannie de la scène, Rotrou, peu soucieux de règles, n'hésite pas à mettre dans la bouche de plusieurs de ses rois leurs empressements à recevoir leurs amantes dans leur lit : celui de *La Bague de l'oubli* paraît ainsi vulgaire en exprimant crument à Liliane son envie de la voir dans « sa couche » : « Quand aurai-je, mon cœur, ce soleil dans mon lit ? » (V, 6). Le roi de *L'Innocente Infidélité*, quant à lui, ne manque pas de déclarer à sa maîtresse : « Hermante beau sujet de l'ennui qui me touche, / Qu'une importune loi te dérobe à ma couche, » (II, 4). Dans le théâtre d'époque baroque, les manifestations de l'amour physique et du désir charnel restent bien présentes même dans les discours des personnages d'un rang élevé :

> *Desire is ubiquitous in seventeenth-century French theater, but the physical manifestation of desire on stage is another matter entirely. All theater must confront the issue of what to show on stage, and subjects such as sex are both titillating to the audience and fraught with social, religious, and ideological stakes. Institutions of authority inevitably view sexuality as 'disordering' (Zanger 4), all the more so in conjunction with the theater, which the seventeenth-century Church perceived as pernicious*[442].

Dans les œuvres des années 1630, le désir sexuel, notamment grâce à l'inhibition que procure le charme magique, est ainsi manifeste dans beaucoup de pièces de théâtre, à l'encontre de celles du second XVIIe où les règles de la représentation théâtrales deviennent de plus en plus rigoureuses, et où l'on commence à éviter peu à peu de représenter voire de dire sur scène tout ce qui relève de la sexualité et du désir. D'Aubignac avance l'idée qu'il ne faut en aucun cas évoquer la scabreuse question de la sexualité d'une façon claire et directe ; faute de pouvoir parler avec honnêteté des droits liés à l'hymen, les auteurs avaient pour seule issue de les passer sous silence :

> *[…] sexual desire manifested itself explicitly, albeit not actually obscenely, on stage. The decade of the 1630 also saw enormous activity in the realm of dramatic theory, leading to the codification of rules that would banish all physical acts of a sexual nature from the stage. Furthermore, the theater of the period had a larger soci-political role, working, as Menke notes, " fabricate the portrait of the absolute monarch and subjugate his followers "*[443].

Cependant, l'on peut rencontrer au théâtre des rois libidineux sans que leur licence ne soit due à une machination extérieure (sortilège), notamment dans plusieurs tragi-comédies de Rotrou, mais également, même si de tels personnages restent beaucoup plus rares, dans quelques tragi-comédies des années 1640. Dans *Laure Persécutée,* la lascivité du roi est d'autant plus frappante qu'elle est gratuite et touche un personnage censé représenter officiellement la justice et la loi : le vieux monarque témoigne ouvertement de ses désirs illicites envers Laure alors même qu'elle est venue auprès de lui pour implorer justice contre un supposé ravisseur de son honneur. Ne se révélant finalement pas plus honnête que ce ravisseur, le souverain, emporté par son désir, va jusqu'à proposer des pots de vins au Comte pour qu'il convainque la jeune beauté de lui céder :

> LE ROI, *à l'oreille du Comte*.
> Approche, écoute un mot, puis-je avecque justice
> Punir un criminel dont je deviens complice ;
> Moi qui sens que mon cœur incline à son forfait,

[442] Nina Ekstein, « Sex's in Rotrou's Theater : Performance and Disorder », dans *Orbis Litterarum 67, p.290- 309,* (p. 2 de l'article en ligne), article mis en ligne le 08/ 12/2012, URL : https://pdfs.semanticscholar.org/9fa8/04c243bf5232d58b22e214da82690d09646d.pdf.
[443] Nina Ekstein, « Sex's in Rotrou's Theater : Performance and Disorder », *ibid*.

Qui commets de désir, ce qu'il commet d'effet.
Ha ! Comte le beau crime, avec quel artifice
Ne voudrais-je en pouvoir mériter le supplice ?
[…]
Ô merveilleux trésor de grâce et de vertu,
Que ta conquête est riche, et que ma violence
Dont on peut t'acquérir est une belle offense.
Que te saurais-je Comte, offrir de précieux,
Partage avecque moi l'Empire de ces lieux ;
Divisons entre nous, mes biens et ma puissance,
Et de cette beauté m'acquiers la jouissance. (II, 5)

Des rois moins passionnés se révèlent parfois comme de simples coureurs de jupons. Le comportement volage de Florisel, l'empereur de la Grèce dans *Agésilan de Colchos* le fait classer parmi eux : de femme en femme, ce roi libertin court inlassablement derrière son plaisir. Parmi ses victimes, l'on retrouve la reine Sydonie qu'il ne se contente pas de séduire, mais laisse également engrossée et s'enfuit sans que sa conscience ne semble en aucun moment dérangée. Le roi explique sa stratégie de séduction à son confident :

Mais lorsque de faveurs une âme est assouvie,
Et qu'enfin les dégoûts succèdent à l'envie,
Veux –tu qu'on se procure auprès d'une beauté
La honte du silence et de l'oisiveté ?
La fuite en ce besoin est un remède honnête, (II, 1)

La reine le qualifie de « […] cruel, ingrat, perfide suborneur » (V, 4) qui lui « […] a coûté des vœux, [son] repos, [et son] honneur » (V, 4). Notre séducteur n'hésite pas à joindre « la feinte au désir » (II, 1) pour arriver à ses fins, et pour mieux faire tomber ses victimes dans ses filets, « il loue, il flatte, il vante, il promet, il s'engage, / Et parfois réussit avec ce vain langage. » (II, 1). Le plaisir finit pour lui avec l'avènement du jour ; sitôt consommé, l'amour se transforme en ennuie et dégoût et, le roi part à la recherche d'une nouvelle conquête :

FLORISEL
Quand un objet est beau, mes yeux, en sont ravis ;
Je me laisse attirer à des douces amorces,
Et j'ai des passions égales à mes forces.
Mais cette ardeur s'éteint, et la seconde nuit
Je songe à mon repos : qui me charmoit une nuit.
Telle avec qui le soir j'ai parlé de servage,
Et qui me paroissoit dessous un beau visage,
Connoît bien le matin que j'en suis rebuté,
[…] Et tant d'aversion me chasse de ce lieu,
Que même bien souvent j'oublie à dire adieu. (II, 1)

La belle Diane est alors promise en épouse à quiconque apportera la tête de cet amant « perfide » à la reine Sydonie abusée :

BRUNEO.
Le captif que l'on plaint songe à sa liberté.

Cet infidèle enfin pratique sa retraite
Et chacun reposant, par des lieux inconnus,
Se soustrait au pouvoir de sa jeune Vénus.
Jamais si vivement l'amante de Thésée,
Ne ressentit l'affront de se voir abusée ;
Et Didon autrefois, porta plus doucement
La fuite du coupable empêche sa vengeance,
Et ce jeune inconstant trop ingrat, et trop vain,
Ne considère point l'effet de son dédain, (I, 2)

Le roi de *L'Heureuse Constance* se montre également en séducteur acharné et inspire de la peur à Timandre, qui avertit sa sœur du danger que peut représenter le roi pour son honneur ; il le lui figure alors comme une personne capricieuse aux passions déréglées, prête à tout faire pour satisfaire à ses désirs :

TIMANDRE.
Il faut que tout cède à cette âme hautaine,
Le ciel ne rendrait pas son entreprise vaine ;
La force ou la colère éteindront ses amours,
Il n'épargnera pas ton honneur ou nos jours.

La cruauté du monarque affleure dès que Rosélie exprime sa préférence pour son frère. Jaloux, le roi dont le désir est entravé, envisage même de recourir à la violence, et prévoit de tuer ce rival pour obtenir sa maîtresse :

LE ROI.
J'y puis remédier, éloignant ce rival ;
Ou, si ma guérison ne vient de ce remède,
Il faudra qu'à la fin la violence m'aide ; (III, 3)

D'ailleurs, tous les comportements du roi laissent à désirer : il se révèle également « incivil » en refusant d'accueillir la reine de Naples après l'avoir mandée et se comporte comme un malotru en manquant à sa parole et l'abandonnant après lui avoir promis le mariage[444]. Le capricieux prince du *Charme de la voix* fait de même et retarde l'accueil de la reine de Parme après l'avoir mandée et renonce à son mariage avec elle pour l'amour de Fénise. Ces comportements apparaissent comme d'autant plus intolérables et malséants qu'ils proviennent d'une personne royale.

[444] L'abbé Villars reproche à Corneille une « incivilité » pareille dans sa *Tite et Bérénice*, comédie héroïque, ou se passe une scène à peu près pareille dans laquelle le roi Titus change d'inclination et accueille mal la reine Bérénice : « Il [Corneille] le suppose d'entrée de jeu très malhonnête homme. Ce héros est Empereur depuis six mois. Depuis son avènement à L'Empire, il n'a pas encore fait la moindre honnêteté à une Reine avec laquelle il a été fort bien, et à qui il a promis mariage ; il n'est point mis en peine de lui faire trouver bon qu'il prît parti ailleurs ». (Abbé de Villars, *La Critique de Bérénice*, *seconde partie* [Critique de *Tite de Bérénice* de Corneille], dans G. Michaut, *La Bérénice de Racine,* Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1907, appendice C, p. 266.).

Même si ce genre de personnages se raréfie dans la seconde moitié du siècle, *La Folie du Sage* (1644), une tragi-comédie de Tristan L'Hermite, met encore en scène un roi « naturellement » peu vertueux, qui exprime sans scrupules des désirs malhonnêtes envers une aristocrate. Cependant, contrairement au roi de *Laure Persécutée* dont les caprices sont totalement approuvés par le Comte, celui de la pièce de Tristan se heurte au refus et aux indignations d'Ariste qui, choqué par le cynisme du souverain, n'hésite pas à le rappeler à la voie de la sagesse :

> ARISTE.
> Les grands Roys comme vous qui triomphent du vice
> N'exercent leur pouvoir qu'en montrant leur justice
> Et sont de leurs subjets d'autant plus reverez
> Qu'ils se font tousjours voir sages & moderez. (I, 1)

L'obstination du monarque à commettre « une action si noire » (I, 1) fait de lui un « Tyran lâche & cruel » (I, 2), un « monstre insolent » (I, 2), dépassé par ses propres désirs. Même quand il se résout *in fine* à demander officiellement Rosélie en mariage, il ne paraît pas moins cruel aux yeux de celle-ci qui n'hésite pas à évoquer ses trahisons passées, restées à jamais gravées dans la mémoire de ses sujets :

> ROSÉLIE.
> Croys-tu son desir en soit moins criminel ?
> Sçais- tu pas la façon dont il trompa Lucile
> Que sous ce beau prétexte il trouva si facile ?
> L'hymen l'empescha-t-il de la quitter après ?
> Le perfide fut-il touché par ses regrets ?
> Lorsqu'il l'eut confinée en un coin de la Corse
> Et formé sans raison cet indigne divorce ? (II, 3)

Rosélie refuse catégoriquement de s'unir à un roi dont la vertu est louche alors qu'elle « n'ignore pas ses amours passés » (II, 3). L'orgueil et la fierté nobiliaires l'emportent ici sur l'obéissance absolue due au souverain, exclu du monde de l'aristocratie pour son manquement à ses valeurs ; les caprices du roi semblent l'écarter – même provisoirement – du monde du beau et du bon, ce qui peut d'ailleurs expliquer l'audace du geste commis par Rosélie qui n'hésite pas à déchirer la lettre dans laquelle le roi la demande en mariage :

> LE ROY.
> Dire qu'insolemment elle ait rompu ma lettre ?
> Le respect qui m'est deu ne le sçauroit permettre.
> Jamais une sujette à qui l'on fait honneur,
> Ne peut ainsi traitter son souverain Seigneur. (III, 1)

Amoureux, nos rois risquent, certes, de sortir des limites de la civilité et des « bonnes mœurs », mais les reines ne le font pas moins. Prises dans les pièges de leurs passions, certaines

héroïnes royales du début du siècle affichent volontiers une sensualité cynique : oublieuses de leur rang de souveraines, elles se lancent dans des aventures multiples et se livrent sans retenue aux plaisirs de l'amour et de la séduction. La reine Hélène, des *Occasions Perdues,* n'éprouve aucun scrupule à donner des leçons de séduction à Isabelle, sa suivante, et lui enseigne comment feindre et tromper deux amants à la fois :

> LA REINE.
> Simple, qui ne sait pas qu'à la fille avisée,
> Abuser tous les cœurs est une chose aisée!
> Telle en trahit un cent, et se fait aimer d'eux;
> Et tu n'espères pas d'en tromper deux? (II, 2)

Follement amoureuse, la reine, peu soucieuse de la différence des rangs, va jusqu'à inviter le jeune espagnol dans sa couche :

> LA REINE.
> Je reçoy cette nuict vostre Prince en ma chambre,
> Attendant que l'hymen unisse nos desirs,
> Je prepare à ses vœux milles innocents plaisirs ;
> Je ne veux espargner ny raison, ny caresse,
> À le rendre sensible à l'ardeur qui me presse : (V, 1)

Cette image d'une reine désirante, dominée par ses passions et oublieuse de ses engagements comme souveraine est bien loin des traités et écrits de l'époque, qui brossent un portrait idéalisant des reines censées être des femmes vertueuses, fortes et inflexibles et chez qui l'intérêt de l'État prime sur toute effusion sentimentale. La reine est représentée souvent comme une femme inébranlable, plus « virile » que féminine, qui sait faire la guerre, gagner des batailles et diriger un royaume. En 1647, dans sa *Gallerie des femmes fortes*[445] , le Père Le Moyne, (1602-1671) fait, au contraire, l'éloge de la régente Anne d'Autriche à qui il dédie son livre et qu'il considère comme un modèle de la souveraine idéale et vertueuse :

> & entre les Chrestiennes [vertus], les vostres, Madame, sont des plus fortes & des plus hautes, sont des Héroïques & des Souveraines. Votre piété est bien d'une autre élévation & d'un autre zèle[446]…

Le comportement de la reine Hélène qui sacrifie jusqu'à sa réputation pour l'amour d'un homme de condition inférieure, à qui elle s'offre volontiers, s'écarte ainsi considérablement de l'idéal auquel doit se conformer toute souveraine pieuse qui doit faire preuve de prudence et de sagesse dans toutes ses actions :

---

[445] Paris, A. de Sommaville, 1647.
[446] Le Moyne, P. Pierre (1602-1671), *La Gallerie des femmes fortes* par le P. Pierre, Paris, par la Compagnie des marchands libraires du Palais, 1665, « *Epistre »,* (non paginé).

> Cette piété regnante & victorieuse […] est assistée de la Prudence & de la Justice, des graces & de la magnificence, de tous les Vertus qui servent, & de toutes celles qui plaisent[447].

En donnant l'exemple de la régente Anne d'Autriche, Le Moyne présente, en fait, le modèle de la « bonne » reine qui sait conduire sa régence « avec vigueur & avec adresse, qui est entreprenante & heureuse, qui a l'éclat & la reputation des plus beaux Regnes[448] ». Une reine dominée par ses passions est alors vue comme une reine faible et incapable de diriger un royaume par elle seule puisqu'elle risque de favoriser les intérêts du cœur aux dépens de ceux de l'État : le choix que fait la reine Hélène de prendre Clorimand pour époux est considéré alors comme un choix irréfléchi par le conseiller-gentilhomme Cléonte, qui le conteste vivement et y voit une marque de sa faiblesse féminine, d'où sa décision, dictée elle aussi par la passion, de se soulever contre elle. La femme, « plus sentimentale que rationnelle », est alors considérée comme, une demi-reine ; elle reste une « reine gouvernante mais jamais reine régnante[449] ». La loi salique repose sur l'idée de « la faiblesse » naturelle des femmes dans une société où l'activité guerrière est essentielle surtout dans l'exercice royal. L'exclusion du « beau sexe », inapte à la guerre, est une condition *sine qua non* de la survie du royaume :

> Le Dieu des Armés qui designe les rois ne peut choisir pour remplir la prestigieuse fonction militaire une faible femme. À cette notion de faiblesse physique s'ajoute le préjugé défavorable sur son psychisme ; « Toute femme est fragile, inconstante et legère », écrit en 1609 Jaques de la Fare dans *Le Dauphin*. Et Cardin Le Bret nous offre de cette double faiblesse une définition dense. En 1632, il écrit dans son ouvrage *De la souveraineté du Roi* : « [L'exclusion des femmes] est conforme à la loi de nature, laquelle ayant créé la femme imparfaite et débile tant du corps que de l'esprit, l'a soumise à la puissance de l'homme[450] ».

Sur scène, l'image des régentes et reines faibles est récurrente : dans plusieurs cas, on les voit incapables d'agir elles-mêmes, mais se reposent sur autrui en toutes les principaux aspects de leur administration.

- *Reines et rois affaiblis*

Dans *Don Sanche d'Aragon*, comédie héroïque de Corneille, la reine D'Aragon semble bien consciente de cette « faiblesse » féminine et avertit la princesse sa fille que leur règne doit absolument être soutenu par un bras viril capable de leur assurer un pouvoir solide, d'où la nécessité de choisir un mari pour la princesse :

---

[447] Le Moyne*, ibid., « Epistre* »
[448] Le Moyne*, ibid., « Epistre ».*
[449] Madeleine Foisil, *Femmes de caractère ou XVIIe siècle (1600-1650)*, Paris, Éditions de Fallois, 2004, p. 163.
[450] Madeleine Foisil, *Femmes de caractère ou XVIIe siècle (1600-1650)*, *op.cit.,* p. 164.

DONA LÉONOR.
Le peuple vous rappelle, et peut vous dédaigner,
Si vous ne lui portez, au retour de Castille,
Que l'avis d'une mère et le nom d'une fille.
D'un mari valeureux les ordres et le bras
Sauraient bien mieux que nous assurer vos états,
Et par des actions nobles, grandes et belles,
Dissiper les mutins, et dompter les rebelles. (I, 1)

Dona Isabelle, la reine de la Castille, se plaint également de ce sort injuste, qui oblige les reines à choisir un époux pour régner à leur place :

DONA ISABELLE.
Dites, dites plutôt qu'aujourd'hui, grandes reines,
Je m'impose à vos yeux la plus dure des gênes,
Et fais dessus moi-même un illustre attentat
Pour me sacrifier au repos de l'état.
Que c'est un sort fâcheux et triste que le nôtre,
De ne pouvoir régner que sous les lois d'un autre;
Et qu'un sceptre soit cru d'un si grand poids pour nous,
Que pour le soutenir il nous faille un époux! (I, 2)

La faiblesse de cette reine de Castille se manifeste en fait, dans la volonté d'autonomie des seigneurs qui continuent à se battre en duel malgré ses multiples défenses. Elle paraît dépassée par ses sujets masculins. La noblesse, bien orgueilleuse, semble obéir plus à la loi de l'honneur féodal qu'aux commandements de sa souveraine. La dame d'honneur de la reine affirme que :

[….] C'est un pénible ouvrage
D'arrêter un combat qu'autorise l'usage…
On ne s'en dédit point sans quelque ignominie
Et l'honneur aux grands cœurs est plus cher que la vie. (II, 1)

Et la reine ne peut que s'incliner devant cet argument :

Je sais ce que tu dis et n'irai pas de front
Faire un commandement qu'ils prendraient pour affront.
Lorsque le déshonneur souille l'obéissance,
Les rois peuvent douter de leur toute-puissance. (II, 1)

De surcroît, la rébellion des comtes, enragés par la décision de la reine d'anoblir Carlos, se traduit dans toute une gestuelle colérique : dans la scène 3 du premier acte, la position débout de Don Manrique qui refuse de s'assoir en la présence de la reine dit bien son orgueil et son mécontentement envers celle-ci. On le voit d'abord et selon une première indication scénique empêcher Carlos de s'assoir « *Carlos, y voyant une place vide, s'y veut seoir, et Don Manrique l'en empêche »,* puis, une seconde fois « *Don Manrique et Don Lope se lèvent, et Carlos se sied*. » (I, 3). Si la position assise est ici signe du pouvoir et d'assurance, celle de rester débout

révèle cependant, une certaine infériorité ; d'où l'on voyait et dès l'ouverture de la scène « *les trois reines prennent chacune un fauteuil, et après que les trois comtes et le reste des grands qui sont présents se sont assis sur des bancs préparés exprès* », au moment même où Carlos disputait cette position de pouvoir avec Don Manrique qui l'exclue de la communauté nobiliaire en le privant de prendre place parmi eux. La gestuelle de Don Manrique évolue ; et de la position débout, il décide de quitter complétement l'assemblée, manière d'exercer une pression sur la reine et de lui montrer sa résistance :

> DON MANRIQUE.
> Je sors avant ce choix, non que j'en sois jaloux,
> Mais de peur que mon front n'en rougisse pour vous. (I, 3)

Les hésitations de la reine et son pardon immédiat de l'insolence du Comte révèlent bien la précarité de son pouvoir et sa faiblesse devant ces Grands d'Espagne qui peuvent constituer une menace réelle pour son règne :

> DONA ISABELLE.
> Arrêtez, insolent : votre reine pardonne
> Ce qu'une indigne crainte imprudemment soupçonne ;
> Et pour la démentir, veut bien vous assurer
> Qu'au choix de ses états elle veut demeurer ;
> Que vous tenez encore même rang dans son âme ;
> Qu'elle prend vos transports pour un excès de flamme,
> Et qu'au lieu d'en punir le zèle injurieux,
> Sur un crime d'amour elle ferme les yeux. (I, 3)

L'on peut même imaginer les implications physiques de cette peur, notamment une pâleur sur le visage de la reine qui essaye prudemment de satisfaire toutes les parties en dépend de ses propres sentiments et qui fait tout pour éviter une éventuelle rébellion de la part de l'aristocratie.

Si le théâtre reflète cette image du pouvoir affaibli des régentes[451], il n'hésite cependant pas à mettre en scène des rois dont le pouvoir est également amoindri surtout face à l'affermissement du pouvoir d'une noblesse orgueilleuse. Chez Corneille, la noblesse se montre parfois rebelle et résistante à l'absolutisme royal. La morale cornélienne, en fait

> fondée sur l'orgueil et la grandeur glorieuse, ne pouvait qu'appuyer la protestation de l'aristocratie contre l'assujettissement où les rois prétendaient la réduire […] affirmer leur orgueil en dépit du mauvais destin, c'était pour eux affirmer leur insoumission[452].

[451] Voir également la reine Arthemise dans *L'Heureuse Constance* qui, outragée par le roi de Hongrie, réclame l'aide de Parîs à qui elle se propose pour épouse.
[452] Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 70.

Voyons l'insolent Don Gomes soufflетant Don Diègue et contestant par-là le choix de son roi en le considérant injuste. Tout comme le Comte de *Don Sanche D'Aragon*, celui du *Cid* exprime sa résistance aux ordres du roi par une position fixe du corps en refusant d'aller présenter ses excuses à Don Diègue qu'il a outragé ; l'inflexibilité physique connote ici une inflexibilité dans les positions prises :

> Monsieur, pour conserver tout ce que j'ai d'estime,
> Désobéir un peu n'est pas un si grand crime. (II, 1)

Paul Bénichou cite quatre vers encore plus audacieux que Corneille supprimera par prudence et qui ne furent rétablis pour la première fois qu'au XVIIIe siècle, après cent ans de tradition orale :

> LE COMTE.
> Ces satisfactions n'apaisent point une âme :
> Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame.
> Et des pareils accords l'effet le plus commun
> Est de perdre d'honneur deux hommes au lieu d'un[453].

L'usage métonymique du bras montre également l'arrogance du Comte qui croit que sa vaillance est indispensable à la survie du roi et de son État :

> DON ARIAS.
> Quoi! vous craignez si peu le pouvoir souverain….
>
> LE COMTE.
> D'un sceptre qui sans moi tomberait de sa main.
> Il a trop d'intérêt lui-même en ma personne,
> Et ma tête en tombant ferait choir sa couronne. (II, 1)

Si ces propos placés dans la bouche d'un personnage de la plus haute noblesse pourraient bel et bien porter atteinte à la souveraineté royale, Corneille, à l'instar de Guillén de Castro, a eu non seulement cependant la prudence de punir le Comte de sa désobéissance par une mort aussi inopinée que bien méritée mais, contrairement à l'Espagnol, il prête auparavant au roi Fernand la décision de l'arrêter.

- *Impulsions, colère et tyrannie*

Une fois leur souveraineté menacée, nos rois se montrent bien éloignés de cette conception glorieuse et généreuse de l'exercice du pouvoir et prévalent parfois des principes plus machiavéliques, pour préserver leurs États de ceux qui les menacent. Même les plus sages d'entre eux ne tolèrent pas une atteinte à leur autorité qui risquerait de faire des émules. Ce qui

[453] Paul Bénichou, *ibid*., p. 71.

affecte le plus souvent le souverain dans des pareils cas, c'est la difficulté qu'il rencontre à maîtriser ses passions : cette impuissance se traduit le plus souvent par des effets physiques. L'abaissement moral et physique du roi le met au même rang que les autres mortels l'éloignant de la figure idéale du roi divin et posé et le rend ainsi moins exemplaire que ses vassaux, qu'il malmène parfois avec désinvolture. Le roi de *Laure Persécutée* ment, conspire contre les amours de son propre fils et condamne Laure, son amante, simplement parce qu'il voit en sa « roture » une menace pour son sang royal[454]. Emporté par sa colère contre son fils, qui force sa prison pour l'amour de cette dernière, le roi affiche une brutalité inouïe et se montre prêt même à exécuter cruellement son propre fils ; la violence du langage royal suppose également une violence gestuelle, des cris et une défiguration physique (surtout du visage) qui disent son désarroi et sa colère. Ces effets dépendent évidemment de l'habileté du comédien qui s'acquitte du rôle et de son jeu corporel pour donner les marques physiques de la fureur :

> LE ROI.
> Quoi Comte, ce rebelle a forcé sa prison ?
> Fureur, non plus fureur, mais justice et raison,
> […]
> La peine qu'il mérite, et que je lui prépare
> Laissera de ma haine, un exemple si rare
> Aux pères comme moi, bons, et comblés d'ennui,
> Aux fils contredisants, et mutins comme lui,
> Que tout langage humain, tout âge, et toute histoire,
> En gardera l'horreur avecque la mémoire ;

L'image du tyran s'impose quand on entend la formule lapidaire du roi qui déclare sa toute puissance et ne trouve d'autres justifications de ses actes qu'en lui-même :

> Sans rendre ni raison, ni compte de mes vœux,
> Je veux, ce que je veux, parce que je le veux. (I, 10)

Et c'est à quoi répond le Comte, dans une tentative d'atténuer son emportement :

> LE COMTE.
> Régner et s'emporter font un mauvais accord :
> L'un est d'un faible esprit, l'autre d'un homme fort ;
> L'un rend serf de soi-même, à l'autre on rend hommage ;
> L'un est une puissance, et l'autre est un servage. (I, 10)

Le roi de *La Folie du Sage* ne paraît pas moins cruel et assurément pas moins maître de son corps quand il s'oppose aux amours de Palamède et Rosélie afin de prendre cette dernière

[454] Par les conseils du Comte, Le roi juge l'amour du prince pour Laure comme un danger imminent : « LE COMTE. La perte d'un sujet si dangereux à L'État, / Avant tout autre soin importe au potentat ; / Tel membre retranché du corps d'une province / Est le salut du reste, et le repos du prince. » (III, 5)

pour lui-même. Rosélie se plaint de la tyrannie du monarque qui croit avoir des droits jusque sur les cœurs de ses sujets. À cette injustice la jeune fille préfère la mort :

> ROSÉLIE.
> Je veux m'aider d'un fer qui ne me trompe pas ;
> Et m'exempter par là de cette Tirannie
> Qui pense insolemment contraindre mon Génie,
> Qui se veut faire aymer de plaine authorité,
> Comme si l'on pouvoit forcer la volonté ;
> Comme si chaque Prince à qui l'on rend hommage
> Devoit en tous les cœurs imprimer son Image,
> Et que l'ame agissant à sa discretion
> Ne peust aymer ailleurs sans sa permission. (V, 1)

Outre son peu de vertu, le roi est représenté comme la proie de toutes sortes de passions, entendues comme des mouvements du corps et de l'âme : sa fureur éclate souverainement lorsqu'il voit Rosélie empoisonnée et qu'il soupçonne Palamède d'être l'auteur de ce crime. Pris par sa colère, il ne manque pas d'écarter son serviteur le plus fidèle Ariste, et de condamner son confident Palamède. Sa tirade dans la scène 3, où il exprime ses reproches à ce dernier, trahit bien une humeur sanguinaire ; enragé, le roi envisage des supplices physiques à l'égard du jeune amoureux afin de lui faire avouer un crime qu'il n'a pas commis. On note l'extrême agressivité des termes utilisés (hayne, gesnes, Enfer, peines, Mille touremens, mille mort, feu, vengeance). Si on les prend au sens de l'époque, ces mots sont d'une grande violence. Le terme GESNE signifie en effet à lui seul : « Torture, question, peine que l'on fait souffrir à un criminel pour luy faire avoüer la verité[455] », et se dit également par extension « des tourments que l'on fait souffrir à quelqu'un injustement & par violence, pour luy faire dire quelque chose[456]». Le penchant sadique du roi se révèle ainsi dans le plaisir qu'il semble prendre à imaginer les différentes manières de torturer Palamède :

> LE ROY.
> Ame ingrate & cruelle, ame lasche & mal née,
> Abondonnée au crime, aux tourmens destinée,
> Monstre qu'une Furie avoit produit au jour,
> Ma hayne t'apprendra quelle estoit mon amour.
> Mon penser te prepare un million de gesnes :
> J'ay pour toi dans l'esprit un Enfer plein de peines.
> Mille nouveaux tourmens appliquez à ton corps
> Te feront s'il se peut mourir de mille morts,
> Mais il n'a qu'une vie, après cette insolence,
> Pour servir de matiere au feu de ma vengeance. (III, 3)

[455] *Dictionnaire de l'Académie française*, 1ère Édition (1694).
[456] *Ibid*.

L'intensité de la colère se traduit également par le style hyperbolique qui met l'accent sur l'absence de toute modération dans l'emportement du souverain, dont la haine se transforme en une sorte de cataclysme détruisant tout autour de lui :

> LE ROY.
> Il verroit à sa mort ses Estats desolez,
> Ses peuples déconfits & ses tresors volez;
> Ses plus belles Citez seroient mes feux de joye,
> Autant que des bourreaux luy-mesme fut la proye : (III, 3)

Notons cependant que cette crise de dérèglement reste passagère, et qu'il s'agit plutôt d'une sorte de folie de courte durée, qui étonne considérablement les courtisans, témoins de ce changement brutal dans les mœurs de leur souverain. Habitué à un roi « bon et vertueux », Ariste est interloqué par cette « folie du Sage » :

> ARISTE.
> Ce Monarque équitable inaccessible au vice,
> De naturel clément & qui hait l'injustice ;
> Luy que toute la terre estime un si bon Roy,
> Devient cruel, injuste & violent pour moy : (III, 4)

L'état de frénésie du roi reste d'autant plus pardonnable qu'il est inspiré par l'excès de son amour pour Rosélie. La pièce finit alors sur l'exhibition de la sagesse et de la clémence royales. En dépit de son amour extrême pour Rosélie, le roi ordonne *in fine* ses noces avec Palamède, faisant par-là preuve de sa grandeur d'âme et d'une admirable maîtrise de soi :

> LE ROY.
> Je veux sans des-unir un couple si loyal,
> En cette occasion faire un acte Royal,
> Avec solennité cette mesme journée
> Je veux voir accomplir votre heureux hyménée. (V, 5)

Le roi se rachète et son action héroïque lui vaut l'applaudissement de toute l'assemblée :

> PALAMÈDE.
> O Prince le meilleur de tous les mortels.
> ROSÉLIE.
> O Roy dont la bonté merite des Autels ;(V, 5)

L'on retrouve dans le *Clitandre,* de Corneille un autre roi dont la colère ne semble pas moins spectaculaire : sa violence est d'autant plus manifeste qu'il ne se contente pas d'accuser à tort le héros éponyme, mais qu'il ne lui laisse même pas la possibilité de se défendre. La tyrannie du roi consiste en ce que « […] dans sa colère [, il] use de sa puissance » (III, 4) et en ce qu'il « ne reçoit point d'avis que le sien » (III, 4). Pour qualifier la force de la fureur royale, et l'absence de maîtrise de soi, Lysandre utilise le vocable « aigreur », terme péjoratif qui « se

dit figurement pour marquer ce qui deplaist, ce qui offense dans l'esprit, dans l'humeur, dans le discours ». Voilà qui suppose des expressions fortes et un ton agressif de la part du roi courroucé :

> LYSARQUE.
> Le Roi qui ne pourrait refuser sa requête
> Lui veut à son déçu faire couper la tête.
> De vrai tout le Conseil d'un sentiment plus doux,
> Essayant d'adoucir l'aigreur de son courroux,
> Vu ce tiers échappé lui propose d'attendre
> Que le pendard repris ait convaincu Clitandre,
> Mais il ne reçoit point d'autre avis que le sien. (III, 4)
> […]
> En vain le malheureux proteste d'innocence,
> Le Roi dans sa colère use de sa puissance, (III, 4)

L'excès dans la réaction royale est contesté également par Rosidor, le rival de Clitandre :

> ROSIDOR.
> Je te plains toutefois, Clitandre, et la colère
> D'un grand Roi qui te perd me semble trop sévère, (V, 2)

Mais, et bien qu'ils soient pris dans les pièges de leurs passions, nos rois finissent généralement par retrouver leur calme, avouer leurs fautes et se remettre de leurs crises de « folie » provisoires : le roi de *Clitandre*, éclairé sur la fourberie de Pymante, finit par reconnaître son tort et implore le pardon de Clitandre qu'il a condamné injustement :

> LE ROI.
> Jamais jusqu'à ce jour la raison en déroute
> N'a conçu tant d'erreur avecque moins de doute,
> Jamais par des soupçons si faux et si pressants
> On n'a jusqu'à ce jour convaincu d'innocents ;
> J'en suis honteux, Clitandre, et mon âme confuse
> De trop de promptitude en soi-même s'accuse, (V, 3)

Revenu à lui-même, le roi essaye alors de « restaurer » son image de souverain juste et loyal en revenant sur ses fautes passées et en promettant de mieux dominer sa colère de ne pas se servir de son pouvoir royal pour l'assouvir :

> LE ROY.
> Un Roi doit se donner quand il est irrité
> Ou plus de retenue, ou moins d'autorité,
> Perds-en le souvenir, et pour moi je te jure
> Qu'à force de bienfaits, j'en répare l'injure. (V, 3)

Sa clémence est renforcée par le pardon qu'il accorde à Dorise après une série des forfaits qu'elle a accomplis, rejoignant encore en ceci le modèle du souverain bon et humain, prêt à tout

pardonner à ses sujets. Touchée par cette « bonté » souveraine, Dorise s'auto-châtie en choisissant de se cloitrer :

> DORISE.
> Après une bonté tellement excessive,
> Puisque votre clémence ordonne que je vive,
> Permettez désormais, Sire, que mes desseins
> Prennent des mouvements plus réglés et plus sains :
> Souffrez que pour pleurer mes actions brutales
> Je fasse ma retraite avecque les Vestales[457],
> Et qu'ainsi je renferme en leur sacré séjours
> Une qui ne dût pas seulement voir le jour. (V, 4)

Dans *L'Innocente Infidélité*, Hermante, même si elle la mérite, rappelle la cruauté des rois capables de céder à leurs impulsions et à prononcer l'arrêt de mort de leurs sujets sans fondement autre que leur caprice et sans que personne ne puisse leur demander des justifications :

> Que ne peuvent les Rois?
> Et qui peut sans offense en corriger les lois,
> Quel obstacle peut être à leurs désirs contraire,
> Et quel temps leur faut-il entre vouloir, et faire ? (V, 3)

Par ailleurs dans cette pièce l'image du roi reste d'autant plus intacte que ces paroles sont proférées par une « sorcière » ; de surcroît, la faute du roi et l'injustice commise à l'égard de sa femme sont dues à une force majeure, celle du sortilège, ce qui le dégage en quelque sorte de toute responsabilité. Ajoutons à cela que le souverain se rachète par un sincère repentir en avouant son péché devant le grand prêtre. Jouant sur le pathos de l'assemblée, il s'auto-accuse et réclame sa propre mort comme punition de sa trahison :

> Donnez au souvenir d'une beauté si rare
> Le sang de ce tyran à soi-même barbare,
> Incapable d'honneur, de respect, d'amitié,
> Qui n'a pas épargné sa plus chère moitié,
> Quel asile aurez-vous contre sa tyrannie
> S'il s'en trouve pas même pour Parthénie ?
> Que ne doit-il un jour sur son peuple exercer
> Si par la Reine même il osa commencer ? (V, 7)

La tentative de suicide du roi attendrit davantage le public à son égard et le père de Parthénie lui tient la main pour l'empêcher d'accomplir cet homicide : « ah ! Sire, réprimez ces efforts inhumains » (V, 7). Le roi de *La Bague de l'oubli* revient, lui aussi, sur ses erreurs passées : il demande Liliane en mariage, libère le Duc et le Comte, et se montre clément envers sa sœur et son amant. Celui de *L'Heureuse Constance* finit, après une série d'embûches, par bénir

[457] Prêtresses de Vesta, vouées à la chasteté. Le temple des Vestales est en quelque sorte le couvent de la pastorale (il en est question dans *l'Astrée*, notamment dans le Livre 2 de la Troisième partie du roman).

l'alliance entre son frère et son amante et se veut plus raisonnable en demandant la reine Arthémise en mariage. Dans *Les Occasions Perdues*, le roi Alphonse pardonne également à Clarimond qu'il croyait à tort infidèle à sa couronne et lui accorde la main de sa sœur.

Concluons ainsi que l'image du roi dans les comédies et tragi-comédies oscille inlassablement entre l'idéalisation et l'humanisation : le souverain est souvent représenté comme un être tiraillé entre la grandeur divine et la faiblesse humaine et toute la difficulté d'être roi réside en fait dans la nécessité de concilier cette nature humaine, imparfaite et soumise aux passions, avec l'incarnation d'une institution qui, par essence, devrait être juste et infaillible puisque Dieu la lui a confiée. Les représentations de l'aura divine se trouvent ainsi souvent en contradiction avec ses préoccupations anodines, une sensualité et une légèreté qui les contredisent de manière souvent plaisante.

Partie II

B- LES JEUX DE DEGUISEMENT : EFFETS ET FINALITES

Le motif du déguisement reste l'un des motifs les plus omniprésents dans la littérature du XVIIe siècle, particulièrement au théâtre comique et tragi-comique : si le déguisement a une fonction essentiellement ludique, il peut remplir toutefois des fonctions plus sérieuses. Ces questions ouvrent déjà pour l'investigation un programme bien vaste, mais notre enquête sera modeste : nous nous contenterons de tracer une esquisse de quelques-uns des aspects esthétiques des déguisements choisis par les aristocrates, et mis en valeur par ceux des roturiers. Au-delà de l'esthétique, un sens social se dégage de ces procédés et de leurs avatars. Cette analyse nous permettra de poser en termes justes la question du statut et des enjeux du costume au théâtre. Pour ce qui ressortit à l'éthique, nous nous limiterons à l'illustrer par quelques aspects libératoires des déguisements des personnages féminins.

Si le théâtre, notamment dans le genre comique, est souvent considéré comme un fidèle reflet de la vie sociale de son époque, il reste toutefois, une image tronquée, modifiée en fonction d'une vision immuable du corps social qui fait fi des évolutions historiques et socio-économiques : ce théâtre

> […] exclut [, en fait,] les marchands, les gitans, […], tandis que noblesse et pureté de sang sont ses thèmes récurrents. Si ces catégories sociales interviennent – ou plutôt sont évoquées–, ce n'est qu'à titre de contre-valeurs[1] .

Il nous donne, en fait, à voir une image embellie de la réalité, un monde où la valeur essentielle est la beauté qu'elle soit physique ou morale, un monde où les êtres sont classés, non selon leurs propres mérites, mais, sont plutôt catalogués selon leurs appartenances sociales dont la laideur et la beauté semblent leur être des caractéristiques naturelles. Ainsi la beauté d'un aristocrate surgit tout « naturellement » même lorsqu'il est travesti en un rang inférieur et la laideur du roturier ne peut nullement être camouflée même sous une apparence nobiliaire.

I- DU RAYONNEMENT ARISTOCRATIQUES SOUS LES DEGUISEMENTS

Comme beaucoup de pièces françaises, surtout celles du premier XVIIe siècle, sont dans leur majorité des adaptations de la *comedia* espagnole, on retrouve un grand nombre de

[1] Catherine Marchal Weyl, *Le Tailleur et le Fripier : Transformations des personnages de la Comedia sur la scène française* (*1630-1660),* Genève, Droz, 2007, p. 77.

comédies à travestissements, très prisés outre Pyrénées. Ces imitations traduisent en fait le goût des Français pour ce genre de jeux, mais notons, toutefois, que le déguisement des galants dans la comédie française reste un peu plus restreint que celui dans la *comedia* espagnole. Le *galán* de la *comedia* dispose, en effet, de davantage de cordes à son arc : il peut se transformer en laboureur, en berger, en ermite, en professeur de danse. Ces transformations semblent loin d'être tolérées dans le théâtre français. Celles surtout, des personnages du plus haut rang (reines, rois et princes) restent plus rares dans les pièces françaises où le prince peut se transformer en gentilhomme (*Gustaphe ou L'Heureuse Ambition* de Benserade (1637), *Les Occasions Perdues* de Rotrou), ou en soldat (*Don Sanche d'Aragon*), en peintre (*Le Geôlier de soi-même*), en jardinier (*Le Prince Déguisé*), ou encore en valet (*L'Heureuse Constance*), et en de rares occasions, il peut se déguiser même en femme *(Le Feint Alcibiade* (1658), *Agésilan de Colchos*). Cependant ce galant habillé en femme n'a généralement pas joui d'un bon accueil en France.

1- Travestissements des maîtres

Dans plusieurs pièces de Rotrou, et même quand les personnages, au lieu d'être des simples particuliers, sont des princes et des princesses, des rois, des empereurs, des ducs et des comtes, *(Les Occasions Perdues, l'Heureuse Constance, L'Heureux Naufrage, Agésilan de Colchos*…), nous continuons à remarquer des déguisements parmi les sérénades, les amours croisés, les duels, les ballets, et l'on voyage d'un pays à l'autre au milieu des plus étourdissantes aventures. Parfois, le ton s'élève et Rotrou semble se rappeler qu'il fait mouvoir de grands personnages et que de graves intérêts s'agitent dans ces intrigues d'amour, il revient alors au ton tragique et emploie le langage fier et retentissant de la tragédie.

Loin du badinage et des intrigues amoureuses, on peut également trouver quelques rares pièces où le déguisement des nobles joue un rôle plus fortement dramatique, influençant la trame d'une action forte et se révélant essentielle pour l'avancement de l'intrigue : ainsi dans le *Clitandre* de Corneille, les nobles ne se déguisent pas amour, mais pour accomplir des actions malhonnêtes. Géronte et Pymante, enfilent les habits des paysans (I, 4) et masquent même leurs visages pour surprendre Rosidor et le tuer.

> GÉRONTE.
> En ce déguisement on ne peut nous connaître,
> Et sans doute bientôt le jour qui vient de naître,
> Conduira Rosidor, séduit d'un faux cartel,
> Aux lieux où cette main lui garde un coup mortel. (I, 4)

PYMANTE.
N'usons plus de discours, nos masques, nos épées.
Lycaste les va quérir dans la caverne, où tous trois s'étaient déjà déguisés. (I, 4)

Le déguisement acquiert une grande importance dans cette pièce : rien que dans la scène 4 du premier acte, il est mentionné six fois dans les didascalies et deux fois dans les indications intra-textuelles :

PYMANTE.
Sus donc, chacun déjà devrait être masqué,
Allons, qu'il tombe mort aussitôt qu'attaqué.
Ils se masquent tous trois. (I, 5)

Le travestissement joue, en fait, un double rôle : s'il aide au début les rivaux de Rosidor à passer *incognito* pour pouvoir accomplir leur meurtre, il joue ensuite un rôle de protection pour Pymante qui préfère garder ses habits de paysan pour pouvoir échapper à la vengeance et fuir les lieux de crime en toute sécurité :

PYMANTE.
Fais que d'un même habit la trompeuse apparence
Qui le mit en péril te mette en assurance. (II, 1)

Toutefois, le masque est le seul élément du déguisement dont Pymante se défait promptement : un peu trop invraisemblable, le masque peut susciter les soupçons envers ce dernier et dévoiler sa feinte. Cet instrument de déguisement assume même une fonction psychologique : en porte-à-faux avec l'éthique nobiliaire, il s'accorde à la conscience chargée du personnage et est le témoin de sa honte et de son crime. C'est la raison pour laquelle Pymante l'ôte volontiers pour retrouver un peu de son apparente vertu après avoir essayé de tuer malhonnêtement son rival :

PYMANTE.
Il tire son masque.
Mais ce masque l'empêche, et me vient reprocher
Un crime qu'il découvre au lieu de me cacher,
Ce damnable instrument de mon traître artifice
Après mon coup manqué n'en est plus que l'indice, (II, 1)

Ayant accompli des actes ignobles, Pymante, conscient en quelque sorte de son abaissement moral, commence même alors par se débarrasser des signes de sa noblesse ; il va jusqu'à abandonner son épée :

Et ce fer qui tantôt inutile en mon poing
Ainsi que ma valeur me faillant au besoin
Sut si mal attaquer, et plus mal me défendre,
N'est propre désormais qu'à me faire surprendre :
Allez, témoins honteux de mes lâches forfaits,
N'en produisez non plus de soupçons que d'effets,

Cessez de m'accuser, vous doit-il pas suffire
De m'avoir mal servi ? C'est trop que de me nuire
Allez, retirez-vous dans ces obscurités,
Il jette son masque et son épée dans la caverne. (II, 1)

Le déguisement de Pymante est condamné par le roi, qui le trouve indigne d'un honnête homme. Ce travestissement en roturier rabaisse, en effet, Pymante non seulement en apparence, mais, semble également le métamorphoser moralement en une personne ignoble capable de forfaits « lâches », incompatibles avec la vertu et l'honneur d'une personne bien née. Comme par métonymie, l'habit semble contaminer son porteur qui devient à son tour laid et infâme :

LE ROI.
Approche, scélérat. Un homme de courage
Se met souvent (non pas ?) en un tel équipage ?
[…]
Attaque le plus fort un rival plus heureux ?
Et présumant encor cet exploit dangereux
À force de présents et d'infâmes pratiques
D'un autre cavalier corrompt les domestiques ?
Prend d'un autre le nom et contrefait son seing
Afin qu'exécutant son perfide dessein,
Sur un homme innocent tombent les conjectures ?
Parle, parle, confesse, et préviens les tortures. (V, 4)

Clitandre soupçonne, à son tour, une quelconque trahison dès qu'il tombe sur Géronte et Lycaste masqués, il voit dans leur masque un signe évident de leur fausseté et de leur perfidie :

CLITANDRE.
Mais leur déguisement d'autre côté m'étonne,
Jamais un bon dessein ne déguisa personne,
Leur masque les condamne, et mon seing contrefait,
M'imputant un cartel, me charge d'un forfait,
Mon jugement s'aveugle, et ce que je déplore,
Je me sens bien trahi, mais par qui ? Je l'ignore, (IV, 6)

a- Le maître en subalterne

Le changement du statut social par travestissement est très fréquent dans les comédies et tragicomédies du XVIIe siècle. Il ne concerne pas uniquement les valets et roturiers qui endossent les habits de leurs maîtres, mais également les nobles qui se travestissent en des rangs inférieurs. La question de l'identité apparaît en filigrane parcourant sources et adaptations même lorsque le déguisement ne semble occuper qu'une place accessoire[2].

[2] Le roi de *La Bague de l'oubli* est plus proche d'un personnage involontairement déguisé : victime d'un anneau maléfique, il vit un dédoublement intérieur qui ne tardera pas à altérer aussi son apparence extérieure (fatigue, égarement…) il oublie qui il est, ses actions passées et même les sentiments qu'il éprouvait.

- *Déguisement des princes, des rois et des reines : les vertus de Protée*

Dans les tragi-comédies de Rotrou, les souverains et futurs souverains usent systématiquement des déguisements, des feintes et contre-feintes les uns contre les autres afin de rétablir une vérité ou dépasser une situation de blocage. Avancer masqué, c'est avancer dans la vie, et, *ipso facto*, dans l'action dramatique, comme on avance ses pions au jeu. Les travestissements sont divers : grâce à la fois à l'emprunt d'un costume et à un art de comédiens, les princes, princesses, rois et reines changent d'identité, de sexe, de classe sociale. En fait, l'art de se camoufler et de sortir de soi, bref, de se métamorphoser comme le dieu grec, constitue une marque de puissance mais aussi une manière de se libérer des contraintes liées à la position éminente qu'on occupe dans la société.

Dans *Agésilan de Colchos* le prince Agésilan se travestit en femme sous le nom de Daraïde pour s'approcher de la belle Diane ; dans *Laure Persécutée* l'héroïne se fait passer pour une autre auprès du roi qui fait tout pour l'éloigner de son fils et découvrant la feinte, ce dernier répond de même par un autre déguisement alors que Lydie, à son tour, se fait passer pour Laure dans un rendez-vous avec Octave, sous les yeux d'Orantée, qui se détourne aussitôt de sa bien-aimée, la reine Hélène des *Occasions Perdues*, amoureuse du jeune étranger Clorimand, se travestit et prend de nuit la place de sa demoiselle de compagnie (Isabelle). Ainsi pourra-t-elle entretenir son amant et lui exprimer sa passion :

> Or voici le dessein de cette invention :
> Je pourrai sous ton nom conter ma passion.
> Là, seule en tes habits, en ta place et voilée,
> De tous autres objets que de lui reculée,
> Je lui déclarerai les amoureux transports
> Qu'il excite en mon âme avec des traits si forts ;
> Je sonderai son cœur, et, sans être connue,
> Je ferai qu'il verra ma flamme toute nue. (II ,2)

Le déguisement constitue dans ce cas une condition *sine qua non* à la réalisation de l'amour et sans laquelle cette attirance éprouvée à l'égard d'un étranger de rang non royal serait étouffée dès sa naissance. Dans la scène 3 de l'acte 5, le roi Alphonse fait de même et prend la place de son ambassadeur afin de rencontrer la belle reine sans en être reconnu.

Dans *L'Heureuse Constance*, c'est aussi pour l'amour de Rosélie que l'on voit tous les protagonistes nobles y compris le roi, déguisés en paysans et dès la scène d'ouverture comme le précise la didascalie : « *Le Roi de Hongrie, Timandre, Lysanor ; Suite du roi, tous en habits de villageois*. » (I, 1) avec la célèbre réplique du roi qui met en question depuis le commencement l'utilité du déguisement et anticipe le dénouement de la pièce :

Comment pourra l'Amour finir heureusement
Ce que nous commençons par un déguisement ? (I, 1)

La reine de Dalmatie se déguise à son tour en pèlerine afin de voir la belle Rosélie pour l'amour de laquelle le roi l'a délaissée. Son déguisement finit par lui rendre l'époux qui lui est initialement destiné :

TIMANDRE.
Ô l'agréable jour ! que ce déguisement
Nous comble tous d'honneur et de contentement ! (V, 4)

Les intrigues étant la plupart du temps romanesques, les grands ou rois étant envisagés dans leur vie privée, le déguisement devient le recours de beaucoup, même des personnes les plus prestigieuses. Le pouvoir et le prestige de ces nobles amoureux échouent là où le travestissement réussit. Pour aimer et se faire aimer, bien des aristocrates veulent se persuader qu'il est peut-être préférable d'être roturier, paysan, valet, ou même jardinier, pour pouvoir connaître et côtoyer l'amour de plus près et goûter ses plaisirs sans contraintes :

LE ROI.
Un malheureux amant, après mille traverses,
Mille vœux, mille cris, mille plaintes diverses,
Restant sans patience, et non sans passion,
Trouve enfin du recours en cette invention,
Voit sous des faux habits l'objet de sa pensée,
Et cherche du remède à son âme blessée : (*L'Heureuse Constance*, I, 1)

L'amour semble seul excuser et même célébrer le déguisement et l'abaissement des personnes de la haute noblesse sous les habits des roturiers[3] :

LE ROI.
Moi qui ne ressens point de pareilles douleurs,
Qui n'ai jamais appris à répondre des pleurs,
Qui trouve toute chose à mon dessein propice,
J'imite un malheureux et j'use d'artifice. (*L'Heureuse Constance*, I, 1)

Dans la même pièce, l'on assiste à deux autres déguisements de personnages royaux : la reine Arthémise en pèlerine, et le prince Alcandre, amoureux de Rosélie, en valet pour susciter la répugnance de la reine de Naples et éviter ainsi son alliance avec elle. Contraint dans son amour

[3] Parfois le déguisement est causé par un motif politique plus sérieux comme dans *Le Geôlier de soi-même* de Thomas Corneille où le prince Fédéric se déguise en paysan pour sauver sa vie après avoir tué Rodolphe dans un tournoi qui a eu lieu en un pays ennemi : (« FÉDÉRIC. Vois l'état malheureux, Octave, où tu me laisses, / Vois-moi par tes conseils qui flattent mes ennuis / Sous cet habillement cacher ce que je suis. / C'est assez que par eux oubliant sa naissance / Un Prince à sa vertu fait cette violence, / Et qu'il s'ose abaisser, pour ménager son sang, / Jusqu'à se dérober à l'éclat de son rang. » (I, 1).

par le roi son frère, Alcandre se montre prêt à multiplier les artifices et se déguise aussi en marchand afin d'arriver jusqu'à sa Rosélie.

Un autre prince, celui du *Geôlier de soi-même*, contraint par les haines entre son royaume et celui de son amante Laure, recourt au déguisement pour pouvoir pénétrer chez elle et lui exprimer son amour. Fédéric, prince de Sicile, s'introduit chez la princesse de Naples sous l'habit d'un peintre et lui offre son portrait au nom dudit Prince :

> LAURE.
> Je regarde le Peintre, et lui presque immobile :
> « Je le tiens, me dit-il, du Prince de Sicile.
> Portrait, unique objet de mes plus chers désirs,
> (A dit ce triste Prince avec mille soupirs.)
> Puisque la guerre ouverte entre nos deux Couronnes
> Fait vivre sans espoir l'amour que tu me donnes,
> Va, retourne à ta source, et cesse chaque jour
> Par ton appas flatteur d'irriter mon amour.
> Alors il me le donne, et son ordre m'engage
> À venir dans vos mains remettre ce cher gage.
> Au moins le Sort pour lui n'aurait plus de rigueur
> S'il croyait que sa vue eût ému votre cœur ;
> Je vous le laisse ; Adieu, Madame. » Il se retire ;
> Et s'éloignant de moi je l'entends qui soupire.
> Je revois ce Portrait, mais las ! Au lieu du mien
> Ce peintre déguisé m'avait laissé le sien,
> Et je reconnais trop au trouble qu'il me cause,
> Que le Peintre et le Prince étaient la même chose. (II, 1)

Bien qu'ils soient deux déguisements différents, celui de Cléarque, le héros du *Prince Déguisé*, qui prend les habits d'un jardinier et celui de *Timocrate* qui affirme simplement être un soldat, il s'agit dans les deux cas de princes qui revêtent une identité fictive, s'introduisent dans une cour ennemie et séduisent l'héritière. Dans les deux cas les personnages déguisés réussissent à se faire aimer malgré la différence de condition qu'ils créent entre eux et celles qu'ils aiment. *Le Prince Déguisé* reste cependant l'une des pièces les plus fertiles en termes des déguisements ; c'est celle où une personne d'un rang si élevé change le plus aisément d'identité et embrasse autant de rôles différents et aussi « roturiers ». En effet, le prince prend plusieurs déguisements tout au long de la pièce et agit en véritable comédien, changeant de rôle chaque fois que la situation le nécessite. Pour répondre aux appels du cœur, notre amoureux se travestit tout d'abord en cavalier :

> CLÉARQUE. (*Le prince est vêtu en simple cavalier*).
> Lisandre, couvrez-vous ici tout m'est suspect,
> Et ne me traitez plus avec tant de respect :
> Songez en ce dessein où l'amour me convie,
> Si je suis découvert, qu'il y va de ma vie. (I, 1)
> […]
> Et qu'un désir de voir, plus vite qu'un torrent,

M'emporta sous l'habit du chevalier errant. (I, 1)

Ensuite, il se fait jardinier, puis magicien, et pour pouvoir accéder à la chambre d'Argénie, Cléarque joue même le rôle du sorcier devant le jardinier Rutile et lui fait croire à l'existence d'un trésor enterré dans le jardin de la princesse. L'excellence du jeu du prince séduit ses différents spectateurs. Ses métamorphoses sont parfois même comiques ; il semble par moments même s'oublier et, tout comme un simple valet de comédie, on le voit inventer des histoires, faire sortir des trésors et même communiquer avec les démons :

CLÉARQUE.
Je lui fais savoir [à Rutile] que je suis de métier […]
Et que par les secrets qu'enseigne l'art magique,
J'ai su qu'en ce jardin un trésor est caché.

Poussé par une passion dévorante, notre jeune comédien se montre cependant très convaincant :

Lors voyant que son cœur était déjà touché,
De plus antiques rois je lui fais une histoire ;
J'en rappelle les noms tracés en ma mémoire,
Disant qu'un de ce nombre a couvert en ces lieux
Un trésor qu'un démon a fait voir à mes yeux (II, 2)

L'on rit volontiers des fourberies du prince amoureux et de la fertilité de son imagination digne d'un *gracioso*, et par moments l'on oublie même le ton sérieux de la tragi-comédie pour plonger dans l'atmosphère gaie et joyeuse de la comédie. La série des travestissements du prince porte cependant ses fruits vers la fin de la pièce où il réussit à toucher le cœur de sa belle ; c'est alors qu'il décide de révéler sa vraie identité, dans un moment crucial de la pièce où l'identification devient une condition *sine qua non* pour la sauvegarde de la vie de sa princesse :

CLÉARQUE.
Oui, je lève le masque et je vous fais savoir
Que je ne suis pas né ce que je me fais voir.
En noblesse du sang je ne cède à personne ;
Et le rang que je tiens m'acquiert une couronne.
Mais la force d'amour qui règne absolument
M'a fait résoudre enfin à ce déguisement. (V, 1)

En quelque sorte, plus on se déguise et plus l'on révèle ses talents et par là sa grandeur. La pièce compte d'ailleurs le travestissement d'un autre personnage, celui de la princesse Argénie, qui, pour n'être pas en reste, se déguise aussi en chevalier et combat sans le savoir Cléarque déguisé. Ce déguisement est, cependant, différent des autres par le fait que, outre leurs identités respectives, les deux personnages déguisés dissimulent leurs visages. Grâce aux indications scéniques, l'on sait que les déguisements couvraient les visages des deux chevaliers, qui portaient des casques à la fois pour se protéger et pour rester inconnus à eux-mêmes et aux

autres. C'est ce qu'on apprend par deux didascalies de la scène 8 de l'acte V : « CLEARQUE, *il ôte son habillement de tête* » ; *Il lui [à Argénie] ôte le casque*.

Le déguisement joue ici un rôle crucial dans l'accomplissement de l'amour. C'est uniquement grâce au port du masque que les deux jeunes amants ont pu exprimer leur amour mutuel et leur dévouement l'un pour l'autre : chacun d'entre eux combat pour l'amour de l'autre tout en ignorant l'identité de son rival jusqu'au moment où les masques sont levés et où l'on découvrait la vraie identité de chacun.

On peut également rencontrer un autre type de déguisement, ce que Georges Forestier appelle « déguisement inconscient », où le personnage, noble de naissance, se croit sincèrement roturier : tel est, dans la comédie héroïque de Corneille, *Don Sanche d'Aragon* (1649) le prince éponyme, qui croit être un simple soldat, fils d'un pêcheur, et se retrouve à la cour de la Castille sous le nom de Carlos alors qu'il appartient à la famille royale d'Aragon. Il ne connaît sa véritable identité que vers la fin de la pièce où il découvre sa naissance royale ayant été éloigné de la cour par son père qui, voulant le protéger du tyran qui avait usurpé son trône, l'avait confié à Nugne, un pauvre pêcheur, pour qu'il l'élevât.

- *Déguisements des aristocrates en roturiers : paradoxes d'une noblesse joueuse*

Outre les rois et princes, le déguisement touche une bonne catégorie des personnages aristocratiques au théâtre. Beaucoup de galants de la comédie et de la tragi-comédie ne trouvent d'autres issues à leurs amours entravés que de recourir à la feinte et au travestissement pour arriver jusqu'à leurs dames comme si leur inventivité était liée à leur condition. Leurs déguisements varient selon les circonstances : nouveaux Protées eux aussi, ils peuvent se faire valets, marchands, des Turcs, Arméniens ou même femmes s'il le faut, l'essentiel étant de pouvoir entretenir de plus près leurs belles. Dans *Le Sicilien ou L'Amour Peintre* de Molière, Adraste se travestit en peintre pour l'amour de la jeune esclave Isidore. Dans *La Folle Gageure* de Boisrobert, deux nobles se déguisent : Lidament se dissimule pour s'introduire chez son amante enfermée par son frère et son ami se déguise en crocheteur pour l'aider à exécuter son stratagème. Le jeu de Lidament va *crescendo* : s'il commence simplement par se dissimuler à l'intérieur d'un coffre, il va par la suite jusqu'à jouer le rôle du fantôme, cherchant à terroriser les agents du jaloux Télame. L'on rit ainsi à gorge déployée de la verve du jeune amoureux qui, aidé par la malicieuse Lise, se résout à inventer une histoire de fantôme pour échapper d'entre les mains de Tomire et ses gardes. Dans cette mise en scène, chacun semble assumer son rôle à merveille : si Lise s'acquitte bien de sa tâche de conteuse afin de semer la terreur entre les

gardes en leur racontant des histoires terrifiantes, Lidament, lui, se charge du jeu corporel ; la posture qu'il prend et le ton de la voix qu'il adopte, permettent aisément de donner une suite favorable à son déguisement :

> LIDAMENT *le pistolet à la main* : Mais promptement. Ouvrez,
> Ouvrez ou je vous tue. (*Lidament fort*) (V, 2)
>
> TOMIRE.
> Ce ne peut être un homme, il faut qu'il soit un Diable. (V, 2),

Chez Thomas Corneille, et surtout dans ses premières œuvres, dans lesquelles il adapte souvent des *comedias*, on note également une attirance remarquable vers les déguisements, vers les masques, vers les bons tours, vers les stratagèmes, particulièrement quand ils sont le fait de gens bien nés qui ne se compromettent pas en s'y adonnant. Dans son *Berger Extravagant*, « ce sont les nobles qui continuent de dominer dans cette œuvre de facture nouvelle et son héros a beau conserver la roture de son modèle, il n'en présente pas la constante vulgarité[4] ». Dans cette pièce, on assiste à une véritable mascarade où les déguisements des nobles sont quasiment hilarants. Tous adoptent une forme de déguisement ; Anselme, se déguise volontairement en berger et est désormais prénommé Polidor. Clarimond fait de même, Charite s'habille en bergère, Lucide et Monténor en bergers, Sinope et Clorise apparaissent sur scène « *vêtues en Nymphes des bois, avec des branches d'arbres au bout desquelles sont attachées quelques confitures sèches.* » (V, 5). Ces nobles se livrent entièrement au jeu et pour abuser de la crédulité du jeune bourgeois amoureux, ils se métamorphosent de bergers en Nymphes et de Nymphes en Satyres selon que l'état de la folie de Lysis l'exige.

> La pièce faisait tantôt rire finement de plaisantes trouvailles langagières, tantôt éclater d'un rire franc devant des comportements déplacés, des costumes bizarres, un travestissement grossier, des aspects physiques grotesques ; on pouvait y admirer des machines; on devait prendre plaisir à retrouver, dans la démarche pastorale, dans la recherche de sentiments délicats, dans le goût du jeu, les mœurs de certaines sphères aristocratiques[5] […]

Les déguisements sont aussi le fait les femmes de la noblesse. La femme noble peut également se déguiser en suivante (*Le Prince Déguisé, Les Occasions Perdues*), en paysanne (*L'Heureuse Constance*), en homme (*Iphis et Iante, La Célimène, La Belle Alphrède, Les Deux Pucelles, Les Galanteries du Duc d'Ossonne*), en servante (*La Suite du Menteur)* et *La Dame*

[4] Liliane Picciola, *Le Berger Extravagant*, dans « *Le Théâtre de Thomas Corneille* », Paris, Éditions Classiques Garnier [sous la dir.] Christopher Gossip, ouvrage sous presse.
[5] Liliane Picciola, *Le Berger Extravagant*, *op.cit*.

suivante[6], où Isabelle se déguise en servante, et parvient par ses manœuvres à briser l'entente entre les deux amants et réussit enfin à épouser Climante. Une autre amoureuse, dans *La Coiffeuse à la mode*[7] : Dorothée prend deux déguisements successifs pour s'assurer de la fidélité de son amant Acaste, en coiffeuse et en grande dame, et à chacun de ces déguisements le galant s'enflamme pour ces visages qui ressemblent fort à sa Dorothée. C'est généralement le besoin de surveiller de près l'amant ingrat qui peut expliquer la fréquence avec laquelle la jeune femme amoureuse accepte de jouer la servante, ou éventuellement le valet ou le page (situation qui existe déjà dans *La Diana* de Montemayor*).* Dans *La Diane* de Rotrou, on assiste à des multiples métamorphoses du personnage sous l'œil surpris du spectateur, car l'amoureuse est à tour à tour paysanne, dame, servante, homme et aristocrate.

b- Dissemblance des physiques aristocratiques et roturiers

Les déguisements des personnes de rang élevé en roturiers, qu'ils soient des rois et des reines ou même de simples aristocrates, sont très fréquents dans les comédies et tragi-comédies du XVIIe siècle. Cependant, le noble déguisé est généralement loin d'être crédible : sous son habit de roture, par sa corporéité même, le noble reste, dans la plupart des cas, reconnaissable et identifiable et l'on peut aisément repérer un roi qui joue le subalterne, ou un prince qui passe pour un jardinier, ou même un aristocrate qui contrefait son valet. Dans la langue du XVIIe siècle, la « marque » est une notion essentielle. C'est le signe, dit Furetière, « qui fait reconnaitre une chose, et la distinguer d'une autre semblable ». Le mot désigne en particulier les signes organisant l'ordre social : « des habits, des ornements, ou autres choses qui distinguent les personnes, qui font connaitre leur dignité ». L'ornement est aussi une marque (les ornements royaux sont, par exemple, ceux qui parent le Roi « dans son Sacre et les autres grandes cérémonies »), mais c'est une marque esthétiquement intense ; elle « pare » ce qu'elle fait reconnaître, elle le fait connaître dans tout son éclat :

> La « marque » et l'« ornement » dans le déguisement permettent la figuration d'un personnage, mais cette figuration est pensée comme sémiotique plutôt que mimétique: il ne s'agit pas de succomber à l'illusion d'une imitation parfaite, mais de reconnaître parfaitement le personnage à travers des signes[8].

---

[6] Pièce de D'Ouville, écrite en 1643 : c'est une adaptation de la pièce espagnole *La Doncella de labor,* de Pérez de Montalban.

[7] Comédie de D'Ouville, écrite en 1646 : c'est aussi une adaptation de l'espagnol (*La Toquera vizcaina* de Pérez de Montalban).

[8] Jean-Yves Vialleton, « La poétique du déguisement ludique et du costume de théâtre dans la France du XVIIe siècle », *La Réserve* [En ligne] , p. 8, mis à jour le : 31/01/2016, consulté le 15/07/2017, URL: http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/reserve//revues/reserve/326-la-poetique-du-deguisement-ludique-et-du-costume-de-theatre-dans-la-france-du-xviie-siecle, Initialement paru dans *Le «Théâtral » de la France d'Ancien*

Cependant, dans les cas rares où le déguisement du noble en subalterne reste crédible jusqu'au bout, il s'agit d'un aristocrate dont l'avilissement moral, manifesté par ses actions malhonnêtes, participe pleinement à son enlaidissement et à sa confusion avec le roturier qu'il incarne. Tel est le travestissement de Pymante dans *Clitandre*, la première tragi-comédie de Pierre Corneille ; ce sinistre personnage réussit parfaitement à duper Lysandre et les Archers sous son habit de paysan :

> PYMANTE.
> Qu'à bonne heure défait d'un masque et d'une épée,
> J'ai leur crédulité sous ces habits trompée, (II, 2)

Les autres nobles, vertueux, ont beau se travestir, leurs déguisements ne peuvent guère cacher longtemps leur noblesse et leur beauté : elles émanent comme spontanément de leurs corps. Dans *Le Geôlier de soi-même* (1656) de Thomas Corneille, Octave rassure le prince Fédéric –qui se trouve obligé de cacher sa naissance pour sauver sa vie après avoir tué Rodolphe – que son déguisement en marchand ne peut en aucun cas rester crédible pour longtemps puisqu' « […] un Prince a peine à se cacher longtemps. / Et que de sa grandeur le brillant caractère / A parlé mille fois de ce qu'il voulait taire » (I, 1). Cela suppose que l'acteur interprétant le rôle du prince ait une belle mine, une démarche fière et un aspect gracieux qui révèlent sa noblesse en dépit de ses habits de roturier :

> FÉDÉRIC.
> Ne me propose point de nouvelles faiblesses ;
> Vois l'état malheureux, Octave, où tu me laisses,
> Vois-moi par tes conseils qui flattent mes ennuis
> Sous cet habillement cacher ce que je suis.
> C'est assez que par eux oubliant sa naissance
> Un Prince à sa vertu fait cette violence,
> Et qu'il s'ose abaisser, pour ménager son sang,
> Jusqu'à se dérober à l'éclat de son rang.
> En effet, cet habit dont tu fais mon asile,
> Laisse-t-il voir en moi l'Héritier de Sicile,
> Et sans suite en ce bois, bien moins Prince qu'Amant,
> Connais-tu Fédéric dans ce déguisement ?
>
> OCTAVE.
> Seigneur, ce faux habit éloigne la tempête
> Dont le coup imprévu menaçait votre tête ;
> Mais craignez du Destin les revers éclatants,
> Songez qu'un Prince a peine à se cacher longtemps.

Régime. De la représentation de soi à la représentation scénique, acte du colloque d'Oxford de juin 2008, Sabine Chaouche dir., Paris, Champion, 2010, p. 461-475.

> Et que de sa grandeur le brillant caractère
> A parlé mille fois de ce qu'il voulait taire.
> Avant qu'il vous trahisse, abandonnez ces lieux
> Où Rodolphe tué vous doit rendre odieux :
> Par vous l'État privé d'un Conquérant si brave... (I, 1)

L'éclat ne se voit certes pas, puisque ne peuvent lui correspondre des marques physiques précises, ce sont seulement les témoignages des autres et leurs mots qui, en le reconnaissant, créent en théorie cet éclat et donnent le sentiment de sa présence. Ainsi le travestissement du prince ne semble à aucun moment amoindrir son honneur ni diminuer de sa valeur, selon le témoignage de la princesse Laure qui ne manque pas de lui déclarer :

> LAURE.
> Prince, votre vertu paraît toujours la même,
> Elle demeure ferme en un péril extrême,
> Et redoublant sa force où tout autre s'abat,
> Ce qui dût l'affaiblir augmente son éclat. (III, 5)

Tout en ignorant sa véritable identité, Isabelle remarque, à son tour, sa grande valeur et admire « Ce port majestueux, cet air et noble et grand / Dont il fait éclater tout ce qu'il entreprend ? » (IV, 1). En le nommant gouverneur de son château, la jeune princesse constate que le pouvoir lui sied à merveille et ne manque pas de s'exclamer : « Qu'il a de gravité dans les ordres qu'il donne ! » (IV, 1). Le charisme de Fédéric fascine Isabelle, qui note qu'il mériterait bel et bien le rang de prince plutôt que celui de gouverneur :

> ISABELLE.
> Que ne dis-tu plutôt qu'une âme si bien née
> N'avait point mérité sa basse destinée,
> Et qu'un Sceptre en ses mains par un échange heureux
> Ne remplirait qu'à peine un cœur si généreux ! (IV, 1)

La noblesse et la haute valeur du prince ne sauraient être celées longtemps sous son costume de roturier ; elles éclatent souverainement, et Isabelle ne peut que confesser :

> ISABELLE.
> Je ne le puis celer ; à toute heure, en tous lieux
> L'éclat de ses vertus vient s'offrir à mes yeux, (IV, 1)

De surcroît, l'éloquence de Fédéric et son civisme[9] ne font qu'appuyer les soupçons de la princesse de Salerne qui pressent une quelconque naissance royale derrière cette apparence roturière :

> FÉDÉRIC.
> Mon nom est Léonard ; et mon pays, Florence.

[9] « ISABELLE. Que n'obtiendrez-vous point avec tant de mérite ? » (*Le Geôlier de soi-même*, III, 1)

Vous savez ma fortune, et je vous ai conté...

ISABELLE.
Parlons, parlons, de grâce, avec sincérité.
Ce récit du malheur qui causait votre plainte.
Avait tout l'appareil d'une éloquence feinte,
D'abord j'ai bien voulu qu'il vous ait réussi,
Mais un homme de peu ne parle point ainsi.

FÉDÉRIC.
Quoi, Madame...

ISABELLE.
Quittons un discours qui vous blesse
Vous n'avez encor vu le roi, ni la Princesse ? (III, 1)

Le Cléarque, du *Prince Déguisé*, est un autre prince que le déguisement trahit malgré ses efforts. La noblesse lui est tellement naturelle qu'aucun déguisement ne semble pouvoir la cacher. La princesse reconnaît son mérite dès le premier abord. Selon elle ce « rare » et beau jardiner ne peut nullement être un roturier :

Ce rare jardinier que nous avons trouvé
Est bien digne après tout d'un sort plus élevé. (II, 1)

Selon Argénie, l'inadéquation entre la « bassesse » du paraître du jardinier, et sa grandeur d'âme semble être plutôt une « erreur » de la nature :

Certes, nature eut tort qu'elle ne mit en toi,
Ainsi que la valeur, la qualité de roi. (IV, 7)

Sa suivante semble partager son avis ; elle n'hésite pas à vanter le raffinement et la beauté du jeune prince déguisé qu'elle compare aux beaux et nobles héros de la pastorale[10] :

PHILISE.
Madame, il est certain que jamais l'Italie
N'a fait voir en ses bords une âme si polie.
Et de corps et d'esprit cet homme si charmant
Qu'on voit en sa personne un berger de roman,
Un prodige, un miracle, un effort de nature,
Que ne peut imiter la voix ni la peinture. (II, 1)

Bien qu'il soit souvent utilisé comme un signe d'identification social, le costume joue ici un rôle secondaire puisque la noblesse semble se traduire par d'indélébiles marques corporelles. Même enveloppé dans un habit inélégant et rustique, le corps noble parle de lui-même ; la mine du prince déguisé, ses yeux, ses mains, son port et son adresse, tout en lui dit sa valeur :

[10] Les personnages de la pastorale sont des bergers : il s'agit non pas de misérables gardiens de troupeaux mais des fils et filles de personnes bien nées qui ont choisi de vivre à la campagne loin des intrigues et des envies.

> ARGENIE.
> Sous ce rustique habit sa mine me surprend
> Et je vois dans ses yeux quelque chose de grand.
> N'as-tu point remarqué son port et son adresse, (II, 1)

La princesse est également attirée par la beauté et la finesse des mains du jeune homme, des mains gracieuses et cependant dignes de manier l'épée :

> Vois avec quelle grâce sa main est occupée
> Moins propre à ce métier qu'à celui d'une épée ; (II, 5)

Philise perçoit à son tour les signes physiques de la noblesse du prétendu jardinier, sa posture, sa manière de marcher, et surtout ses mains[11], fines et délicates, et sur lesquelles on ne peut déceler les traces du travail manuel qu'il prétend exercer, le métier de la noblesse consistant dans l'art des armes :

> PHILISE.
> Croyez qu'il est bien un homme de qualité :
> […]
> Cette main délicate et mal propre à souffrir
> Le travail ordinaire à ceux de sa naissance,
> Tout cela, sans mentir, aide à ma connaissance. (III, 5)

Les mains revêtent, en fait, une importance particulière dans les traités du XVIIe siècle, on les considère comme un signe extérieur de la noblesse du cœur. Marc de Vulson de La Colombière écrit :

> la main a des significations & vertus excellentes, qu'on peut diversifier en une infinité de manières de parler ; nous disons […] avoir les mains nettes pour estre homme de biens[12] ;

Il ajoute que « la main dénote la force, l'équité, la fidélité & la justice, d'où vient que nos Rois portent à l'un des leurs sceptres, la main sceptrale ou de justice[13] », pour conclure enfin que « […] la raison & les mains de l'homme tiennent l'Empire sur toute la Nature[14] ».

Outre la beauté de ses mains royales, la finesse et la politesse du jardinier fascinent la princesse Argénie :

---

[12] Marc de Vulson, De la Colombiere, *La Science heroique traitant de la Noblesse et de l'origine des armes* […], à Paris, Chez Sébastien Mabre-Cramoisy, 1669, p. 408.
[13] De La Colombiere, *ibid*., p. 406-407.
[14] De La Colombiere, *ibid.,* p. 406.

N'as tu point remarqué son port, et son adresse
Et comme son discours ferait honte à la Grèce ?
Poli, respectueux, civil, et complaisant : (II, 1)

Le raffinement des propos du prince déguisé s'accorde à la perfection avec sa grâce « naturelle » ; la civilité du faux jardinier étonne la princesse qui se trouve extrêmement touchée par les belles roses[15] que celui-ci lui a offertes :

PHILISE.
Et puis, qui peut savoir si ce n'est pas un prince
Que l'amour ait conduit dedans cette province ?
[….]
Son marcher, son parler poli, courtois, affable,
Ces vers mystérieux qu'il nommait une fable
Ce vase mystérieux qu'il osa vous offrir, (III, 5)

De surcroît, la noblesse de Cléarque éclate souverainement lorsqu'il montre ses talents poétiques devant la princesse ; il fait des vers, et déclame admirablement[16] :

CLÉARQUE.
Ma flamme tient du lieu dont elle est animée ;
Je nourris un grand feu, mais il est sans fumée :
Et loin de me donner un sentiment abject,
Il est pur et divin, ainsi que son objet.

ARGENIE.
Ah ! certes ce propos est digne d'un grand prince,
Qui sait régir son cœur ainsi que sa province,
Qui sait donner des lois aux injustes désirs,
Modérer sa puissance et régler ses plaisirs. (IV, 4)

Le indices du haut lignage du faux jardinier se multiplient et le prince fait preuve d'une grandeur d'âme inouïe lorsqu'il laisse éclater un courage sans pareil, et préfère se sacrifier pour l'amour de la princesse aux dépens de sa vie :

O constance admirable autant qu'elle est égale !
Prodige, qu'un rustique ait une âme royale
Qui ne s'ébranle point par l'objet du danger,
Qui se tient toujours ferme et qu'on ne peut changer,
Qui se moque du feu dont on voit la fumée
Et qui ne craint la mort qu'en la personne aimée ! (IV, 7)

Le lieutenant de garde de la reine se montre à son tour sensible à cette valeur éclatante :

ARISTE.
Généreux étranger, crois que c'est avec peine
Que ma charge m'oblige à ce que veut la Reine.

[15] « CLÉARQUE. Ce propos les offense ; on ne le peut souffrir. / Pour se justifier, elles viennent s'offrir, / Trop heureuses pourtant si vous daignez connaître / Qu'elles meurent pour vous qui les avez fait naître. / *Il lui présente un bouquet*. » (II, 5)
[16] « ARGENIE. Ha, qu'il récite bien ! Qu'il entend bien la rime ! » (II, 5).

> Je plains ton infortune et loin de te blâmer
> Ton extrême valeur me contraint à t'aimer. (V, 1)

Ainsi, loin de dévaloriser le prince, le déguisement aboutit à faire resplendir davantage sa valeur et son esprit devant un public fasciné qui finit par l'accepter et reconnaître sa grandeur malgré les hostilités entre leurs deux pays. Dans cette pièce, comme dans beaucoup d'autres, le déguisement reste le plus court chemin de la découverte et de soi et d'autrui. Il sert moins à masquer qu'à faire tomber un autre masque, moins à dissimuler qu'à restaurer l'identité provisoirement méconnue du sujet.

Dans *L'Heureuse Constance*, la valeur du roi, déguisé en paysan, éclate également aux yeux d'autrui qui l'identifient du premier coup d'œil. Selon Timandre, la grâce nobiliaire est difficile à cacher ; même lorsque son corps est enveloppé dans de faux-habits, les yeux du roi semblent garder ce « je ne sais quoi » de noble et de beau qui trahit sa vérité :

> LE ROI.
> Timandre, ai-je bien déguisé mon visage ?
> Me peut-on reconnaître en ce vil équipage ?
> TIMANDRE.
> Sire, facilement, pour vous déguiser mieux,
> Aussi bien que d'habits il falloit changer d'yeux.
> Cet habit ne rend pas votre gloire inconnue :
> Pour cacher un soleil il faudroit une nue ; (I, 1)

Dans tous les déguisements aristocratiques de cette pièce, la beauté du corps noble, de laquelle nous n'avons pour autant aucune description, n'est repérée qu'à travers le regard des autres protagonistes qui la remarquent malgré « l'imposture vestimentaire » du personnage déguisé. Ainsi la reine Arthémise reçoit le prince Alcandre travesti en valet avec son valet déguisé en prince, mais croit reconnaître plutôt Alcandre comme prince, vu sa beauté et sa qualité qui ne peuvent être dissimulées :

> Je demeure muette, et ne le puis entendre ;
> À qui dois-je parler ? qui de vous est Alcandre ? (IV, 4)

En faux prince, le valet quant à lui, ne peut masquer sa laideur en dépit de tous ses efforts pour faire valoir sa noblesse d'emprunt :

> On a de mauvais yeux de le trouver aimable,
> Et sa seule laideur me semble incomparable (IV, 4)

La grâce « naturelle » du prince travesti en valet semble ainsi attirer instinctivement la reine vers lui :

> Que ton maître n'est-il d'un mérite si rare !
> Que le ciel t'est prodigue, et la fortune avare !

> Avec sa dignité, que n'a-t-il ta vertu,
> Ou que la méritant ne la possèdes-tu ! (IV, 4)

Outre le corps charmant, l'élégance du discours du noble ajoute également à sa grâce. La reine s'étonne que le discours d'Alcandre soit aussi « sain », et le trouve en contradiction totale avec son statut de valet : « Comment te puis-je ouïr parler si sainement ? » (IV, 4), s'étonne-t-elle. Le noble a beau varier ses déguisements, sa qualité rayonne quoi qu'il fasse pour la camoufler. Les soupçons de la reine se révèlent justes et elle déclare au lever du rideau qu'en « Voyant la majesté de ce jeune Seigneur, / Certain instinct me fit lui rendre de l'honneur. » (V, 4) Le deuxième déguisement d'Alcandre en marchand est aussi découvert par Rosélie dès leur premier abord : « …mais, ô dieux ! C'est Alcandre ; » (V, 2).

Alors que le roi Alphonse des *Occasions Perdues,* essaye de déguiser son identité à la reine Hélène en se présentant comme son propre ambassadeur, Cléonis lui rappelle que sa qualité de roi est loin d'être celée par un simple changement d'habit, car la majesté est un don « naturel » dont les marques restent gravées sur le « front » et le visage. Sur ces marques, le texte ne nous donne, cependant, aucun détail ; seuls les propos des témoins les mentionnent et c'est probablement le jeu de l'acteur qui s'acquitte du reste :

> LE ROI.
> Qui peut avoir appris ma naissance à la reine ?
> Ce point, cher Cléonis, met mon esprit en peine.
>
> CLEONIS.
> Quelque habit, quelque nom que vous ayez cherché,
> Sire, l'éclat des rois ne peut être caché.
> Quelque amas de vapeurs que Phébus puisse faire,
> On s'aperçoit toujours qu'il est sur l'hémisphère.
> Dessus le front d'un roi le ciel grave son nom,
> Il peut changer d'habit, mais de visage, non. (V, 3)

Selon les mentalités de l'époque[17], les rois jouissent « naturellement » de certaines qualités corporelles[18] qui les distinguent des autres hommes et qui sont censées être repérables par leur entourage. Clorimand reproche ainsi aux cavaliers de la reine leur ignorance et leur méconnaissance du roi Alphonse déguisé :

---

[17] Au XVIIe siècle, on est souvent face à une image glorifiée et métaphorique dès qu'il s'agit de représenter la personne royale. Le corps du souverain ne représente pas seulement sa personne mais se confond souvent avec le corps même de l'État, et c'est de là qui gît sa supériorité physique. « Cette supériorité essentielle de la personne royale constitue l'un des axes majeurs qui sous –tend le réseau des images. Elle se traduit, comme on le sait, dans le concept de la majesté... » Cette majesté « se manifeste avant tout par l'aspect extérieur, au point d'apparaître comme un trait caractéristique de comportement, un véritable langage du corps du roi. » (*Le Corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles : du corps métaphorique aux métaphores corporelles,* colloque international, Sorbonne et Collège d'Espagne, 1- 4 octobre 1990, Publications de la Sorbonne, 1992, p. 18.

[18] Voir plus de détails sur ce point dans la partie (A.II) concernant l'image du roi.

La nature, inhumains, par un secret effroi,
Ne vous dit-elle point que vous tuez un roi ?
De quel sang votre main seroit-elle tachée !
Dieux ! tant de majesté peut-elle être cachée ? (V, 9)

Dans *Don Sanche d'Aragon*, bien qu'il s'agisse d'un autre type de déguisement (inconscient), la noblesse du personnage reste visible aux yeux de tous. Don Sanche qui se croit un simple soldat, se comporte, cependant, comme un véritable prince. Le jeune homme apparaît en effet depuis le début comme un homme de valeur et du courage qui entretient un certain idéal moral, réalise des exploits militaires et sauve la vie de son prince et des comtes. Cependant, sa noblesse semble avoir également ses marques physiques :

DONA LEONOR.
Il porte sur le front un luisant caractère
Qui parle malgré lui de tout ce qu'il veut taire ; (IV, 3)

Don Lope remarque en lui

Cette haute vertu qui charme tant d'esprits
Cette fière valeur qui brave nos mépris,

Ce sont généralement les gens d'une même condition sociale qui peuvent le mieux distinguer l'éclat d'un roi au d'un prince travesti. Ainsi, méconnu par les deux marquis, le prince est cependant aimé et apprécié par la reine Isabelle et la princesse Elvire qui en tombent toutes les deux amoureuses et par ce grand de bonne foi qu'est Don Lope :

DON LOPE.
Ce port majestueux, qui tout inconnu meme,
A plus d'accès que nous aupres du diadème ;
Deux reines qu'à l'envi nous voyons l'estimer,
Et qui peut-être ont peine à ne le pas aimer ;
Ce prompt consentement d'un peuple qui l'adore :
Madame, après cela j'ose le dire encore,
Ou le ciel pour jamais a repris ce héros,
Ou cet illustre prince est le vaillant Carlos. (IV, 1)

Dona Léonor reconnaît également en ce dernier une majesté royale :

Et le vrai sang des rois, sous le sort abattu
Peut cacher sa naissance et non pas sa vertu ; (IV, 3)

La reconnaissance des personnages masculins nobles sous leurs déguisements sociaux par leurs semblables, caractérise presque toutes les tragi-comédies comportant des déguisements. Cependant, cette même reconnaissance est repérable également chez les personnages féminins : en effet, dans la plupart des travestissements féminins, la noblesse du corps travesti saute aux yeux des personnages, témoins de ce déguisement. La Dorise, de

Clitandre, déclare, sous son déguisement, que les travestissements des personnes nobles ne peuvent guère altérer leur noblesse d'origine :

> DORISE.
> Nous changeons bien d'habits, mais non pas de visages,
> Nous changeons bien d'habits, mais non pas de courage
> Et ces masques trompeurs de nos conditions
> Cachent sans les changer nos inclinations (III, 3)

Malgré ses habits de paysanne, la beauté de Rosélie de *L'Heureuse Constance* déguisée suscite l'amour du roi du premier coup d'œil :

> LE ROI.
> Adorable Beauté !
> Ne les as-tu pas vu ces adorables charmes ?
> Ton cœur comme le mien ne rend-il pas les armes ?
> Et n'adores-tu pas ces parfaites beautés,
> Par qui cette sorcière a mes sens enchantés ? (I, 1)

Bien que, dans *Les Engagements du hasard* de Thomas Corneille, le voile d'Elvire cache son visage, Don Fadrique se sent certain qu'elle est issue d'une famille noble ; « Cependant elle est riche, elle est noble » (I, 3), déclare-t-il à son valet. En dépit de sa discrétion, le rang d'Elvire paraît donc se trahir par son seul regard :

> Cet œil vif et perçant, dont le brillant éclat
> Sait triompher sans force, et vaincre sans combat, (II, 3)

Le jeune homme est également attiré par sa belle posture, ainsi que par une « noble fierté ».

La reconnaissance entre nobles, même quand leurs corps sont camouflés sous des habits inadéquats se fait donc essentiellement par l'effet du *regard* : les yeux semblent être un moyen décisif pour distinguer le vrai du faux, le masque du véritable visage, de séparer l'identité réelle de l'identité d'emprunt. Même si le visage est caché par un masque, les yeux de la personne masquée peuvent donner sur sa naissance des indices à d'autres yeux vigilants. De la Chambre estime que le regard dépasse la simple perception visuelle des choses, et soutient que derrière chaque regard observateur, il y a forcément et avant tout « une connaissance » qui provient de l'âme car

> pour voir il faut connoistre ; & pour connoistre il faut que l'Ame agisse : […], [et] puisque c'est l'Ame qui agit dans la connoissance, il faut pour les [les choses] connoistre qu'elle se les represente, & pour se les representer, qu'elle en fasse le portrait &la figure[19] ...

[19] De La Chambre, *Les Caractères des passions*, *Volume III*, *où il est traité de la Nature & des Effets de la Haine, « Quelle est la connoissance des bestes, et jusques où elle peut aller », op.cit.,* p.3.

Le roi de *L'Heureuse Constance,* identifie ainsi Rosélie grâce à un bref échange de regards :

> Combien de doux appas de ses yeux sont partis ?
> As-tu le cœur de chair ? Les as-tu ressentis ?
> Ou plutôt par les miens, sous la forme de flamme,
> N'as-tu point vu sortir ni mon cœur, ni mon âme ?

Les seules parties visibles du corps de la jeune femme (ses yeux et ses cheveux) semblent suffire pour que le roi reconnaisse sa qualité et son rang :

> LE ROI.
> Que des petits Amours volent dans ses cheveux,
> Et qu'en ce peu du temps ils m'ont ôté des vœux ! (I, 3)

Si l'on tient compte de ce que disait Faret sur la beauté éclatante des reines qui doivent être identifiables parmi une foule de femmes, l'on s'aperçoit que la beauté de la reine de Dalmatie, déguisée en pèlerine dans *L'Heureuse Constance*, obéit parfaitement à ces règles. En effet, selon l'auteur de *L'honneste homme*, qui décrit le milieu où vit une reine,

> tout à l'entour de ce divin cercle, dans lequel on peut dire que se trouve le vray centre de toutes les perfections de l'esprit & du corps, on voit les autres Dames, comme de moindres clartez, reluire à une sphère inférieure à cette première, qui donne l'ame & le mouvement à toutes les autres[20]

De fait, le roi de notre *Heureuse Constance*, tout comme Timandre, distingue la beauté de la reine déguisée parmi la foule de femmes nobles et il l'élève au-dessus de toutes les autres beautés, y compris Rosélie :

> LE ROI.
> Peut-on voir un objet à celui-ci pareil ?
> La céleste beauté ! Les adorables charmes !
> Mais c'est trop, Rosélie, estimer ses appas ;
> Tu ne saurais m'entendre, et ne t'offenser pas.
> […]
> Pardonne Rosélie, et prise ce visage :
> La vérité nous porte à tenir ce langage.
> J'élève cette belle en un extrême point :
> Mais ce qu'elle reçoit je ne te l'ôte point. (V, 6)

> TIMANDRE.
> Charmante pèlerine, objet inestimable
> Où le ciel fait tout voir ce qu'il a fait d'aimable, (V, 6)

De plus, même lorsque le déguisement est « inconscient », comme dans *Laure Persécutée*, la beauté du corps noble éclate souverainement. Lydie ne s'étonne point en découvrant que Laure est de sang royal ; son extrême beauté parle, en effet d'elle-même, et dit son haut lignage :

---

[20] Faret*, L'Honneste Homme ou L'art de plaire à la Cour* ; par le sieur Faret, de l'Académie françoise, Paris au Palais, chez Piere Trabouillet S. Hubert ; &à la Fortune, proche le Greffe des Eaux &Fortes, avec permission, 1681. p. 157.

LYDIE.
Divine comme vous, comme vous sans pareille ;
Qui telle, toutefois, à peine me surprend,
Car mon cœur me disait quelque chose de grand :
Et le Ciel, ce me semble, a sur votre visage
Mis je ne sais quels traits, marques d'un grand courage ;
Un regard, un souris, un geste, une action,
Disent muettement votre condition :
Tout en vous, rend pour vous ce secret témoignage,
Et j'ai cent fois du cœur entendu ce langage. (V, 4)

Notons les termes vagues utilisés par Lydie pour qualifier les signes révélateurs de la noblesse de Laure (« divine », « sans pareille », « je ne sais quels traits, marques ») : ces mots équivoques, s'ils élèvent Laure au-dessus de toute beauté humaine, ne procurent toutefois aucun détail précis sur ses traits de beauté. Ce « je ne sais quoi » qui fascine semble, en fait, de l'ordre de la gestuelle et de la posture qu'adopte spontanément le corps noble, d'une expression, et non des traits particuliers qui pourraient caractériser un visage. Lydie le définit par « un regard, un souris, un geste, une action », qui constituent une sorte de langage muet. Sans avoir besoin de la parole il révèle la condition de chaque personnage bien né.

Si, dans la plupart des cas, les signes de la beauté et de la noblesse des personnages déguisés restent de l'ordre du virtuel et du verbal puisque basés sur un simple témoignage abstrait, dépourvu de toute précision physique, et qui se contente de l'effet que produit un visage noble sur autrui, on peut rencontrer, toutefois, quelques cas plus rares où la noblesse se caractérise par des marques corporelles légèrement plus précises. Dans *Les Occasions Perdues*, Clorimand en croisant par hasard la reine Hélène avec ses habits de chasse, reconnaît son rang avant même qu'elle ne se nomme. Sa qualité semble greffée sur son corps : l'éclat de son visage, la beauté de son teint et la majesté de son aspect sont des témoignages vivants de sa noblesse et du luxe dans lequel elle vit :

CLORIMAND.
J'ai trop vu par l'éclat qui ce front environne,
Qu'il n'étoit destiné que pour une couronne ;
Mon cœur m'en assuroit, et votre seul aspect
M'imposait, grande reine, un si profond respect. (I, 2)

Le « front » désigne le haut du visage, mais Furetière ajoute dans son *Dictionnaire universel* :

> Ce mot vient du latin *frons*, du grec *phronein* […], de *phren*, *mens esprit, pensée.* Martinius pour expliquer cette étymologie dit que l'on voit sur le front des personnes ce qu'elles sont capables de faire, qu'on y découvre ce qu'elles sont & à quoy elles pensent. Du Laurens le derive de *ferre* parce qu'il porte des marques de ce que nous avons dans l'ame.

Ainsi l'on a encore affaire à l'émanation d'une beauté intérieure.

Clorimand est, en fait, également séduit par un certain « éclat[21] » que dégage le reste du visage de la reine. Ce terme polysémique revêt le sens de « Lueur brillante, effet de la lumiere[22] », dégagés par le teint mais aussi les yeux clairs de la reine, dont on apprend qu'ils sont bleus :

> ORMIN.
> Peut-on priser assez les charmes de ses yeux
> Que la nature a peint de la couleur de cieux ?
> Quoi qu'on trouve en Sicile, y voyons-nous des dames
> Si capables de plaire et d'arrêter des âmes ? (I, 4)

L'éclat désigne également la « Gloire, splendeur, magnificence[23] » dans les gestes et actions et peut-être le vêtement, bien qu'elle soit en habit de chasse. La beauté de la reine est renforcée par un certain « aspect » qui aspire le respect et reflète sa noblesse de l'âme, puisque, nous dit Furetière, c'est « à l'aspect d'une personne [qu'] on juge souvent de ce qu'elle a dans l'ame[24] ». Or Atys a parlé au roi de Sicile du « visage si doux » (IV, 1) de la reine de Naples, alors qu'il l'a vue en colère et en pleine action, quand Clorimand a été attaqué. La reine, par cette association de la douceur et de l'action, produit le même effet sur tous les cavaliers du roi Alphonse qui, malgré la situation et leur défaite, se trouvent envoutés par ses charmes sans pour autant la connaître (ils ont cependant dû apprendre son identité par Cléonte, qui les poursuivait de sa part) ; l'usage du pluriel (les charmes, âmes) est bien significatif en ce sens, surtout dans la mesure où le verbe CHARMER a une signification très forte à l'époque ; englobant celui d'« employer un charme pour produire quelque effet extraordinaire[25] » sur quelqu'un. Tel est l'effet des yeux bleus, de la douceur et de l'animation.

Dans la scène 11, de l'acte 5 de *La Diane*, de Rotrou, les marques de la noblesse de la femme travestie sont d'une nature corporelle plus précise encore : quand Diane montre son sein et son bras, l'assemblée peut s'assure de la noblesse de son origine (« *Damon montrant le sein*

---

[21] Les canons de la beauté de l'époque classaient les femmes rondes qui avaient un teint éclatant, des joues rouges et une peau blanche comme les plus belles des femmes. Ces qualités disent aussi la classe sociale de la femme : ainsi la femme pulpeuse au teint vermeil est reconnue aussitôt comme aristocrate dont la couleur de la peau reflète la bonne santé, contrairement à la femme du peuple que le manque de nourriture rend chétive maigre et pâle. Et c'est pour cela que les femmes se fardent de rouge, et vont jusqu'à accentuer leurs veines pour souligner leur délicatesse et leur haut lignage. (Voir pour plus de détails notre développement intitulé « L'idéal du corps féminin »).

[22] *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694).

[23] *Ibid*.

[24] *Dictionnaire Universel*, (1690).

[25] *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694).

et le bras de Diane. » V, II). Ce geste, s'il semble un peu audacieux, reste cependant légitimé par la nécessité de l'identification du sujet et la révélation de la vérité de son extraction : quand le vrai Lysandre, reprenant les propos de la véritable mère de Diane, qui est aussi la sienne, parle d' « une marque en son sein/ Et deux sur le bras droit », il s'agit probablement de « grains de beauté » particuliers, qui mettent en valeur la blancheur de la peau, comme les mouches que les femmes se fixaient sur le visage. La noblesse semble ainsi se marquer physiquement. Être noble suppose aussi que l'on porte les signes distinctifs et incontournables de sa noblesse dans ses traits, et qu'ils caractérisent une famille. Orimand a su discerner ces marques dès la scène 10 de l'acte III. En dépit du déguisement de Diane, il reconnaît sa ressemblance naturelle avec le vrai Lysandre, frère de celle-ci :

> C'est ton portrait vivant, et pour la reconnaître,
> Le sang te suffira, si tu la vois paraître ;

La noblesse et la beauté restent ainsi des caractéristiques « naturelles » des corps des personnages issus des hautes classes sociales, qui restent reconnaissables quoi qu'ils fassent pour brouiller leurs identités et cacher leur « éclat » sous de fausses apparences, contrairement aux personnages de roturiers dont les tentatives d'anoblissement et d'ascension par les déguisements sociaux restent souvent avortées ou échouent *in fine.*

2- Les roturiers en habits de Grands : la mise en valeur du corps des nobles

2- Les roturiers en habits de Grands : la mise en valeur du corps des nobles

En opposition avec les personnages nobles dont les déguisements sont plus au moins limités, le valet de la comédie et de la tragi-comédie, profite de plusieurs possibilités de déguisements et peut ainsi aisément devenir gentilhomme malgré les théoriciens et puristes du théâtre qui condamnent ce genre de pratiques. Ainsi La Mesnardière déplore l'échange des sexes et des rangs sociaux pratiqué dans les comédies :

> Sans mentir c'est faillir beaucoup que de faire agir les valets à la manière des Maîtres, les Sujets comme les Rois, ceux qui sont dans l'infortune, ainsi que les beaux heureux; & enfin pour dire tout, de ne pas savoir observer cette agréable justesse qui est pourtant si nécessaire à la perfection de ce Poème, le Théâtre des bienséances[26].

Les déguisements du *gracioso* envahissent cependant la scène : il peut facilement échanger son rôle avec son maître et se faire passer pour chevalier tandis que celui-ci prend la place de

[26] La Mesnardière, *La Poétique*, Tome premier, Paris, chez Antoine de Sommaville, avec privilège du Roy, p. 247.

domestique dans le but de parvenir jusqu'à sa future fiancée et même pouvoir la tester en toute liberté. Il peut aussi se prétendre gentilhomme pour venger un refus comme dans la *comedia de figurón* (procédé repris par Molière dans *Les Précieuses Ridicules*), ou même devenir prince comme dans *L'Heureuse Constance*, mais ce n'est guère différent pour lui que de se dire médecin (*Dom Juan)*, voire magicien, selon que les circonstances l'exigent : cette flexibilité du valet est demeuré vivante dans les pièces françaises.

Si le déguisement du noble en subalterne est toléré et même bienvenu pour la cause amoureuse, celui du valet en aristocrate, vu comme une volonté d'ascension sociale, reste le plus souvent condamné. Gare à ceux qui veulent franchir un degré dans l'échelle de la hiérarchie sociale ! Et malheur à qui veut, même en jouant, dépasser les limites de sa classe ! Dans l'une de ses *Historiettes*, Tallemant nous rapporte l'histoire d'un roturier qui a osé un jour contrefaire le noble et les conséquences fâcheuses qu'il a subies de son travestissement. Un maître de Comptes de Paris, nous dit-il

> alloit un jour à Meudon à cheval, en passant par la plaine de Grenelle, trois hommes, aussy à cheval, l'abordent ; ils luy disent qu'à sa mine ils ne doutent pas qu'il soit gentilhomme. Il n'osa dire que non[27].

Ils l'appellent ainsi pour se battre en duel, et

> Quand ils furent tous descendus de cheval, il fit semblant d'aller pisser un peu à l'escart, puis il remonte vite sur sa beste, pique en leur criant : « à d'autres, à d'autres Messieurs !je ne suis pas si dupe. « […] [et] il fut ordonné qu'à l'avenir, de peur de semblable accident, aucun maistre de Comptes ne se desguiseroit en gentilhomme[28] .

a- Déguisements par obéissance : les valets en maîtres

Dans nombre de comédies, l'on retrouve les mêmes situations du roturier déguisé en noble : le corps ignoble est souvent présenté avec insistance comme un corps « laid » qui porte en lui les marques distinctives de sa classe sociale et dont le déguisement échoue le plus souvent. Imprégnée des mentalités de l'époque, la comédie n'échappe pas à cette approche dépréciative du corps roturier, que l'on peint difforme et disgracieux et qui se trahit par lui-même si tôt dissimulé. Ainsi le valet qui fait le maître est moqué, le bourgeois qui veut être gentilhomme est tourné en dérision, la suivante cherchant à prendre la place de la dame de société est exclue.

Il existe pourtant quelques rares exceptions où le valet déguisé en noble est récompensé, comme dans *La Folle Gageure* de Boisrobert où le déguisement aboutit à une véritable

[27]Tallemant, *Historiettes*, *op.cit*., p. 756-757.
[28] Tallemant, *ibid*., p. 757.

ascension du valet qui devient écuyer[29]. Dans cette pièce le déguisement de Philippin, est loin d'être simple, il fait preuve d'une étonnante fertilité d'esprit pour faire parvenir son maître jusqu'à son amante emprisonnée par son frère jaloux. Il change de costume et de langage comme il respire : du valet il devient commerçant italien, et de commerçant il se transforme en écuyer. Sa mission accomplie avec succès et sa fidélité lui valent la récompense de Lidament et de la Comtesse qui lui accordent le titre d'écuyer, lui permettant ainsi de réaliser un rêve qui n'était au bout d'un moment qu'un simple jeu de déguisement.

- *Impossibilité physique des roturiers de passer pour des nobles*

Les autres déguisements des valets en maîtres dans les comédies sont généralement un objet d'ironie et de ridicule, excepté, dans *Les Précieuses Ridicules* où l'accent est mis plutôt sur le ridicule de deux bourgeoises réellement dupées par l'apparence aristocratique des valets déguisés en gentilshommes. Du reste, même lorsqu'il mime le noble par le costume, le roturier, échoue par le corps qui trahit sa nature basse, d'où l'on remarque le plus souvent une opposition burlesque entre le masque du valet et son visage.

[29] Ecuyer est, selon le *Dictionnaire de l'Académie Française*, 5ème Édition (1798), un rang de la noblesse, il « se disoit autrefois d'un Gentilhomme qui suivoit et accompagnoit un Chevalier, et portoit son écu, lui aidoit à prendre ses armes et à se désarmer. Un Chevalier étoit accompagné de son Écuyer. Autrefois les jeunes gens de la plus haute qualité ne portoient que le titre d'Écuyer, jusqu'à ce qu'ils eussent été faits Chevaliers avec les cérémonies qui se pratiquoient en pareil cas. », « Aujourd'hui Écuyer, est le titre que portent les simples Gentilshommes et les Anoblis. Il est défendu de prendre la qualité d'Écuyer, si l'on n'est noble. - « Écuyer, signifie aussi Celui qui a la charge, l'intendance de l'écurie d'un Prince, d'un Seigneur. Le grand Ecuyer de France. Le premier Écuyer. »

Tableau 1 : Scène IX. Gravure de Jean-Michel Moreau, Molière, *Les Précieuses Ridicules,* Reproduction published before 1913 in Lavergne J, Paris, Molière - Société française d'imprimerie et de librairie, Scan : B. navez - 18 JAN 2006, URL : https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:LesPrecieusesRidicules.jpg.



MASCARILLE. Que vous semble de ma petite oie ?
La trouvez-vous congruente à l'habit ?
CATHOS. Tout à fait.

Dans *Les Précieuses Ridicules*, la feinte réussit davantage grâce à l'ignorance des deux bourgeoises qu'à la capacité des valets à jouer les nobles. En effet, et à plusieurs reprises, les valets sont trahis par leur piteuse apparence, leurs gestes et comportements ridicules, et les indices de leur imposture sont infaillibles. Tout d'abord, « le Vicomte de Jodelet » apparaît tout pâle, comme l'imposait son emploi théâtral d'enfariné. Cette pâleur est attribuée plaisamment par Mascarille, à sa maladie et aux fatigues de la guerre et des bals et non à la malnutrition du valet.

> MASCARILLE.
> Ne vous étonnez pas de voir le Vicomte de la sorte, il ne fait que sortir d'une maladie qui lui a rendu le visage pâle, comme vous le voyez.
>
> JODELET.
> Ce sont fruits des veilles de la cour et des fatigues de la guerre. (Sc. 11)

Les gestes trahissent également la classe de deux prétendus aristocrates qui, contrairement à toute bienséance, demandent vulgairement aux deux femmes de « tâter » leurs corps afin qu'elles puissent s'assurer des « marques » physiques de leur noblesse : « MASCARILLE. Donnez-moi un peu votre main, et tâtez celui-ci… » (sc. 11). Le comique devient de plus en plus farcesque, voire scabreux, lorsque le valet indiscret se montre prêt à déboutonner son haut-de-chausses afin de montrer sa « plaie » aux deux précieuses intimidées :

MASCARILLE, (*mettant la main sur le bouton de son haut-de-chausses*)
Je vais vous montrer une furieuse plaie.

MAGDELON.
Il n'est pas nécessaire, nous le croyons sans y regarder.

MASCARILLE.
Ce sont des marques honorables, qui font voir ce qu'on est. (sc. 11)

Lorsque, comme Magdelon et Cathos, on veut se faire noble à tout prix, quitte à rester esclave des apparences vestimentaires et de la vanité du bel esprit, l'on finit forcément par être dupé par ces apparences trompeuses et devenir victime de sa propre balourdise. Voilà ce que nous semble dire Molière.

Sur ordre, Ogier, valet d'Alcandre dans *L'Heureuse Constance*, se travestit en prince et prend le rôle de son maître lors de son premier rendez-vous avec la reine de Dalmatie. Malgré ses efforts, le valet s'attire moqueries et mépris de la reine dès leur première rencontre. Dépourvu de la grâce naturelle dont jouit le corps aristocratique, le roturier, ne saurait inspirer de l'admiration, surtout celle d'une classe à laquelle il ne pourra jamais appartenir. Sa nature « basse » le trahit malgré lui. Ogier contrefaisant le prince, suscite les railleries de tous et, en premier lieu, celles d'Alcandre, qui compte bien profiter de l'effet produit par le physique du valet, si élégamment vêtu soit-il :

ALCANDRE.
Quoi ! N'estimes-tu pas avoir de doux attraits ?
Est-il quelque beauté qui ne cède à leurs traits ?
Crois que le plus parfait n'a rien de beau qui vaille
Cet agréable port et cette heureuse taille[30] :

Qu'il s'agisse d'énoncer la noblesse des personnages ou leur roture, c'est toujours le même procédé du regard d'autrui qui est déployé dans nos comédies et tragi-comédies. La laideur d'Ogier est, en fait, détaillée *a contrario* grâce l'énoncé des composantes habituelles de la beauté aristocratique (douceur du visage, port, silhouette), l'ironie culminant dans l'usage de l'adjectif « heureuse » par lequel Alcandre qualifie la taille de son valet, car « heureuse » se dit, en fait, d'une personne ayant une belle taille et un « embonpoint » apprécié, considérés comme des signes indéniables de sa richesse et de sa prospérité. Ces qualités sont, certes, loin de

[30] *Taille* signifie, selon le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 : « La stature du corps. Belle taille. Grande taille. Mediocre, moyenne, riche taille. Petite taille. Il est d'une taille avantageuse. Il est de la riche taille. Il est de ma taille. Avoir la taille vilaine. Avoir la taille gastée. Un habit qui fait bien la taille, qui gaste la taille. Elle est grosse & courte, elle n'a point de taille. » La 5e édition de ce *Dictionnaire* (1798), ajoutera que la « taille » se dit « particulièrement et principalement de la conformation du corps depuis les épaules jusqu'à la ceinture. » Avoir une taille heureuse acquiert ainsi un sens particulier puisque l'adjectif « heureux » a le sens de « Qui marque de la prospérité, qui semble promettre de la bonne fortune. Il a la physionomie heureuse. Il a quelque chose d'heureux dans la physionomie » dans le *Dictionnaire* de 1694.

caractériser le valet chétif, à moins qu'il ne soit obèse vu son appétit, et ses couleurs ne sont pas belles, vu la qualité de sa nourriture :

> OGIER.
> La fatigue et les soins en un si long voyage,
> Ont peut-être amaigri mon corps et mon visage,
> Je suis d'un naturel qui s'altère aisément,
> Mais je reprends aussi l'embonpoint promptement ;
> Le vermeil revient tôt, comme tôt il s'efface ;
> Un repas me rendra la moitié de ma grâce. (IV, 4)

Appuyée par un effet d'antiphrase, la caricature du corps du valet, est poussée à l'extrême : ses « charmes », selon son maître, ne se limitent pas à sa taille « heureuse » ni à ses beaux yeux de « foudre », sa voix – semblable à celle d'Orphée dont les beaux accents charmaient et les animaux et les êtres inanimés – aurait la douceur qui caractérise celle des Grands :

> ALCANDRE.
> S'il est certain qu'Orphée ait attiré les bois,
> Ces arbres vont danser aux accens de ta voix ;
> N'approche pas si près de leurs écorces tendres,
> Les flammes de tes yeux les réduiroient en cendres.
> Qu'en ces lieux étranges tu vas blesser des cœurs !
> Il faudra que tout cède à tes charmes vainqueurs ;
> Tu vas faire bruler toute la Dalmatie : (IV, 2)

L'exagération du maître souligne avec quelque cruauté les défauts corporels de son valet dont le regard prosaïque est loin d'inspirer toute séduction. Le deuxième échec du valet en prince est souligné par Lysament qui l'a complètement ignoré malgré son costume princier et a adressé sa parole directement à Alcandre, qu'il reconnaît comme le seul prince bien qu'il soit habillé en valet. Ogier s'en indigne cependant :

> OGIER. [*à Lysament*].
> As-tu perdu le sens dedans cette province ?
> Ne me connois-tu pas en ces habits de prince ?
> Adresse-moi ta voix, sans me regarder tant :
> C'est moi qui suis Alcandre, et que la reine attend.
> Que la gloire est occulte en ce siècle où nous sommes !
> Ce maraud prend pour moi l'un de mes gentilshommes :
> Je dois à son offense un supplice infini ;
> Mais étant ignorant il est assez puni. (IV, 2)

Ogier déguisé suscite également la répugnance de la reine, qui refuse de croire en sa qualité de prince et exprime du dégoût non seulement pour sa laideur physique[31], mais

[31] À travers les indications intra-textuelles présentes dans la scène 4 de l'acte IV (citées plus haut), on peut présumer que le valet était « maigre » du corps et du visage, et qu'il avait un teint pâle et fatigué mais l'on est aussi tenté d'imaginer le contraire, le personnage étant plus loin assimilé par la reine à Silène, connu pour son ventre : les répliques pouvaient s'adapter aux particularités du comédien incarnant le personnage.

également pour sa grossièreté flagrante, qu'elle juge indigne du haut rang auquel il prétend appartenir. Certes la laideur physique joue un rôle important dans l'appréhension du personnage, mais c'est surtout son extravagance et son incivilité qui choquent la reine et démasquent la roture du valet déguisé, surtout lorsqu'il confond la reine et sa suivante et prend cette dernière pour la souveraine :

> OGIER.
> [...] ; mais tirez-moi de peine,
> A qui dois-je parler ? Qui de vous est la reine ? (IV, 4)

L'apparence noble du valet ne l'empêche pas de garder ses goûts antérieurs qui, eux, ne le distinguent pas dans le bon sens ; en matière d'amour, il reste plus attiré par les femmes roturières que par celles d'un rang plus élevé, et non seulement la suivante lui plaît plus que la reine mais il ne manque pas de le déclarer :

> Je veux beaucoup de bien à cette belle fille ;
> Son port est gracieux, et sa taille gentille. (IV, 4)

En porte-à-faux avec les canons de l'esthétique aristocratique, Ogier choque la sensibilité de la reine et se trahit par lui-même :

> LA REINE.
> Me croyiez-vous sans yeux de m'envoyer ce frère,
> Si dissemblable à vous, si peu digne de plaire ;
> Et jugiez-vous mon cœur si capable d'amour,
> Que de cherir ses vœux, et l'épouser un jour. (V, 4)

L'opposition flagrante entre la répugnance que témoigne la reine devant la laideur du valet et la confiance que montre celui-ci en ses pouvoirs séducteurs devient une réelle source de comique : dupe de lui-même, alors que son modèle, le *gracioso* Colín de Lope de Vega, cherche véritablement, par fidélité à son maître, à dégoûter de sa personne, le valet Ogier, dans des comportements aussi pleins d'assurance qu'inappropriés, finit par atténuer la colère de la reine ; en égayant celle-ci, dont le rire doit entraîner celui du public, il confère à la pièce une touche momentanée de franc comique, qui offre un moment de vraie détente alors que la tragi-comédie comporte des moments bien graves. Il reprend ainsi à son compte les faux compliments que lui avait adressés Alcandre :

> OGIER.
> Si mon visage est laid, au moins ma taille est belle ;
> Et si sa Majesté parle sans fiction,
> Elle a senti pour moi quelque inclination.
>
> La REINE, *en riant*.
> Quelle Dame à vos yeux ne serait pas atteinte, (V, 4)

Cette figure du *gracioso* habillée à la française garde toutefois la même fonction dramatique que son modèle espagnol : le valet perd de la personnalité pour n'apparaître que comme le reflet inversé et le faire-valoir négatif de son maître. Les écarts physiques, psychologiques et sociaux se creusent à l'extrême entre le monde du serviteur comique et celui de ses maîtres, bons et beaux ; mais en même temps le profil socio-culturel du subalterne se fige[32] : on ne le perçoit plus, dans ses attitudes de personnage mal dégrossi, que comme un rôle conventionnel. Néanmoins l'efficacité comique du valet reste grande à cause de l'écart qu'on mesure entre les remarques dépréciatives émises à l'égard de son physique et de ses manières par les autres personnages et sa propre estime de soi, ajoutée par Rotrou au modèle primitif. Si une partie de ce comique repose sur l'exagération des implicites comparaisons, il était sans aucun doute particulièrement plaisant pour le public de voir Ogier dépassé par le rôle aristocratique qu'il prétendait remplir. En violant les règles de conduite d'une société qui pratique le raffinement, le valet démontre aussi qu'il est bien à sa place en subalterne et il n'inquiète nullement. Moins Ogier se rend compte de son incompétence pour ce rôle, plus son inaptitude physique et mentale la rend évidente aux yeux du spectateur, et plus celui-ci admire la distinction et la finesse des personnages de nobles.

- *L'absence de maîtrise des émotions et des appétits*

Ogier, ce balourd qu'on fait passer pour le roi de Hongrie, se montre obsédé par la nourriture, et par là oublieux de sa mission principale car soucieux uniquement de ses besoins physiques : la faim « le presse plus que ne fait son amour » (IV, 4). Ses instincts profonds se trahissent en dépit de ses habits de seigneur : alors qu'il souhaite le faire, il ne se montre pas à la hauteur de son rôle de noble, car il n'a pas l'habitude de maîtriser ses besoins. Il se révèle alors un gourmand invétéré qui, de plus, néglige toutes les règles de politesse en cherchant à manger au lieu de s'adonner à une conversation, qui ne nourrit pas son homme. C'est là que se marque un autre trait de la roture du personnage : si la galanterie et la courtoisie, qui priment chez l'aristocrate, ne sont pas absolument inconnues à Ogier, car il semble conscient de ce qu'il faudrait faire, il y renonce d'emblée par manque de volonté contre les appels du corps, particulièrement ceux de l'estomac :

[32] Sur les caractéristiques de valets français de cette période et leurs différences d'avec les *graciosos*, voir Jean Emelina, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1975. Par ailleurs, le visage enfariné de Jodelet, fonctionnant comme un véritable masque, empêchait ici une véritable assimilation du valet au peuple et le faisait davantage percevoir comme un type fixe.

> Puis-je me déclarer à votre majesté,
> Et dire que j'ai faim sans incivilité,
> La fatigue de champs m'a presque ôté l'haleine :
> Du vin me plairait fort. Excusez-grande reine. (IV, 4)
> […]
> Entrons, obligez-moi ; dieux, que la faim me presse ! (IV, 4),

Le valet paraît tellement « âne » sous ce déguisement, qu'il a fallu pour lui « préparer de l'avoine et du foin » (IV, 4), dit un conseiller dalmate scandalisé[33]. Le corps du valet, son langage et son comportement font que l'on repère immédiatement sa classe et qu'on le situe au premier coup d'œil comme en marge de la société. De plus, même quand il se mêle de parler galamment, car sa fréquentation des nobles lui a fait entendre quelques rudiments de politesse, les propos du valet le discréditent, sa voix le trahit et il prononce son discours « *avec emphase* » (IV, 4), accentuant par là son ridicule. Dans une société qui prend pour idéal la beauté discursive et l'éloquence langagière, la cacophonie du vers doit choquer et par là même temps discréditer celui qui le prononce. Incapable de contenance, Ogier ne trouve pas l'expression convenable, et la volubilité par laquelle il veut écraser les autres, produit un effet d'outrance hyperbolique. Son langage fait donc de lui un personnage bouffon. Exaspérée par les propos du faux prince, la reine se dit heureuse qu'il ait pris congé sans même son assentiment :

> Ce brutal que j'ai vu, ce difforme[34] Silène[35],
> Me pouvoit moins porter à l'amour qu'à la haine,
> Et prenant son congé sans l'ouïr de ma voix
> Prévint heureusement le dessein que j'avois; (V, 4)

La qualification peu flatteuse de « difforme Silène » dont la reine gratifie Ogier traduit à la fois la répercussion de ses vilaines manières sur son physique, dont elles aggravent la disgrâce, et son attirance vers le vin et le sexe : l'inadéquation de ses actions roturières à son apparence noble est totale.

Pour se conformer à l'usage, Il faut, nous dit La Mesnardière, accorder à chaque condition ses « sentiments » appropriés et ne jamais faire proposer un assemblage détonnant :

> S'il n'est pas raisonnable qu'un Marchand parle comme un Prince, l'usage ordinaire
> du Monde l'empesche aussi de l'imiter, & cet air majestueux, & ces termes absolus

[33] Le noble doit se montrer modéré en tout et surtout ne pas sombrer dans l'excès de la nourriture et des appétits concupiscibles « « Habitue-toi à une nourriture simple, […]. Quelle que soit ta qualité, ne t'adonne pas aux plaisirs de la chair qu'avec une fréquence raisonnable, mais en accord avec les exigences de ton tempérament. » (Cardinal Jules Mazarin, *Bréviaire des politiciens*, traduit du latin par François Rosso, et présenté par Umberto Eco, Paris, Arléa, 1997. p. 53.)

[34] DIFFORME, ou DIFORME, adj. DIFFORMITÉ, signifie selon Jean-François Féraud dans son *Dictionaire critique de la langue française (1787-88*) : « Diformité, Laideur, (synon.) Le 1er exprime un défaut remarquable dans les proportions ; et le 2d, un défaut dans les couleurs ou superficie du visage. Diforme, dit plus que laid ; le laid n'est pas toujours diforme ; le diforme est toujours laid. »

[35] En mythologie, Silène est un Satyre, connu pour son penchant pour le vin. Il est généralement représenté sous la forme d'un vieillard jovial mais d'une grande laideur, avec un nez épaté, des traits lourds, un ventre bedonnant.

> qui conviennent au Potentats, seroient tout à fait ridicules dans la bouche d'un bourgeois[36].

Le Jodelet du *Geôlier de soi-même*[37] de Thomas Corneille, n'est pas moins ridicule qu'Ogier sous ses habits de prince. L'incivilité du valet et sa grossièreté n'aboutissent, en fait, qu'à mettre en valeur la politesse du prince et sa délicatesse : avant même de rendre à la princesse Laure le respect qui lui est dû, Jodelet exige d'être tout d'abord servi. Esclave de ses appétits, il ordonne qu'on lui dresse promptement la table : « Allons donc, promptement, grande chère et beau feu » (II, 6) et l'on peut imaginer l'hilarité du public qui voyait Jodelet ne témoigner d'empressement princier que pour témoigner qu'il commençait à « enrag[er] de faim[38] » :

> JODELET, *à Fédéric*.
> Par parenthèse,
> Je vous entends jaser ici fort à votre aise.
> Mais vous fait-on de ma garde, Intendant, à dessein
> Que quand il vous plaira j'enragerai de faim ?
> Mon corps donc vous plairait s'il devenait carcasse ?
> Votre Office est vacant, Gouverneur, je vous casse. (III, 6)

Ses habitudes roturières ne tarderont pas à se manifester sous son costume de prince : à peine arrivé à son logis, il se débarrasse hâtivement des « instruments de guerre » (III, 3) qui le lassaient déjà, réclame un vin « fort bon », et saute impatiemment sur le somptueux lit à « la plume molle » (III, 3) afin d'y « reposer [ses] os » fatigués (III, 3) :

> JODELET.
> Gouverneur, je vous prie,
> Le vin est-il fort bon dans cette hôtellerie ?
> Tout bien considéré, nous ne serions point mal
> D'en humecter un peu l'humide radical.
> […]
> Ce lit que j'aperçois a-t-il la plume molle ?
>
> FÉDÉRIC.
> C'est votre appartement.
>
> JODELET.
> Il est donc à propos.
> Qu'attendant le repos j'y repose mes os,
> Car comme l'on m'a fait tantôt courir grande erre,

---

[36] La *Mesnardière, La Poétique, op.cit., p. 245.*

[37] Cette comédie de Thomas Corneille est tirée d'une *comedia de Calderón, El Alcalde de sí mismo.*

[38] Dans ses *Farces du Grand Siècle* (Paris, Librairie générale française, 1992, rééd. en Livre de poche classique), Charles Mazouer, évoquant le comédien et farceur Jodelet avant de donner le texte du *Docteur amoureux,* rappelle que, ayant joué le rôle de Cliton dans *Le Menteur* et *La Suite du Menteur* de Corneille, puis dans des pièces de Scarron auxquelles il donna son nom, Jodelet était toujours un personnage grossier et balourd, attiré par la mangeaille, ivrogne (p. 192).

Je suis las de porter ces instruments de guerre. (III, 3)

L'incivilité du valet atteint son comble quand il accueille la princesse en « *se curant les* dents ». Afin de mieux souligner la grossièreté du serviteur, la princesse participe à la plaisanterie et feint alors de « s'incliner » devant « la finesse » du faux prince :

JODELET, *se curant les dents, et parlant à ses Gardes.*
Ces ragoûts m'ont semblé friands et délicats.
Qu'on m'en prépare encor pour le premier repas.
À Laure.
Je suis un peu rondin ; aussi, Reine future,
J'ai fait chère de Prince, et trinque de mesure
J'en sens encor pour vous mes désirs plus ardents.
J'y rêvais, Dieu me sauve, en me curant les dents.
J'aurais bien pour cela quelque Officier en charge,
Mais il faudrait ouvrir la bouche un peu trop large.
Ainsi je me résous moi-même à les curer.
Qu'en dites-vous ?

LAURE.
Qu'en tout il vous faut admirer. (IV, 4)

Plus encore que de la mention insolite de l'hygiène des dents, qui est comique en elle-même par sa bassesse, on s'amuse de ce que, sur scène, elle soit devenue un sujet considéré comme digne d'une réplique et de l'audace farcesque des gestes correspondants.

L'échec du déguisement de Jodelet en prince est en effet double : son empressement à l'égard de la nourriture est doublé d'un empressement libidineux auprès des femmes. Dupe de son propre déguisement, la première chose à laquelle pense notre valet en prince est de pouvoir faire la cour aux honnêtes dames. Croyant que son habit princier lui donne droit d'intégrer la haute société, Jodelet se met à imiter immédiatement le jargon galant. Le comique gît justement dans ses tentatives avortées de parodier le langage raffiné[39]. On rit volontiers de sa crédulité surtout quand il cherche à plaire aux femmes de la plus haute société avec son « âme constipée », son tempérament « enragé » et son « ton à fendre de pitié le plus dur hoqueton » :

JODELET.
Qu'importe ? Puisqu'au nez me rit Dame Fortune,
Je brûle du désir d'en haranguer quelqu'une.
« Donzelle aux yeux brillants, (lui dirai-je d'un ton,
À fendre de pitié le plus dur hoqueton,)
Je viens ici te rendre et la cape et l'épée,
Car mon âme d'amour est toute constipée,
Tu m'as mis dans les fers, et tu m'as mis dans les feux,
Et dussé-je enrager, j'en mourrai si tu veux ; (I, 5)
Mais je te crois d'humeur à tout mettre en usage,
Pour empêcher ma mort, de peur que je n'enrage. »
Avec mes beaux habits et ce poli jargon,
Crois-tu que la plus belle ose me dire, non ? (I, 5)

[39] C'est ce qu'il fera aussi quelques années plus tard dans le rôle du faux Vicomte des *Précieuses Ridicules*.

Le comique surgit du langage mêlé du valet qui, en porte-à -faux avec toute civilité, qualifie la princesse de « Beauté conjugale, » (V, 7), faisant par-là allusion à leur future relation sexuelle. Alors que le prince Fédéric reste extrêmement discret et hésitant avant de pouvoir déclarer son amour à la princesse, le valet butor se demande s'il est en mesure de l'aimer d'un amour « charnel » sans pour autant faire tort à sa qualité de prince !

JODELET.
[…]
Mais dites, Gouverneur, dans le siècle où nous sommes,
Les Princes aiment-ils comme les autres hommes ?
Je voudrais bien l'aimer dans la congruité
Que requiert en tel cas ma haute qualité.

FÉDÉRIC.
Vos feux l'honoreront.

JODELET.
Me serait-il loisible.
D'en faire le début par le concupiscible ? (III, 7)

Un écart éclatant subsiste ainsi entre ce personnage dominé par les réalités corporelles et sa prétention à se présenter comme un noble, qui devrait bannir de telles considérations de son langage. Ces manières impulsives et populaires font apparaître Jodelet comme quelqu'un d'incompétent pour jouer même provisoirement ; le rôle d'honnête homme, qui prescrit maîtrise de soi et retenue. À ses irrégularités corporelles s'ajoute une conduite présomptueuse et peu galante à l'égard des femmes. La grossièreté du valet dépasse toutes les bornes quand il se réfère (III, 3) au registre animal pour qualifier Isabelle (animal, femelle, lionne, léoparde), s'inscrivant en faux contre toutes les valeurs esthétiques d'une communauté qui met constamment la beauté du corps en rapport avec celle de l'esprit. Ces propos déplacés, s'ils témoignent bien de sa roture, font enrager la jeune noble, qui préfère prendre congé de ce faux prince qui n'a manifestement rien à voir avec l'étiquette d'une classe à laquelle il prétend appartenir :

JODELET.
Si vous n'avez jamais l'accueil plus amiable,
Vous êtes animal assez insociable.
Soit dit, sans offenser certain air égrillard
Qui dans vos yeux malins se loge quelque part ;
Mais ils ont beau lancer cette foudre égrillarde,
Quand un cœur est Lion, j'ai l'âme Léoparde,
Délionnez le vôtre ; ou nargue de leurs traits.

ISABELLE.
Ô le cœur le plus bas qui respira jamais !
De quel front oses-tu, traître...

JODELET.
Et de quelle bouche,
Osez-vous exhaler une humeur si farouche,
Pétulante femelle ? Oyez, oyez mon nom,
Oyez ma qualité, vous changerez de ton. (III, 3)

Puis c'est le roi-lui-même qui, scandalisé à son tour par la grossièreté du faux prince et sa poltronnerie, commence à avoir la puce à l'oreille :

LE ROI.
Mais m'oser allier d'un Prince si brutal,
Qu'on ne voit rien en lui qui marque un sang Royal :
Tu ne l'ignores pas, que son extravagance
M'ayant fait dès l'abord douter de sa naissance,
Je n'ai flatté ses vœux, que pressé du soupçon
Qu'il prît à faux d'un Prince et le rang et le nom. (V, 4)

Jodelet ne se montre pas seulement grossier en adressant des paroles déplacées[40] au souverain, mais il témoigne également d'une lâcheté incompatible avec la valeur et la dignité d'un prince. Les échecs se multiplient car la lâcheté du valet refait sans cesse surface. Ses fanfaronnades et sa couardise choquent d'abord Enrique, l'officier du roi, qui écarte d'emblée la possibilité que son captif soit le prince de Sicile, réputé par sa vaillance et son courage[41]. L'on ne peut, dans ces conditions, s'empêcher de rire de le voir répondre d'une manière offensée au roi qu'il méconnaît :

LE ROI.
Enfin sachez mieux vous connaître.
Et Prince, répondez à la gloire de l'être.
La peur d'un juste arrêt vous doit toucher trop peu
Pour en faire à nos yeux un si bas désaveu.
Soutenez ce grand titre, et bravant ma puissance,
Remplissez hautement l'heur de votre naissance.

JODELET.
Apprenez à vous taire, ou parlez sagement,
Je ne sache en ma race aucun forlignement.
Pour qui donc me prend-on ? (II, 5)

L'anaphore des verbes à l'impératif (soutenez, remplissez, sachez, répondez) souligne l'indignation du roi et ses tentatives vaines d'éveiller la vaillance du faux prince et de toucher sa dignité nobiliaire. Les tournures injonctives se multiplient et Octave, confronté aux extravagances du valet, ne peut que lui rappeler l'honnêteté due à sa condition princière :

[40] « LE ROI. Savez-vous en quels lieux et devant qui vous êtes ? / JODELET. Devant vous, à peu près. / LE ROI. Tremblez donc. / JODELET. Et pourquoi ? Si je suis devant vous, vous êtes devant moi. / ENRIQUE. Qu'après sa trahison il m'ose encor braver, / Et joigne impunément le mépris à l'injure ! » (II, 5)

[41] « ENRIQUE. Le Prince de Sicile ? / LE ROI. Oui, c'est lui dont le bras / S'est noirci du plus grand de tous les attentats. / ENRIQUE. Mais, Sire, oyez enfin ce qu'on n'eût su prévoir, / À peine entre nos mains il se voit sans espoir, / Qu'usant d'un stratagème à combattre le nôtre, / Il veut obstinément qu'on l'ait pris pour un autre, / Et d'un tel contresens soutient tout ce qu'il dit, / Qu'il semble qu'en effet il ait perdu l'esprit. » (II, 4).

« Seigneur, soutenez mieux l'éclat de votre gloire » (II, 6). Seul le serviteur semble dupe de sa propre supercherie : la « grandeur » à laquelle aspire Jodelet en endossant l'habit princier est une fausse grandeur que personne de la communauté nobiliaire n'arrive à percevoir. L'apparence physique du valet dément en tout ses prétentions d'honnêteté : et contrairement au prince déguisé que l'on peut reconnaître à son seul aspect, Jodelet, dépourvu de toute grâce, doit lui-même attirer l'attention sur sa supposée grandeur : « JODELET. Place, place, c'est moi, c'est un Grand qui s'approche » (III, 3). L'écart entre l'apparence du valet et son comportement social provoque l'hilarité surtout lorsque, se croyant civil, il adresse fièrement ses « galanteries » à Isabelle, la sœur du prince qu'il est accusé d'avoir tué. Le quiproquo qui s'installe entre la princesse indignée par le discours incongru du valet et l'orgueil de ce dernier ne fait qu'accentuer le comique de la scène :

> JODELET.
> […]
> *À Isabelle montrant Enrique*.
> Ce Courier dépêché, s'il a fait son devoir,
> Vous aura préparée à l'honneur de me voir,
> Et vous aura conté, charmante Geôlière,
> Qu'on vous envoie ici mon âme prisonnière,
> Car vos yeux, quand ils font jouer tous leurs ressorts,
> Emprisonnent bien plus les âmes que les corps.
>
> ISABELLE.
> Ô Ciel ! Puis-je souffrir un si sanglant outrage ?
> Tu viens donc me braver pour assouvir ta rage,
> Et le Frère tué, ton cœur, ton lâche cœur,
> Croirait avoir peu fait s'il épargnait la Sœur ?
> Pousse jusques au bout, pousse ta barbarie,
> De mes tristes malheurs fais une raillerie ;
> Ta noire trahison semble avoir mérité
> Que tu mettes au jour toute ta lâcheté. (III, 3)

Le discours amoureux qui tient le valet à l'égard de la princesse Laure n'est pas moins comique, surtout alors que Jodelet, finissant par se croire un vrai prince, adopte un ton hautain et orgueilleux qui lui attire des railleries supplémentaires de la noble assistance :

> JODELET, *à Laure*.
> Vous visitez un Prince.
> Dont le cœur n'est couvert que d'une peau bien mince,
> Pour peu que vos regards puisent l'égratigner,
> C'est un cœur pantelant que vous ferez saigner.
> Garde la fièvre après, car je me persuade
> Que qui saigne du cœur est déjà bien malade. (III, 6)

La réponse sarcastique de la princesse est à l'image du comique de la pièce. En effet, si elle commence par vanter les qualités physiques et morales du prétendu prince, elle finit par rire de sa crédulité :

LAURE.
Un Prince comme vous si rayonnant de gloire,
Qui ne fait qu'entasser victoire sur victoire,
Un Prince si parfait et de corps et d'esprit... (III, 6)

Ces vers contribuent à la caractérisation d'un personnage populaire auquel les idéaux abstraits sont étrangers et dont les pensées sont dominées par la corporalité. Dans un monde où règnent les convenances et où le comportement et le langage sont minutieusement mesurés et contenus dans les bornes du bon ton et du respect, le valet balourd apporte toutefois un certain air rafraîchissant, un élément divertissant et joyeux. C'est lui seul qui peut brusquer les convenances de discrétion et de politesse qui empêcheraient toute parole directe, tout aveu gênant. Malgré son incivilité, Jodelet reste plaisant et apporte à la pièce une bouffée de fantaisie tout à fait bien venue et saluée, faisant rire le prince par ses fanfaronnades et égayant la princesse et sa suivante, qui rient de bon cœur de sa naïveté et de sa crédulité :

JODELET.
Savez-vous que qui me contredit...
Parlez, sotte, vous dis-je. Ah ! La coquine rit.
À Laure.
Et vous aussi, ma foi, loin d'en être en colère.
Vous riez, ô Beauté plénipotentiaire !
J'aime cette douceur, et j'en augure bien
Dans la proximité du conjugal lien. (IV, 4)

Encore une fois, la grossièreté du valet fait surface : la bonne humeur de la princesse le ravit et il se laisse volontiers aller à ses fantasmes, en rêvant d'une future relation charnelle avec celle-ci. Dans cette comédie, et grâce aux moyens dramaturgiques qui consistent à démasquer Jodelet par ses propres prétentions exagérées, le public noble se trouve en quelque sorte rassuré en constatant que les inégalités sociales se trouvent légitimées par les contingences physiques auxquelles les domestiques sont soumis alors qu'il semble, lui, les transcender. Notre poète exploite le contraste comique entre ce valet mal dégrossi, dominé par sa corporalité, et un idéal naissant de société qui vise à éliminer justement ces aspects physiques. De surcroît, la présence du grotesque dispense de la pitié et l'on peut se moquer librement de ce contre-exemple de l'honnête homme.

b- Les déguisements volontaires : conflits entre nature et culture

Une personne qui se déguise de bon gré est, le plus souvent, une personne qui cherche à trouver une place dans l'estime d'un ou plusieurs de ses semblables par des revêtements trompeurs. Par ailleurs, par « costume », nous entendons un instrument transitoire d'apparence

avec lequel l'homme cache sa propre réalité, en la doublant par un extérieur trompeur pour satisfaire ses passions individuelles, aussi bien que pour impressionner autrui. L'être déguisé présente donc deux visages. Son costume d'emprunt lui permet de changer d'identité aux yeux d'autrui et de personnalité dans son propre vécu :

> seule compte l'image du type idéal que représente son déguisement et qui se trouve, en quelque sorte, liée à la représentation recherchée par le déguisé ; ce qui persiste à travers tous les cas de déguisement, qu'il soit conscient ou inconscient, légitime ou non, ce sont les deux visages que représente le déguisé par son déguisement[42].

Le Bourgeois Gentilhomme de Molière est une pièce importante quant aux formes du déguisement d'un roturier en noble : l'on peut ainsi distinguer un déguisement vestimentaire et un déguisement corporel.

- *Greffer la noblesse par vêtements et éducation ?*

Il faut, pour mieux comprendre la morale de la comédie, considérer les motifs qui font agir M. Jourdain, c'est-à-dire les valeurs qu'il reconnaît à l'apparence : il s'habille et se pare pour briller socialement. Pour lui, l'ascension au rang des « hommes de qualité » se confond avec la fausse apparence du luxe, signe d'appartenance sociale pour lui, et son déguisement s'y dessine comme un truchement extraordinaire de sa conception des catégories de la société. Monsieur Jourdain doit dissimuler sa réalité bourgeoise qui est manifeste, tout d'abord, en son corps peu raffiné, ensuite, dans son costume même, bien que même le premier qu'il porte soit en quelque sorte d'emprunt. Dans son rêve éveillé, le corps du bourgeois devrait disparaître au profit d'un autre plus distingué dans ses gestes et plus raffiné dans ses manières. Mais que savons-nous exactement du corps de M. Jourdain ? Curieusement rien. Nous ne pouvons que l'imaginer. C'est un bourgeois aux portes de la vieillesse (sa femme l'a mentionnée à plusieurs reprises). Sans doute s'agit-il d'un homme gras ; il a rompu les mailles de ses bas, et ses nouvelles chaussures le blessent ; la tradition théâtrale a volontiers mis l'accent sur la lourdeur de sa silhouette. On sait aussi que ses nouveaux vêtements manquent de goût dans la mesure où ils ne conviennent pas à son type de corps.

Tout le début de la pièce est, en fait, structuré par les changements successifs des vêtements de M. Jourdain : il entre en scène vêtu d'une « indienne » (une robe de chambre coûteuse), il endosse peu après l'habit de gentilhomme, pour mettre enfin celui de *Mamamouchi.* Par ses différents changements de costume, M. Jourdain se transforme en une

[42] Salwa-Elias Mishriky, *Le Costume de déguisement et la théâtralité de l'apparence dans le Bourgeois gentilhomme*, La pensée Universelle, Paris, 1983, p. 48.

sorte de bouffon qui cherche, tel un singe, à se faire l'image habillée de ceux qu'il admire. Chaque élément de son costume dénonce tout l'ensemble ; la fameuse indienne, qui est censée être fabriquée avec des toiles précieuses, à motifs peints, apporte déjà beaucoup de couleurs et elle s'ouvre de surcroît sur un ensemble rouge et vert qui fait immanquablement penser aux couleurs des fous du roi :

> Jourdain porte avec ostentation et ridicule toutes les marques d'un travestissement qu'il ne maîtrise pas et qui font de lui un « déguisé », un fou capable d'accepter de transformer, pour lui-même, la réalité[43].

En décidant de délaisser son apparence bourgeoise, Monsieur Jourdain confond sa réalité avec son paraître par le biais d'un costume de déguisement. Pour lui l'habit fait littéralement le moine. La caricature du bourgeois est basée sur le fait qu'il veut se faire noble par un simple changement d'habit, qui assume pour lui, outre sa fonction esthétique, celle d'un sésame pour la connaissance, voire l'intelligence et la distinction :

> MONSIEUR JOURDAIN.
> Donnez-moi ma robe pour mieux *entendre*[44]…Attendez, je crois que je serai mieux sans robe … Non ; redonnez-la-moi, cela ira mieux.

Non seulement, Jourdain se fait déjà remarquer par sa tenue vestimentaire d'intérieur peu discrète et inadaptée à son physique, mais il se fait fabriquer, pour sortir, un habit – partie de l'habillement de l'homme ouverte par devant, et à basques plus ou moins larges : son essayage fait irrésistiblement penser au Carnaval. De surcroît, lui, dont la richesse provient sans doute d'un esprit subtil en affaires, devient un jouet entre les mains de tous, chacun profitant de sa naïveté pour ses propres intérêts. C'est que le Bourgeois se caractérise par une conduite magique : le contact de sa peau avec un vêtement semblable à ceux des nobles devrait en faire un noble. Aussi le tailleur organise-t-il l'essayage comme une cérémonie, en musique :

> Attendez. Cela ne va pas comme cela. J'ai amené des gens pour vous habiller en cadence, et ces sortes d'habits se mettent avec cérémonie. Holà ! entrez, vous autres. Mettez cet habit à Monsieur, de la manière que vous faites aux personnes de qualité. (II, 4)

La discordance entre l'essence médiocre du personnage et l'image glorieuse que celui-ci veut présenter de lui-même transforme M. Jourdain en dupe de tout le monde : on le paye des mensonges et de flatteries pour profiter de sa libéralité. Cette fois c'est le costume dans son inadaptation qui perturbe l'esprit. Les expressions de la « gentilhommerie » (Mon gentilhomme,

---

[43] Anne Verdier, *L'Habit de théâtre : Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle,* Metz, Lampsaque, 2006, préface de Christian Biet, p.8.
[44] C'est nous qui soulignons ici le verbe « entendre » qui a le sens de « comprendre » au XVIIe siècle.

Monseigneur, votre Grandeur) le transportent d'extase à tel point tellement qu'il se montre prêt, lui qui a dû économiser pour parvenir, à payer généreusement, mais probablement parce que le geste même de donner de l'argent avec largesse connote l'élégance et distingue le seigneur des bourgeois :

> GARÇON TAILLEUR.
> Mon gentilhomme, donnez, s'il vous plaît, aux garçons quelque chose pour boire.
>
> MONSIEUR JOURDAIN.
> "Mon gentilhomme !" Voilà ce que c'est, de se mettre en personne de qualité. Allez-vous-en demeurer toujours habillé en bourgeois, on ne vous dira point "mon gentilhomme ". Tenez, voilà pour "Mon gentilhomme."
>
> GARÇON TAILLEUR.
> Monseigneur, nous allons boire tous à la santé de Votre Grandeur.
>
> MONSIEUR JOURDAIN. - "Votre Grandeur" Oh, oh, oh ! Attendez, ne vous en allez pas. À moi, "Votre Grandeur !" Ma foi, s'il va jusqu'à l'Altesse, il aura toute la bourse. Tenez, voilà pour Ma Grandeur.

Non content de tels gestes à la fois dispendieux et esthétiques, qui sont censés le grandir, M. Jourdain croit pouvoir acquérir une certaine grâce corporelle par un travail sur sa manière de se mouvoir. Il a donc entrepris d'apprendre la danse et l'escrime, qui doivent lui permettre respectivement un accès auprès des belles dames et une fréquentation des grands seigneurs, qui se piquent de sa battre en duel. *In fine*, ces pratiques pourraient lui donner l'air et le port de la noblesse. En fait, la danse se réduira bientôt à l'apprentissage de la révérence, qui le plonge dans un contexte de galanterie, auquel il aspire également.

Comme celui du valet-bouffon, et pour le plaisant malheur du Bourgeois, son corps le trahit chaque fois qu'il essaye de pénétrer comme par effraction dans le monde de la noblesse. On rit à gorge déployée de sa gestuelle extravagante quand il veut apprendre la danse, comme de ses révérences ratées, et, en dernier ressort, peu galantes, devant la Marquise alors qu'il essaye justement de se montrer digne, par ses manières, du monde où elle vit :

> MONSIEUR JOURDAIN, *après avoir fait deux révérences, se trouvant trop près de Dorimène*. - Un peu plus loin, Madame.
>
> DORIMÈNE. - Comment ?
>
> MONSIEUR JOURDAIN. - Un pas, s'il vous plaît.
>
> DORIMÈNE. - Quoi donc ?
>
> MONSIEUR JOURDAIN. - Reculez un peu, pour la troisième. (III, 16).

L'extravagance de son apparence et la maladresse de sa gestuelle gymnique disent, dans le spectacle qu'ils offrent, l'échec du personnage incarné et l'absence d'harmonie entre l'extérieur emprunté et l'intérieur qui ne peut pas l'être. Pourtant, M. Jourdain la perçoit confusément quand il essaie de s'instruire en philosophie et d'affiner sa sensibilité par des leçons de musique ; mais le cours de musique trouve un élève distrait, peu réceptif, et le cours de philosophie aboutit à sa laborieuse articulation des voyelles et à le faire grimacer en public, ce qui ne l'empêche pas de s'extasier sur lui-même comme si la greffe de la noblesse était en train de prendre sur lui. Le naturel des manières du noble mais désargenté Dorante et de la marquise Dorimène contraste avec ces laborieux et risibles apprentissages :

> Il ne suffit pas d'une représentation toute extérieure, ne serait-ce par un costume seulement, mais il faudrait qu'il prenne des processus internes et externes et qu'il les adapte à la vie spirituelle de ses incarnations. […] il faudrait donc qu'il « pense, sente, lutte et agisse en communion » avec ses personnages […] pour faire croire sincèrement aux spectateurs à l'existence de ses personnifications[45]…

Dans *L'Été des Coquettes*, on a également affaire à deux autres déguisements ratés : deux bourgeois (le maître à chanter et l'abbé) cherchent à plaire à la jeune et séduisante aristocrate Angélique en s'appropriant les manières et les habits des nobles. Dans plusieurs scènes, l'accent est mis sur le ridicule de deux hommes qui se prennent pour de véritables galants alors qu'ils sont respectivement moqués par la jeune femme et sa compagnie. Cidalise et Lisette se réjouissent des efforts de Des Soupirs pour faire le beau et de ses tentatives vaines de séduire Angélique par son visage fardé de rouge et de blanc, à la prétendue manière du beau monde. Elles rient de ses « mouches » de « bonne faiseuse » et de ses « grands airs » et supplient Angélique de l'accueillir, mais pour s'en distraire :

> CIDALISE.
> Ah! Ma bonne, en faveur du rouge et des mouches, il ne faut pas le renvoyer. Il nous réjouira. (I, 6)
> […]
> Ah! Ma bonne, quel excès de magnificence! Je croyais que la danse seule pouvait suffire à de si grands airs.
>
> LISETTE.
> Mais, vous ne parlez point à Monsieur, de son teint. Où le prend-il, Madame? On peut dire qu'aussi bien que les mouches, il est assurément de la bonne faiseuse. (I ,7)

L'échec du déguisement en aristocrate du maître à danser ne se limite pas à son corps, mais se manifeste surtout, et comme dans la plupart des cas, dans son manque d'esprit : la disgrâce

[45] Salwa-Elias Mishriky, *Le Costume de déguisement et la théâtralité de l'apparence dans le Bourgeois gentilhomme*, *op.cit*., p. 53.

physique de Des Soupirs est renforcée par une disgrâce de la pensée. Son incapacité à répondre aux compliments de deux femmes le met très mal à l'aise et le place dans une situation d'infériorité psychologique :

> CIDALISE.
> Mais voyez donc, Madame, qu'il est bien fait, et qu'il a bon air!
>
> DES-SOUPIRS.
> Madame!
>
> CIDALISE.
> Qu'il soutient spirituellement tous les compliments qu'on lui fait! (I, 7)

L'abbé, quant à lui, est doublement moqué : tout d'abord pour son hypocrisie et sa lubricité en porte-à-faux avec son statut d'homme de religion, ensuite parce qu'il fait les yeux doux à la jeune Angélique sans se soucier de la différence d'âge entre eux, ni aux ravages opérés par le temps sur son corps vieillissant et qu'il semble oublier à cause des coquetteries de sa tenue :

> CIDALISE.
> La plupart des jeunes Abbés sont fous de leur ajustement.
>
> LISETTE.
> Jeune, Madame? Celui-ci a cinquante bonnes années, et je ne désespère pourtant pas qu'au premier jour, pour toucher le cœur de Madame, il n'arbore le plumet, et ne se fasse Cornette de Cavalerie, s'il ne peut d'abord être Capitaine. (I, 9)

La laideur du vieillard perverti éclate davantage dès qu'il enfile son nouveau costume inadéquat non seulement à sa condition, mais aussi à son âge : on le voit se débarrasser de son « petit collet » (I, 10) et de son vieux « manteau », saupoudrer ses cheveux de la poudre de chypre, arranger « les boucles de sa perruque » afin de séduire la jeune coquette :

> LISETTE.
> Bon, bon, Madame, avant qu'il ait consulté son petit miroir de poche, mordu ses lèvres, arrangé les boucles de sa perruque, et pris l'avis de tous les laquais sur sa parure, il en a pour un bon quart d'heure sur l'escalier. (I, 9)

La raillerie d'Angélique fait descendre de bien haut l'euphorie de notre Abbé dont les efforts se révèlent vains puisque la jeune femme assimile son « beau » costume à ceux des campagnards s'apprêtant à la chasse :

> ANGÉLIQUE.
> […] ; mais quelle métamorphose ! Je ne m'étonne pas si je vous ai d'abord méconnu ; cette perruque allongée, le justaucorps violet bleu, la veste brodée ; vous allez à la campagne apparemment ? (I, 10)
>
> L'ABBÉ.
> Non pas, Madame

> ANGÉLIQUE.
> Quoi ! Pour demeurer à Paris vous vous mettez en habit de chasse ?
>
> L'ABBÉ.
> Ce n'est point un habit de chasse, Madame. (I, 10)
>
> LISETTE.
> Et ne voyez-vous pas bien, Madame, que c'est son habit à bonnes fortunes[46].

Avec son nouvel équipage, loin de ressembler à un gentilhomme raffiné, le vieil abbé ressemble plutôt à « un animal amphibie » (I, 10) selon Lisette :

> LISETTE.
> Mais aussi, n'ai-je pas raison ? Il faut être tout un ou tout autre. Monsieur l'Abbé dans cet équipage n'a l'air ni d'un bénéficier, ni d'un homme d'épée, et il n'y a personne qui ne le prenne pour un animal amphibie. (I, 10)

En dépit d'arrangements et de multiples transformations opérées pour plaire à la jeune dame, notre abbé échoue considérablement et devient objet de ridicule. Son échec le rapproche d'un personnage farcesque au visage enfariné et saupoudré ; mais, de plus, pour son grand malheur, sa poudre destinée à séduire la jeune femme, le fait plutôt chasser de chez elle parce qu'elle lui provoque des « vapeurs » qui la suffoquent :

> ANGÉLIQUE.
> Éloignez-vous de moi, Monsieur l'Abbé, vous avez des odeurs. Ah !
>
> L'ABBÉ.
> Ce n'est que de la poudre de Chypre, Madame !
>
> LISETTE.
> Eh ! Sortez donc, Monsieur, vous empestez cet appartement. Voulez-vous donner des vapeurs à tout le monde. Ah ! Ah !
>
> L'ABBÉ.
> La maudite poudre ! Je n'en mettrai de ma vie. (I, 10)

Exclu de l'univers noble qu'il voulait intégrer, notre malheureux abbé quitte alors la demeure de la jeune coquette, déçu et rageur. Tout comme le bourgeois de Molière, l'abbé croit pouvoir fasciner les autres par une apparence d'emprunt, et se faire apprécier par une communauté dont il croit maîtriser les codes, mais se trouve confronté au regard moqueur de l'aristocratie au moment où il s'attendait à en recevoir les honneurs. C'est le beau monde qui s'attire estime grandissante et l'approbation supplémentaire après ces piteuses tentatives d'assimilation à lui par le vêtement, le maquillage, les parfums.

---

[46] BONNES FORTUNES : on appelle en termes de galanterie, Bonne fortune, les dernières faveurs d'une Dame, qui d'ailleurs passe pour prude.

- **Programmation de l'échec des greffes de la noblesse**

Si Jourdain échoue si piteusement dans ses tentatives, c'est aussi qu'il n'est plus jeune alors qu'il est rare qu'un homme âgé de l'aristocratie tienne le premier rôle dans les comédies et tragi-comédies. À la laideur des mœurs de la classe d'un Jourdain ou d'un abbé s'ajoutent les méfaits de l'âge choisi pour le personnage, qui enlaidissent tout effort (« Nicole a raison, et son sens est meilleur que le vôtre. Je voudrais bien savoir ce que vous pensez faire d'un maître à danser à l'âge que vous avez », lance Mme Jourdain dans la scène 3 de l'acte III). Le Bourgeois gentilhomme doit assurément se torturer pour apprendre la danse à la manière de jeunes nobles alors même qu'il n'en a plus la force, selon sa femme, qui envisage d'emblée et la longueur de l'apprentissage et son propre refus d'organiser des bals mondains :

> MADAME JOURDAIN : Est-ce que vous voulez apprendre à danser pour quand vous n'aurez plus de jambes ? (III, 3)

lui lance-t-elle à la figure. Il se trouve aussi objectivement moqué par sa servante qui le bat spectaculairement alors qu'il voulait lui montrer son habileté à manier l'épée :

> MONSIEUR JOURDAIN.
> Ouais, ce maître d'armes vous tient à cœur. Je veux te faire montrer ton impertinence tout à l'heure. (*Il fait apporter des fleurets et en donne un à Nicole*.) Tiens. Raison démonstrative, la ligne du corps. Quand on pousse en quarte, on n'a qu'à faire cela, et quand on pousse en tierce, on n'a qu'à faire cela. Voilà le moyen de n'être jamais tué ; et cela n'est-il pas beau, d'être assuré de son fait, quand on se bat contre quelqu'un ? Là, pousse-moi un peu pour voir.
> (*Nicole lui pousse plusieurs coups*)
>
> MONSIEUR JOURDAIN.
> Tout beau, holà, oh ! doucement. Diantre soit la coquine ! (III, 3)

Bien que M. Jourdain reproche à sa servante – visiblement plus jeune – d'être trop rapide dans le combat et de ne pas lui donner suffisamment de temps pour répondre à l'attaque, c'est en se référant au lexique de l'escrime, familier aux nobles qu'il le fait, s'assimilant encore à eux par là, de manière un peu pathétique :

> Oui, mais tu me pousses en tierce, avant que de pousser en quarte, et tu n'as pas la patience que je pare. (III, 3)

La leçon d'escrime révèle à l'envi sa raideur. Ainsi le bourgeois déclenche le rire inextinguible de Nicole et les moqueries de son entourage et valorise ceux qui savent se battre en duel à cause du manque d'harmonie dans ses gestes, et ses grimaces. II est emprunté, c'est un mauvais acteur parce qu'il ne peut pas être bon.

La grâce et l'élégance du mouvement sont en effet de rigueur au XVIIe siècle : il est alors judicieux d'éviter toute position malséante, de se tenir droit, de ne pas écarter les jambes en marchant, de ne pas se dandiner de droite et de gauche, d'être « droit à la danse[47] » …Ces préceptes adoptés par l'honnête homme nous rappellent la grande importance accordée à la danse comme moyen d'éviter les faux pas et d'apprendre les belles manières de se tenir devant le public. Monsieur Jourdain, essaye ainsi de s'approprier les gestes et les postures de « l'honnête homme », visant à adapter son corps au nouveau statut auquel il aspire, mais ce corps, roturier de naissance, et ancré dans ses habitudes de maintien, le trahit chaque fois qu'il essaye de le dompter. En dépit de ses efforts pour faire oublier son identité, M. Jourdain reste à la fois vieux et roturier. Non initiées aux règles de la bonne tenue, les postures du bourgeois demeurent ridicules, et ses maîtres, dans un rapport qui l'humilie vu son âge, sont amenés à le rappeler sans cesse à l'ordre. Les instructions du maître à danser témoignent bien des contorsions que le bourgeois inflige à son corps en essayant d'apprendre à danser :

> Un chapeau, Monsieur, s'il vous plaît. La, la, la […]. En cadence, s'il vous plaît. La, la, la […]. La jambe droite. La, la, […]. Ne remuez point tant les épaules. […]. Vos deux bras sont estropiés. La, la, la, la, la. Haussez la tête. Tournez la pointe du pied en dehors. La, la, la. Dressez votre corps. (II, 1)

À travers les propos du maître à danser, l'on peut imaginer les postures « comique » du vieil homme et les déformations de son corps : alors que ces instructions soient bien ciblées, les différentes parties du corps du bourgeois (jambe, bras, épaules, tête, pied, corps) ne semblent pas lui obéir, et sa posture marionnettique, au lieu de susciter l'admiration, suscite plutôt le rire. M. Jourdain se dandine sans arrêt : une danse aussi exquise que le menuet devient alors le balancement d'un plantigrade lorsqu'elle est exécutée par notre homme.

Le Maître d'armes est confronté au même problème et l'on peut savoir en entendant ses recommandations que la posture maladroite et les positions grossières que prend le corps de M. Jourdain ne peuvent être que comiques et caricaturales. Le corps, choisi comme peu favorisé, trahit le vieux bourgeois dont les gestes restent, malgré ses efforts, dépourvus de tout raffinement et de toute adresse à l'escrime. À partir des indications intratextuelles, nous imaginons le maintien de M. Jourdain et les différents gestes qu'il effectue, à l'encontre de tout ce que lui recommandait son maître d'armes. L'on suppose alors qu'il se tenait le corps penché, les jambes très écartées, les mains dans tous les sens, la tête inclinée, le corps « mou », le regard

[47] Faret, *L'Honneste homme, ou l'art de plaire à la cour*, par le sieur Faret de l'Academie Françoise, à Paris au Palais chez Pierrre Trabouillet, avec permission, 1681, p. 19.

égaré…, bref, adoptant des postures qui ne faisaient qu'accentuer davantage son ridicule et renforcer le comique de la scène :

> Votre corps droit. Un peu penché sur la cuisse gauche. Les jambes point tant écartées. Vos pieds sur une même ligne. Votre poignée à l'opposite de votre hanche. La pointe de votre épée vis-à-vis de votre épaule. Le bras pas tout à fait si étendu. La main gauche à la hauteur de l'œil. L'épaule gauche plus quartée. La tête droite. Le regard assuré. Avancez. Le corps ferme… (I, 2)

Tous les gestes et déplacements du corps des nobles, disait Faret quarante ans plus tôt, doivent être accomplis avec

> une certaine grâce naturelle, qui en tous ses exercices & jusqu'à ses moindres actions doit reluire comme un petit rayon de Divinité, qui se voit en tous ceux qui sont nays pour plaire dans le monde[48].

Cette grâce semble, cependant, être un don naturel dont jouissent les aristocrates « qui ont esté comme arrosez du Ciel de cette grâce qui ravit les yeux & les cœurs de tout le monde[49]». Faret ajoutait : « ceux-là sont heureux qui n'ont que faire d'enseignemens pour plaire », contrairement à ceux, « d'une naissance ingrate », qui ne peuvent acquérir cette grâce même au prix d'exercices pénibles. Ainsi offrir en soi le spectacle d'une leçon, c'est déjà louer ceux auxquels la dextérité vient peu à peu et comme naturellement.

La beauté du corps, l'élégance du mouvement et le raffinement de l'esprit que M. Jourdain cherche à s'approprier tout au long de son parcours d'anoblissement, apparaissent ainsi comme des qualités « naturelles » dues à des « semences » héréditaires qu'il ne peut nullement acquérir car, le corps d'un homme de cour, avec sa belle taille, se caractérise aussi par

> des membres bien formez, forts, souples, desnouez et faciles à s'accommoder à tous exercices de guerre et de plaisir. Ayant tous ces dons de nature, il est important de les employer […] dans toutes ces galanteries d'adresse qui sont en usage et convenables à un Gentilhomme[50].

La nature semble justement avoir mal formé les membres de Jourdain et comment pourrait-il rattraper le temps perdu en matière de galanteries d'adresse ?

Faret allait encore plus loin en soutenant que les qualités de l'esprit, si elles se révèlent admirables en quiconque, le sont plus encore quand elles siègent chez les personnes de sang noble en renforçant mystérieusement l'attrait de leur physique, comme prédisposé à les accueillir :

---

[48] Faret, *op.cit*., p. 23.
[49] Faret, *op cit*., p. 24.
[50] Faret, op.cit., p. 11.

> […] il est bien vray que la vertu mesme a des attraits plus doux & plus puissants lorsqu'elle se rencontre en une personne de bonne mine[51] & de qualité, qu'en une autre mal-faite & de basse condition[52].

Bourgeois est Monsieur Jourdain, bourgeois il restera, victime de sa vanité ridicule. M. Jourdain livré au jeu des apparences brillantes, mais illusoires, en oublie le fond de son âme et son attachement à sa famille, notamment à sa fille, qu'il malmène :

> Il est clair que la fausse apparence exige de lui qu'il joue un rôle où il est réduit à une représentation irrationnelle, à l'exclusion de ce qui est unique et spontané en lui et exprime l'inauthenticité de son être. Il atteste la suprématie du paraître sur l'être lui-même. Toutes les fausses représentations que se donne le gentilhomme déguisé forment la trame de son existence : s'enferrant davantage dans ses illusions et ses rêves, il devient de plus en plus dépendant à cause des mensonges, et altère ses sentiments jusqu'à leur défiguration[53].

Molière nous amène à conclure que l'apparence est souvent synonyme de mensonge : justement, son bourgeois ne semble pas comprendre que la noblesse ne consiste pas dans un déguisement, mais dans l'élégance naturelle des gestes, de l'attitude et du propos : en un mot, on naît « honnête homme », on ne le devient pas. Plus Monsieur Jourdain aurait l'illusion d'être « l'homme de qualité » qu'il représente par son apparence, plus il pourrait croire au personnage qu'il joue. Une seule condition devrait être remplie, que l'homme de qualité veuille bien entrer dans son jeu d'acteur, que par une sorte d'illusion théâtrale entretenue, il laisse entendre qu'il s'identifie entièrement au masque qui lui est prêté. Mais le bourgeois ignorant, homme aliéné dans le paraître, confond vainement la vie réelle et le jeu de déguisement, donc ironiquement, le gentilhomme déguisé ne doit pas son existence à la vérité de sa vie, mais au souci de la fausse apparence.

Ainsi le déguisement des roturiers prend au théâtre une valeur psycho-sociale : il traduit leur aspiration, plus ou moins consciente, à gravir les degrés qui les séparent de la hiérarchie dominante et à se trouver placés sur un pied d'égalité avec une classe « supérieure » ; mais leurs maladroites et superficielles métamorphoses aboutissent la plupart du temps à faire valoir la beauté et la qualité de la noblesse.

---

[51] MINE est, selon le *Dictionnaire de l'Académie française*, 4ème Édition (1762) : « L'air qui résulte de la conformation extérieure de la personne, & principalement du visage. Bonne mine. Mauvaise mine. Méchante mine. Grande mine. Petite mine. Mine fière. Une mine haute, noble. Une mine basse. Il se dit aussi de la bonne ou mauvaise apparence de quelque chose. Un ragoût qui a bonne mine, qui a mauvaise mine. *Jean-François Féraud : Dictionnaire critique de la langue française* (1787-88) définie « MINE » comme « L'air du visage. "Bonne ou mauvaise, méchante mine. "Grande ou petite mine. "Mine fière, haute, noble, ou bâsse. "La mine d'un honnête homme ou d'un vaurien. »

[52] Faret, *op.cit.*, p. 29.

[53] Salwa Mishriky, *Le Costume de déguisement et la théâtralité dans Le Bourgeois gentilhomme de Molière, op.cit*., p. 98-99.

Le déguisement des aristocrates remplit, lui, une fonction plutôt esthétique, sorte d'assaisonnement des jeux de l'amour et de la séduction.

II- EFFETS ESTHETIQUES ET SEDUCTEURS DES DEGUISEMENTS

La pratique du déguisement se révèle d'un usage très large dans maintes pièces baroques et classiques. Doublement connoté, le travestissement peut designer à la fois les modifications ostensibles des costumes aussi bien que la dissimulation de la pensée et de l'identité. Que l'apparence physique soit affectée ou non, que le personnage déguisé soit conscient d'être autre que ce qu'il paraît ou qu'il soit le premier trompé par son identité fictive, on parlera de déguisement dans tous les cas où il y a interruption momentanée de l'identité relayée par l'assomption d'une identité usurpée. Le déguisement fait, au fond, partie de la théâtralité car se déguiser, c'est effectivement « revêtir un moi d'emprunt » selon l'expression de Georges Forestier, et agir comme si l'on était réellement ce moi. Le jeu théâtral ne consiste-t-il pas en soi en la superposition d'un être fictif à un être réel dans le but de séduire, de charmer ou même de pouvoir « exprimer » plus librement ce que l'on ne peut pas dire dans son corps réel. Selon A. Cioranescu,

> le déguisement est une image symbolique de l'activité théâtrale, il représente la pénétration du théâtre par le théâtre; à tout le moins, il est un rôle. Il est donc un des principaux vecteurs de ce qu'on appelle aujourd'hui la théâtralité, ce qui achève de le distinguer des procédés ordinaires de la feinte et de quiproquo.[…] Mais il y a le revers de la médaille. À l'image du baroque qui en est venu à englober tout et son contraire, le déguisement s'est chargé d'un trop-plein d'âme. Passant du statut de procédé à celui de thème, il s'est mis à signifier tout ce que par quoi on a longtemps désigné le baroque : métamorphose et instabilité de l'être, paraître ostentatoire trompe-l'œil, théâtralité généralisée et dédoublement, le déguisement renvoie à tout cela et tout cela renvoie au déguisement[54].

L'imposture semble ainsi naître avec l'homme et s'y attacher d'un lien indissoluble. Il serait vain alors de vouloir lui trouver une origine dans l'âge classique ; elle est toujours déjà là : Zeus, roi de l'Olympe, n'est-il pas le père des imposteurs, lui qui prenait les apparences les plus fantaisistes pour séduire ses dames ? Le théâtre assume diversement ce schéma de conduite où l'on cherche à passer pour autre. Toute une myriade de termes constitue le lexique de l'imposture : duplicité, masque, séduction, déguisement, mystification, toujours en relation avec une apparence trompeuse mais fascinante. Vauvenargues, dans une sentence très suggestive, fait de l'imposture la matrice de toutes les fausses apparences :

---

[54] Cioranescu Alexandre, *Le Masque et le visage : du baroque espagnol au classicisme français, op.cit*., p. 298.

> L'imposture est le masque de la vérité ; la fausseté, une imposture naturelle ; la dissimulation une imposture réfléchie ; la fourberie une imposture qui veut nuire ; la duplicité, une imposture qui a deux faces[55].

Le théâtre se définit comme l'art des faux-semblants par excellence, où le travestissement est la condition même d'une représentation de l'action. Le déguisement se révèle ainsi plus qu'un décor dans le théâtre : c'est un procédé permettant le renforcement de l'action et une animation supérieure de la scène. Rappelons ici le, sens originel du mot « *hypocrite »* qui semble être intimement et inséparablement lié au masque et au théâtre puisque son étymologie même définit comme « *hypocritès* » l'acteur qui officiait le théâtre, celui qui porte un masque pour jouer une scène.

Le *Dictionnaire de L'Académie française* (1694), définit « l'imposteur » comme « Celuy qui invente, qui debite une fausse doctrine pour seduire le public », et le « dissimulé » comme quelqu'un de « Fin, couvert, artificieux, qui a accoustumé de dissimuler pour surprendre quelqu'un ». Ainsi l'imposture et la dissimulation sont *à priori* liées à la surprise et à la séduction : on ne dissimule, semble-t-il, que pour mieux attirer et on ne cache que pour mieux montrer ! Les masques semblent ainsi servir plus à séduire qu'à dissimuler, en introduisant le mystère, d'un grand attrait, en excitant la curiosité, et en ouvrant la voie aux délices de l'imagination, qui a également sa place dans les ressorts du comique.

1- <u>Variété des masques : masques naturels, masques fabriqués</u>

Procédé très en vogue dans les comédies et les tragi-comédies du premier XVIIe siècle, le déguisement comporte plusieurs variétés. Georges Forestier les répartit entre deux grands types : le déguisement « conscient » et le déguisement « inconscient », qui consiste à « se croire autre que l'on est ». Cette dernière variété comporte, cependant, plusieurs motifs ou formes. On en distingue trois : la plus connue est la conséquence d'une disparition en bas âge ou d'une substitution d'enfants (*La Diane, Laure Persécutée, Don Sanche D'Aragon, La Belle Égyptienne*) ; la deuxième consiste en la ressemblance physique entre deux personnages que l'on confond malgré eux (*Ligdamon et Lidias, Les Deux Alcandres, Les trois Orontes*) ; la dernière est de faire croire à un personnage qu'il a changé d'identité ou de condition (*Le Geôlier*

[55] *Introduction à la connaissance de l'esprit humain,* 1746. Cité par Caminade, *Premiers élémens de la Langue Française, ou Grammaire usuelle Et complète rédigée d'après les principes des meilleurs auteurs, tant anciens que modernes, par le citoyen Caminade*, seconde édition, Tome second, Paris, chez H. Agasse et Garnery, 1803, p. 724.

de soi-même). Le déguisement « conscient » se distingue toutefois du déguisement « inconscient » sur un point fondamental qui concerne principalement la matérialité du déguisement. Doter un personnage d'un déguisement conscient, c'est, en effet, soit lui faire simplement « affirmer » qu'il est un autre (dans ce cas, on parle d'un « déguisement verbal[56] », c'est-à-dire d'une simple dissimulation d'identité), soit le déguiser physiquement par le costume, la barbe, l'aspect, ou même parfois par « un déguisement magique », selon lequel un personnage peut prendre l'exacte apparence d'un autre, par l'effet d'un pouvoir surnaturel, à l'œuvre dans *L'Amphitryon* et *Les Sosies* où Jupiter usurpe le visage et toute l'apparence du mari, général thébain : port, gestes, assomption de la fonction.

Pour notre part, nous étudierons dans notre corpus quelques exemples de ce que nous avons appelé les « masques naturels », comme le fait de déguiser son identité en prétendant être quelqu'un d'autre, ou encore d'usurper le physique d'une autre personne sans avoir besoin de mettre un masque ni de se travestir par le port d'un vêtement (*Amphitryon)*, ou enfin d'être simplement caché par un phénomène naturel telle que la nuit ou l'obscurité : leurs effets éthiques sont variés, qui vont de la séduction au libertinage. Nous nous attarderons ensuite sur le déguisement conventionnel qui se sert d'un véritable masque, d'un voile ou d'une coiffe et qui reste le plus fréquent au théâtre, tout en mettant en lumière leurs enjeux éthiques.

L'origine du masque remonte à la tradition gréco-latine. Le mot « masque » vient, en fait, du bas latin *mascha,* désignant la sorcière, et, par dérivation, un faux visage qui fait peur. Loin d'être un simple accessoire scénique, le masque peut s'acquitter au théâtre d'une fonction éthique plus importante. Il ne se contente plus d'effrayer, mais devient aussi une véritable source de comique, un moyen de divertir, de séduire, mais également un outil de libération et d'émancipation, voire de libertinage. Nous distinguerons dans notre analyse entre les différents masques matériels (masque, voile, loup, coiffe, casque), et les « masques naturels » que constituent la nuit et l'usurpation du corps d'un autre (cas des sosies) et qui participent à l'installation de l'équivoque et de la tromperie sur les corps sans qu'il y ait besoin de se déguiser par un costume spécifique ou le port d'un masque.

[56] Georges Forestier, *Esthétique de l'identité, op.cit*., p. 54.

2- Se masquer sans masque

a- Avantages paradoxaux de la nuit pour l'action théâtrale :

Le mot « nuit » désigne la « période durant laquelle le soleil est sous notre horizon et il fait noir ». Temps traditionnellement dévolu au repos, la nuit change de rôle en littérature : elle se donne comme un temps mythique, celui de la pensée, de l'activité artistique, mais aussi de l'ambiguïté, du merveilleux, de l'amour et de la séduction. Dans son sens figuré, la nuit peut même avoir une connotation érotique pour désigner « les faveurs d'une femme ». La notion se révèle ainsi multiple et fluente, ambiguë et peu cernable, double dans sa nature même puisqu'elle se définit par rapport à une autre réalité, qui est le jour et sans laquelle elle ne saurait exister.

Penser la nuit comporte en soi une équivoque interne faisant de l'espace nocturne à la fois un lieu et un thème de méditation. Penser la nuit c'est, tout d'abord, penser dans la nuit, rester éveillé dans un moment habituellement dévolu au sommeil et à l'activité onirique. Cet obscur objet du savoir peut, toutefois, nous rendre compte de la relation de l'homme au monde, aux autres, et à lui-même. En parlant de la conception de la nuit ici, nous entendons préciser les enjeux dans cette gageure qu'un auteur dramatique s'impose à lui-même quand il s'attaque à ce qui ne se donne pas à voir, à ce qui apparemment contredit la vocation de son œuvre. Inquiétante, mystérieuse, sensuelle, la nuit inspire les peintres et les poètes, mais elle pose un problème particulièrement intéressant pour les dramaturges. Bien qu'elle soit faite pour être vue, l'action dramatique n'exclut pas la nuit, elle occupe même une place importante dans l'action car ce peut être la nuit des rendez-vous amoureux, des tromperies des séducteurs, du guet des maris cocus et des hardiesses des femmes émancipées.

Si plusieurs de nos héroïnes de théâtre utilisent souvent le masque (voile, coiffe…) pour s'approcher de leurs amants et les séduire, elles envisagent parfois de se couvrir tout simplement d'un « masque » naturel, celui de la nuit qui leur garantit l'anonymat et la discrétion, leur permettant ainsi de se rendre à leur rendez-vous amoureux en toute quiétude et même d'enflammer davantage leurs amants, tenus en laisse par le manque de visibilité et l'envie de voir.

- *La nuit favorable à l'*incognito

Dans *Le Menteur* de Corneille, la nuit joue un rôle essentiel quand le héros veut se forger une existence d'emprunt. Elle agit dans les mots : elle est le moment privilégié par Dorante pour situer le récit de ses aventures imaginaires et de ses conquêtes amoureuses ; personne ne pouvant être certain de reconnaître des visages et des silhouettes dans la nuit, il peut prétendre y avoir organisé d'illusoires festins et des ballets qui ne le sont pas moins, et y avoir courtisé de prétendues amantes puisqu'on n'a pas pu distinguer qui se rendait sur l'eau[57]. Le contraste frappant qu'il imagine entre l'ombre utile à la discrétion et la lumière subite de prétendus feux d'artifice et l'obscurité fait de la nuit galante et imaginaire de Dorante une sorte d'emblème de l'usage de la nuit occultante par les dramaturges. Elle sert avant tout à mettre en valeur l'apparition lumineuse qui suivra :

> Après qu'on eut mangé, mille et mille fusées
> S'élancent vers les cieux, ou droites ou croisées,
> Firent un nouveau jour, d'où tant de serpenteaux
> D'un déluge de flamme attaquèrent les eaux
> Qu'on crut que pour leur faire une plus rude guerre
> Tout l'élément du feu tombait du ciel en terre. (I, 5)

Tel Jupiter avec Alcmène, le « menteur » prétend rêver volontiers de faire durer à jamais cette nuit enchantée sans que le jour, porteur de vérité, ne puisse en interrompre les délices affirmant ainsi l'obscurité comme complice de l'imposture.

C'est seulement la nuit que le Dorante de *La Suite du Menteur* peut se rendre sous la fenêtre de la belle Mélisse, donnant sur une belle place de Lyon, afin de préserver sa réputation. C'est là aussi que se rend son soupirant, Philiste, qui espère bien qu'elle ouvrira sa croisée. En effet, les balcons et les fenêtres plongés dans la nuit et qui permettent une conversation amoureuse, constituent un *topos* de la *comedia* d'intrigue et confèrent une touche d'exotisme espagnol à des pièces qui sont justement tirées de dramaturgies composées outre-Pyrénées, en l'occurrence *Amar sin saber à quién* de Lope de Vega pour *La Suite du Menteur*. Cependant la sérénade nocturne avec mandoline est également un motif fréquent de la comédie improvisée des Italiens.

Dans le premier *Menteur*, la nuit assume la fonction d'adjuvant des impostures. Clarice l'utilise en prenant la place de son amie pour s'assurer de la sincérité à son égard celui que son père lui promet car elle lui parle du balcon de Lucrèce et à son nom.

---

[57] « DORANTE. Comme à mes chers amis, je vous veux tout conter ; / De cinq bateaux qu'exprès j'avais fait apprêter, / Les quatre contenaient quatre chœurs de musique / Capable de charmer le plus mélancolique / […] / Dont chaque extrémité portait un doux mélange / De bouquet de jasmin, de grenade et d'orange. / Je fis de ce bateau la salle du festin, / Là j'ai mené l'objet qui fait seul mon destin / De cinq autres beautés, la sienne fut suivie, / Et la collation fut aussitôt servie. » (*Le Menteur*, I, 5)

CLARICE.
Mais j'entrevois quelqu'un dans cette obscurité,
Et si c'était lui-même, il me pourrait connaître.
Entrons donc chez Lucrèce, allons à sa fenêtre
Puisque c'est sous son nom que je lui dois parler. (III, 5).

La nuit aide également la reine de Naples des *Occasions Perdues* à faire croire à Clorimand que c'est sa jolie dame d'honneur qu'il rencontre et à bénéficier ainsi de sa présence en entendant des mots d'amour.

Les galants goûtent énormément cette ambiance mystérieuse. Ce n'est pas le cas de leurs serviteurs.

- *Les mystères de la nuit appréciés par les seuls nobles*

Jusqu'au XVIIe siècle, la nuit dans la culture régnante, était perçue comme maléfique, elle a longtemps été liée au satanisme, à la sorcellerie et à la damnation. Noire, elle signalait le soulèvement des forces du Mal, le retour du refoulé, le domaine du Diable. Si elle s'est donnée comme source des plaisirs nocturnes pour les galants, elle reste un lieu d'inquiétude, d'aveuglement, de confusion et d'illusion pour les roturiers. Elle apparaît souvent comme devant être combattue. Cette nuit informe demeure sans cesse à circonscrire, voire à vaincre : elle n'a jamais le même aspect étant l'inconnu, sinon l'inconnaissable, toujours mouvante et menaçante. La lumière, elle, a souvent été associée au charme et à la séduction : dans la mythologie, les sorcières et magiciennes séduisent par leur lumière. Circé dans *Le Ballet comique de la Reine*, exerce sa fascination grâce à la lumière qui jaillit de ses yeux : « Dans ses yeux égarés un soleil reluisait, / Yeux où l'amour caché ses traits d'or aiguisait[58] ».

Au théâtre, la nuit fait fréquemment l'objet de deux perceptions opposées qui placent les roturiers du côté de la peur et les nobles du côté du courage implicite autant qu'impavide et de la belle imagination : Les observations du valet de *L'Esprit follet,* imprégnées par la peur que lui inspire la nuit, le ridiculisent très vite ; le pauvre serviteur va jusqu'à supplier « l'horrible » esprit qu'il croit voir errer dans la nuit de s'en tenir à posséder le corps de son maître ; sa crainte l'amène à le flatter servilement en vantant sa qualité, qui doit l'orienter vers son maître :

CARRILLE, *avec une chandelle*.
Esprit, je te conjure, en toute humilité,
Car tu n'es pas, je crois, de basse qualité :
Si ta mauvaise humeur ici ne te transporte,
Si la soumission d'un homme de ma sorte
Peut en cet accident quelque chose pour toi,
Aujourd'hui pour le moins ne songe point à moi :

[58] Cité par Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement ; magie et magiciens dans la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 443.

Je suis le serviteur, tu n'en veux qu'à mon maître. (III, 5)

Si le voile naturel qu'elle offre est séducteur et promesse amoureuse pour les jeunes galants, il cache pour leurs serviteurs une réalité suspecte et maléfique. « Comme dans les *comedias*, […] l'ardeur de l'imagination aristocratique des jeunes gens » s'oppose aux « certitudes vulgaires » du *gracioso*[59]… ».

Dans *Les Occasions Perdues*, alors qu'elle stimule la rêverie amoureuse de Clorimand qui, s'apprêtant à se rendre à son rendez-vous avec la reine cachée par l'obscurité, s'attend à rencontrer une jeune merveille, l'ombre déclenche la raillerie de son valet dont les remarques terre à terre s'efforcent de faire retomber l'enthousiasme du maître et confèrent ainsi à la scène une touche comique des plus agréables :

LYSIS.
Adorez-vous quelqu'un de ces oiseaux de nuit
Qu'on ne peut jamais voir quand le soleil nous luit ?
Un hibou cause-t-il votre amoureuse peine ?
Auriez-vous, monsieur, une âme si peu saine ? (III, 2)

Ce corps toujours enveloppé dans la nuit reste, selon Lysis, un corps suspect qui éveille de légitimes soupçons sur la beauté de la femme dissimulée puisqu'elle refuse de paraître à la lumière du jour :

LYSIS.
Qu'une étrange manie a troublé sa pensée !
C'est bien là se flatter d'une amour insensée.
[…]
Il l'adore, il la croit de mille attraits pourvue,
L'élève jusqu'au ciel, et ne l'a jamais vue. (III, 2)

Dans *L'Esprit Follet* de D'Ouville, les suppositions naïves du serviteur à l'égard de la créature cachée par la nuit reflètent les superstitions populaires :

CARRILLE.
Ce démon, cet esprit enragé,
S'est sauvé de l'enfer, sans demander congé ;
Avec son esprit fort, mon maître est hérétique,
De nier les esprits et le pouvoir magique.
Je crois tout sur ce point, jusques aux loups-garous. (II, 8)

On voit que le valet a d'autant plus peur que son maître, ne tremblant pas, lui paraît augmenter le danger. De fait, le mystère de la nuit révèle encore deux imaginations contraires. Celle du

[59] Catherine Dumas, *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France*, *XVIIe-XXe siècle* : *de la traduction au transfert culturel,* sous la direction de Christophe Couderc, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 125.

valet superstitieux déclenche l'hilarité. Alors que son maître est fasciné par la belle invisible, l'imagination fertile du serviteur envisage Angélique cachée par l'obscurité comme un diable-femme, qui aurait pris une forme animale :

> CARRILLE.
> Vous me feriez mourir : vous vous moquez de moi ?
> Je l'ai vu, je vous jure, ainsi que je vous vois.
>
> FLORESTAN.
> Dis-donc comme il est fait ?
>
> CARRILLE.
> Ah ! de crainte j'en tremble.
> Laissez-moi respirez ; il est fait ce me semble,
> Comme un Coq d'Inde noir, mais trente fois plus grand. (III, 9)

Quand la lumière enfin projetée sur Angélique séduit le jeune galant, elle achève de terrifier son valet qui y voit un indice indubitable de la nature diabolique de l'apparition :

> CARRILLE.
> Voyez-vous pas aussi qu'au plus creux de l'enfer,
> Elle a pris cet éclat des yeux de Lucifer. (IV, 3)

Pour Carrille, c'est la confirmation de ses appréhensions initiales : l'audace de son maître qui les a conduits jusqu'aux portes de l'Enfer :

> CARRILLE.
> Monsieur, nous voilà pris.
> Nous sommes maintenant au pouvoir des esprits.
> Voyez un peu que c'est que d'être opiniâtre :
> Nous avons à présent tout l'Enfer à combattre. (V, 2)

Le galant se trouve généralement récompensé de son habituel courage et de sa foi amoureuse, qui se manifeste jusqu'au cœur du mystère, tandis que le valet se trouve ridiculisé pour sa misogynie et sa faiblesse morale. Si les nobles sont séduits, eux, c'est qu'ils entrent volontiers dans le jeu des dames qui utilisent la nuit pour produire des effets qu'elles n'auraient pas produits de jour, et qui transforment un interdit en atout en se révélant d'excellents metteurs en scène.

- *La nuit, arme de séduction*

L'obscurité revêt une importance particulière dans *L'Esprit Follet,* où elle constitue le cadre même de l'action ; grâce à elle, l'héroïne passe inaperçue, détourne la jalousie de son frère, séduit son amant et arrive à ses fins, en gagnant son amour. Angélique sort la nuit pour aller voir Florestan, bien que le jeune étranger soit logé chez elle. Le choix de la nuit correspond

à une stratégie bien élaborée de la part de la jeune amoureuse, en lui permettant non seulement d'être plus libre dans ses actions, mais également de cultiver le mystère autour d'elle et de mieux attirer par là l'attention du galant :

> ANGÉLIQUE.
> Chacun est retiré, je pourrai librement
> Aller sans qu'on me voie en son appartement
> Mais de peur de surprise, ajuste la chandelle,
> Dans la lanterne sourde, et sois en sentinelle;
> Je ne l'ouvrirai point que je ne sois dedans,
> De crainte que quelqu'un qui peut veiller céans,
> Découvre la clarté… (IV, 1)

L'extrême confusion du maître et valet, qui ne réalisent pas comment cette charmante femme a pu entrer dans leur chambre de nuit alors qu'elle était fermée à clef[60], présente pour la jolie veuve une occasion en or pour se sauver, et nous donne à voir un agréable moment de comique, notamment parce que la vision terre-à-terre du valet qui perçoit plutôt en elle une redoutable sorcière contraste avec la réaction du maître charmé par cette présence divine et la fait valoir Si le cadre nocturne accroît la peur du valet et accrédite la possibilité qu'Angélique soit une envoyée des Enfers, il excite au contraire la curiosité de Florestan et, par-là, le séduit.

> FLORESTAN, *bas à Carrille*.
> Carrille, vois-tu bien ? Attends, L'Esprit est pris,
> Parlons bas, vois-tu cette parfaite Dame,
> Capable d'exciter mille feux dans une âme ?
> Vit-on jamais au monde une telle beauté ?
> C'est à ce coup, O Ciel ! Que je suis enchanté.
> Ce prodige m'étonne, et me rend immobile,
> Car d'une hydre abattue j'en vois renaître mille,
> Je suis ici si fort surpris d'étonnement,
> Que je manque d'esprit et perds le jugement ! (IV, 3)

Le mystère de la jeune femme est renforcé par un effet de contraste : Angélique paraît dans une chambre sans aucune lueur car la chandelle de Carrille s'est brusquement éteinte, pour le plus grand malheur de celui-ci. L'héroïne est présentée comme une créature de lumière et dont la luminosité est encore mise en valeur par l'obscurité totale des lieux. Florestan, la prétendant toute lumineuse, s'éprend aussitôt d'une beauté essentiellement créée par la surprise et sa fertile imagination :

> FLORESTAN.
> L'éclat de ses yeux brille avec tant de lumière,
> Qu'il éblouit mes yeux et sille ma paupière. (IV, 3)

---

[60] CARRILLE. « Non, je ne puis penser qu'un autre qu'un esprit, /Puisse entrer en ce lieu, la porte étant fermée, /Ou par sortilège, il faut qu'il l'ait charmée. » (II, 7)

Ébloui, le jeune homme reste envoûté par le mystère : « Sa lumière en effet a paru plus qu'humaine » (IV, 4). En effet, la clarté dont Angélique dispose subitement amène Florestan à douter, comme Carrille de la nature humaine de cette apparition, mais c'est pour la placer plutôt au rang des anges :

> FLORESTAN.
> […] Je ne lui puis donner d'assez dignes louanges,
> Et sans doute, je crois qu'elle est du rang des anges. (IV, 3)

Le jeune galant fait effectivement preuve d'un esprit fort, qu'incrimine son valet, en soutenant que la femme invisible est plutôt de nature humaine,

> FLORESTAN.
> Je n'appréhende rien, crois que j'en jouirai
> Si je tiens un démon par le moyen du diable :
> Ou s'il faut que tu sois, comme il est plus croyable,
> Une femme mortelle, il faut présentement
> Qu'une femme m'éclaire en cet aveuglement.
> Quoi que je sache bien, ayant un corps visible
> Qui se laisse toucher, que c'est chose infaillible,
> Que tu n'es qu'une femme, et non pas un démon. (IV, 3)

Amusée par la crédulité différenciée des deux hommes, la « femme invisible » se livre alors entièrement au jeu, pour le plus grand plaisir de son spectateur complice. Angélique choisit de se déclarer progressivement et fixe un rendez-vous à son galant dans des circonstances mystérieuses qui ne font qu'accroître la peur du valet et la curiosité idéalisatrice de son maître. Le manque de visibilité et l'absence de la lumière créent l'illusion, alimentée par l'imagination : Angélique est « […] sans doute […] sorcière. » (IV, 4), et ses gens sont des « Satans » (IV, 4) selon Carrille. Le dévoilement final de la jeune femme est volontairement précédé d'une longue marche ténébreuse assimilée à une descente aux Enfers par le valet : il fait nuit, les deux hommes sont conduits par des valets habillés en noir, dans un carrosse noir, les flambeaux éteints, dans une atmosphère lugubre et démonologique qui terrifie davantage les deux hommes :

> CARRILLE
> C'est ainsi qu'on m'a dit qu'on chemine aux Enfers.
> Deux valets nous menaient, aussi noirs que des diables,
> Et le carrosse noir, qui sont choses capables
> Au plus déterminé de troubler le cerveau.
> Etant entrez, on a même éteint le flambeau :
> En un portail obscur on nous a fait descendre,
> Et sans savoir par qui l'on nous est venu prendre, (V, 1)

L'effet de contraste des deux imaginaires se prolonge dans le réel grâce à l'intrusion de Florestan et son valet dans une pièce toute lumineuse qui compense leur longue marche

ténébreuse. En effet, selon la didascalie, ils entrent dans : « *une chambre superbement parée et meublée, avec un grand apparat, et vaisselle d'argent, des chandeliers de cristal, et le plus de servantes qu'on pourra. Isabelle et les autres filles faisant la révérence à Angélique, qui est superbement vêtue.* » (Scène dernière). La mise en lumière semble bien préparée par la jeune séductrice : elle n'autorise l'accès de deux hommes à sa chambre qu'après les avoir approuvés par une pénible « descente aux Enfers » :

> ANGÉLIQUE, *à Florestan*.
> Vous vous plaindrez de moi certes avec raison,
> De vous avoir tenu si longtemps en prison,
> Parmi ces lieux obscurs. (Vêts, 3)

Pris dans la lumière des lieux féeriques et la beauté surprenante de la femme jusqu'alors invisible, Florestan, est totalement envoûté et ne peut s'empêcher de déclarer son amour à Angélique. La fascination du galant jeune homme est d'autant plus grande qu'il se trouve agréablement surpris par la dame-fantôme dont il craignait quelque peu la rencontre et qui se révèle beaucoup plus belle que ce qu'il a imaginé :

> FLORESTAN.
> Je suis quasi-forcé de croire un impossible.
> […]
> Que de charmes, grands Dieux! Les Cieux et la nature
> Ont mis tous leurs trésors en cette créature:
> On ne voit point au monde une telle beauté.
> Il faut bien que ce soit quelque divinité,
> Qui le fait voir à moi sous cette parfaite image. (IV, 3)

Le cadre nocturne ne fait, en réalité, qu'accentuer la beauté de la femme-esprit quand elle paraît, favorisant par-là l'éblouissement d'un amant tenu longtemps dans l'obscurité :

> FLORESTAN.
> Que songeai-je, Grand Dieu ! Car je n'oserai dire
> Qu'est ce que je regarde, ou qu'est ce que j'admire.
> Tous ces rares objets m'éblouissent les yeux. (Vêts ,3)

De multiples références au soleil et à la lumière accompagnent l'apparition d'Angélique : la métaphore filée développée dans cette scène dit bien l'enchantement de Florestan devant la luminosité surnaturelle de la belle-invisible, placée au rang des divinités :

> FLORESTAN.
> Déesse que j'adore,
> On souffre bien la nuit, quand on attend l'aurore
> Elle m'est semblée longue, en osant espérer
> Qu'un si brillant Soleil me devait éclairer.
> Mais si vous divins yeux excitent dans une âme,
> Sitôt qu'on les regarde, une si belle flamme
> Qui peut en son abord chasser l'obscurité :

Qui n'ai-je vu plutôt cette rare beauté, (V, 3)

L'on retrouve une scène presque identique dans *L'Innocente Infidélité* de Rotrou, où la noirceur de la nuit sert à renforcer la fascination du roi par la lumière de son amante ; dans cette scène de rencontre amoureuse (V, 2), l'obscurité naturelle des lieux est compensée par la luminosité frappante d'Hermante qui en adoucit la noirceur, illuminant par-là à la fois l'espace (la chambre) et la vie du roi amoureux :

FÉLISMOND.
Mais que l'aveuglement d'un homme est sans pareil
Qui réclame la nuit pour jouir d'un Soleil
Et que d'un vain souci mon désir me tourmente
Quand je peux être à l'ombre entre les bras d'Hermante. (V, 2)

Servant de voile aux amants « adultères », la nuit se révèle dans cette pièce sensuelle et séductrice. Sous le charme d'Hermante, le roi souhaite faire durer à jamais la nuit pour prolonger ses moments de plaisir auprès d'elle :

FÉLISMOND.
Que tes pas sont légers, Princesse des étoiles !
Et que d'un soin pressé tu retires tes voiles,
Si le Ciel n'est jaloux de mes contentements
Et s'il t'a destiné au repos des amants,
Peux-tu d'un cours si prompt achever ta carrière,
Et laisses –tu si tôt renaître la lumière ? (Vêts, 2)

Hermante a détourné le roi de sa jeune épouse à grâce l'émerveillement produit par cette nuit magique. De fait, comme s'en indigne la Nuit, quand elle fait la bégueule dans le Prologue de l'*Amphitryon* de Molière, elle est propice à l'adultère :

Voilà sans doute un bel emploi
Que le grand Jupiter m'apprête,
Et l'on donne un nom fort honnête
Au service qu'il veut de moi.

- *La nuit et les jeux de l'adultère*

Souvent liée à la séduction et au badinage amoureux, la nuit reste très présente dans le théâtre aussi bien que dans la littérature du XVIIe siècle. Elle est l'abri des amoureuses et des opprimées, le refuge des libertines et des séductrices. Généralement opprimée et contrainte à accepter un mari qu'elle ne veut pas, la femme a souvent recours à la ruse pour détourner la surveillance des jaloux, et c'est la nuit qui semble être sa première complice, masque naturel pour échapper aux regards indiscrets et profiter à sa guise de la vie et de ses plaisirs. Cependant, s'engager sur les chemins de la nuit, c'est aussi se laisser emporter par l'oubli des normes en

vigueur, être tenté de braver les interdits et les contraintes, peut-être parce que, la nuit, les masques tombent et que tout est plus vrai comme le professait Marguerite Duras, et se livrer à l'excès.

Dans *Georges Dandin* de Molière, la nuit semble joue un rôle essentiel dans les scènes de galanterie entre Angélique et son amant. Mal mariée, Angélique essaye d'affirmer son identité et son désir d'autonomie au détriment de l'autorité écrasante de ses parents et son époux. Pour échapper à sa réalité de femme mariée, qui l'écarte de la vie et de ses plaisirs, Angélique trouve refuge dans la nuit. Dans cette pièce, se développe une série d'oppositions entre le jour et la nuit, le masque et le vrai visage, le privé et le public : ce dédoublement temporel traduit à merveille l'ambiguïté de l'héroïne de Molière. Si le jour, elle s'efforce de garder intacte son image « d'honnête femme », la jeune femme fait volte-face la nuit pour se métamorphoser en une amante sensible qui cherche son épanouissement personnel.

La nuit se révèle comme le moment préféré des nobles amants : elle favorise leurs rencontres et les protège des yeux des jaloux. Et comme c'est un temps où le « mari ronfle comme il faut » (III, 2), Angélique le prend alors « pour […] entretenir » (III, 2) son amant. Dans la scène 2 de l'Acte III, Clitandre en profite pour voir Angélique, et Lubin dans un registre bien différent, pour déclarer son amour à Claudine, ce qui met les propos galants de nobles en valeur.

Cette scène de badinage amoureux nous offre cependant une série des malentendus : l'obscurité de la scène favorise de plaisantes confusions des identités dans lesquelles les couples ne se reconnaissent plus et s'intervertissent selon un renversement carnavalesque des rôles. Chaque personnage s'adresse en effet à quelqu'un qu'il prend pour un autre au point que Clitandre et Lubin, s'autorisent des gestes déplacés à l'encontre de la femme que chacun tient entre les bras sans pouvoir, pour autant, distinguer le visage. La nuit, comme au service des galanteries de l'aristocratie, qui semble briller d'elle-même au point de n'avoir pas besoin de lumière, l'amène, comme une sorte de punition, à un fâcheux contact avec les roturiers :

> LUBIN, *à Angélique*.
> Claudine, ma pauvre Claudine.
>
> CLAUDINE, *à Clitandre*.
> Doucement, Monsieur. […] Vous avez pris l'une pour l'autre.
>
> LUBIN, *à Angélique.*
> Ma foi, la nuit, on n'y voit goutte.

Ces erreurs causées par la nuit et qui provoquent un dégradant contact physique entre les nobles et leurs serviteurs ne reflètent-elles pas les compromissions du jour, et qui consistent

dans la mésalliance d'Angélique de Sotenville, qui a redoré le blason de sa famille en épousant un riche paysan ? L'obscurité révèle aussi le caractère fragile des divisions sociales, voire, fugitivement, leur possible interchangeabilité. Néanmoins favorable aux couple aristocratique, l'obscurité reste fatale au seul Dandin qui a cru pouvoir accéder artificiellement à la noblesse par son mariage et qui se trouve doublement dégradé pour avoir voulu changer de condition. Le serviteur de Dorante, Lubin, le prend en effet pour Claudine et dans un autre contact physique entre un bourgeois et un valet le comble, cette fois, de caresses et de baisers ; ce faisant, il lui révèle la supercherie de sa femme, lui confirme son statut du mari cocu, bien plus mal porté chez les roturiers aisés que dans la noblesse :

> LUBIN. *Il prend Georges Dandin pour Claudine*
> […] tu ne dis mot Claudine. Allons, suivons-les, et me donne ta petite menotte que je la baise. Ah ! Que cela est doux ! il me semble que je mange des confitures. (III, 4).

Comique au spectateur, agréable aux amants, douce pour Lubin, la nuit est, toutefois, amère pour Dandin qui subit une véritable « dénégation sexuelle ». Dans la scène 6 de l'acte III, Dandin sort avec *« un bout de chandelle »* à la main, symbole de sa « déconfiture sexuelle » mais aussi de sa faiblesse de classe. Sa « petite chandelle » – sa bourgeoisie – échouera doublement : à éclaircir sa position envers ses beaux-parents, et à mettre en lumière la perfidie de sa femme. Déçu encore une fois, il se trouve dépourvu de lumière et par là mis hors jeu, la situation se retournant tout d'un coup contre lui. La « pauvre » chandelle de Dandin s'éteint sitôt allumée, écrasée par la *« lanterne »* de la maison de Sotenville qui procure un éclairage plus vif: celui de la noblesse ?

Hanté par l'idée d'éclairer la vraie conduite de sa femme, Dandin se montre envieux d'Angélique qui a toujours su bénéficier d'une sorte de lumière à ses côtés. Bien qu'hypocrite, celle-ci « éblouit » et charme tout le monde. L'abondance du champ lexical de la lumière (« voir », « ébloui », « éclaircies », « éclairci à fond ») qui se développe tout au long de la scène 6 du troisième acte dans les propos du mari cocu, traduit bien sa soif de clarté et sa phobie de la nuit protectrice, complice des amoureux et des mœurs de la noblesse. La nuit n'a jamais été favorable à Dandin, elle le trahit où moment même où il se croyait triomphant, et de victime, elle le transforme en bourreau :

> ANGÉLIQUE, *à la fenêtre avec Claudine*.
> Comment? C'est toi! D'où viens-tu, bon pendard? Est-il l'heure de revenir chez soi quand le jour est près de paraître? Et cette manière de vie est-elle celle que doit suivre un honnête mari ?
>
> CLAUDINE.

> Cela est-il beau d'aller ivrogner toute la nuit? Et de laisser ainsi toute seule une pauvre jeune femme dans la maison ? (III, 6)

Créature nocturne, habituée à agir dans l'ombre, Angélique, qui, comme Clitandre, semble nyctalope après un moment d'accoutumance, ne cesse de se réapproprier la lumière en plongeant son époux dans l'obscurité, où lui, ne voit rien. Angélique revendique une nouvelle distribution des rôles, une distribution entre l'espace domestique et l'espace extérieur d'une façon qui lui permette de jouir de la liberté et des plaisirs sans porter atteinte à son image sociale de fille noble et vertueuse, elle invite Dandin à vivre « paisiblement » cette dualité entre le privé et le public*,* entre l'ombre et la lumière*,* entre le masque et le vrai visage.

On retrouve cette présentation de la nuit comme complice des amants et favorable à l'adultère dans *Les Sosies* de Rotrou et *L'Amphitryon* de Molière, où la déesse de la nuit favorise par sa connivence avec Jupiter ses amours adultères avec Alcmène : « On vous fait confidente, en cent climats divers, /De beaucoup de bonnes affaires », lui lance Mercure dans le Prologue. Dans *Amphitryon,* le projet « d'adultère divin » ne peut se réaliser que dans l'ombre et sous le voile de la nuit qui favorise le travestissement de Jupiter et permet l'aboutissement de sa séduction :

> MERCURE, *à la Nuit*.
> C'est Jupiter, comme je vous l'ai dit,
> Qui de votre manteau veut la faveur obscure,
> Pour certaine douce aventure
> Qu'un nouvel amour lui fournit. (Prologue)

Il est en effet probable que Jupiter, comme le soulignera plus tard plaisamment Giraudoux[61], a quelque chose de trop brillant, qui le différencie d'Amphitryon et il convient qu'Alcmène ne soupçonne pas sa nature divine. Ami de la nuit, ennemi de la lumière, Jupiter exprime sa haine de la clarté :

> Défendez, chère Alcmène, aux flambeaux d'approcher ;
> Ils m'offrent des plaisirs, en m'offrant votre vue :
> Mais ils pourraient ici découvrir ma venue,
> Qu'il est à propos de cacher. (I, 3)

[61] Jean Giraudoux, *Amphitryon 38* (Paris, Grasset, 1929) : « MERCURE. […] Il ne fera pas nuit si vous gardez ainsi sur vous-même le brillant de votre divinité. Jamais Alcmène ne reconnaîtrait son mari en ce ver luisant humain. / JUPITER. — Toutes mes autres maîtresses s'y sont trompées. / MERCURE. — Aucune, si vous voulez m'en croire. Avouez que vous-même n'étiez pas fâché de vous révéler à elles, par quelque exploit, ou par un de ces accès de lumière qui rendent votre corps translucide et épargnent les lampes à huile et leurs ennuis » (Acte I, scène 5).

Le rôle de la nuit ne se limite pas à protéger l'identité réelle de Jupiter, mais également à amener Alcmène à se rendre dans la chambre conjugale et, l'avènement du jour ayant été retardé par les soins de Mercure, à faire durer les plaisirs charnels du dieu amoureux :

> MERCURE
> Que vos chevaux par vous au petit pas réduits,
> Pour satisfaire aux vœux de son âme amoureuse,
> D'une nuit si délicieuse,
> Fassent la plus longue des nuits.
> Qu'à ses transports vous donniez plus d'espace ;
> Et retardiez la naissance du jour,
> Qui doit avancer le retour
> De celui, dont il tient la place. (*Prologue*)

L'achèvement de cette nuit voluptueuse déplaît certes au dieu amoureux, qui quitte son Alcmène à regret, mais il ne peut éveiller les soupçons de tous, Amphitryon n'étant pas doué d'ubiquité et Alcmène ne pouvant pas se trouver compromise. Le jour rend en quelque sorte Alcmène à son humain époux :

> MERCURE.
> La Nuit, qu'il me faut avertir,
> N'a plus qu'à plier tous ses voiles ;
> Et pour effacer les étoiles,
> Le Soleil, de son lit, peut maintenant sortir. (I, 3)

Si Jupiter choisit la Nuit c'est aussi d'une certaine façon parce que la finesse particulière d'Alcmène risquerait bien, de jour, de discerner l'imposture. Ensuite, même quand il revient de jour, dans la scène 6 de l'acte II, le charme opère sur Alcmène à cause du souvenir même de la nuit.

b- L'usurpation d'un corps et d'une identité

L'homme a toujours essayé de prendre le visage de Dieu, mais dans *L'Amphitryon* de Molière, c'est plutôt un dieu qui prend le visage d'un homme. Quand il s'agit de l'amour, l'imposture et le masque ne semblent plus être le privilège de l'homme ; les dieux aussi sont tentés par cette « délicieuse » idée de séduction, car, comme le dit Buraud :

> Nous ressentirions plutôt la joie de devenir un dieu avant de comprendre la volupté inouïe qu'improuve l'âme divine à s'abîmer dans la profondeur la plus abjecte de sa création, à se confondre avec elle, à s'y sentir couverte d'opprobres et de crachats[62],

[62] Buraud, *Les Masques*, *op.cit*., p. 224.

Combien de fois Jupiter n'a-t-il pas changé de visage et même de corps ? Ce véritable amateur de la métamorphose prend dans *Amphitryon* le masque d'un homme dont l'épouse lui a plu. Ce tout-puissant dieu descend des cieux pour s'offrir une fantaisie...Il prend l'apparence du général thébain absent et passe une longue nuit d'amour avec Alcmène, l'épouse d'Amphitryon. Trompée par la métamorphose du dieu, qui s'est rendu en tous points semblable à son mari, la jeune épouse témoigne d'une extrême tendresse à l'égard de Jupiter déguisé. Molière réalise une plongée vertigineuse au cœur d'une nuit faite de songes où tout semble se dérober et dans laquelle Sosie, Alcmène, Amphitryon font face à l'inconcevable. Cette étrange histoire issue de la mythologie est notamment interprétée sur scène par des personnages de dieux aussi charmants que cyniques qui font se côtoyer la cruauté et l'amour, la drôlerie naissant de l'insolite, et où l'imposture favorise la séduction.

Amoureux de sa créature, Jupiter usurpe le corps du mari pour faire goûter à sa femme « tous les délices d'un bonheur conjugal qui a désormais la saveur d'un adultère divin[63] ». Truchement merveilleux ! Pourtant Mercure n'y croyait guère :

> MERCURE.
> Pareil déguisement serait pour ne rien faire;
> Et ce n'est pas partout un bon moyen de plaire,
> Que la figure d'un mari. (*Prologue)*

Être le mari d'une belle femme et la satisfaire plus que ne le fait son propre mari apparaît comme une subtile jouissance à un dieu dont la tentation et le plaisir secret avait souvent été de s'incarner dans un être bas, voire un animal (un taureau pour Europe, un cygne pour Léda…) de prendre l'apparence de ce qui lui est le plus contraire, marquant une forte passion du dieu pour son monde.

Pour éviter d'être démasqué, Jupiter joue le rôle du guerrier amoureux qui tremble, pour sa gloire, de se voir découvert auprès de son épouse et d'encourir le blâme public pour préférer la douceur de la couche conjugale aux rudesses du campement guerrier.

Le déguisement de Jupiter se révèle d'autant plus réussi que ce corps d'emprunt semble plus séduisant que le corps réel : la nuit, un changement s'opère et la jeune épouse d'Amphitryon apparaît si ravie des caresses divines qu'elle confesse n'en avoir jamais goûté des pareils auparavant :

> ALCMÉNE.
> Et jamais votre amour, en pareille occurrence,
> Ne me parut si tendre et si passionné.

[63] Buraud, *Les Masques*, *op.cit*., p. 223.

[…]
Tous ces transports, toute cette tendresse,
Comme vous croyez bien, ne me déplaisent pas ;
Et s'il faut que je confesse,
Mon cœur, Amphitryon, y trouvait mille appas. (II, 2).

Le travestissement du dieu amoureux reste l'un des travestissements rarissimes où la copie dépasse l'original et où le masque finit par l'emporter sur le vrai visage. Le travestissement de Jupiter est d'autant plus réussi que le nombre des dupes de son imposture est de plus en plus grand : si au début, et de nuit, trompe Alcmène qui le prend pour son mari, il dupe aussi Sosie qui s'acharne contre son propre maître qu'il accuse d'imposture :

SOSIE.
Messieurs, voici le véritable ;
L'autre est un imposteur, digne de châtiment. (III, 5).

Amphitryon, assiste alors, impuissant, à la dépossession de toute sa personne par ce double charmeur. Confronté à l'absurdité d'une situation insensée, être face à son double, Amphitryon fait à sa plus grande surprise l'expérience de la dépossession de soi : étrange rencontre, aux conséquences cocasses et douloureuses ; dépossession engendrée par le désir fou de Jupiter pour Alcmène, la femme d'Amphitryon qui, non content de se voir double et « doublé », se voit non seulement dépossédé de lui-même, mais aussi de sa belle épouse.

Dans une autre réécriture de la même fable de Plaute, *Les Sosies* (1638) de Rotrou, une œuvre antérieure à celle de Molière, le plaisir de l'usurpation semble encore plus grand malgré l'abaissement qu'il implique :

JUPITER.
Je suis ce suborneur, ce faux Amphitryon
Qui remplit tout d'erreur et de confusion.
Que tout charme défère à la beauté d'Alcmène
Qui rend un dieu sensible à l'amoureuse peine,
Qui attire du ciel en ce bas élément,
Et qui réduit son maître à cet abaissement. (III, 1)

Cette fois, c'est Jupiter qui avoue ses tourments amoureux et le grand plaisir qu'il a goûté auprès de la femme de son sosie.

JUPITER, *sous la figure d'Amphitryon*.
Avec ce baiser je te laisse mon âme ;
[…]
Hyménée à mes yeux ne fut jamais si beau ;
Jamais d'un si beau feu n'éclaira son flambeau ;
Jamais de Jupiter mes agréables crimes
En douceur n'ont passé nos baisers légitimes : (I, 5)

Alcmène ne semble pas moins satisfaite de sa relation avec Jupiter, une relation dans laquelle elle trouve « un éclat nouveau » à son prétendu époux. Notre héroïne se montre même particulièrement fascinée par la jeunesse éclatante d'un mari dont le corps « divin » semble inaltérable malgré le passage du temps :

> ALCMÉNE.
> Si je vous l'ose dire, et si j'en crois mes yeux,
> Le temps qui détruit tout vous est officieux:
> Il semble que ce corps tienne des destinées
> L'heur de ne vieillir pas avecque les années,
> Et ce teint, que les soins ne sauraient altérer,
> Jette un éclat nouveau qui vous fait révérer. (III, 3)

Ainsi l'on perçoit que le déguisement de Jupiter n'est pas absolument parfait, qu'il manque de cette humanité qu'il semble avoir atteinte dans la comédie de Molière.

Ces deux pièces soulignent, en fait, que la réussite d'un déguisement physique n'est assurée que lorsque l'ensemble de la personnalité de l'être dont on a usurpé est parfaitement dominée, notamment grâce à la connaissance détaillée de son passé que seul un dieu peut bien connaître. Alors l'illusion se crée, l'autre devient une sorte de proie et tombe dans le piège de l'imposteur et se trouve séduit par cette présence physique qu'il ne peut en aucune manière mettre en cause.

Cependant tout le monde n'est pas un dieu.

L'usurpation d'une identité, quand elle ne peut être entretenue par la connaissance parfaite de l'être imité et favorisée par l'équivoque permise par l'obscurité, a besoin dans bien des cas, du port des masques matériels. Beaucoup de nos héros de théâtre ont utilisé des masques soit pour séduire leurs partenaires, soit pour agir avec plus de liberté comme c'est le cas de plusieurs femmes recluses.

3- L'occultation du corps grâce aux accessoires

Avant d'aborder les enjeux des déguisements, il nous a semblé indispensable de distinguer les différences sémantiques qui existent entre les divers vocables référant au masque. Il convient de distinguer *masque*, *voile, casque*, et *coiffe*. S'il définit *le voile* comme une « Piece de toile ou autre estoffe deliée dont les femmes se couvrent la teste & les espaules », le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 donne la définition suivante pour « *coiffe* » :

> COEFFE, ou Coiffe. s. f. Espece de couverture de teste qui est de toile, ou de soye &c. Coiffe de nuit, ou de bonnet de nuit. coiffe à dentelle. coiffe de chapeau. coiffe de femme, que portent les femmes. coiffe de tafetas, de crapodaille, de gaze. coiffe claire. coiffe de dessus. coiffe de dessous. prendre sa coiffe, ou ses coiffes. mettre ses coiffes. attacher, noüer ses coiffes. oster ses coiffes. abbaisser, lever ses coiffes.

Alors que le voile est censé cacher l'ensemble de la tête et des épaules, la coiffe, ne couvre que le visage et reste moins opaque surtout quand elle est faite de dentelle. Le dictionnaire précise que le voile est destiné à deux catégories sociales bien spécifiques qui sont les novices et les veuves. La couleur et la grandeur du voile sont également significatives : alors que la novice porte « le voile blanc », la veuve, elle « porte le grand voile ». Le masque, quant à lui, est « un faux visage de velours noir doublé, que les Dames se mettoient autrefois sur le visage pour éviter le hâle, & pour se conserver le teint[64] » ou même pour rester inconnues, ainsi « On ne sauroit connoître une femme quand elle a le masque sur le nez[65] ». Le casque, lui, reste une composante de l'habillement masculin réservé aux combats, et il designe « une espece d'armure de fer pour la teste de l'homme de pied, laquelle luy couvre le test jusques aux aureilles[66] ».

Quoi qu'il en soit des nuances sémantiques, le masque reste dans la plupart des cas un instrument de mystérieux et de séduction ; il semble naître avec l'homme du désir qu'il a eu un jour de s'approprier le visage d'autrui, de se dédoubler, de capter des énergies qui ne lui appartiennent pas en propre, de charmer ou même d'épouvanter son entourage. C'est seulement par le masque que l'on se dédouble pour soi-même et pour les autres, que l'on cherche à être deux en un, l'homme intérieur et le rôle social qu'il joue. L'origine du masque remonte, selon Marie Hélène Garelli[67], à la période républicaine à Rome, quand un acteur laid, et dont le physique avait créé des difficultés, aurait inventé le masque et l'aurait introduit dans le jeu théâtral afin de pouvoir dissimuler cette imperfection. Le masque est donc là pour farder la laideur de l'homme, pour maquiller ses défauts et le rendre plus beau et plus séduisant aux yeux de ses spectateurs.

a- Corps caché, corps désiré : le pouvoir séducteur des écrans

L'usage du masque diffère d'une pièce à l'autre selon qu'il a un rôle plus au moins important dans l'intrigue : parfois, il n'a qu'une utilisation « ponctuelle », instrumentale et parfois même, il sert de simple ornement ; mais dans plusieurs pièces, le déguisement joue un

---

[64] *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694.
[65] *Ibid*.
[66] Jean Nicot : *Le Thresor de la langue francoyse* (1606).
[67] Marie Hélène Garelli, « *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours* », Actes de Colloque (2008), Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 235 et suivantes.

rôle structurel dans l'évolution dramatique de l'intrigue. Voyons *L'Indienne amoureuse*[68] de Du Rocher, où le masque est destiné à créer un quiproquo actif, ou encore *La Dame Suivante* de D'Ouville où se combinent deux déguisements destinés à empêcher le couple initial, séparé par le quiproquo, de se reconstituer ; de même pour ceux de *La Belle Invisible* de Boisrobert…

Dans plusieurs pièces, se masquer de quelque manière que ce soit devient indispensable : l'intrigue nécessite en effet l'incognito pour faire avancer l'action et maintenir l'attention du spectateur. Dans ces comédies, l'intrigue est généralement menée par l'ingéniosité d'une jeune femme voilée ou masquée, à l'identité inconnue, s'entourant de mystère et dirigeant le jeu amoureux ; elle suscite la curiosité, le désir et la passion d'un partenaire masculin, qui ne connaît ou croît ne connaître d'elle qu'une silhouette ou une voix (*Les Engagements du hasard*) ; elle se dissimule parfois seulement derrière des dons et des messages (*L'Esprit Follet* et *La Suite du Menteur*).

- *L'occultation du visage : masque, voile et coiffe*

Dans la comédie de Dorimond *L'Amant de sa Femme,* le masque joue un rôle à la fois esthétique et dramatique. Toute l'action repose, en fait, sur l'intervention de l'héroïne tantôt masquée, tantôt démasquée, et dirigeant par-là toute l'intrigue. Loin de reconnaître sa propre femme déguisée en habit d'esclave et masquée, Léandre en tombe éperdument amoureux en dépit de la méfiance de son valet soupçonnant quelque laideron sous le masque. Dans cette pièce l'effacement du corps masqué est au centre même de l'intrigue : tout se joue sur cette absence/présence du corps et le jeu de la séduction repose en entier sur le voilement et le dévoilement de Climène cherchant à tenir en haleine son mari fasciné. Le personnage déploie ici une stratégie amoureuse qui passe par la dissimulation de son identité dans le but d'attiser la curiosité d'un mari dont l'affection est refroidie par la routine. Nous assistons chaque fois à un dédoublement du personnage, générateur d'effets comiques : Léandre vante les mérites physiques de sa femme et lui exprime son amour alors qu'il croit qu'il s'agit d'une autre femme dont il souhaite faire sa maîtresse. En se dédoublant, Climène fait tomber également deux nouvelles victimes de sa fausse apparence : Isabelle et Caliste. Toutefois, la maîtrise du dédoublement n'est pas sans danger pour la séductrice elle-même qui se trouve prise dans son propre piège ; Climène entend de la bouche de son mari ce qu'elle redoutait d'apprendre, son infidélité et son amour pour une autre femme :

[68] Dans cette pièce, une jeune fille sort du palais royal déguisée avec les habits d'une autre et en dissimulant son visage par un voile, pour y revenir ensuite casquée et armée afin de sauver celle qui est accusée à sa place.

CLIMÈNE.
Il m'en prend d'être moi-même,
A-t-on jamais parlé d'un plus bijarre sort,
Pour être trop aimable, enfin je me fais tort,
Pour me suivre, il me fuit, il me hait quand il m'aime,
Ce qu'il me vole, il me vient me l'offrir à moi-même,
J'ai son cœur et son âme, et pourtant je n'ai rien,
Et je me fais ensemble et du mal et du bien. (I, 15)

La Mesnardière reproche, cependant, aux dramaturges de son époque l'invraisemblance de ce genre de travestissement, qui suppose une invraisemblable méconnaissance par ses proches du personnage déguisé et va parfois même jusqu'à ce qu'un père ne reconnaisse pas son fils ou qu'un mari n'identifie pas sa femme par un simple changement d'habit ou d'apparence physique :

> De là nous pouvons juger combien sont peu semblables ces grossièretés d'esprit que quelques Poètes dramatiques attachent à leurs Personnages : soit quand ils font que les Amants méconnaissent leurs Maitresses ; ou quand ils veulent que les Pères ne reconnaissent plus leurs enfants, sous ombre qu'ils sont travestis. Comme si la connaissance que nous avons de personnes était simplement attachée à ces endroits de leurs corps que ces habits cachent aux yeux, et qu'elle ne dépendit point du visage, de la taille, de la démarche et de la voix, et de ces autres façons qui sont exposés à la vue, et que l'on ne peut détruire par des changements si légers[69].

Dans ce jeu de séduction, l'imagination joue un rôle essentiel et le personnage déguisé mise sur elle : ce phénomène ne laisse-t-il pas entendre qu'un corps caché est forcément un corps plus beau, plus fascinant et plus séduisant que le corps qui se donne à voir sans ambages ? Le désir de percer le mystère de l'identité de la femme masquée ne tarde pas à devenir une hantise, à se transformer en une envie obsédante de pénétrer l'inconnu, de déchirer le voile, de voir au-delà de l'opaque et de l'inaccessible. L'impuissance du regard à pénétrer le masque devient une réelle source de fascination, par le mystérieux, par le caché car l'obstacle féconde l'imagination de celui qui voit sans voir et l'ensorcelle. Caliste implore ainsi l'aide de Léandre pour résoudre ce mystère et identifier la femme masquée, mais, à sa plus grande surprise, ce dernier se montre plus séduit par le masque que par le visage et préfère continuer de voir Climène sous son masque :

CALISTE.
Monsieur, vous venez fort bien pour nous aider,
Ce masque ne nous veut du tout rien accorder,
Nous voudrions le connaître.
[…]
LEANDRE.
Mais que ce sein est beau, que ces yeux ont d'attrais,
Je ne puis desja plus en soutenir les trais,
Sous cet habit d'esclave tu n'auras point de maître.

[69] La Mesnardière, *La Poétique*, *op.cit*., Première partie, chapitre III, p. 264-265.

Cet habit me serait bien plus propre qu'à toi,
Et que m'ordonnez-vous mes Dames, quel emploi. (I, 6)

Le masque ne fait, en effet, qu'augmenter l'attrait de la femme déguisée, car, empêché par l'écran du masque, le regard d'autrui se fixe alors sur les parties les plus sensuelles du corps de la jeune femme, à savoir le sein, les bras et la gorge :

ISABELLE.
Masque, tes yeux sont beaux, ton habit est brillant,
Et le beau sein, ce masque, en tout est fort galant. (I, 5)
Ma foi je le *connais*[70].

CALISTE.
Je crois bien le *connaître,*
Cette taille, ces bras, me font assez paraître. (I, 5)

Climène reste ravissante malgré ses habits de roturière ; elle est reconnue par la communauté des nobles, qui l'accrédite comme belle dès le premier coup d'œil, dans une proximité spontanée avec elle et que traduit la redondance du verbe « connaître ». Par un effet de métonymie, le corps semble métamorphoser l'habit : la grâce de Climène, ce « je-ne-sais-quoi » de noble et de gracieux, semble effacer l'humilité du costume roturier pour l'embellir et le rendre à son tour « brillant » et « galant » selon les témoignages de deux aristocrates. Voilà « Une ingénieuse reconnaissance[71] », comme y appelait fortement D'Aubignac qui exigeait que, si l'on ne pouvait révéler la véritable identité du personnage déguisé au spectateur, l'on guidât au moins ce dernier grâce à d'autres indices (corporels en l'occurrence) de sorte qu'il ne manquât pas, quant à lui, de le reconnaître.

Dans le travestissement, le réel est dénoncé, les valeurs sont perverties et les ambiguïtés se multiplient. Sous ce nouvel habit, le corps devient autre, ou du moins, se renouvelle et c'est la raison pour laquelle, semble-t-il, Léandre se trouve plus charmé par le visage masqué de sa propre femme que par son visage réel. L'intérêt du masque consiste à donner un charme nouveau à un corps déjà connu :

LEANDRE.
Cette belle adorable,
Quoique masquée hélas ! m'a paru trop aimable,
[…]

[70] C'est nous que soulignons le verbe *connaître* qui signifie selon l'Avant-Première 3, de 1678 « avoir quelques habitudes avec quelqu'un, avouer, admettre, on dit encore connaître quelqu'un pour dire, Avoir considération pour luy », le verbe connaître est utilisé aussi pour identifier un corps, une appartenance quelconque, ainsi on peut connaître quelqu'un « à la voix, à la desmarche. Je connois sa manière, son style…je le connoitrais entre milles. Je le connois pour ce qu'il est. »

[71] « […] encore faut-il que les Spectateurs conçoivent d'abord quelque chose en général touchant les intérêts de ce nouvel Acteur, non pas à la vérité jusqu'au point de découvrir, ou de prévenir aucun incident ; mais autant qu'il leur est nécessaire pour entendre qui se doit dire, et passer en ce moment devant leurs yeux. » (L'Abbé D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre* [1e éd., Paris, Sommaville, 1657], à Amsterdam, chez Jean Fréderic Bernard, 1715, p. 252.

Je l'adore et sens bien que mon cœur
Adorera sans cesse un si charmant vainqueur (I, 6)

Le corps caché n'est, en fait, que l'autre côté d'une présence, il désigne derrière le masque un espace magique, une perfection dérobée qui, dans la fuite même qu'il oppose aux regards, exige d'être ressaisi par notre désir[72]. L'obstacle confère comme une profondeur à l'objet caché, ce qui nous oblige à lui préférer ce qu'il dissimule, le lointain qu'il nous empêche d'atteindre ; et notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant : un infini se creuse, dévorant l'objet réel par lequel il s'est rendu sensible. Le regard de Léandre est ainsi éveillé au désir par la présence allusive de sa femme masquée, et, ne trouvant pas dans le corps visible, quotidien, anodin, l'emploi de toutes ses énergies, passe outre. Quand le regard se porte au-delà du corps qu'on peut posséder, il devient comme captif du masque, du rien. Ayant compris l'extrémité où l'a porté son égarement, la femme de Léandre garde son voile de peur que son visage réel ne déçoive son amant, telle Poppée, l'éternelle séductrice, qui choisissait de garder son visage masqué afin de maintenir ses amants dans la fascination :

CLIMÈNE.
Adieu, donc, ré-masquons nous encore,
Puisqu' un masque le charme, et que son cœur l'adore. (I, 9)

Selon Montaigne, le voile de Poppée n'était qu'un artifice utilisé par la courtisane pour cacher son charme afin d'attiser les désirs : « Pourquoy inventa Poppaea de masquer les beautez de son visage, que pour les rencherir à ses amans[73]? ». L'utilisation de ce « voile de Poppée » est en fait paradoxale ; il ne peut être ainsi appelé que par antiphrase puisque le rôle du voile consiste, en réalité plus à amplifier l'effet de l'imagination d'abord, puis du dévoilement qu'à occulter le corps. Ainsi, Léandre se montre attentif à tous les attraits physiques de sa Climène masquée, en qui il voit une créature sans pareille, un « *chef-d'œuvre* » de la nature :

LEANDRE.
Je vous crois un miracle, un chef-d'œuvre des Cieux,
Et toutes vos beautés s'expliquent par vos yeux,
Ce bel air, ce beau bras, cette gorge admirable,
Montrent qu'il faut qu'en tout vous soyez toute aimable. (I, 6).

Le masque devient ainsi un élément d'excitation du désir d'autant plus opérant qu'il est chargé de toutes les suggestions de la beauté ignorée. Plus la vision concrète de la beauté se fait attendre, plus le charme lié au mystère se montre actif et opérant.

---

[72] Voir l'étude de Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961. p. 12.
[73] Montaigne, *Essais*, *op.cit*., II, 15, « *Que nostre desir s'accroit par la malaisance* » (la phrase est un ajout de l'édition Posthume).

Si l'on interroge l'étymologie, l'on s'aperçoit que pour désigner la vision orientée, la langue française recourt au mot *regard* dont la racine ne signifie pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, la sauvegarde. Regarder est un mouvement qui vise à prendre sous garde… L'acte du regard ne s'épuise pas sur place : il comporte une reprise obstinée comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper. Habité par une énergie durable et inépuisable, le regard désire toujours autre chose que ce qui lui est donné, il cherche à voir le frémissement dans la figure au repos, les profondeurs derrière la surface des eaux, le visage derrière le masque. Le regard, ce sens « gourmand », n'est presque jamais rassasié :

> il est dans sa nature même de réclamer d'avantage […], chaque sens aspire à échanger ses pouvoirs. Goethe l'a dit dans une Élégie célèbre : les mains veulent voir, les yeux souhaitent caresser. À quoi l'on peut ajouter : le regard veut devenir parole, il consent à perdre la faculté de percevoir immédiatement, pour acquérir le don de fixer plus durablement ce qui le fuit. En revanche, la parole cherche souvent à s'effacer pour laisser libre voie à une pure vision, à une intuition parfaitement oublieuse du bruit des mots[74].

C'est cet appétit inassouvi de voir davantage et de traverser les limites provisoires du corps caché, qui incite le jeune homme à mettre en question, voire à refuser le déjà connu et le tenir pour décor trompeur. Le mari, pris dans le piège du masque, se révolte contre le réel, contre le visible et l'accessible, pour se lancer dans une quête du résistant et du voilé en sacrifiant le corps réel de sa femme pour un corps imaginé et fantasmé. Étonnée au départ devant l'attitude de son mari, Climène finit par comprendre l'intérêt réel que revêt son masque dans l'évolution de sa relation amoureuse ; d'un simple accessoire, il se transforme en un véritable moyen de séduction :

> CLIMÈNE.
> Vous voyez n'ai-je pas un sort capricieux,
> Les maris n'ont – ils pas une humeur bien volage,
> Un masque les ravit plutôt qu'un beau visage. (I, 7).

Contrairement à ce que prétendait D'Aubignac sur les conditions de la reconnaissance dans les pièces à déguisements, et à sa recommandation de ne jamais laisser le public dans la confusion, l'oscillation entre le masque et le visage semble ici être à l'origine même de la séduction et du plaisir :

> dans toutes les adaptations de *comedias,* tragi-comédies aussi bien que comédies, les auteurs paraissent bien avoir considéré, à la suite de leurs modèles espagnols, que le

[74] Jean Starobinsky, *op.cit.,* p. 12.

> public tirait l'essentiel de son « contentement » du balancement entre le masque et le visage plutôt que l'effet de reconnaissance[75].

Le corps travesti exerce une sorte de sortilège sur Léandre qui se sent charmé[76] au sens fort du terme, et avoue que « l'amour s'est emparé de toute [s]a raison » (I, X). L'objet enchanté est, en fait, le masque et c'est pourquoi le sortilège disparaît si tôt qu'il est levé. Cet objet magique a, semble-t-il, le pouvoir de transformer Léandre d'époux infidèle et volage en amant passionné. On le voit ainsi hésiter entre le masque et le visage, oscillant inlassablement entre une épouse « fade » qu'il délaisse, et une maîtresse « charmante » qu'il adore :

> LÉANDRE, *à Climène démasquée*.
> Tu te trompes beaucoup, je ne vis plus pour toi,
> Je brule pour une autre, et te manque de foi. (I, 9*)*
>
> CLIMÈNE, *masquée*.
> Mais m'aimez-vous beaucoup ?
>
> LÉANDRE.
> On n'aima jamais tant. (I ,7).

La fascination du mari devient par moments même comique surtout face aux propos railleurs de son valet qui lui lance à la figure : « Par bleu l'on est de vous dans un moment vainqueur, / Je n'ai qu'à me masquer pour gagner votre cœur » (I, 8).

Amusée par la crédulité de son mari, la jeune épouse se livre alors volontiers au jeu : elle superpose masque et vrai visage sans que son amant comprenne la supercherie. Et c'est le masque qui semble permettre, en effet, une métamorphose réelle du personnage : Climène dont la beauté est considérée comme fade et anodine par son mari, acquiert ici une nouvelle grâce. C'est, manifestement, en jouant « la comédie » que Climène arrive à séduire Léandre et à le « punir » en quelque sorte de sa trahison en le rendant deux fois plus amoureux d'elle. Ne sommes-nous pas, encore une fois, en pleine dimension corrective du théâtre qui appelle à corriger les mœurs en riant ?

> CLIMÈNE.
> Et pour quelle raison le maltraiter, il m'aime,
> Vous verrez ma conduite et mon adresse extrême,
> Je veux lui faire savoir dedans le même jour,
> Que je sais profiter deux fois de son amour. (I, 7)

---

[75] Georges Forestier, *Esthétique de l'identité, op.cit.,* p. 86.

[76] « Charme. s.m. Ce qui se fait par art magique pour produire un effet extraordinaire.… Attrait, appast, qui plaist extremement, qui touche sensiblement. Charme inévitable. Puissant charme... Sa beauté a un charme inévitable pour luy. Cette fille a des charmes, ... On ne peut se defendre de ses charmes…CHARMER. v. act. Employer un charme pour produire quelque effet extraordinaire. On croit que ce Berger charme les loups, les serpents ; qu'en disant certaines paroles il charme » (Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1694).

Le masque assume en effet un rôle éthique et corrige « l'amant de sa femme », qui, paradoxalement, devient plus clairvoyant en redécouvrant les charmes de sa propre épouse :

> ISABELLE.
> Léandre est transporté, son amour est extrême.
>
> CALISTE [*à Climène*].
> Il n'aima jamais tant sa femme qu'il vous aime. (I, 12)

Cependant, voulant enlever son masque, et consciente du danger que représente son geste sur la disparition du charme, Climène ne consent à se dévoiler qu'après s'être rassurée de l'amour de son mari :

> LEANDRE.
> Quand pourrais-je vous voir sans ce masque ma reine.
> CLIMÈNE *masquée*.
> Puisque ce masque enfin a fait votre amoureux tourment,
> Mon visage sans lui ne serait plus charmant,
> Je crains en le posant de n'être plus aimable,
> Et de vous voir troublé, confus, surpris, coupable.

De peur que son corps réel ne déçoive les attentes d'un mari épris d'un corps fantasmé, Climène envisage alors de préparer progressivement son dévoilement : elle apparaît et disparaît successivement avec et sans le masque afin de guetter la réaction de son époux. Si celui-ci se trouve au début confus (« LÉANDRE. Sa retraite me laisse dans un étrange état ») (I, 16), il se montre peu après plus décidé :

> Ma femme est fort bien faite, elle a beaucoup d'attraits,
> Le Ciel pour la venger me lance-t-il ses traits,
> Ma femme me quitte, n'importe je la quitte,
> Et puis mon inconnue a bien plus de mérite,
> Reviens ma belle, reviens. (I, 17)

Aidée par le valet de Léandre, Climène entame une « thérapie » du masque car lassée de vivre sa double réalité, d'être à la fois masque et visage, la jeune épouse décide finalement de rompre le charme et de faire revenir son mari à la réalité. Scapin, qui prend son parti, se moque à son tour de la naïveté de son maître amoureux d'un « vilain » objet :

> SCAPIN.
> Galant par trop fantasque,
> Vous serez consolé quand vous verrez un masque,
> Puisqu'un masque pour vous a de si grands appas
> Qu'allez-vous devenir le jour du Mardi-gras. (I, 17)

Le geste du dévoilement acquiert d'autant plus d'importance qu'il permet de guérir Léandre du « sortilège » qu'exerçait sur lui « […] ce masque, ce nuage, / Qui [lui] cache l'éclat du plus charmant visage. (I, 17) et de retrouver ainsi ses anciennes amours :

> CLIMÈNE, *levant le masque*.
> Non mon cœur, et qui suis-je, mon âme,
> Qui suis-je, mon amant, mon galant, mon époux,
> Homme à bonne fortune à faire les yeux doux ;
> Là cajolez-moi donc, et comment mon visage
> N'a-t-il pas les appas de ce masque volage,
> Qui si tôt me quitte me reprendre ton cœur, (I, 18).

La « trahison » du mari prend ici un aspect ludique et léger puisqu'elle a pour objet une même et seule personne :

> LÉANDRE.
> Cet amour doit produire un bon effet en nous,
> Puisque je n'ai jamais aimé que vous,
> Je suis né pour aimer l'adorable Climène,
> Et l'aimerais toujours quelque habit qu'elle prenne. (I, 18)

Dans *L'Esprit Follet,* de D'Ouville, une imitation de *La Dama Duende* de Calderón, le déguisement d'Angélique excite la curiosité de son frère Licidas. Recluse par ce dernier et privée de sortie après son veuvage, la jeune femme cache son visage sous une coiffe pour assister à un spectacle théâtral. Attiré par le masque, Licidas prend la suite de sa sœur masquée sortant de la comédie, et fait tout pour reconnaître son identité :

> LICIDAS.
> J'ai vu chacun tourné pour contempler la grâce
> D'une jeune merveille, à ce que l'on m'a dit,
> Car pour moi je n'ai vu d'elle rien que l'habit ?
> Et comme j'ai voulu jeter les yeux sur elle,
> Pour la voir à mon aise, aussitôt la cruelle
> A rabaissé sa coiffe, et comme par mépris
> Donnée cette algarade aux cœurs qu'elle avait pris
> Moi, brulant de désir de voir ce beau visage
> À qui cent languissants déjà faisaient hommage […]
> Elle descend ainsi plus vite que le vent. (I, 7)

La fascination de Licidas semble devoir plus au geste de couvrir le visage qu'à la beauté d'Angélique ; ce geste donne, en fait, de la valeur à un visage que tout le monde admire, et c'est ce qui semble affoler davantage le jeune homme et le pousser à poursuivre obstinément la belle masquée.

> LICIDAS
> Je la vois devant moi, je tâche, je m'efforce
> De la suivre à grands pas, et l'atteindre par force;
> Car la peur qu'elle avait d'entrer en mon pouvoir

M'augmentait cent fois plus le désir de voir. (I, 7)

Le désir semble encore naître essentiellement de la privation, car le voilé séduit par son aspect opaque et inaccessible. Le voilement comme le définit Barthes[77] devient un élément essentiel de l'érotisme : il dissimule et magnifie en même temps la beauté féminine, c'est l'intermittence, la « mise en scène d'une apparition- disparition[78] » qui réveille le désir et excite l'imagination érotique. La séduction joue sur l'intuition de ce qui dans l'autre reste secret, et c'est pour cela qu'Angélique essaye d'ôter le charme de la femme voilée en dévoilant son secret et en mettant à nue sa stratégie de séduction par le masque : elle brosse d'elle un portrait tout à fait prosaïque dans le but de décevoir Licidas et le dissuader ainsi de sa décision de la poursuivre :

ANGÉLIQUE
Elle ne vous fuyait que pour vous obliger,
Sans qu'elle vous connût, de courir après elle ;
Et je la gagerais bien qu'elle n'est point si belle,
Croyez, si c'eût été quelque rare beauté,
Qu'elle vous eut surpris par un œil affecté :
Elle vous l'eût fait voir. Dieux ! Que c'est chose aisée
De décevoir vos sens, pour peu qu'on soit rusée :
Vous vous laissez gagner par un geste en effet,
Et par le faux rapport que l'on vous en a fait.
Ne vous laissez jamais tromper à l'apparence,
Le vice prend souvent le masque d'innocence,
Et par des faux attraits telle femme vous plait,
Que bien souvent n'est rien de ce qu'elle parait. (I, 7)

Dans *Les Engagements du hasard* de Thomas Corneille, Don Fadrique se détourne de son amour pour Elvire pour courir à la rencontre d'une inconnue voilée, qui n'est en fait qu'Elvire elle-même :

DON FADRIQUE.
Je cours me rendre au lieu que marquait le Billet,
Où suivant sa promesse, une belle Inconnue
Quelques moments après se présente à ma vue.
[…]
Tout confus je l'aborde, et ma sincérité
S'efforçait de paraître en ma civilité, (II, 2)

La jeune noble joue son rôle à la perfection et séduit Don Fadrique qui succombe dès leur premier abord :

ELVIRE.
Dom Fadrique s'y trouve assez embarrassé.

CÉLIE.
Après vos tours d'adresse il a sujet de l'être.

[77] Voir Barthes, *Le Plaisir du texte*.
[78] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, éd. Seuil, 1973, p. 19.

ELVIRE.
J'admire qu'il m'ait pu si longtemps méconnaître

CÉLIE.
S'en faut-il étonner, si lorsque je vous vois
Changer en lui parlant et de port et de voix,
Plus surprise que lui de votre stratagème,
Moi-même je commence à douter de vous-même ? (II, 1)

Notre héroïne se cantonne dans « l'invisibilité », use d'autres artifices et laisse des indices de sa présence, destinés à attirer sur elle la curiosité et l'attention du jeune homme qu'elle cherche à séduire, car : « l'amour dans nos cœurs assez souvent s'allume, / Moins par ce que l'on voit, que par ce qu'on présume » (II, 2) analyse-t-elle à la scène 2. Stratagème réussi ! Don Fadrique avoue aussitôt sa fascination :

DON FADRIQUE.
J'ai beau la conjurer de montrer son visage,
Ma prière au refus obstinément l'engage,
Et quel que soit le bien dont j'ose me flatter,
J'en perds la jouissance à la précipiter.
Dans ce désordre enfin m'étant lassé de vivre,
Je me suis aujourd'hui résolu de la suivre, (II, 2)

La duplicité des rôles relève, pour Elvire, d'une stratégie plus hasardeuse. Maîtresse d'une double apparence, elle l'est aussi d'un double jeu qui s'instaure durablement. Pris dans son piège, notre galant passe progressivement du simple étonnement à l'amour :

Je dis belle et charmante, encor que ses beaux yeux
Eussent à peine à braver un voile injurieux,
Qui me cachant le reste en cette conjoncture,
D'un pinceau bien adroit m'en faisait la peinture ;
Car enfin, et la mine, et la taille, et le port,
Pour triompher d'une âme ont un charme assez fort,

La fascination de Don Fadrique s'accroît avec le discours civil de la belle inconnue : notre galant avoue que « […], son charmant entretien / Fait et tous [s]es plaisirs et [son] souverain bien, » (II, 2). L'habileté discursive d'Elvire et son éloquence accréditent la possibilité qu'elle soit d'origine noble. Satisfait, notre amoureux détient un gage qui peut consolider son amour et l'encourager à poursuivre sa belle : il ne risque pas au moins d'être déçu puisque, même si le voile lui cache l'identité de son enchanteresse, la parole la dénude. Le discours fonctionne alors comme un « antidote » du poison du masque ; en révélant tout ce que ce dernier tente de cacher, il déchire progressivement le voile de l'inconnu pour faire briller la vérité de l'être et pénétrer les zones inédites de son âme et de ses pensées intimes. La séduction, qui a débuté par le masque, est alors complétée par le discours :

DOM FADRIQUE.
Mais pourrais-je me rendre à ce soupçon infâme ?
Car enfin l'entretien est un miroir de l'âme,
Et quelque effort qu'on fasse à bien dissimuler,
Pour se faire connaître il suffit de parler,
Ah, que dans ses discours j'ai découvert de charmes,
Et pour leur résister qu'il faut de fortes armes ! (I, 3)

Tout comme notre héroïne de *L'Amant de sa Femme*, Elvire met à son tour, son amant à l'épreuve en l'exposant à une situation qui l'oblige de choisir entre le masque et le visage. Loin d'être un simple accessoire de convenance, le voile devient un instrument de vérité, un moyen auquel a recours l'héroïne pour s'assurer de la sincérité et de la fidélité de son galant :

ELVIRE.
Ainsi pour m'assurer pleinement de sa foi,
S'il m'ose ici jurer qu'il n'adore que moi
Avant que lui montrer mon âme toute nue,
Je veux jouer encor mon rôle d'Inconnue. (IV, 2)

Dans *La Suite du Menteur*, Dorante passe une bonne partie de l'action dans une prison, où il s'éprend de Mélisse qui, après lui avoir envoyé une mystérieuse lettre, lui rend visite doublement travestie, « *déguisée en servante, cachant son visage sous une coiffe* » (III, 3). Si le déguisement permet à Mélisse de pénétrer *incognito* dans la prison de son amant, il fait également partie de son stratagème de séduction : en masquant son identité et son visage, la jeune femme manipule Dorante et ne fait que préparer un dévoilement final qui ravit le jeune galant agréablement surpris par la beauté d'un corps judicieusement caché derrière un habit de servante. En multipliant les obstacles, Mélisse se fait davantage désirer, son stratagème s'avère opérationnel et efficace et l'effet de surprise voulu est réalisé : elle commence par envoyer « des douceurs » (confitures et pâtes de fruits) au jeune prisonnier, lui cède son portrait, pour venir enfin elle-même, lui révéler son identité et démasquer son visage. L'obstination de la belle inconnue à garder son identité secrète tient le jeune amoureux en haleine. Cherchant à combler ce vide « visuel », Dorante lâche les brides au rêve et à l'imagination, et envisage l'inconnue comme une femme parfaite :

DORANTE.
Cliton, je la tiens belle, et m'ose figurer
Qu'elle n'a rien en soi qu'on ne puisse adorer.
Qu'on imagines-tu ? (II, 6).

Notre galant se trouve, peu après, agréablement surpris et se trouve récompensé de sa foi amoureuse ; Mélisse dépasse en beauté le modèle qu'il a tantôt rêvé :

DORANTE.

Mes yeux, que vois-je ? Où je suis ? Êtes-vous des flatteurs ?
Si le portrait dit vrai, les habits sont menteurs,
Madame, c'est ainsi que vous savez surprendre !
[…]
Je demeure immobile et pour vous répliquer
Je perds la liberté même de m'expliquer :
Surpris, charmé, confus d'une telle merveille,
Je ne sais si je dors, je ne sais si je veille,
Je ne sais si je vis, et je sais toutefois
[...]
Que tout mon cœur brulé d'amour pour vos appas
Envers votre beauté ne m'acquitteraient pas. (III, 3)

La séduction par la dissimulation du visage et de l'identité est exploitée par plusieurs personnages féminins. Le même effet de séduction par l'absence se trouve dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne* de Mairet : le Duc confesse son attirance pour le corps invisible d'Émilie : « Et que le seul obstacle irrite mes désirs. / Sans lui, ma passion serait assez paisible ; / Mais j'enrage d'aimer un objet invisible » (I, 1).

Les héroïnes savent, dans leur finesse de nobles, que le mystère d'une beauté suggérée constitue, en effet, un appel au désir et au rêve des jeunes cavaliers. Les démarches des femmes dont le visage et/ou le nom sont masqués assurent la dynamique de l'action. Le déguisement devient un jeu auquel se livre tout le monde, en une sorte de théâtre dans le théâtre.

- *Imaginer un corps derrière son masque : créatures idéales et démoniaques*

Dans *Les Galanteries du Duc,* l'occultation volontaire que réalise Émilie de l'identité de sa belle-sœur produit un effet contraire à ses attentes : en demandant au Duc de prendre sa place au lit à côté de Flavie, Émilie lui avait présenté sa belle-sœur comme vieille et laide. Flavie, quant à elle, saisit l'aubaine et en fait son miel. Elle reprend le stratagème initialement imaginé par Émilie à son profit et séduit le Duc :

FLAVIE.
Si belle occasion de contenter ses vœux
Mérite bien plutôt qu'on la prenne aux cheveux.
[…]
Et puis je ne crois pas son [celui d'Émilie] éclat de beauté
Mieux fondé que le nôtre en droit de primauté.
L'effet en fera preuve, achève l'entreprise. (III, 1)

Ce corps caché par l'obscurité et vu de dos, s'il inspire au début la répugnance et la peur de Duc à cause de ses préjugés, le fascine bien davantage à cause même de cette répulsion primitive dès qu'il découvre avec délectation la beauté de la jeune veuve de vingt ans :

Ô Dieu ! se peut-il voir un visage plus beau ?

> Pour combien voudriez-vous, ô trompeuse Émilie,
> Avoir tant de beauté quand vous serez vieillie ? (III, 2)

Il est rare toutefois que l'imagination des nobles soit défavorable à la personne inconnue qui tend ses filets autour de lui. Les masques, quels qu'ils soient, excitent leur rêverie et leur désir : les galants envisagent systématiquement un corps séduisant derrière un visage masqué. Au contraire, celui-ci provoque la peur du roturier et éveille ses soupçons. Dans la plupart des cas, la poltronnerie du serviteur sert à montrer le raffinement du maître et met l'accent davantage sur l'opposition entre l'imaginaire poétique et romanesque des honnêtes gens et le prosaïsme voire la crudité de leurs serviteurs. Davantage imprégnés par les idées de la sorcellerie et de la magie, les personnages roturiers ont tendance à suspecter tout corps inaccessible à leur champ visuel : la femme masquée est alors conçue comme un danger réel, une laide sorcière qui cache sa face répugnante pour mieux faire tomber le galant dans ses filets.

Dorante, dans *La Suite du Menteur*, reçoit le portrait de Mélisse qu'il n'a jamais vue avant de l'accueillir masquée dans sa prison. Quand ce dernier se montre fasciné au dernier point par la beauté de la toile (« O le charmant portrait ! L'adorable peinture[79] »), Cliton, lui, modère l'emportement de son maître par ses propos moqueurs et incrimine, au-delà de la conduite de la servante Lyse, ce qu'il perçoit comme des manœuvres de sa maîtresse :

> CLITON.
> C'est un leurre, monsieur, la chose est toute claire,
> Elle a fait tout du long les mines qu'il faut faire,
> On amorce le monde avec des tels portraits,
> Pour les faire surprendre on les apporte exprès,
> On s'en fâche, on fait bruit, on vous les redemande,
> Mais on tremble toujours de peur qu'on ne les rende, (II, 7)

Dorante rêve d'une beauté hors du commun et repousse l'idée suggérée par son valet que la bienfaitrice peut être « ou vieille ou laide / Peut-être l'une et l'autre » (II, 5). Si le maître écarte un tel scénario dès qu'il se trouve en possession de la miniature, Cliton, lui s'opiniâtre dans ses figures picaresques et imagine une « apocalyptique scène de première vision[80] » :

> CLITON.
> Et, pour dernière adresse, une telle beauté,
> Ne se voit que de nuit et dans l'obscurité,
> De peur qu'en un moment l'amour ne s'estropie
> À voir l'original si loin de sa copie. (II, 7)

---

[79] *La Suite du Menteur*, II, 6.
[80] Liliane Picciola, *Á la rencontre…affinités et coup de foudre*, hommage à Claude Leroy, sous la direction de Marie-Paul Berranger et Myriam Boucharenc, Paris, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2012, p. 171.

Cette scène imaginée par le valet, si elle nous introduit dans un univers burlesque, sert aussi à accentuer la perfection de la scène de la rencontre entre Mélisse et Dorante, agréablement surpris par la beauté de la jeune femme qu'il trouve toute différente de celle imaginée par Cliton.

Dans *Les Engagements du hasard* de Thomas Corneille, loin de voir en la belle masquée une femme amoureuse qui essaye de séduire son maître, Clarin la soupçonne plutôt d'être une créature maléfique et intéressée qui cherche à lui ravir sa bourse :

> CLARIN.
> Pour attraper le monde on fait mines sur mines,
> Et de ces rendez-vous souvent l'appas trompeur
> Tend un piège à la bourse, et point du tout au cœur.
> Je crains bien quelque emprunt, Monsieur à ne point rendre. (I, 3)

Alors que le discours civil et « sucré » de la jeune femme masquée enchante Don Fadrique (« Ah, que dans ses discours j'ai découvert de charmes, / Et pour leur résister qu'il faut de fortes armes[81] !), il est conçu par le valet comme une pure stratégie de la part de l'inconnue pour piéger son maître :

> CLARIN.
> Cette adroite Inconnue, à l'entretien si doux,
> Sait comme je le sais qu'il fait bon avec vous,
> Et pour chasser bien loin tout soupçon d'imposture,
> Par des discours sucrés, sans montrer sa figure,
> Elle vous a longtemps exprès amadoué,
> Mais qu'on m'étrille bien si vous n'êtes joué,
> Et si l'on ne vous fait, recevant la visite,
> Monter tout doucement, et descendre fort vite. (I, 3)

Si le corps masqué inspire la fascination et l'amour au noble, il constitue un repoussoir pour le roturier toujours méfiant de tout ce qui ne lui est pas immédiat, de tout ce qui échappe à son champ sensoriel. Le comique provient en fait de ce contraste entre le galant amoureux et rêveur, et le valet réaliste qui, en essayant de raisonner, ne fait, en effet, que décevoir les chimères amoureuses de son maître :

> CLARIN.
> Le rendez-vous se donne, où Maîtresse invisible
> À vos perfections se déclare sensible,
> Et poursuivant sa chance ainsi de jour en jour,
> Pour vous prendre au filet vous entretient d'amour.
> Point de nom ; on le cache avec un soin extrême,
> Demander à la voir, c'est commettre un blasphème,
> La suivre, encore pis, c'est la perdre. Ma foi (I, 3)

[81] *Les Engagements du hasard*, (I, 3)

L'on retrouve une scène à peu près semblable dans *L'Amant de sa Femme* de Dorimond : alors que Léandre, se trouve fasciné par cette séduisante inconnue, Scapin, lui, s'étonne de l'attitude de son maître qui sacrifie sa bourse pour l'amour d'une femme dont il n'a pas même vu le visage :

> LÉANDRE.
> Cette belle adorable,
> Quoique masquée hélas ! m'a paru trop aimable,
> […]
> Je l'adore et sent bien que mon cœur,
> Adorera sans cesse un si charmant vainqueur, (I ,6)

Au spectacle et à la simple lecture de cette pièce, le rire fuse à cause de l'opposition entre les propos déjà amoureux du maître, totalement épris de la femme masquée, et ceux du valet enragé par la libéralité de son maître qui gaspille son argent pour un « masque vilain » susceptible de cacher une mine de « lutin » :

> SCAPIN.
> Quatre cents louis d'or valent bien une belle,
> Et vous les donner pour un masque vilain,
> Sous lequel est cachée la mine d'un lutin. (I, 13)

La rêverie amoureuse du *Duc du Charme de la voix* est gâchée par son valet bouffon qui ne manque de lui rappeler que les beaux accents de la voix de sa Fénise sont loin de lui garantir la beauté de son visage. Le valet suggère que la belle invisible peut bien avoir « […] le nez perroquet ou la face guenonne ? » (I, 4) et que « quoy que sa voix semblast venir des Cieux, » elle pourrait avoir « un œil en terre et l'autre chassieux ». Cette idée, si elle fait rire le public, perturbe cependant le pauvre amoureux :

> FÉNISE. *Chante derriere le Theatre*.
> […]
>
> LE DUC.
> Ils enlevent mon ame,
> Et bien, Fabrice, et bien, condamnes-tu ma flâme,
> Et d'un plus rare objet puis-je suivre la loy ?
>
> FABRICE.
> Vous en croyez l'amour, et cela sur sa foy ?
> Mais s'il falloit qu'enfin cette rare personne
> Eust le nez perroquet ou la face guenonne ?
>
> LE DUC.
> Quoy, tu pourrois penser qu'elle manquast d'appas,
> Et que chantant si bien…
>
> FABRICE.
> Ne vous y trompez pas.

J'en ay veu telle, moy témoin irreprochable,
Qui chantant comme un Ange auroit fait peur au diable
Et qui, quoy que sa voix semblast venir des Cieux,
Avoit un œil en terre et l'autre chassieux.

LE DUC.
Non, Fénise tousjours eut le bruit d'estre belle.

FABRICE.
Si ce bruit n'est point faux, que ne se montre-t'elle ? (I, 4)

- *Le déguisement de l'identité par l'habit*

La séduction se fonde principalement sur une attirance – ou un rejet – qui construit le rapport du récepteur à son objet d'où les phénomènes d'identification, et de désir qui finiront par devenir amour et passion dans la plupart des cas. L'on peut, cependant, séduire par le port d'un masque comme nous l'avons vu avec *L'Amant de sa Femme*, mais, on peut toutefois séduire par un déguisement sans masque ni coiffe, c'est-à-dire, par un simple changement d'habit ou parfois même par un déguisement de l'identité réelle de la personne en question. Ce motif est présent dans plusieurs pièces comiques et tragi-comiques du XVIIe siècle. Dans *Laure Persécutée*, Laure, déclinant son identité au Roi et, se présentant comme une inconnue (à visage découvert) lui demandant justice, séduit ce dernier, qui n'hésite pas à lui demander des faveurs :

LE ROI.
Mais quel est son visage, où presque l'abondance
Des charmes qu'on y trouve en détruit la créance.
Crois-tu qu'il soit possible auprès de tant d'appas,
De vivre, de les voir, et ne les aimer pas.
Va Comte, parle-lui, soulage mon martyre.
M'acquérant ses faveurs, tu t'acquiers un Empire ;(II,5)

Dans *L'Heureuse Constance* de Rotrou, Rosélie bien qu'elle se cache sous ses habits de paysanne pour ne pas être aperçue, en passant à côté du cortège royal, attire l'attention du souverain et le fascine. Cette fascination momentanée surprend Timandre qui va jusqu'à taxer la jeune fille d'avoir des pouvoirs magiques :

TIMANDRE.
Afin qu'une paysanne ait sur vous tant de force,
Il faut qu'elle ait usé d'une secrète amorce ;
Elle porte sur soi quelque charme caché
Dont elle a votre cœur si promptement touché. (I, 1)

Bien que le texte soit dépourvu de détails précis sur le déguisement que porte Rosélie, nous savons, toutefois, grâce à une indication intra-textuelle, qu'il laisse transparaître ses cheveux et ses yeux :

LE ROI.
Que des petits Amours volent dans ses cheveux.
Et qu'en ce peu du temps ils m'ont ôté des vœux ! (I, 1)
[…]
Combien les doux appas de ses yeux sont partis ? (I, 2)

Malgré les tentatives de la jeune femme de se dérober aux yeux du roi, la séduction se produit, et ce dernier tombe amoureux d'elle :

ROSÉLIE, *passant derrière le roi et sa suite.*
Dieux ! que tu m'as fait prendre un dessein frénétique !
Je n'ose ouvrir les yeux en cet habit rustique.
La reine ne vient point : l'état où je me vois
Me fait imaginer que chacun rit de moi.
[…]
LE ROI.
Mais, dieux ! c'est un éclair qui n'a fait que passer ;
La farouche qu'elle est se dérobe à ma vue :
As-tu vu de quels attraits cette belle est pourvue ?
Combien les doux appas de ses yeux sont partis ? (I, 2)

Dans la même pièce, un second déguisement féminin est aussi source de séduction : celui de la Reine en pèlerine[82] ; sous ses habits rustiques, la reine Artémise attire l'attention de tout le monde malgré tous ses soins de rester inconnue. Son extrême beauté plaît d'abord à Rosélie, puis à son frère Timandre, et finit par charmer Pâris et le roi lui-même :

ROSÉLIE.
Mon frère fermez l'œil, si vous êtes sensible,
Et ne regardez point ce miracle visible ;
Fuyez, détournez-vous de cet objet vainqueur,
Ou bien vous résolvez à perdre votre cœur.

TIMANDRE, *regardant la reine*.
Que ne me donniez-vous cet avis favorable,
Avant que j'eusse vu son visage adorable ?
Mon cœur vient de sortir de son premier regard,
Vous ne m'obligez plus de m'avertir si tard ;
Charmante pèlerine, objet estimable
Où le ciel fait tout voir ce qu'il a fait d'aimable, (V, 4)

Le déguisement de la reine joue un rôle crucial dans la pièce puisqu'il favorise ses amours avec le roi de Hongrie qui l'a au début, ignorée. De surcroît, il a permis l'épanouissement et la reconstitution des deux autres couples amoureux notamment Rosélie et Alcandre. La reine Artémise n'est admise auprès du roi que sous ses habits de pèlerine et n'a à briller que par ses charmes nouveaux :

LE ROI.
Ah ciel ! en tous lieux qu'éclaire le Soleil,
Peut-on voir un objet à celui-ci pareil ?

[82] « Ajustement de femme, fait en forme de grand collet rabattu, qui couvre la poitrine et les épaules. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6ème Édition, 1835).

La céleste beauté ! les adorables charmes.
[…]
Que ses yeux sont charmants ! qui vit jamais l'Aurore
Avoir un teint si frais sur le rivage More ! (V, 4)

Si les autres déguisements sèment le désordre dans la pièce, celui de la reine reste le seul qui serve à rétablir l'équilibre initial et rendre à la pièce sa gaité comique après une série des péripéties menaçantes :

TIMANDRE.
O l'agréable jour ! que ce déguisement
Nous comble tous d'honneur et de contentement ! (V, 4)

Dans beaucoup d'autres cas, il s'agit d'un simple déguisement de l'identité réelle du personnage sans qu'il y ait besoin de se déguiser vestimentairement. Ainsi, dans *Le Charme de la voix,* bien que Fénise n'utilise pas un masque proprement dit, l'on peut néanmoins parler d'un déguisement, puisque la jeune femme cache l'ensemble de sa personne derrière des murs et se dérobe ainsi au regard du Duc qu'elle cherche à séduire par sa seule voix.

Dans *L'Inconnu* (1675) de Thomas Corneille, il s'agit d'une autre intrigue galante où cette fois l'occultation est le fait d'un homme. Le Marquis, pour séduire la Comtesse qui refuse ses avances, crée un personnage caché. Afin d'arriver à ses fins, il la régale de divertissements en laissant ignorer qu'il est l'auteur de toutes ces galanteries. Et c'est lors du dernier divertissement que la Comtesse, conquise par ses gages d'amour, accorde sa main au Marquis qui lui dévoile son subterfuge. Cependant, le déguisement du Marquis produit une deuxième victime : Olimpe qui se désintéresse à son tour de son amant, Le Chevalier. La fascination de deux femmes est due à la dissimulation prolongée de l'identité de l'amant qui, tout en laissant des traces de sa présence, ne paraît pour autant jamais. La technique de séduction choisie par Le Marquis consiste à faire croire à la Comtesse en l'amour d'un inconnu, très galant et raffiné :

Et de ce double appui ma flamme soutenue
En aura moins de peine à me faire emporter
Ce qu'en vain mes Rivaux me voudront disputer.
Son cœur aimant en moi mon amour, ma personne,
Aime dans l'Inconnu les plaisirs qu'il lui donne.
Elle y rêve, et mon feu par cet heureux secours
A trouvé les moyens de l'occuper toujours.
D'ailleurs, j'ai la douceur, (quel plaisir quand on aime !)
Que souvent elle vient me parler de moi-même,
Et vantant l'Inconnu, sans le croire si près,
Me montre un cœur touché de tout ce que je fais. (I, 2)

Le thème de la séduction *incognito* est, comme nous l'avons vu, un sujet souvent exploité dans la littérature. Ce sujet fournit une matière compliquée qui permet à de nombreux genres de l'utiliser et de nourrir les intrigues. Nous le voyons également chez Donneau de Visé avec

le genre de la nouvelle, au ballet, mais, c'est au théâtre qu'il reste le plus exploité car la séduction peut prendre plusieurs formes : l'on peut séduire en camouflant son identité, en cachant son corps, ou parfois par un simple don de portrait.

- *Les portraits-masques*

Si la séduction reste majoritairement une vocation féminine, on peut toutefois, la rencontrer chez quelques personnages masculins qui, s'ils optent parfois pour l'anonymat total comme dans *L'Inconnu* de Thomas Corneille, sont d'autres fois plus directs et préfèrent donner un indice de leur présence : souvent un portrait. Le portrait joue en fait le rôle d'un déguisement, mais d'une catégorie un peu différente, puisqu'il se présente comme un substitut fictif du corps réel d'autant plus qu'il se superpose aux traits véritables pour les souligner ou les adoucir. Dans *La Folle Gageure* de Boisrobert, Diane tombe amoureuse de Lidamant sur le simple rapport qu'en fait le valet de son frère. Cette séduction par l'absence est, en fait, enclenchée d'une manière spontanée et involontaire : Tomire, chargé par Télame de mettre en garde sa sœur contre le danger que représentait ce jeune séducteur pour son honneur, ne fait en réalité que rallumer son envie de le connaître. Le discours de Tomire procédant à une peinture élogieuse de Lidamant, produit un effet contraire à ses attentes :

> TOMIRE.
> Et vous sçavez les dons qu'il a de la Nature,
> […]
> Gardez-vous de vous-même, & ne me perdez pas,
> Sur -tout de Lidament évitez les approches ;
> Outre que votre frère en auroit les reproches,
> Ce cavalier de grace & de charmes tout plein,
> Pourroit à vos depens faire encore le vain. (III, 3)

Éviter ce dangereux charmeur, il ne saurait en être question ! Tentée par l'expérience d'une séduction réciproque, Diane décide alors de répondre aux vœux de son séducteur :

> DIANE.
> Il vante son merite, & veut que je le fuye.
> Voyez l'impertinent quelle thèse il appuye ;
> Il veut que je m'en garde, & dit qu'il est l'amour,
> Les delices, la gloire, & l'honneur de la cour.
> [….]
> Mais puisqu'en vient là, je veux à l'avenir
> Qu'il passe de mon œil jusqu'en mon souvenir ;

S'opposant à l'oppression de son frère jaloux, la jeune amoureuse cherche à transformer la séduction imaginée par Télame en une séduction réelle :

> Et je te feray voir, fol et jaloux Telame,

Qu'un plus puissant que toy dispose de mon âme. (III, 5)

Tout comme dans *La Suite du Menteur*[83], la deuxième étape du stratagème est le don de portait : le discours élogieux sur le séducteur se consolide par une preuve plus concrète servant à rassurer l'amoureux de son bon choix et de la beauté de son partenaire « invisible ». De nouveau, la foi amoureuse se trouve récompensée : le portait répond bel et bien aux attentes de la dame séduite, c'est « Le portrait le plus beau que je vis de ma vie » (II, 6), déclare Diane à sa servante. Ce portrait cache un original encore plus séduisant selon le valet de Lidamant :

Si de l'original vous aviez vu les traits,
Vous diriez qu'il surpasse encor tous ses portraits :
C'est le plus honnete homme, & le plus agréable,
À qui jamais le Ciel ait été favorable ;
Brave, beau, liberal, galand, d'égale humeur,
D'un esprit enjoué, mais pourtant déjà meur ;
Bref, qui toujours inspire& l'honneur, & la joye,
Et bannit le chagrin quelque part qu'on le voye. (II, 6)

Séduction réussie ! Diane confesse qu'elle « désire » ce portrait : « Enfin, je le désire, / Et je le veux garder… » (II, 6). Cependant, un échange des portraits fait tomber le séducteur, à son tour dans ses propres filets :

LIDAMANT.
Oui, je suis pris, Acaste, et cette vive atteinte
Qui me perce le cœur, est l'effet de ma feinte.
Amour qui partout règne, et partout est vainqueur,
Par les yeux de Diane assujettit mon cœur ;
Ses grâces m'ont charmé, mais autant que les charmes
Son procédé civil m'a fait rendre les armes,
Et son divin portrait par adresse enlevé,
Est par des traits de feu dans mon âme gravé. (II, 6)

La magie finit ainsi par se retourner contre le magicien. Lidamant ne croit pas si bien dire en feignant d'être éperdument amoureux de Diane :

LIDAMANT.
Madame, elle est donc belle, & j'ose aussi jurer,
Que celui qui sans feinte a voulu l'assurer,
D'une amour violente, & d'un cruel martyre,
A dit la verité qu'il ne pensoit pas dire. (III, 1)

Le don d'un portrait est également une solution à laquelle ont recours plusieurs de nos princes amoureux : entravés dans leurs amours et empêchés par une série d'embûches, nos jeunes premiers envisagent l'échange des portraits comme moyen de raviver leur passion. Fédéric, le prince de Sicile, dans *Le Geôlier de soi-même*, se déguise en peintre pour pouvoir

[83] Mélisse envoie d'abord à Dorante son portrait avant de venir lui rendre visite dans sa prison. Ce portrait plaît énormément au jeune galant : « O le charmant portrait ! L'adorable peinture » (II, 6).

s'introduire chez la princesse de Naples dont le royaume est en guerre avec le sien. Et c'est en feignant de lui remettre son propre portrait, que le prince réussit à donner le sien à la princesse, comme gage d'amour :

> LAURE.
> Je connus tout à coup que c'était mon portrait.
> Je regarde le Peintre, et lui presque immobile :
> « Je le tiens, me dit-il, du Prince de Sicile.
> Portrait, unique objet de mes plus chers désirs,
> (A dit ce triste Prince avec mille soupirs.)
> Puisque la guerre ouverte entre nos deux Couronnes
> Fait vivre sans espoir l'amour que tu me donnes,
> Va, retourne à ta source, et cesse chaque jour
> Par ton appas flatteur d'irriter mon amour.
> Alors il me le donne, et son ordre m'engage
> À venir dans vos mains remettre ce cher gage.
> Au moins le Sort pour lui n'aurait plus de rigueur
> S'il croyait que sa vue eût ému votre cœur ;
> Je vous le laisse ; Adieu, Madame. ». Il se retire ;
> Et s'éloignant de moi je l'entends qui soupire.
> Je revois ce Portrait, mais las ! Au lieu du mien
> Ce peintre déguisé m'avait laissé le sien,
> Et je reconnais trop au trouble qu'il me cause,
> Que le Peintre et le Prince étaient la même chose. (II, 1)

Dans *Agésilan de Colchos*, c'est plutôt le prince Agésilan qui tombe amoureux de la belle Diane avant même de la voir, dès que le chevalier Bruneo lui présente son portrait :

> AGESILAN.
> Ô rare, et divine merveille !
> Telle n'est la mère d'amour,
> Quand à l'univers qui sommeille,
> Elle vient annoncer le jour.
> Telle ne vient, ni si brillante,
> Au fond du cor et de la voix,
> Du jeune chasseur qui l'enchante,
> L'illustre courrière des mois. (I, 1)

Le coup de foudre se produit dès la vue du portrait, dont la beauté fait douter notre prince de l'existence d'un modèle réel aussi séduisant que la toile :

> AGESILAN.
> Je me sens consommer d'une invisible ardeur,
> Qui tout d'un coup attaque, et consume mon cœur,
> Pareille ne fut pas à ce feu qui me tue,
> L'amour de l'artisan qui servit sa statue.
> […]
> De quel effort ô Dieux ! est mon âme agitée ?
> Par quel sort est si tôt ma raison enchantée ?

Agésilan questionne ce qu'il voit et ne manque de se demander si « l'art de la nature imite cet ouvrage, / Et si cette merveille égale son image » (I, 2) ? Sa curiosité le pousse à déployer tous

ses efforts pour voir l'originale. Et sur l'avis de son serviteur, notre jeune amoureux, consent à se travestir en femme afin de voir sa belle de plus près :

> AGESILAN.
> Quelles inventions, et quel moyen possible,
> Peut à des yeux mortels rendre un Ange visible,
> Quel utile conseil peut inspirer l'amour,
> Pour tromper ce jaloux, et forcer une tour,
> Si tu peux m'assister d'un avis salutaire,
> Tu me seras un Dieu. (I, 1)
>
> DARINEL.
> Déguisez votre sexe, et sous de faux habits,
> Comme on dit que les Dieux en ont usé jadis,
> Usez des privautés qu'un autre habit vous nie,
> Allez servir Diane, et tromper Sydonie, (I, 1)

Les retrouvailles se révèlent heureuses pour Agésilan puisque les véritables traits de sa Diane sont plus beaux que ceux qu'avait tracés le peintre. Le rôle du portrait vise en quelque sorte à convaincre son destinataire des qualités exceptionnelles que possède l'objet de la représentation et d'attiser par là même son amour, de lui faire désirer le corps par l'absence même de celui-ci :

> le portrait doit réussir ce que le modèle ne ferait pas de lui-même, le pouvoir de persuasion est ici entièrement remis à l'évocation du dessein. Au service d'une politique, le portrait peint doit plaire et sa rhétorique tient d'une mise en scène du moi efficace[84].

b- Le travestissement en homme : effets de trouble séduction

La séduction semble être la préoccupation première de nos héroïnes du théâtre qui n'hésitent pas à multiplier les artifices pour arriver à leurs fins. Un des remèdes auxquels ont recours nos jeunes aventurières pour faire revenir à leurs bras un amant infidèle est de travestir leur sexe. Beaucoup de pièces de Rotrou se caractérisent par un argument-type qui leur est aussi commun avec beaucoup de pièces italiennes et espagnoles : une femme amoureuse, se déguise en homme, et se lance à la poursuite de son amant, quitte sa maison, sa patrie et voyage, accompagnée le plus souvent d'un serviteur qui peut être homme ou femme. Généralement, la protagoniste ne se démasque jamais tant qu'elle continue de soutenir sa fiction. Les personnages qu'elle rencontre l'acceptent pour ce qu'elle prétend être, tout en s'étonnant parfois de son air

[84] Annie Cloutier, Catherine Dubeau, Pierre-Marc Gendron, *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime*, actes des colloques jeunes chercheurs du Cercle interuniversitaire d'étude sur la République des lettres (CIERL), tenues à L'Université Laval (Québec) en mai 2001 et 2002, Presses Université Laval, 2005, p. 56- 57.

d'extrême jeunesse, de sa beauté et de sa voix délicate et haut perchée (*La Belle Alphrède, La Célimène, La Diane, Les Deux Pucelles*).

La Diane, dans la pièce éponyme, est l'une de ces héroïnes qui témoignent d'une grande adresse à charmer ; une séduction qu'elle juge d'autant plus simple et aisée qu'elle a ravi jusqu'à sa propre rivale Rosinde et rompu par là sa future union avec Lysimant. Diane se travestit tout d'abord, en servante :

> DIANE *en Célirée.*
> J'ai sans beaucoup de peine un malheur diverti,
> Et l'un et l'autre amant est resté sans parti,
> Mais un second danger appelle mon adresse,
> Oronte peut beaucoup d'une seule caresse,
> Et je perdrai le fruit de ce déguisement
> Si j'en laisse approcher ce déloyal amant. (IV, 5)

puis en homme :

> DIANE, *Sous le nom de Lysandre, en habit d'homme*.
> C'est en cet équipage,
> Que je l'éloignerai de son nouveau servage,
> Que je puis disposer du bien qui m'appartient. (III, 8).

Satisfaite de ses exploits, notre jeune amoureuse, rapporte la fascination que lui voue Rosinde sous son habit masculin et déclare fièrement :

> Je passe pour Lysandre en l'estime de tous,
> Et Rosinde m'estime en qualité d'époux, (IV, 7).

Participent également à la séduction, le costume somptueux et la parure luxueuse de Diane. Elle porte des bagues et un collier qui, s'ils connotent sa richesse, contribuent aussi à la fascination des plusieurs personnages (Félicien, Rosinde et Orimand). En enfilant le costume aristocratique, Diane semble retrouver sa noblesse d'origine et « dépoussiérer » en quelque sorte une grâce que les longues années d'errance dans le milieu roturier avaient ternie.

La belle Alphrède de Rotrou plaît également sous son habit d'homme. Elle est admirée par le vieil Amyntas et par Oronte, la sœur de sa rivale. Ferrande rapporte à Rodolphe emprisonné le récit de cette séduction, la beauté de Diane ravissant dans son association au courage :

> Aussitôt, on l'amène au logis du Pirate
> À l'abord, sa constance, en son visage éclate ;
> Elle entre d'un pas grave, et parle à ce voleur,
> Sans qu'aucun changement n'altère sa couleur ;
> Sa grâce, en cet état, lui paraît sans exemple,
> Plus il la trouve ferme, et plus il la contemple,

> Il voit d'un œil charmé sa résolution,
> Admire son parler, son port, son action[85],
> Et tout confus enfin, lui parle en ce langage,
> Dieux ! de quel front (dit-il) vous portez le servage !
> Si telle dans les fers est votre égalité,
> Quel paraîtriez-vous dans la prospérité ? (III, 2)

Les qualités viriles de Diane, sa constance devant le danger affolent le vieil homme. L'effet de la séduction redouble, cependant, à la découverte de son identité sexuelle, qui ne fait qu'attiser le désir du vieux pirate. Attentif à tout, Amyntas scrute les moindres détails du corps de la jeune femme, à savoir son teint, ses yeux, sa bouche, et sa voix :

> Le vieillard attentif aussitôt la regarde,
> Et reconnaît bientôt des charmes en son teint,
> Qui passent la douceur du sexe qu'elle feint.
> Même, il voit que sa bouche est à peine fermée,
> Que par une rougeur sa voix est confirmée,
> Et que son œil en bas tristement attaché
> Témoigne le regret du mot qu'elle a lâché ; (III, 2)

À la beauté féminine, se joignent ainsi des performances masculines, qui font d'Alphrède un être original et séduisant parce que, justement, il n'appartient à aucun sexe, ou plutôt aux deux à la fois : son ambiguïté lui confère un aspect mystérieux, qui attire les regards et fascine. Rodolphe, qui l'a quittée pour une nouvelle conquête, ne manque pas d'exprimer sa fascination devant sa prouesse quand elle combat les voleurs. Si Alphrède, comme femme, a échoué à garder son amant à ses côtés, elle réussit toutefois à le charmer en sa qualité d'homme :

> RODOLPHE.
> Quel Dieu, brave guerrier, quelle heureuse fortune,
> Me suscite en ce lieu, ta rencontre opportune,
> Plus longue résistance excédait mon pouvoir,
> Et je voyais la mort sous son teint le plus noir,
> Quand le foudre imprévu de ton courage extrême,
> A chassé ces voleurs, ma peur et la mort même ; (I, 4)

Ce corps « androgyne » lui vaut une autre amoureuse, Oronte, qui, séduite par la grâce d'Alphrède (sous le nom de Cléomède), met sa propre beauté en cause et la juge indigne de lui :

> ORONTE.
> Ô Dieux faites mon mal capable de remède,
> Ou faites mes attraits dignes de Cléomède ;
> Mais quelle peur me trouble, et sur quel fondement,
> Ai-je pris de moi-même un mauvais sentiment ?
> Parmi quelques beautés j'ai parfois trouvé place,
> Quelquefois, sans horreur, j'ai consulté ma glace. (IV, 2)

[85] Les gestes dont elle accompagne ses paroles.

Réjouie par son rôle de séductrice, surtout devant la multiplication de nombre de ses amoureuses, Alphrède se livre alors volontiers au jeu :

> ALPHRÈDE, *cachée* ; Ô ! Le doux passe-temps. (IV, 3),
> [...]
> Laissons tenter la fille, et voyons si le père
> Couronnera nos vœux du succès que j'espère. (IV, 4)

Reconnue comme un art essentiellement féminin, la séduction devient au théâtre un jeu à part entière, auquel se livrent plusieurs héroïnes. Celles-ci n'épargnent presque personne de leur champ de séduction : elles jouent à manipuler tout le monde. Ces femmes déguisées présentent un caractère dynamique, gai et volontaire ; elles semblent prendre le plaisir à tirer les ficelles de l'intrigue et à susciter des réactions admiratives et enthousiastes. Dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne*, Émilie apparaît très belle sous son habit masculin ; elle surprend le Duc, mais suscite aussi la jalousie de sa belle-sœur, qui craint qu'elle ne lui ravisse son amant par sa beauté :

> FLAVIE.
> Qu'elle s'en aille donc avec son habit d'homme,
> Et fût-elle déjà la plus belle de Rome,
> Pourvu qu'elle n'eût pas, aux dépens de mon cœur,
> L'honneur d'avoir vaincu mon aimable vainqueur. (II, 4)

Pour que nos aventurières plussent, il fallait ajuster leurs costumes à la mode récente, façonner leur langage et leurs allures aux habitudes du jour, en sorte qu'ils répondent au goût de leur époque[86]. Dans *La Célimène*, Florante, sous le nom de Floridan, plaît certes en sa qualité d'homme, mais, elle attire également l'attention par la beauté de son teint frais et la civilité de ses propos ; sa rivale Célimène et sa sœur Félicie témoignent respectivement de leur admiration de ce cavalier accompli en tout :

> FÉLICIE.
> Ô dieux qu'il est charmant !
>
> CÉLIMENE.
> Votre discours est sain, quoi qu'il nous persuade,
> Et ce beau teint n'est pas la couleur d'un malade. (II, 4)

La beauté de Florante en homme ne tardera pas à transformer les deux sœurs en deux rivales : si le discours de la plus jeune (Félicie) est réduit à une suite d'exclamations successives disant son enchantement : (« Ô Dieux qu'il est charmant ! » / « Que ses yeux sont charmants ! Que sa

[86] Voir Faret, *L'Honneste Homme*.

voix a d'attraits ! ») (II, 4), la deuxième (Célimène) avoue ouvertement sa défaite devant les charmes irrésistibles de Floridan :

> CÉLIMÈNE
> C'en est fait, ma raison est lasse,
> De tenir contre tant de grâce ;
> Mon courage est trop faible, il ne me peut aider ;
> Et le dieu des amants m'a tiré la plus forte,
> De toutes les flèches qu'il porte.
> Eh bien, Amour il faut céder. (III, 1)

Dans la plupart des comédies à travestissement, la femme en homme semble être curieusement plus fascinante que l'homme véritable placé dans la même position de conquête amoureuse ; elle réussit là où un homme échoue, et arrive à dompter les plus farouches de celles qu'il convoite. Florante conquiert aisément l'insensible Célimène[87] auprès de qui personne n'a réussi auparavant, bien que tous ses prétendants soient réputés pour leur extrême beauté[88] :

> CÉLIMENE.
> Floridan l'a forcé [son cœur], mais avec tant de gloire,
> Qu'il n'a que d'un moment acheté sa victoire,
> Et qu'ayant jusqu'ici méprisé tant d'amours
> Je me rends à l'appas de ses premiers discours. (III, 2).

Afin de triompher de cette beauté, Félicie se montre prête à trahir jusqu'à sa propre sœur pourvu que Floridan lui appartienne ! Ses propos regorgeant de sensualité (« je caresserais », « je le divertirais », « désir mutuel ») traduisent son envoûtement et sa fascination par « le » jeune séducteur :

> FÉLICIE.
> Cet aimable vainqueur a mon âme charmé.
> […]
> Je le caresserais, il m'ouvrirait son âme,
> Je le divertirais de sa première flamme.
> Un désir mutuel nos cœurs seraient atteints,
> Je trahirais ma sœur, je romprais ses desseins. (III, 5)

Les victimes de l'apparence trompeuse de Florante se multiplient ; Filandre, son ancien amant est également pris par ses charmes :

---

[87] Avant de rencontrer Floridan, Célimène se montre insensible aux avances de ses amants : « Dieux que ces importuns me dérobent de temps, / Je les fais tous souffrir, ils sont tous mécontents. /Ce n'est que de mon cœur que leurs plaisirs dépendent. /Je ne possède qu'un, et tous me le demandent. / Qui le doit obtenir ? Qui seront les jaloux ? / Nul de vous ne l'aura pour vous accorder tous. » (I, 4))

[88] La beauté de Filandre, bien que louée par tous, n'a pas réussi à toucher Célimène : « Sa grâce attirait les yeux de tout le monde. / Il remplissait les cœurs d'aise et d'étonnement, / Et tout l'honneur du bal, fut pour lui seulement. » (I, 1)

FILANDRE.
Ô Dieu qu'il est charmant !

CÉLIMÈNE.
Plus que vous.

FILANDRE.
Je le crois. (III, 2)

Le masque du costume et du maintien adapté permet l'ascension de Florante, qui, d'amante délaissée et trahie, devient un objet de désir convoité par tous. Ravie de son nouveau statut, la jeune héroïne se présente comme l'égale de son amant à qui elle enseigne un savoir-faire qu'il n'a pas en lui montrant la manière la plus adéquate de séduire les plus indifférentes des femmes ; et Filandre, surpris, ne peut alors que s'incliner devant le talent de Florante et son adresse :

FLORIDAN, *à Filandre*.
Cette règle d'amour t'est encore inconnue,
Je trompe l'une et l'autre, et toutes deux m'aimant,
Je dois à toutes deux parler séparément. (IV, 3)

Florante arrive à se distinguer subtilement du groupe uniforme des amants qui abusent du même langage, et se présente même comme une rivale redoutable au pouvoir masculin. Ses talents finissent par séduire Filandre et le faire revenir dans ses bras. La supériorité de Florante n'est guère une supériorité de surface (l'habit) ; elle se révèle en réalité beaucoup plus profonde ; son art est essentiellement « rhétorique », elle sait tenir « comme il faut » un discours amoureux efficace et séduisant en se passant des clichés traditionnels de l'amour. Vêtue en homme, elle adopte aussi un langage galant digne d'un « honneste homme » qui lui vaut la fascination de Célimène et le retour de son amant volage :

FILANDRE.
Il est vrai que tout cède à des charmes si beaux,
Et je me sens atteint de mille traits nouveaux.
Je sais que ton mérite a touché Célimène,
L'amour qu'elle a pour toi ne m'est plus incertaine.
Je la connus hier, et caché dans ce bois,
J'entendis clairement ses soupirs et sa voix.
Je le cède, Florante, à ton mérite extrême,
Et crois que tu sais mieux mon métier que moi-même.
Tu traites mieux l'amour avec moins de souci[89] : (IV, 3)

La séduction devient ainsi une compétition où la belle délaissée et l'amant infidèle jouent l'un contre l'autre afin de prouver leurs talents. Mais, pour séduire, le corps semble devoir *a priori* se renouveler, changer d'apparence, enfiler un nouveau costume pour pouvoir plaire. Le

[89] On peut supposer que Filandre se montre par trop appliqué quand il fait sa cour à Célimène et que Florante, *alias* Floridan, se comporte de manière beaucoup plus naturelle.

déguisement permet en effet, à Florante de s'auto-découvrir et de reconnaître ses talents de séductrice : elle est toujours belle et capable de susciter l'admiration en dépit du dédain que lui a témoigné son amant.

Le motif de la femme travestie en homme reste bel et bien une source de plaisir pour le public d'autant plus qu'il accroît à chaque fois le nombre des dupes de l'illusion : tous les protagonistes, hommes et femmes, tombent l'un après l'autre dans le piège de la femme travestie. Mais, reste à savoir la cause profonde de cette fascination : ne serait-ce que par sa capacité de combiner la beauté féminine et la force masculine, que ce corps « androgyne » enchante ses spectateurs ? Le triomphe du corps travesti ne résulte-t-il pas finalement de cette étrange association entre les charmes féminins et les performances masculines ? Ou, sont-ce plutôt les qualités viriles, étrangères à un sexe longtemps qualifié comme le « beau sexe », que l'on admire plus chez une femme en costume d'homme ? L'Abbé Goussault ne s'exclama-t-il pas dans sa préface : « Qu'il est beau de voir une vertu mâle & héroïque dans une Dame, aussi distinguée par sa naissance que par sa jeunesse & par sa beauté[90] » ?

Cloris, dans l'*Amélie* de Rotrou, est l'une de ces héroïnes travesties en homme et qui, en témoignant de qualités viriles, séduit son galant : pour défendre l'honneur de la belle Amélie contre son ravisseur, elle n'hésite pas à prendre les armes contre Éraste, son propre amant qui, séduit, succombe et se pâme (V, 5). Si ces femmes « vaillantes » sont les bienvenues dans les comédies, elles restent cependant moins tolérées dans les genres les plus sérieux. En effet,

> ils sont des caractères particuliers qui plaisaient énormément au public parce qu'ils étaient insolites et nécessitaient de la part de l'actrice un jeu « masculin », hors des sentiers battus de la pudeur et de la modestie attribuées aux femmes (qui se caractérisent sur scène par une *actio* retenue et modérée[91]) .

Chez Rotrou, comme nous l'avons vu, déguisement et travestissement compliquent à loisir les péripéties de l'amour : nombre de personnages sont victimes de l'apparence de celui au de celle qui cache sa véritable identité sous un jeu de travestissement sexuel : le dramaturge montre-t-il ainsi les ambiguïtés d'amours homosexuelles déguisées ? Dans *La Célimène*, deux femmes (Célimène et Félicie) tombent amoureuses de Floridan, qui est aussi une jeune fille travestie. L'Alcionne des *Deux Pucelles*, tombe amoureuse de Théodose déguisée en homme et songe même à trahir son mari pour l'amour de celle-ci :

> ALCIONNE.

[90] L'abbé Goussault, *Le Portrait d'une femme honneste, raisonnable et véritablement chrétienne*, Lyon, Chez Hilaire Habitel, 1694, p. XII.
[91] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien : Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 156.

> Et toi premier auteur de ma naissante flamme,
> Agréable charmeur du repos de mon âme ;
> Qui joint tant de tristesse avec tant de beauté
> Quel est ton différend contre ma liberté,
> Que ne pourrais-je vaincre avec tant de mérites,
> Mon respect est déjà bien près de ses limites,
> Et certes, mon amour n'est pas fort loin, d'oser
> Dessus ta belle bouche entreprendre un baiser,
> La grâce est là plus douce. (II, 5)

Dans *La Belle Alphrède*, le travestissement de la jeune héroïne génère une méprise analogue d'Oronte. Thème commode, le travesti qui fait rebondir l'action tout en permettant un dénouement aisé, ne peut exclure l'affleurement d'un goût trouble pour un érotisme ambigu. Ces jeux de travestissement renforcent la dimension problématique et mensongère de l'amour résumée ainsi dans son charme par le roi de *L'Heureuse Constance :* « Comment pourra l'Amour finir heureusement / Ce que nous commençons par un déguisement ? » (I, 1). Cette même dimension équivoque de l'amour, proche de l'homosexualité, engendré par le déguisement féminin en homme est évoquée dans *Iphis et Iante* de Benserade où Iante se trouve séduite par une autre femme (Iphis) travestie en homme et la choisit parmi la foule de ses prétendants :

> ERGASTE [*Parlant d'Iphis*]
> Un amant élevé par ses propres mérites
> Au-dessus d'un honneur qui n'a point de limites,
> Lorsqu' à tous ses rivaux il se voit préférer, (II, 2)

Si le travestissement de la femme en homme est une source de plaisir pour la femme, qui, en se déguisant usurpe le statut d'un détenteur de force et de virilité, le plaisir semble être très puissant également chez les hommes travestis en femmes. Un certain abbé de Choisy travesti en femme confirme, en rédigeant ses mémoires, que vivre en travesti n'est pas si scandaleux. Selon lui, le changement de l'identité sexuelle peut être toléré et ne choque personne pourvu qu'il provoque du plaisir et de l'amour :

> J'ai cherché [dit l'abbé dans *Les Mémoires* de l'Abbé de Choisy déguisé en femme] d'où me vient un plaisir si bizarre, le voici : le propre de Dieu est d'être aimé, adoré ; l'homme autant que la faiblesse le permet, ambitionne la même chose ; or comme c'est la beauté qui fait naître l'amour, et qu'elle est ordinairement le partage des femmes, quand il arrive que des hommes ont ou croient avoir quelques traits de beauté qui peuvent les faire aimer ils tâchent de les augmenter par des ajustements des femmes, qui sont fort avantageux. Ils sentent alors le plaisir inexprimable d'être aimé. J'ai senti plus qu'une fois ce que je dis par une douce expérience, et quand je me suis trouvé à des bals et à des comédies, avec des belles robes de chambre, des diamants et des mouches, et que j'ai entendu dire tout bas auprès de moi : « Voilà une belle personne », j'ai goûté en moi un plaisir qui ne peut être comparé à rien tant il est

> grand. L'ambition, les richesses, l'amour même ne l'égalent pas, par ce que nous nous aimons toujours mieux que nous n'aimons les autres[92].

Ce plaisir est dû, selon l'abbé de Choisy, à l'amour que nous avons de nous-mêmes, à notre propre égoïsme qui se flatte d'être loué et se réjouit d'avoir procuré le plaisir des autres comme si l'amour de soi, et peut-être aussi l'amour d'autrui, transcendait la distinction des sexes au nom de la préhension et l'évaluation individuelle du plaisir qu'on a à l'éprouver, et de l'idée de beauté qui nous est propre. C'est de là que viendrait l'idée que le plaisir peut être indifféremment hétérosexuel ou homosexuel, leur choix devenant insignifiant du moment qu'il s'agit de deux manifestations de l'amour et de la beauté. La même idée est reprise par Georges Buraud, qui trouve dans l'imposture et le travestissement sous un masque « social » un plaisir incomparable : « Avoir de soi-même une apparence extraordinaire et flatteuse, que l'on promène au milieu de la société, qui charme ou épouvante, et sous laquelle on se cache, il n'est pas de plaisir plus profond[93] ».

Cependant le masque, au théâtre, n'a pas seulement une fonction ludique et esthétique ; s'il pimente les scènes de séduction dans certaines pièces, il assume un rôle beaucoup plus sérieux dans d'autres. Il peut être en effet le recours des opprimées et l'abri des amoureuses et des libertines. Le travestissement qui peut paraître comme un phénomène marginal, pose en réalité un problème d'ordre d'anthropologique relevant de l'histoire des mentalités et se situant au confluent de l'histoire événementielle et de la littérature. Tout à la fois connexe de la perception du moi et de l'autre, de l'identité sexuelle (" *gender* ") et de la construction de la féminité dans la société patriarcale, il pose la question de l'interaction entre réalité sociale et littérature (ou mythe). L'examen du travestissement féminin revêt une importance croissante dans l'étude de la construction de la notion de différenciation sexuelle, de la féminité, de la création de la conscience pré-féministe. Le déguisement peut se voir comme une sorte de tremplin permettant la mobilité sociale et assurant une relative liberté aux femmes travesties. Selon Kant et son *Anthropologie du point de vue pragmatique* (1798), la femme désire toujours devenir un homme pour disposer d'une plus grande liberté mais jamais aucun homme ne voudrait être une femme.

III- VERS LA DYNAMIQUE EPANOUISSANTE ET LIBERATOIRE DES DEGUISEMENTS FEMININS

[92] Abbé de Choisy, *Mémoires de l'Abbé de Choisy déguisé en femme*, manuscrit publié dans son intégralité en 1862, Éd. Georges Mongrédien, Mercure de France, 1966, réédition Mercure de France « *Le Temps retrouvé* », 2000, p. 145.
[93] Georges Buraud, *Les Masques, op.cit*., p. 5.

Au XVIIe siècle, le costume dépassait sa simple fonction anodine pour devenir un moyen de reconnaissance et d'identification : c'est à peu près du premier coup d'œil, que l'on arrive à distinguer à quelle classe appartient chaque citoyen. *« Vestis virum facit*[94] *» (l'habit fait l'homme),* proclame Érasme dans l'un de ses adages, traduit d'une source grecque inconnue. Cette identification du corps à son vêtement explique que celui-ci, avant tout, serve à déclarer une appartenance, même si elle est multiple et fluente : chacun fait partie d'un sexe, d'un groupe d'âge, d'un milieu, d'une communauté et doit en porter les traces et les marques distinctives. Ainsi, « Un procureur sans sa robe judiciaire perd tout pouvoir auprès d'émeutières car il reste "méconnu'' tant qu'il n'est pas ''revêtu[95] '' ». Cette identification favorise bien des tromperies sur les identités réelles des personnages et devient naïvement un moyen pour les classes défavorisées pour s'infiltrer dans un monde supérieur au leur par un simple effet de travestissement : pour appartenir à une classe sociale plus noble et profiter de ses privilèges, il suffit parfois d'en porter l'habit. En somme, Clément Marchant décrit ce phénomène de confusion des rangs par le costume, très répandu au XVIIe siècle, comme tel :

> Le prince a voulu estre Roi, le Gentilhomme Prince, le Rustic & laboureur Gentilhomme, & a semé par ceste terre une si hideuse confusion et meslange qu'on ne pourroit faire distinction des habits des uns d'avecques les autres, & si ce n'estoit de honte la bourgeoisie surmonteroit une princesse en superfluitez d'accoustremens, & la villageoise se rendroit esgalle à la bourgeoise[96].

1- Du *vestitus* à l'*habitus* : spécificités du costume féminin

Au théâtre, ce phénomène es également récurrent et les jeux de ce « monde à l'envers » sont multiples où le valet cherche à devenir maître, l'homme se travestit en femme, le prince en jardiner et le valet en prince. Les déguisements du valet de Lidament en noble, dans *La Folle Gageure* de Boisrobert, et celui de deux valets en marquis dans *Les Précieuses Ridicules* de Molière, par exemple, sont deux déguisements où seul l'habit riche et noble a contribué à la réalisation de la feinte et à la tromperie sur les vraies identités des personnages roturiers et de leur acceptation dans l'univers aristocratique. Outre l'habit, les couleurs elles-mêmes sont significatives au XVIIe siècle :

---

[94] N° 2060, *Erasmi Opera Omnia*, Amsterdam-Oxford, North-Holland Publishing Company, t. II, cité par Jean-Claude Margolin, *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 37.
[95] Alain Corbin, J. J. Courtine et Georges Vigarello, *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, volume I, Paris, Seuil, 2005, p. 159.
[96] C. Marchant, *Remonstrance aux francoys sur les vices qui de ce temps regnent en tous estats avec le remede à iceux*, Paris, Nicolas Chesneau et Jean Poupy, 1576, p. 27.

> Pour eux aussi, l'habit fait littéralement le moine, la sotte se reconnaît à sa cotte, le chapeau commande la coiffe, la cocarde est preuve de civisme, le vert dénote le royaliste, la robe tue la virilité mais sacralise son porteur du sexe dit fort[97].

Le costume acquiert ainsi une importance majeure et devient un indice du rang social d'un homme ; il semble même se trouver à l'origine d'une bataille sociale acharnée entre nobles et bourgeois : la noblesse surenchérit dans le luxe et l'extravagance. Afin de ne pas être confondus avec les bourgeois et dans le but de maintenir un certain prestige, les nobles élaborent différentes stratégies distinctives : par exemple, ils se changent tous les jours ce qui, bien entendu, a un coût très élevé. De ce fait, les gens de la noblesse utilisent des bas à bottes de drap et non de soie, plus coûteuse et plus fragile. Les bourgeois imitent alors cette mode tout en essayant, néanmoins, de restreindre les dépenses.

On perçoit ici clairement la combinaison de différents facteurs sociaux, économiques et esthétiques dans ces évolutions. Des nombreux édits et règlements tentent d'enrayer ce phénomène de surenchérissement. Ils visent à réguler et à canaliser ces comportements de distinction en spécifiant, par exemple, quels tissus doivent être portés ou en prohibant broderies, dentelles, ornements en or ou en argent. Pour illustration, un règlement indique que les bourgeois ne doivent pas avoir plus d'un laquais, habillé de bure brune et non de drap teint. Certaines matières telles que le velours sont interdites aux laboureurs et aux gens de basse condition.

Le vêtement devient en effet, plus qu'un *vestitus*, qu'un assemblage de textiles et de peaux, il est aussi un *habitus* (l'habit au sens du XVIe siècle) c'est à dire l'expression des manières de vivre et des façons d'être dans un corps social donné. Ce phénomène ne date cependant pas du XVIIe siècle, il est repérable historiquement dès la période médiévale (vers la fin du XVe siècle), où l'habit acquiert une importance telle qu'il devient la cause de la fameuse « *Dispute pour la culotte* » ; un combat au sein de foyer lui-même, entre mari et femme dans une tentative d'accaparer l'autorité, symbolisée par la culotte masculine.

Dans *Travestissement féminin et liberté(s)*[98], Guyonne Leduc note, à juste titre, que le pantalon ou la culotte, et la jupe ou encore la cotte ne sont plus de simples vêtements destinés à couvrir le corps humain, ils symbolisent aussi ceux qui les portent (l'homme et la femme) : ainsi pantalon et culotte s'assimilent à une force, une domination et une certaine liberté ; la cotte dénote la faiblesse, la sujétion et la contrainte. Les femmes commencent ainsi à se révolter

---

[97] Nicole Pellegrin, *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, volume I, *op.cit*., p. 164.
[98] Guyonne Leduc [sous la dir.], *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, Budapest, Kinshasa, L'Harmattan, 2006, p. 332.

contre l'autorité et son emblème et se livrent à des combats pour déposséder les hommes de leurs attributs et de leurs avantages.

Une étude, non seulement du costume, mais également de la perception du corps féminin lui-même nous a semblé nécessaire pour pouvoir comprendre les enjeux des déguisements en homme. Comment envisageait-on le corps de la femme à l'époque surtout dans son rapport aux qualités physiques de l'homme ? Une approche particulière de son intellect était-elle liée à cette perception ? Sur ces questions nous essayerons d'apporter quelques lumières, puis nous aborderons les différentes manifestations de cette image sociale dans le théâtre.

2- L'infériorité physique des femmes responsable de leur infériorité mentale

> La femelle est plus imparfaite que le masle, pour une et principale raison, à savoir pource qu'elle est plus froide[99].

Afin de mieux comprendre la place de la femme dans la société du XVIIe siècle, et les causes de son recours au masque, il convient, dans un premier temps, d'examiner de plus près la représentation du corps féminin dans les différents traités de médecine, de civilité et de physionomie, pour étudier ensuite comment les genres théâtraux qui nous intéressent reflètent ces différentes théories de la femme.

a- Les théories de la femme

On peut s'étonner du grand nombre de traités de physionomie, de philosophie et de morale écrits sur la formation du corps féminin, sur ses humeurs et sur les principes de son éducation au XVIIe siècle. Ces traités sont très divers dans leurs idées qui vont parfois jusqu'à une opposition franche : si quelques-uns défavorisent la femme et la réduisent à une incontestable « animalité », d'autres la défendent et appellent à la considérer comme égale avec l'homme

À cette époque, la plupart croit pleinement à la supériorité naturelle de l'homme sur la femme surtout en intelligence et en esprit : la nature qui a fait la femme pour enfanter et pour allaiter, l'a placée dans la dépendance absolue de sa génitalité instinctive. « Plus animale que l'homme », plus faible, car son mécanisme humoral est défectueux, elle est tenue plutôt pour un « mâle mutilé[100] » et « imparfait ». De nombreux écrits de grands philosophes, comme Platon et Aristote, très lus au XVIIe siècle, affirment depuis longtemps l'infériorité des femmes. Dans la représentation de la hiérarchie des êtres et des choses, Aristote situe la femme entre l'animal

---

[99] Galien, *De L'usage des parties du corps humain*, Lyon, 1566, Livre XIV, Ch.VI, p. 833.
[100] Voir Laurent Joubert, *Erreurs populaires au fait de la médecine et régime de santé*, A Bourdeaus, par S. Millanges, Imprimeur du Roi, 1578, *passim*.

et l'homme. Selon lui, les hommes prennent à juste titre le pas sur les femmes, parce qu'ils jouissent d'une intelligence supérieure, ce qui est censé profiter également aux femmes qui dépendent d'eux. Il compare cette relation à celle qui existe entre un être humain et des animaux domestiques :

> Il est préférable pour tous les animaux domestiques d'être dirigés par des êtres humains. Parce que c'est de cette manière qu'ils sont gardés en vie. De la même manière, la relation entre le mâle et la femelle est par nature telle que le mâle est supérieur, la femelle, inférieure, que le mâle dirige et que la femelle est dirigée[101]

Aristote met aussi la femme sur le même plan que les esclaves et les animaux qui doivent une obéissance aveugle à leur maître :

> En même temps que l'épouse et le bœuf, un esclave mâle ou femelle est une bête de somme indispensable au maître de maison. Il ou elle doit être bien entretenu – pour de simples raisons économiques[102].

L'image traditionnelle des femmes en Grèce est celle d'êtres reclus dans les gynécées, et réduites à leurs deux principales fonctions : celle de la reproduction des enfants et les travaux domestiques. Aristote et Platon rapprochent aussi la femme d'une bête, de laquelle elle garde bien des caractéristiques :

> Un Grec en a dit que le feu, l'eau et la femme, sont trois grands maux, & que suivant ce proverbe, il est difficile de trouver une bonne femme. Philemon assure qu'une bonne chèvre, une bonne mulle, & une bonne femme, sont trois mauvaises bestes. […]. Simonides luy fait prendre sa naissance, tantot d'une belette, tantot d'un Singe, ou d'un Renard : un autre assure que sa beauté est une rose environnée d'espines, ses paroles un pipeau, ses ornements la queüe d'un Pan, son amour un serpent, qui etrangle son masle en ses embrassemans, & que la femme en tout, & par tout ressemble à ce coffre qui fut trouvé au temple d'Apolon. Lequel à son ouverture, pour estre remply d'un air pestilentieux, infecta plusieurs provinces[103].

Bien qu'il prévoie dans sa République idéale, une classe supérieure de « gardiens » au sein de laquelle les femmes devraient recevoir une éducation équivalente à celle des hommes, Platon attribue clairement le statut inférieur des femmes à une dégénération de la parfaite nature humaine et estime que le seul progrès qu'elles puissent espérer est de se masculiniser :

> Ce sont les mâles seulement qui sont créés directement par les dieux et à qui l'âme est donnée. Ceux qui vivent avec droiture retournent vers les étoiles, mais pour ceux qui sont 'lâches' [vivent des vies sans rectitude], on peut supposer avec raison qu'ils ont acquis la nature des femmes à la seconde génération. Cette régression peut continuer pendant des générations successives à moins qu'elle ne s'inverse. Dans cette situation,

---

[101] Aristote, *Politica*, Éd. Loeb Classical Library, 1254 b, 10-14.
[102] Caroline Whitbeck, *Théories of Sex Difference,* in *Gould et Warforsky (eds) Women and Philosophy*, New-York 1976, p. 54-80, URL: www.womenpriests.org: http://www.womenpriests.org/fr/traditio/infe_gre.asp. , consulté le 28/05/2014.
[103] Bruscambille, *op.cit*, p. 292-293.

> ce sont évidemment seulement les hommes qui sont des êtres humains complets et qui peuvent espérer l'accomplissement ultime ; ce qu'une femme peut espérer au mieux est de devenir homme[104].

- *Formation du corps et des humeurs : faiblesse et imperfections de la créature froide*

Depuis Aristote, l'homme donne la forme contenue dans la matière, le principe de vie que la femme, réceptacle passif, reçoit, installe et préserve. Les femmes ne sont alors que des récipients et leur constitution sexuelle est par conséquent l'inverse de celle de l'homme[105]. Ainsi, les croyances médicales établissent une sorte d'isomorphisme entre les appareils génitaux des hommes et des femmes en faisant des femmes des hommes inversés. Ces idées ne tarderont pas à être confirmées par beaucoup de « savants » et théoriciens pour devenir des « phénomènes naturels ».

Au XVIIe siècle, les théories des humeurs fixent tout un système d'indices lié à la complexion des individus qui explique par exemple la mollesse du corps et l'absence de la barbe chez la femme. D'autre part, selon les adeptes de la physionomie, les critères de différenciation entre ce qui ressortit à l'un et à l'autre genre, masculin et féminin, sont combinés à partir d'oppositions systématiques entre les disparités corporelles de l'homme et de la femme pour fixer la particularité de leurs caractères. Les femmes, sans qu'il soit envisagé parmi elles une diversité liée aux appartenances sociales, sont fondamentalement différentes des hommes, tout d'abord dans leur corporalité : selon le médecin Marin Cureau De la Chambre (1594 - 1669), la femme a « la taille plus basse, la tête plus petite et plus ronde…sa peau est molle et blanche, et sa voix faible [106]». Les formes du corps, mais aussi les facultés réactives suivent respectivement le tempérament que la nature prescrit. Ainsi, nous dit le médecin, la hauteur de la taille de l'homme, de sa tête et de sa bouche, la force des jointures et celle de la voix, la noblesse de sa mine, dus à son excès de chaleur, sont des signes de sa hardiesse, alors que la taille petite et la faiblesse des membres comme de la voix de la femme sont les signes de sa « bassesse de cœur [107]». Quelques années plus tard, dans *La Physionomie raisonnée* (1664),

---

[104] Platon, *Timée,* 90e, cité par Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wifes, and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New-York, 1975, M. Maloney, « *The Arguments for Women's Difference in Classical Philosophy and Early Christianty* », p. 41- 49, URL: http://www.womenpriests.org/fr/traditio/infe_gre.asp.

[105] Voir *Histoire de la virilité de l'Antiquité aux Lumières*, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Paris, Éd. Seuil, DL 2011, p. 347- 348.

[106] Cité par Lucie Desjardins, *La Femme au XVIIe siècle* : actes du colloque de Vancouver, University of British Columbia, 5-7 octobre 2000, Richard George Hodgson, University of British Columbia, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 201.

[107] Marin Cureau De La Chambre, *L'Art de connoistre les hommes par la physionomie*, Amsterdam, chez Jacques le Jeune, 1660, p. 29.

Claude de la Bellière confirme les remarques de De la Chambre : il constate que les personnes de tempérament froid sont caractérisées par une faiblesse de corps et de l'esprit, une petite bouche, des yeux larmoyants, et donc par un naturel timide et craintif[108].

Cette perception du corps féminin se perpétue même au-delà du XVIIe siècle : dans son *Système Physique et moral*, Pierre Roussel expliquera en 1775 que la « constitution primitive » de l'homme et de la femme, bien qu'elle soit la même à leur naissance, change toutefois avec le temps de sorte que la supériorité masculine émerge de certaines signes physiques et intellectuels ; l'homme se distingue alors de la femme par

> Sa taille haute, sa démarche fière, ses mouvemens souples et assurés, ses nouveaux goûts, ses nouvelles idées, enfin tout trace en lui l'image de la force, et porte l'empreinte du sexe qui doit asservir et proteger l'autre[109].

De plus, si l'homme devient de plus en plus fort, intelligent et mature au fur et à mesure qu'il avance en âge, la femme, elle, semble garder toujours sa « constitution primitive », et ne marque durant sa vie qu'une très légère évolution intellectuelle lui permettant tout juste de ne pas rester dans le stade de l'enfance :

> elle conserve toujours quelque chose du tempérament propre aux enfans. La texture des organes ne perd pas toute sa mollesse. Le développement que l'âge produit dans toutes les parties de son corps, ne leur donne point le même degré de consistance qu'elles acquièrent dans l'homme [110];

Notre médecin va encore plus loin, et conclut de son étude de la disposition osseuse de la femme et celle de l'homme, que la différence de sexe n'est pas seulement due à des différences extérieures et « superficielles », mais se révèle encore plus profonde. La nature, nous dit-il, a ses « instruments » pour « l'exécution de ses desseins », et

> cette forme particulière qu'elle prend soin de donner aux os de la femme, prouve que la différence de sexes ne tient pas seulement à quelques variétés superficielles, mais qu'elle est le résultat peut-être d'autant de différences qu'il y a d'organes dans le corps humain[111]…

---

[108] Claude de la Bellière, Sieur de la Niolle, *La Physionomie raisonnée ou Secret curieux pour connaître les inclinations de chacun par les règles naturelles, 1674 ,* ([Reprod.]) composée par M. C. de la Bellière, Publication : Omnisys (Cambridge (Mass.), p. 23-28, Url :http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-57415&M=notice,

[109] Pierre Roussel, *Système physique et moral de la femme, suivi du système physique et moral de l'homme et d'un fragment sur la sensibilité* (1775), *par Roussel. Précédé de l'éloge de l'éloge historique de l'auteur, par J.L Alibert (médecin de l'Hôpital saint Louis.)*, Nouvelle Édition revue et corrigée, et considérablement augmentée d'après des manuscrits inédits, Paris, Chez Crapart, Caille et Ravier, 1805, p. 3.

[110] *Système Physique et moral de la femme* […], *ibid*., p. 3-4.

[111] *Système Physique et moral de la femme*, *ibid.,* p. 7.

Outre dans les ouvrages de médecine, on peut trouver aussi un peu partout, notamment chez les hommes de théâtre comme le farceur Bruscambille, des réflexions encore plus curieuses sur l'origine de la formation du corps féminin qui semble naître, non seulement à la marge du corps masculin, mais pire encore ! La femme avait pour origine « une charrette », nous dit plaisamment un des contemporains de Bruscambille :

> La femme avait prins son estre d'une charrette , alleguant pour preuve, que comme le premier homme se faisoit traisner sur icelle en un chemin, pour le moins aussi vny que les montagnes d'Auvergne, & le voyant porté aussi rudement que durement : il supplia les Dieux de metamorphoser cette charrette en une chose plus douce, de sorte qu'au mesme instant la charrette se dressa toute droite, & chose mirande, premièrement : les roues se metamorphosèrent en bras, le haut en teste, le milieu & l'essieu en ventre, les petits bastons en costes, & les limons en cuisses et jambes[112]...

Si l'on en croit le facétieux auteur, pour élaborer ces diverses théories, tout le monde se mêle : dans une association de philosophes, penseurs et même valets et domestiques :

> Le vallet de chambre de Pierre du Puy [philosophe] voulut mettre son nez, disant que la première femme avoit esté creée de la coste de l'homme[113], & que c'estoit le subject pourquoy elle avoit la teste plus dure que tous les milles Diables[114].

Et même quand il s'agit de défendre la femme contre toutes ces « injures » et « objections », un Bruscambille concède qu'elle est malgré tout « un animal », indispensable, certes :

> Il faut donc conclure que par necessité que la femme est un animal participant de la raison & divinité, doux, aimable, secourable, traictable, & autant requis à l'entretien & conservation de la famille humaine, que le Soleil mesme, puis que sans l'un et sans l'autre, les effets de la puissance generative cesseraient par conséquent que l'homme privé de son Androgine ou moityé, ne seroit qu'un demy corps, sans soulas &contentement[115]…

Certains penseurs du XVIIe siècle interprètent même les différentes formes que peut prendre le corps féminin : à chaque corps correspond une qualité ou un défaut quelconque. Pour connaître ainsi le tempérament, les qualités ou les défauts latents d'une femme, il suffit d'examiner sa vigueur, sa complexion, sa voix, sa peau, ses cheveux, et ses mains, car « sa laideur ou sa beauté, particulièrement, aident beaucoup à connaître son degré de froideur et

---

[112] Bruscambille, *Les Œuvres de Bruscambille, contenant ses fantaisies, imaginations et paradoxes, et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations.* Reveu et augmenté par l'autheur, chap. « *De la création des femmes* », Rouen, Martin de La Motte, 1626, p. 285.

[113] Cela réfère à la version biblique de la création de la femme selon laquelle Dieu endormit Adam, et lui créa une femme à partir d'une de ses côtes. Adam reconnut la femme alors comme chair de sa chair et os de ses os, c'est-à-dire « tirée de lui ».

[114] Bruscambille, *ibid.,* p. 278.

[115] Bruscambille, *ibid*., p. 295- 296.

d'humidité[116] ». Ainsi la « fort belle femme » est très souhaitée par tous les hommes, car elle est moyennement froide et humide, donc parfaitement conformée et féconde[117]. Les mêmes ne prétendaient-ils pas que l'apparence corporelle affecte la puissance génératrice chez la femme ? C'est que « la stérilité, provenant d'un défaut de complexion s'attache plutôt, en effet, aux femmes laides et disgracieuses qui manifestent ainsi le vice de leur tempérament[118]… »

Ainsi la forme corporelle ne semble pas se répercuter seulement sur les réactions de la femme au danger, mais agir également sur sa fonction procréatrice. Sa fertilité est ainsi mesurée à l'aune de son apparence physique et selon des données pré-déterminées, d'où l'on peut déduire, comme Bruscambille reprenant plaisamment Aristote, que

> plusieurs sortes de femmes, les unes pour estre trop maigres, ou trop grasses, ne sont propres à la generation, les autres sont si lubriques, qu'elles bruslent la semence par une trop grande chaleur: les autres si froides, qu'elles la suffoquent par une trop grande humidité[119] .

C'est pourquoi quand il s'agit d'expliquer la stérilité, c'est évidemment du côté des femmes qu'il faut chercher, puisqu'elle est une maladie essentiellement féminine selon les médecins, chirurgiens et théoriciens de l'époque qui affirment que « l'impuissance d'engendrer[120] » ne peut être en aucune façon l'effet d'une impuissance masculine, elle est plutôt une défectuosité du corps féminin froid, vu que la « chaleur deslate et eslargit toutes choses ; et la froideur les detient et serre[121] ». Dans cette optique, la particularité anatomique de la femme apparaît bien comme une imperfection car elle résulte d'une impuissance :

> A cause qu'elle est trop grasse ou trop maigre, trop jeune ou trop vieille, ou trop debile & foible, […], ou autres maladies qui auront esté cause de prosterner et debiliter nature en sorte qu'elle n'a force suffisante pour enfanter[122]:

Nos médecins interprètent même cette « imperfection » comme un signe de justice céleste après la faute d'Ève : « Il semble que Dieu aye voulu particulièrement assujettir les femmes à un tel

---

[116] Évelyne Berriot-Salvadore, *Un Corps, un destin ; la femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 67.
[117] Juan Huarte, *op.cit*., p. 505, cité parÉvelyne Berriot-Salvadore dans *Un corps, un destin ; la femme dans la médecine de la Renaissance*, *ibid*., p. 67.
[118] Louis De Serres, p. 50, cité parÉvelyne Berriot-Salvadore, *ibid*., p. 26.
[119] Bruscambille*, op.cit*., chap. « *Des receptes* », p. 424.
[120] Ambroise Paré, *Les Œuvres d'Ambroise Paré, conseiller et premier chirurgien du roy, divisées en vingt-sept livres : avec les figures et portraicts tant de l'Anatomie que des instruments de chirurgie et de plusieurs monstres :* reveuz et augmentez par l'autheur pour la seconde Edition, Paris, Gabriel Buon, 1579. « *De la génération »,* Chap. XLIII*, « De la stérilité qui est défaut d'engendrer aux hommes, de leur impuissance, de foidure & malefice »,* p. 198.
[121] Évelyne Berriot-Salvadore, *Un Corps, un destin ; la femme dans la médecine de la Renaissance,* Paris, Honoré Champion, 1993, p. 23.
[122] *Ibid*., p. 188.

mal pour abattre leur orgueil, et pour leur faire voir qu'elles sont beaucoup plus imparfaites que l'homme[123]… »

Cette différence physique soulève cependant une question fondamentale concernant l'âme, dans la mesure où les données physiologiques impliquent des comportements et des qualités morales correspondants. C'est cette correspondance qui semble devoir guider l'homme dans son choix de la femme avec qui il est convenable qu'il s'allie. Le docteur Nicolas Venette (1633- 1698), dans son *Traité sur La génération de l'homme ou tableau de l'amour conjugal,* rappelait sous le couvert de la science, la répercussion des caractéristiques corporelles de la femme sur son être moral. Il créait ainsi un faisceau de concordances nécessaires entre l'anatomie sexuelle de la femme et sa psychologie à fleur de peau :

> Quand la matrice est en bon état, on ne saurait dire quels avantages elle apporte à une femme. La couleur de son visage est vive, ses yeux sont brillants et plein de feu, sa voix est agréable et charmante, son discours est engageant: en un mot, l'amour lui inspire des sentiments de douceur et de complaisance[124.]

Ces indices corporels permettent ainsi à l'homme d'établir en son couple un équilibre des humeurs et des tempéraments indispensables à chaque corps en son particulier et d'unir les qualités physiologiques qui peuvent s'accorder ensemble.

- *Faiblesse physique, faiblesse morale de la femme*

L'intériorité féminine devient alors le lieu de bien des discours : non seulement la médecine, mais aussi les lettres, les arts, la philosophie et la morale débattent âprement de la femme, de ses humeurs, de son tempérament, de ses inclinations comme de ses passions. Si des philosophes comme Descartes[125] émettent de nouvelles théories sur les sexes en considérant que l'âme est séparée du corps et par conséquent qu'elle ne dépend pas de considérations biologiques, d'autres comme Marin Cureau de la Chambre soutiennent le contraire.

■ Une faiblesse morale liée à la constitution physique

Dans la *Chrestienne Instruction*, un ouvrage anonyme publié en 1551 et attribué à Farel, l'auteur décrit les femmes comme des « vaisseaux plus fragiles & plus inconstantes », et croit que ces créatures faibles et molles et peu raisonnables, sont le premier instrument dont Satan

---

[123] *Discours de la nature, causes, signes et curation des empechemes de la conception et de la stérilité des femmes* par M. Louys De Serres ; Lyon, Antoine Chard, 1625, Ch. I, *« Si les femmes sont plus sujettes à la stérilité que les hommes*. », cité dans *Un corps un destin*, *la femme dans la médecine de la Renaissance, ibid*., p. 25.
[124] Nicolas Venette (1633- 1698), *La génération de l'homme ou Tableau de l'amour conjugal,* Nouvelle édition, Parme, Franc Amour, 1685, vol. 1, p. 285.
[125] Descartes, *Les Passions de l'âme*, Paris, T. Quinet, 1650, (sur la copie imprimée à Amsterdam).

s'est servi pour introduire le péché dans le monde[126]. L'on retrouve cette pensée sexiste chez plusieurs autres penseurs et physionomistes du XVIIe siècle. Marin Cureau De La Chambre, a tenté d'esquisser dans la première partie de son *Art de connaître les hommes* une science de la physionomie et la possibilité de détecter les caractères par l'examen des visages et des mains. Il analyse les diverses variétés de visages, les principes de la métoposcopie[127] et en décèle des différences « fondamentales » entre les corps de la femme et celui de l'homme. Comme la plupart des savants de son temps, il rattache encore ces critères à des données astrologiques où les correspondances des sept planètes s'appliquent aux diverses parties du front et de la main. En analysant les traits physiologiques de la femme et ceux de l'homme, ce dernier constate leur grande différence. Le corps de l'homme, robuste et large, renvoie à un caractère puissant et généreux ; c'est parce qu'il est « chaud et sec », nous dit De La Chambre, qu'il

> faut de necessité qu'il soit fort, et qu'ensuite il soit naturellement Hardy, Glorieux, Magnanime, Franc, Libéral, Clément, Juste, Reconnaissant : et parce qu'il est sec, il faut qu'il soit ferme, Constant, Patient, Modeste, Fidèle, Judicieux[128].

Au contraire, la chair « humide et froide » du corps de la femme révèle forcément un caractère trompeur et craintif ; elle est alors

> Foible, et ensuite Timide, Pusillanime, soupçonneuse, Deffiante, Rusée, Dissimulée, Flatteuse, Menteuse, Aysée à offenser, Vindicative, Cruelle en ses vengeances, Injuste, Avare, Ingrate, Superstitieuse[129].

Certes, ce portrait qui nous semble aujourd'hui peu flatteur, avait ses fondements à l'époque du médecin. Ces caractères semblent trouver leurs justifications dans la nature elle-même qui sait ce qui convient à chaque espèce car,

> ''un homme qui ne serait pas courageux, ou une femme qui ne seroit pas timide auroient la même imperfection qu'un lyon qui seroit timide, et qu'un lièvre qui seroit hardy.''[130].

---

[126] *Chrestienne instruction touchant la pompe et excez des hommes débordez et femmes dissolues, en la curiosité de leurs parures et attissemens d'habits qu'ils portent,* 4v°, cité par Isabelle Paresys, *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, « Morales vestimentaires », Actes de Colloques du Puy- en-Velay, Études réunies par Marie Viallon, Publications de l'Université de Saint- Étienne, 2006, p. 25.

[127] La métoposcopie (mot construit à partir de « *metôpos* », le front, et de « *skopein* », observer) est une forme de divination dont le but est de prédire la personnalité, le caractère et le destin du sujet, en se basant sur les formes des lignes de son front.) Elle a été développée au XVIe siècle par le physicien et astrologue Jérôme Cardan.

[128] Marin Cureau de La Chambre, *L'Art de connoistre les hommes, Première partie, où sont contenus les discours préliminaires qui servent d'introduction à cette science, par le sieur (M. Cureau) de La Chambre* (1ère Éd. 1659), Amsterdam, J. Le Jeune, 1960, p. 36-37.

[129] De La Chambre, *L'Art de connoistre les hommes*, *ibid*., p. 50.

[130] De La Chambre, *L'Art de connoistre les hommes*, *ibid*., p. 29.

De La Chambre reconnaît toutefois la difficulté de son entreprise, prévoyant que son analyse choquera non seulement les femmes, mais aussi les philosophes, poètes et rois adorateurs du « beau sexe » :

> Mais que cette entreprise est difficile ! Qu'elle est perilleuse ! […] car enfin il faut déthrosner cette Beauté qui commande aux Roys et aux Monarques, qui se fait obéir par les Philosophes […] Il faut de ce haut point de gloire et de perfection où elle s'est placée, l'abaisser dans l'ordre des choses vicieuses, et montrer que tous ces attraits et cette grace charmante dont elle est parée n'est autre chose qu'un masque trompeur qui cache un nombre infiny de deffauts[131] .

La « médecine » du XVIIe siècle puise largement dans la médecine ancienne, notamment celle d'Hippocrate et de Galien[132]. Physiologie, caractère, tempérament et passions ont ainsi toujours partie liée à l'âge classique. On voit bien que, « qu'il s'agisse du tempérament, des passions au même des mœurs, l'intériorité féminine se voit soumise à une entreprise de codification[133] ». À cette époque, non seulement tout est codifié, mais « les mœurs ont [aussi] un sexe[134] », et l'on exige ainsi de représenter chaque individu par son juste caractère :

> un valet avec des sentiments bas et des inclinations serviles, un prince avec un cœur libéral et un air de majesté; un soldat farouche, insolent; une femme vaine, timide, volage; un vieillard avare, circonspect, soupçonneux[135] .

De surcroît, quand il s'agit de parler « des humeurs », la femme est souvent placée au même plan que les ignorants, les malades, et les vieillards. Elle semble trouver parfaitement sa place parmi les classes les plus défavorisées de la société et notamment les gens en colère, selon Bordelon :

> La colère la plus aigre & la plus dangereuse est celle qui sort d'un sujet dont la vie & molle & delicieuse. Les plus foibles sont les plus susceptibles des mouvemens de cette passion ; nous l'experimentons dans les enfans, les femmes, les ignorants, les malades & les vieillards[136].

---

[131] De La Chambre, *L'Art de connoistre les hommes*, *op.cit*., p. 47, 48.
[132] Hippocrate (460 av. J.-C.) est un médecin et philosophe grec du siècle de Périclès, considéré traditionnellement comme le « père de la médecine ». Galien (129- 216) est aussi un médecin grec de l'Antiquité qui exerça la médecine à Pergame et à Rome où il soigna plusieurs empereurs. Auteur prolifique et génial, il demeure dans l'histoire un personnage exceptionnel par l'alliance d'une grande puissance spéculative et d'une recherche passionnée des réalités médicales.
[133] Lucie Desjardins, « Portrait et représentation de l'intériorité féminine », in *La Femme au XVIIe siècle*, Actes de colloque de Vancouver, University of Britch Colombia, 5 au 7 octobre 2000, Gunter Nar Verlag Tubingin, p. 203.
[134] Lucie Desjardins, *ibid*., p. 204.
[135] René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps et les ouvrages des poètes,* Paris, F. Muguet, 1675, Genève, Droz, 1970, Chap. XXV.
[136] L'Abbé Laurent Bordelon, *Diversitez curieuses pour servir de récréation à l'esprit*. 1er (- 4e) partie, Paris, U. Coustelier, 1694, d'après Barbier, partie IV, p. 91.

Tout au long du XVIe et au cours du XVIIe siècle, et malgré une certaine évolution dans les mentalités, l'on continue à garder presque à l'identique ces préjugés concernant la formation du corps de la femme, ses humeurs et son infériorité, en médecine aussi bien qu'ailleurs. En cela d'ailleurs, la littérature populaire ne fait que vulgariser l'opinion des spécialistes. Guillaume Bouchet (1513-1594) emprunte à la médecine son jargon et sa logique pour authentifier la vision négative d'une féminité « colérique » :

> Pourquoi, demande le conteur, accuser la femme d'estre prompte à se courroucer et entrer en cholere ? Veu que (…) ayant la chair molle et fluide elle est bien aisée d'estre esprise et enflammée par tout le corps, mais aussi elle est bien tost esteinte, principalement si elle est reprimée par l'eau qui sont les pleurs[137]…

Cependant, les autres infirmités physiques du sexe féminin engendrent forcément des défauts moraux plus graves. Plus froide du corps, la femme est donc plus propice au change et à l'inconstance, car il est

> impossible de cacher la sincérité d'un homme, lequel muny d'un martial courage, ne marche sous autre drapeau que celuy de la fidelité. Il faut donc aller chercher l'infidelité parmy les femmes, c'est là qu'elle fait la principale demeure, & pour preuve, les Poëtes n'ont point depeint les syrenes antiques sous le visage d'une femme, & la queëu d'un poisson, & un miroir en main que pour montrer que les femmes sont les vrays instruments de la perfidie lubrique, faciles au change, propres à decevoir par leurs paroles sucrées les plus deliez & rusez [138].

Et c'est parce qu'elles sont humides et froides, tout comme l'eau, que les femmes ont des humeurs trompeuses, colériques et inconstantes, nous dit la Bellière (Conseiller et aumônier du Roi), car

> ceux qui sont sujets à la colère sont des sacs remplis de bile, & qu'où l'on trouve l'inconstance, la pituite l'emporte, qui étant en continuelle agitation, & en un flux continuel comme l'eau, ne peut témoigner que du changement[139].

Jean-Baptiste Porta place même la complexion, la physionomie et les mœurs dans une étroite interdépendance : sans aucun doute, la femme, qui a le visage étroit, les yeux petits et le nez droit, a aussi l'esprit craintif, faible et trompeur, tandis que l'homme, lui, a le visage large et fort, à l'image, parfaite, de son cœur généreux, courageux et juste. La physionomie comparée donne à Porta l'occasion de préciser la différenciation de sexes : la femme, c'est la panthère et

---

[137] Guillaume Bouchet, *Les Serées* (1634), Paris, 1873, T. Y, troisième Serée « *Des femmes et des filles »*, p. 92-93.
[138] Bruscambille, *op.cit*., Chap. « *Des estranges effets de l'Amour »* p. 485.
[139] Claude La Bellière, *La Physionomie raisonnée ou secret curieux pour connoître les inclinations de chacun par les regles naturelles*, à Paris, chez Edme Couterot, 1666, chap. « *Le temperament connu par les passions* », p. 10, Url : http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-57415&I=35&M=tdm.

la perdrix[140] ; l'homme c'est plutôt le lion[141] et l'aigle[142]. Nul ne contestait alors que la femme fût un « animal », aux instincts pervers. Par conséquent l'homme était là pour protéger la famille et l'édifice social de ces désordres qu'auraient pu provoquer les manifestations incontrôlées de la « nature féminine » ; la domination masculine était alors d'autant plus justifiée qu'elle remplissait une fonction salvatrice.

Le physionomiste Adamantius, traduit en 1635 par Henry Boyvin[143], a également soutenu cette ressemblance entre les animaux et l'homme, avec tout ce qu'elle comporte de signes divers de la supériorité physique et morale de l'homme sur la femme. Il nous explique ainsi que

> Dans les quadrupèdes, les traits mâles se trouvent rassemblés dans le lion ; la panthère au contraire a les défauts & les qualités du sexe opposé. Dans les oiseaux, l'aigle & la perdrix ; dans les reptiles, le dragon & la vipère nous présentent au naturel le bien & le mal qui se trouve dans l'un & l'autre sexe[144.]

La correspondance basée sur la ressemblance des traits entre l'homme et l'animal, nous dit-il,

> n'est jamais trompeuse, & dit toujours ce qu'ils sont à l'intérieur. Voyez le lion, sa force & son courage ne s'annoncent-ils pas allez par le feu de ses yeux & la vigueur de ses membres nerveux[145] ?

Il ajoute cette remarque sur les humains :

> Les traits mâles sont en général de bien meilleur augure que les traits efféminés. Les premiers marquent de la grandeur d'âme, de la générosité, de la droiture & de la bonté.

---

[140] Porta compare la forme de la panthère et ses mœurs à celle de la femme qui a, selon lui, « la face petite, ainsi que la gueule, les yeux petits tirant sur le blanc…le cou long et menu, la poitrine garnie des petites côtes… ». Quant aux mœurs, la femme a, tout comme la panthère « l'esprit mou, et cependant sujet à s'irriter ; elle est craintive, et cependant hardie, rusée, dissimulée, et habile à tendre des pièges ;… », cité par Gaspard Lavater, dans *L'Art de connaitre les hommes par la physionomie, Nouvelle édition, augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, De Porta, De Camper, De Gali, sur la physionomie* […], à Paris, 1807, tom 9 (livre numérique Google), p. 162,
URL :http://books.google.fr/books?id=66aZvbL5fOoC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

[141] Porta voit que le lion a beaucoup de caractéristiques en commun avec l'homme « le lion, nous dit-il, a la tête médiocrement grosse et grande, le front et la face carrés, le sourcil élevé, […], la poitrine forte, tout le corps nerveux et articulé, ainsi que les jambes. », l'homme est aussi « fort » et » généreux » comme le lion. Porta ajoute que l'homme dont la partie postérieure du cou est garnie du poil, est libéral et tient du naturel du lion avec la belle crinière dont la nature l'a dotée pour le rendre supérieur à tous les autres. (Gaspar Lavater, *ibid*. p. 145.)

[142] *La Physionomie humaine de Jean –Baptiste Porta*, Trad. par le S. Rault, Rouen, 1660(e. o. 1591), Ch. XIII.

[143] Adamantius, *La Physionomie, ou Des indices que la nature a mis au corps humain par où l'on peut descouvrir les moeurs, & les inclinations d'un chacun. Avec un traitté de la divination par les palpitations, & un autre par les marques naturelles. Le tout traduit du grec d'Adamantius & de Melampe*, par Henry de Boyvin du Vauroüy, Paris, T. du Bray, 1635.

[144] *Traité sur la Physionomie par le sophiste Adamantius ou extrait des philosophes anciens et des physionomistes modernes, suivi d'un Eloge de Lavater comparé avec Diderot par M. Meister*, Paris, Cusset, [1806], Œuvre numérisée par Marc Szwajcer (document non paginé).
Url : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/adamantus/traite.htm

[145] *Traité sur la Physionomie par le sophiste Adamantius […], ibid.*

> Les autres au contraire décèlent des sentiments bas, une humeur dure & acariâtre, beaucoup de légèreté & un mélange d'audace & de timidité[146].

Entre tous les ouvrages écrits contre les femmes, celui de Jacques Olivier, *Alphabet de l'imperfection et malices de femmes* (1632*),* apparaît comme le plus choquant pour le public de son époque. La dédicace liminaire est en effet la suivante :

> À la plus imparfaite créature de l'univers, l'escume de la nature, le séminaire de malheurs, la source des querelles, le jouët des insensez, le fléau de sagesse, le tison de l'Enfer, l'allumette du vice, la sentine d'ordure, un monstre en nature, un mal nécessaire, une chymère multiforme, un plaisir dommageable, l'hameçon du Diable, l'ennemi des Anges, et le momen[147] de la Divinité[148].

Elle a suscité un grand scandale et de nombreuses manifestations d'indignation, non seulement auprès du public féminin à qui il a déclaré la guerre, mais aussi parmi les défenseurs de la femme[149]. Dans cet ouvrage, Olivier voit en la femme un vrai danger qui guette l'homme et la société car, créature maléfique et malicieuse, elle ne cesse de tendre ses pièges pour capturer l'homme et le séduire.

- Corps de femme, corps de sorcière

Représentée souvent comme un être à double visage, la femme est assimilée à une créature diabolique (sorcière) capable de maintes métamorphoses et dont le corps est la source première de la séduction et du péché. La femme, (mondaine surtout) qui accorde une importance excessive aux ornements et aux fards, ne fait, selon Olivier, que cacher la laideur naturelle de son corps et multiplier ses pièges afin d'y faire tomber ses victimes masculines :

> Ne se contentant de mouchoir, de cols, de dentelles, de moules, de fausses perruques blanches, blondes […], de bracelets, de colliers, craquans, et des milles autres petis engigornemens, elles ont recours au fard, aux fausses gorges pour dissimuler la laideur d'un visage, d'un sein et d'un col, qui sans cet artifice ressembleroit plustost au rable

---

[146] *Ibidem.*

[147] Avec cette orthographe, le mot ne figure ni chez Furetière ni dans d'autres dictionnaires de l'époque, par contre, on trouve « MOMON » qui est définie par le *Dictionnaire de l'Académie française*, 4e édition (1762) comme « Un défi au jeu des dés, porté par des masques. Il alla en tel endroit où il porta un momon. Il est défendu à celui qui porte le momon de parler », ainsi l'on peut comprendre de l'expression d'Olivier que la femme porte le masque de la divinité (beauté et bonté) alors qu'elle cache une réalité diabolique.

[148] *Alphabet de l'imperfection*, Epistre, p. 3- 4. URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1326145/f6.image

[149] Beaucoup d'écrivains prirent la plume pour défendre la cause de la femme contre l'ouvrage d'Olivier. Les plus connus sont Le Chevalier de Lescale avec son « *Alphabet de la perfection et de l'excellence des femmes contre l'infâme Alphabet de leur imperfection et malice, avec un autre Alphabet dicté par le Saint esprit mesme à la louange des femmes.* » (Paris, Nicolas de La Vigne, 1631), et aussi un capitaine auquel on doit *La Défense des femmes contre l'Alphabet de leur prétendu malice et imperfection, par le sieur Vigoureux capitaine du Chasteau de- Brye- Comte- Robert* (Paris, Pierre Chevalier, 1617).

> d'une vieille enrichy de deux cornemuses, qu'à un estang de lait, où la folle passion d'amour tend ses rets et filets pour prendre les cygnes de Méandre[150].

Tous les ornements et artifices dont use la femme n'ont pour but, selon l'auteur de l'*Alphabet*, que de « s'en servir pour amorcer et attirer les esclaves de l'impure volupté[151] ». En ce point, Olivier rejoint l'avis religieux véhiculé par quelques théologiens, tel l'abbé Goussault, qui ne cesse de s'indigner de la mise en valeur du corps féminin par la parure et le maquillage :

> On a d'abord de la complaisance pour une Femme qui ne paroît pas assez modeste. On la flate, on applaudit sa vanité, à son luxe, à sa dépense, à son air coquet ; mais on revient bien-tost de ces premiers sentimens, & bien-tost en la méprise. […]. Isaïe nous apprend ce qui arrive pour l'ordinaire à ces sortes des personnes […]. *Les filles de Sion, dit-il se sont élévées par une scandaleuse effronterie.*
> Quand on les voyoit dans les ruës, elles mesuroient tous leurs pas, elles estudioient toutes leurs démarches, & avec un air indecent faisoient des signes des yeux, & des gestes des mains, mais que leur ferez-vous, Seigneur, ajoûte ce Prophète, & là Seigneur répond par la bouche du même prophète, j'arracheray tous leur cheveux, je leur ôteray leurs chaussures, leurs colliers, leurs bracelets, leur coiffes, leurs pendans d'oreilles, leurs bagues, leurs poinçons de Diamans, leurs miroirs, je changeray leurs parfums en puanteur, leur ceinture d'or en corde, & leur riches habillement en un cilice[152].

Depuis l'Antiquité et jusqu'au XVIIe siècle, on peut retrouver ainsi diverses représentations négatives de la femme, telle que la « femme-démon » dont le corps est mi-humain, mi-animal, mais, plus récurrentes sont celles qui associent la femme au serpent puisqu'ils sont réputés avoir des nombreux points communs. Selon les théories en vigueur, la femme est formée des humeurs froides et humides ; et c'est manifestement cette froideur et cette humidité qu'elle partage avec le reptile mais également « sa ruse » et « sa tromperie ». L'inconstance de la femme liée à ses humeurs « naturelles » la rapproche du serpent, figure de la duplicité et de la sorcellerie (changement permanent de la peau). Là encore, la médecine du temps confirme l'image notant que :

> La matrice [de la femme] est comparable à un animal affamé. Si cette matrice est inassouvie, elle erre de par le corps de la femme, perturbant ses sens. Cette prééminence du bas corporel pousse la femme aux pratiques sociales frénétiques, à refuser la place et le rôle qui lui sont assignés par Dieu et la nature, à se livrer à la sorcellerie et donc au démon pour obtenir ce que la société lui refuse[153].

---

[150] Jacques Olivier cité par le Bibliophile Jacob dans la Notice de « *Le Tableau des piperies des femmes mondaines* (1632), Léon Willem Editeur, 1879, p. 16. URL : https://archive.org/details/letableaudespipe00jaco
[151] Olivier Cité dans la Notice de « *Le Tableau des piperies des Femmes mondaines (*1632), *ibid*., p. 16.
[152] *Portrait d'une femme honneste*, *op.cit*., p.297, 298.
[153] Elie Konigson*, Le Masque : du rite au théâtre*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1985, p.108.

Les implications misogynes de cette perception du corps féminin – fortifiées par la science et la théologie – expliquent sa réduction aux attributs de la bestialité dans la figure de démon. Les préjugés approuvés par la médecine de l'époque font croire que les femmes

> « déficientes dans leur force d'âme et de corps », dominées par une sensualité insatiable se livrent beaucoup plus facilement au démon que les hommes, […] Les femmes imbéciles d'esprit, sujettes à la « mélancolie », sont en effet particulièrement disposées à devenir les proies de Satan qui corrompt leur « phantaisie » et trompe leur « imagination[154] ».

On retrouvait nettement ce genre de représentations nettement dans le théâtre médiéval et en particulier dans les miracles et mystères qui en fournissent les exemples les plus évidents, mais on peut également trouver quelques traces dans le théâtre (essentiellement dans les comédies) du XVIIe siècle où l'on rencontre des survivances de cette image de la femme diabolisée, que véhicule surtout l'opinion commune des valets et des roturiers[155].

Ainsi les valets, plus imprégnés de l'imaginaire de la sorcellerie, sont présentés comme prêts à soupçonner tout corps qui n'est pas entièrement accessible à leur champ visuel. Dans *Les Engagements du hasard*, de Thomas Corneille, par exemple, le valet soupçonne la servante Célie cachée sous sa coiffe d'avoir un visage d'animal (le diable est souvent représenté avec une face bestiale) :

> CLARIN.
> Non, je suis satisfait,
> Si je vois seulement comme ton nez est fait.
>
> CÉLIE.
> C'est exprès que je cache au plus sot courtisan...
>
> CLARIN.
> Un visage de singe, ou bien de chat-huant. (I, 1)

Dans *L'Esprit Follet* d'Antoine Le Métel de d'Ouville, la pièce repose entièrement, comme l'indique son titre, sur cette représentation dans l'imaginaire naïf de la femme-esprit, ou la femme-démon dont le corps est invisible et qui peut entraîner l'amant séduit jusqu'à l'Enfer. Le valet Carrille, avertit son maître qu'Angélique n'est que factice et qu'il finira par découvrir un corps monstrueux de sorcière avec des « ongles croches », puisque tout « naturellement », la femme et le diable sont interchangeables :

> CARRILLE.

[154]Évelyne Berriot- Salvadore, *Un corps, un destin*, *op.cit*., p. 30 (elle cite Henry Institoris, Jacques Sprenger, *Le Marteau des sorcières* [*Malleus maleficarum*, Strasbourg, 1485], présentation et traduction par A. Danet, Paris, Plon, 1973, question VI, p.197-210.)

[155] Nous reviendrons sur ce point dans notre partie *« Imaginer un corps derrière son masque : créatures idéales et sorcières »*.

> Tout ce que vous voyez n'est qu'artificiel :
> Croyez qu'assurément vous craindrez ses approches
> Si vous voyez ses pieds avec ses ongles croches.
> […]
> C'est un diable femme. N'est-il pas raisonnable,
> Si la femme parait le plus souvent un diable,
> Que le diable ait pouvoir une fois seulement
> De paraître en femme ? (IV, 4)

La femme devient alors un péril à éviter, un être à double visage, « perfide » et « hypocrite » auquel il ne faut jamais se fier, surtout en amour, nous précise Bruscambille :

> […] tant la nature a donné d'appas, d'amorce & de filets à ce sexe : voire tant de ruses & d'allechemens que c'est une grande prudence que de les éviter. Que si le cœur repondait à l'ornement du corps, & à la beauté du visage, on pourrait priser les chaisnes qui nous tiendroyent attachez à leur amour : mais comme le serpent se cache sous l'herbe, & que le scorpion dort sous toute pierre, l'on ne doit que pour peu souvent se fier à l'amour des femmes[156].

À la vie comme au théâtre, elle incarne généralement le mal et la méchanceté selon le farceur Bruscambille[157] : elle contribue à la contamination du corps « sain » de l'homme par des maladies incurables et est cause de sa ruine et son malheur :

> Ils diront donc en premier lieu que la femme a esté la porte par laquelle sont entrez tous les mal heurs au monde : &que Pandore apporta la boüete à Epimenthée, en laquelle estoient encloses toutes sortes de maladies.[…] Que Salle trahit son père, que Clystemnestre esgorgea son mary, que Phedre attenta sur la vie & la pudicité d'Hippolite, qu'Ariadne abandonnant ses parents, fit banqueroute quant & quant à la virginité, que Progne fit manger ses enfants à son mary Theree, que la femme de Tarquin fit passer son carosse sur le corps de son père, qu'une femme trahit Sampson, que Hercule perdit sa reputation entre les femmes, & qu'une infinité d'autres, tant du siècle precedans, ont comme une Illiade d'actes mechans, horribles et detestables, fait de parricide, de meurtre, d'adultère & que partant ce sexe est pertinieux & dommageable, voire perturbateur du repos public[158].

L'association de l'image de la femme au diable est aussi liée à sa volonté de détenir le savoir, car si l'on interroge l'étymologie du mot « démon » (du latin *"daemon"*, venant du grec *"daimôn"* dieu, génie), l'on s'aperçoit que le démon a depuis Platon[159] été lié au savoir et à la science, à sa volonté d'égaler Dieu en savoir. Et ce n'est que pour sa volonté d'égaler l'homme dans son savoir et sa « virilité », ses tentatives d'accéder à la science et aux arts que

---

[156] Bruscambille, *op.cit.*, chap. « *Des estranges effets de l'Amour* », p. 486-487.
[157] Voir l'article de Flavie Kerautret, « Les discours de Bruscambille, des farces monologuées ? », dans *Carnets des doctorant·e·s du CSLF (Centre des sciences des littératures en langue française*), publié le 12/01/ 2017. URL : https://cslfdoc.hypotheses.org/95.
[158] Bruscambille, *op.cit.*, Chap. « *En faveur des dames* », p. 290- 291.
[159] Bruscambille affirme que « L'Histoire Platonique nous asseure que ce fut un demon qui inventa les arts & les sciences, & de fait les Grammariens exposent ce mot de Demon, pour scavant. » (*Les Œuvres de Bruscambille, contenant ses fantaisies, imaginations et paradoxes, et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations, « Prologue autant serieux que facecieux* », Reveu et augmenté par l'autheur, Rouen, Martin de La Motte, 1626, p. 43.)

la femme est comparée au démon. De là aussi, on peut comprendre l'interdiction faite à la femme d'assister aux spectacles. Ne sont-ils pas des « productions diaboliques » susceptibles de corrompre les esprits les plus sains, en leur montrant les chemins du savoir et de la vérité ? Ne mènent-ils pas les plus faibles à se révolter contre les plus forts en les représentant sur un pied d'égalité même si c'est sous un masque et en jouant ?

b- De l'inégalité physique à l'inégalité intellectuelle des deux sexes

Plusieurs théories de l'époque développent alors une image peu valorisante d'une féminité « stupide » et soumise et dont l'infériorité physique en engendre une autre, de nature intellectuelle. Ceci explique d'ailleurs que l'on défendait à la femme de se mêler des sciences et du savoir, vu son incapacité supposée à les comprendre, mais aussi parce qu'ils constituaient un éminent danger pour son honneur. Alors, mieux valait rester dans « cette gentille ignorance[160] » que de puiser dans « la vaine science[161] » qui ne sert nullement à « l'accroissement du genre humain[162] ». Dans certains textes facétieux, l'on se moquait même des hommes « savants », car la science, provenant des démons[163], déforme les corps et les têtes des hommes d'esprit qui deviennent « hideuses » et « mal-faites » ; en effet les transformations spirituelles du savoir qui « loge » dans leurs esprits, engendreraient également des transformations corporelles :

> plus un homme sçait de science, & plus il fait des meschanceté. Vous voyez fort peu d'hommes adonnez aux sciences qui soient gras, refaits & en bon point. Au contraire vous les verrez ordinairement maigres, pasles et hideux, les jouës plattes comme le ventre d'une nouvelle accouchée, les yeux enfonçez en la teste comme le Cripsimehem d'une nouvelle mariée le lendemain de ses noces […] par exemple considerez un homme qui sera attentif à la lecture d'un livre, ne jugerez-vous pas que toutes ces humeurs et facultez naturelles se guindent au cerveau. Tellement qu'il est à presumer qu'il n'en reste guere pour remplir les nerfs caverneux, si bien que les pauvres femmes en sont souvent fort mal partagées, qui est cause de les faire diablasser et cracher milles injures contre les sçiences [164]…

- *Effets différenciés du savoir sur les corps masculins et féminin*

Bien qu'ils soient susceptibles de déformer leurs corps, les savoirs sont cependant mieux tolérés par les hommes que par les femmes, car les conséquences de leur acquisition peuvent

---

[160] Bruscambille, *op.cit*., p. 48.
[161] Bruscambille, *ibid*., p. 48.
[162] Brusacambille, *ibid*., p. 47.
[163] Bruscambille se moque des savants soutenant l'origine diabolique de la science « Tellement qu'il faut inserer que les sciences viennent des Demons, puis qu'ils les ont inventées. Et bien qu'en dites-vous Messieurs les studieux ? apres vous estre alambiqué l'ésprit à la lecture de tant d'Autheurs ? Ne deviendrez-vous pas sçavants en diables ? Ne serez-vous pas eloquens comme beaux Diables ? » (Bruscambille, *op.cit*., p. 45.)
[164]Bruscambille, *ibid.,* p. 45- 46.

être encore plus fâcheuses chez ces dernières : la prétendue froideur féminine semble nuire à tout, même à ses qualités spirituelles.

En effet, si l'on prend garde, nous dit le médecin Juan Huarte[165], que « la froideur et humidité sont qualitez qui nuisent à la partie raisonnable », on en déduit que la femme ne peut avoir autant d'esprit que l'homme et ne peut s'appliquer avec autant de bonheur aux lettres et aux sciences[166]. Selon le docteur espagnol, très lu en France, la débilité physique entraîne tout naturellement une débilité mentale et affective, ce qui peut expliquer que l'on accordait une grande importance à l'éducation des hommes, contrairement à celle des femmes, gardées généralement dans l'ignorance de peur qu'elles ne gâchassent tout par leur « étourderie » et par leur incapacité naturelle à utiliser convenablement le moindre savoir :

> Les maîtres et les instructions ne sont que pour les hommes : on prend un soin tout particulier de les instruire de tout ce qu'on croit le plus propre à former l'esprit, pendant qu'on laisse languir les femmes, dans l'oisiveté, dans la mollesse, et dans l'ignorance, ou ramper dans les exercices les plus bas et les plus vils[167].

En 1795, malgré les preuves d'esprit données par les femmes dans les salons, voire les académies scientifiques, Roussel conseillera encore aux femmes de laisser la science aux hommes, puisque cet exercice ne leur convient guère :

> La science que les hommes achètent presque toujours aux dépens de leur santé, nous-dit le médecin, ne saurait dédommager les femmes de la détérioration de leur tempérament et de leurs charmes. […] la nature a assez fait pour elles; ce seroit un attentat contr'elles, de flétrir les dons précieux qu'elles lui doivent[168].

La science peut avoir ainsi des effets néfastes non seulement sur le corps de la femme mais aussi sur ses humeurs : elle risque de lui créer de difformités physiques mais également un « disfonctionnement » dans ses autres fonctions biologiques, car le fait de diriger

> vers la tête la plus grande parties de forces vitales, nous explique-t-il, fait de cet organe un centre d'activité qui ralentit d'autant l'action des tous les autres organes[169].

Vivès, lui, reconnaissait la définition donnée par les médecins de la nature féminine et selon laquelle « la femme est plus imbécile[170] par nature, moins en seureté, plus caduque, averse

---

[165] Juan Huarte est un médecin et philosophe espagnol né en 1529 dans la Basse-Navarre et mort en 1588 à Linares dans la province de Jaén.
[166] Juan Huarte, *Examen des esprits propres et naiz aux sciences*, Paris, 1631, traduit de l'espagnol par Gabriel Chappuis, p. 490.
[167] François Poullain de La Barre, *De L'égalité de deux sexes. Discours physique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés (1673)* ; 2e éd., Paris, J. Dupuis, 1676, p. 31.
[168] *Système Physique et moral de la femme*, *op.cit*., p. 57.
[169] *Système Physique et moral de la femme, ibid*., p. 57.
[170] Selon le *Dictionnaire universel* de Furetière, « imbecille » a le sens de « foible & sans vigueur » mais, l'imbécilité peut se dire aussi de la « foiblesse du corps & de l'esprit ».

et craintive (…) et par crainte est souspesonneuse, querelleuse, envieuse et agitée de diverses cogitations[171] ». La Bellière voit également que le tempérament froid qui caractérise la femme, « retarde les œuvres de la nature, et les rend fort paresseuses[172] », ce qui peut expliquer le retard dans « l'accroissement » mental et physique de la femme contrairement à l'épanouissement de l'homme de tempérament chaud et sec et qui naît, par conséquent, naturellement plus fort et plus accompli du corps et d'esprit.

Les personnes de tempérament froid, nous dit notre savant, « sont naturellement timides ; car ils ont peu d'esprits vitaux pour leur soûtenir le courage[173] », et il n'hésite pas à remarquer aussi que les cerveaux des femmes ne sont pas faits comme ceux des hommes : toujours à cause de leur « humidité », « leur cerveau est comme une Metropolitaine des matières humides & gluantes […] A quoy l'on peut ajoûter qu'il arrive assés souvent qu'ils sont sujets aux passions[174]… »

Cette image négative donnée par la science renvoie évidemment à l'ensemble des jugements que la société porte alors sur la femme, la fille comme l'épouse. L'on retrouve cette image dévalorisante non seulement chez les médecins, mais également chez les juristes, théologiens, et même chez les lettrés, qui utilisent les principes du droit, de la science, et de la religion pour justifier l'infériorité dans laquelle le sexe féminin est placé. N'oublions surtout pas que, comme l'avait déjà soutenu Paracelse, « le cerveau de la femme est un cerveau féminin, et non un cerveau viril, que son cœur est un cœur féminin, et non un cœur viril[175]… » La faiblesse de la femme n'est guère arbitraire selon Vivès (1492-1540) qui la conçoit comme un nécessaire à l'édifice social, car « si la femme estoit aussi robuste en corps et en esprit, comme se rendroit-elle en la subjection d'un pareil ou moindre de soy [176]? »

- *Implications physiques de l'éducation féminine*

Dans les différents traités destinés à l'éducation féminine, on appelait alors à réduire les filles au silence, à la discrétion, voire au mutisme qui étaient considérés comme des qualités

---

[171] *De Institutione feminæ Christianæ* (1523), Jean Loys Vivès, cité dans *Un Corps, un destin*, *op.cit*., p. 29.
[172] La Bellière, Claude de, *La Physionomie raisonnée ou Secret curieux pour connaître les inclinations de chacun par les règles naturelles* ([Reprod.]) composée par M. C. de la Bellière in « Du temperament froid », p. 25, URL : http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-57415&I=50&M=tdm,
[173] La Bellière, *La Physionomie raisonnée*, *op.cit*., p. 25.
[174] La Bellière, *ibid.,* p. 34. »
[175] Paracelse, *Liber paramirum*, traité sixième, cité par Évelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin ; la femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 7.
[176] *Livre tres bon, plaisant, salutaire, de l'Institution de la femme chrestienne, avec l'office du mary,* par Jean Loys Vives (trad.par.de Changy), Lyon, 1540, voir « *De l'office du mary* », Ch. II, « *De eslire femme* », p. 216 et Ch. IV *« de la descipline des femmes »*, p. 235.

essentielles de la femme vertueuse. À cette époque, on demande à la femme de rester « chaste, silencieuse, obéissante et confinée à l'espace domestique[177] » :

> La sagesse d'une femme […], nous enseigne l'Abbé Goussault, consiste à vivre chrétiennement, à entrer dans les vûës, dans les desirs & dans les sentimens de son Mari, à s'accommoder à son humeur &à son esprit, à régler son Domestique, à plus aimer sa maison que l'Opera & les Tuileries, & à plus aimer à travailler qu'à joüer[178].

L'Abbé Goussault commande à la femme sage et « véritablement chrétienne » de parler peu, ou mieux encore, de se taire :

> Toute femme qui n'est point prompte à parler, se fait peu à peu un fond de sagesse, qui est amie de la paix & du silence […] & il vaudroit mieux n'y point parler du tout, que d'y parler de quelqu'une de ces manieres[179].

Il ajoute qu'une femme qui aime parler « ne doit guere etre considerée & aimée[180] », et pour étayer sa position, il n'hésite pas à citer les pièces de théâtre où l'on faisait l'éloge du silence féminin :

> Scavoir se taire, est une marque d'une grande conduite dans une femme. C'est ce qui a fait dire au grand Maître du Theâtre [181], qui a porté la Poësie Françoise au plus haut point de perfection qu'elle puisse aller, que toute Femme qui peut garder le silence, a toûjours le don de plaire, & que quand elle auroit le corps fagoté en vray magot, elle meriteroit le prix de la beauté[182].

On pourrait noter que Goussault réagit comme Climène dans la scène 6 de *La Critique de L'École des femmes* et qu'on pourrait lui opposer une Uranie qui lui rétorquerait : « Ne voyez-vous pas que c'est un ridicule qu'il fait parler ? » ... À ce défaut, l'abbé ajoute celui des femmes qui exhibent leurs corps et aiment être louées : « Une Dame qui aspire à la gloire de passer pour belle & pour femme de qualité, est-elle satisfaite quand on la traite avec respect pour sa naissance, & quand luy donne des loüanges qu'elle s'attire par sa beauté ? Non certes[183]... ».

Ainsi, l'on voit comment la conception des faiblesses physiques et donc intellectuelles de la femme débouche sur des attitudes physiques obligées : le mutisme apprécié et la mobilité restreinte. Dans sa *Doctrine Curieuse*, le père Garasse, un jésuite très attaché aux hiérarchies

---

[177] Dora, E. Polachek*, Jeu des masques : les femmes et le travestissement textuel* (1500-1940), études réunis et présentées par Jean Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, Paris, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, p. 61.
[178] Abbé Goussault, *Le Portrait d'une femme honneste,* cité, p. 352- 353.
[179] L'Abbé Goussault, *Le Portrait d'une femme honneste*, cité p. 183.
[180] L'Abbé Goussault, *Le Portrait d'une femme honneste*, cité p. 187.
[181] Goussault fait allusion à Corneille dans son *Menteur* : c'est Cliton le valet de Dorante qui fait l'éloge de la femme silencieuse : « Monsieur, quand une femme a le don de se taire, / Elle a des qualités au-dessus du vulgaire ; / C'est un effort du ciel qu'on a peine à trouver ; / Sans un petit miracle il ne peut l'achever ; / Et la nature souffre extrême violence/ Lorsqu'il en fait d'humeur à garder le silence » (I, 4).
[182] L'Abbé Goussault, *Le Portrait d'une femme honneste,* cité, p. 178-197.
[183] L'Abbé Goussault, *Le Portrait d'une femme honneste,* cité, p. 268-269.

sociales de son temps, classe aussi la femme dans ces catégories les plus inférieures auxquelles on doit interdire l'accès au savoir et surtout la lecture de *La Bible* sur laquelle elles « ne doivent en aucune façon du monde jeter les yeux[184]… », mais « s'en rapporter seulement à ce qu'on leur en dira[185] ». Elles sont, tout comme les « mécaniques » (ceux qui se livrent à un travail manuel), les ignorants, les libertins et athéistes, « indignes d'approcher le saint texte, […]. Certains ministres protestants ont fait lire la Bible à leurs filles : on a vu le résultat ! Et puis qu'arriverait-il si les femmes lisaient les cantiques ou l'histoire de Suzanne[186] ? »[187], car elles partagent avec ceux-ci leur ignorance et leur aveuglement. Non-initiées à ce savoir, les femmes ne doivent en aucun cas penser le texte sain car elles ont « le tintouin et les imaginations dans les oreilles : *Habet hoc imaginosum*[188] ». Physiquement infirmes, les femmes se trouvent, *ipso facto*, incapables de lire la Bible parce que « les vrais meubles des femmes sont l'aiguille et la quenouille, non pas les livres[189] ». Les livres ne sont pas leurs affaires : « à l'homme le livre, l'epée ou la charrue, à la femme la quenouille, le miroir et l'aiguille[190] ». Voilà donc les gestes à prêter aux femmes sur la scène. Si cet ordre n'est pas respecté, nous avertit le père Garasse, c'est au « monde renversé » et maudit que nous aurons à faire : et alors l'homme « naîtra stupide » et la femme « naîtra infâme[191] » et l'on aura des femmes « contre nature » qui « ne sont pas adoucies par le sexe » et « qui aiment mieux entendre le tambourin ou la trompette qui les appellent à la guerre que non pas le violon qui les appellent aux noces[192] ». Le corps de la femme, pour Garasse, ne saurait s'occuper à une activité réservée aux hommes et sa capacité se limite de reproduire l'espèce.

Devenir une femme lettrée, c'est devenir une femme virile, et quand de surcroît, celle-ci se mêle des livres, le mal devient irréparable et l'on a quasiment à faire à un monstre :

---

[184] François Garasse, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Estat & aux bonnes Mœurs.* Combattue et renversée par le père François Garassus de la Compagnie de Jésus, présentée par Jean Salem, Paris, Les belles lettres « Encre marine », 2009, p. 501.
[185] François Garasse, *ibidem*.
[186]Cité par Jacqueline Marchand, *L'Apologie du père Garasse (1585-1631) : le jésuite et les libertins*, Paris, Cercle parisien de la Ligue de l'enseignement, 1980. p. 102.
[187] Dans la Bible, Suzanne, est une jeune femme qui était surprise par deux vieillards, alors qu'elle prenait son bain, et refusant les propositions malhonnêtes de deux hommes, elle est accusée d'adultère et est condamnée à mort. Cette histoire, peut selon le père Garasse corrompre l'innocence et la pudeur des jeunes filles qu'il vaut mieux laisser dans leur ignorance et candeur premières.
[188] Cette expression est expliquée en note par Garasse comme signifiant « quelqu'un qui a des hallucinations ». (*La Doctrine Curieuse, ibid*., p. 501.
[189] *Doctrine curieuse*, *op.cit*., p. 502.
[190] *Doctrine curieuse*, *ibidem.*, p. 502.
[191] *Doctrine curieuse, ibid*., p. 502.
[192] *Doctrine curieuse, ibid*., p. 502.

> Quand on trouvait par hasard une femme barbue, on faisait un signe de croix et on priait Dieu qu'il détournât le malheur signifié par cette mauvaise rencontre : mais il, me semble qu'on le devrait mieux faire et avec plus de raison quand on rencontre une femme savante qui se mêle de lire et interpréter la Bible[193].

L'ignorance originelle que la femme conserve malgré tout, et son incapacité de *comprendre* le texte saint risquent de l'éloigner de sa fonction « naturelle » et de l'égarer encore davantage qu'elle ne l'est ordinairement. Même en citant l'exemple de « trois ou quatre » femmes savantes, le père Garasse maintient que leur exemple reste restreint et que l'instruction de la femme est toujours périlleuse pour sa vertu, et qu'« il ne s'ensuit pas qu'on doive impunément ouvrir cette porte à toutes les femmes, pour en instruire une seule par la ruine de dix mille[194] ». Il n'hésite pas à combattre tous les avis qui autorisent la lecture de la Bible par les femmes, pour conclure ironiquement qu'il n'a « jamais ouï dire que l'Écriture tombât en quenouille, pour être filée par les mains des femmes[195] ».

Dans ces doctrines, on assiste à une sorte de surévaluation de la nature masculine à la lumière de la raison et à l'affirmation de la supériorité de l'homme sur la femme dont la mission principale demeure purement « corporelle » et sexuelle, et qui se voit interdire de se mêler non seulement d'esprit mais de spiritualité qui reste une pure affaire d'hommes. L'opinion vulgaire prétendait ainsi que les femmes :

> n'ont ni fermeté ni arrest, ni le fond d'esprit que (les hommes) croient reconnaître dans le leur, et que c'est un effet de la providence divine et de la sagesse des hommes, de leur avoir fermé l'entrée des sciences, du gouvernement, et de emplois[196] .

D'ailleurs, même quand on autorise la femme à s'instruire, ce n'est nullement pour son épanouissement personnel, mais plutôt dans un but purement « patriarcal » : assurer à l'homme une belle et intelligente progéniture puisque les qualités corporelles et spirituelles sont forcément transmises de la mère à ses enfants. Ainsi, quand il s'agit de trouver femme, nous dit Bouchet, l'homme doit bien la choisir selon ses qualités corporelles et intellectuelles car :

> La mere a plus contribué que l'homme à la conception (…), ce qui me fait dire, qu'il seroit fort bon de prendre en mariage une fille de bon esprit, sçavante et diserte, plustost qu'une simple, mal apprise et sotte, afin que les enfants se ressentissent des perfections et de l'esprit de leurs mères[197] .

---

[193] *Doctrine curieuse*, *op.cit*., p. 503.
[194] *Doctrine curieuse*, *op.cit*., p. 504.
[195] *Doctrine curieuse*, *ibid*., p. 507.
[196] François Poullain de La Barre (1647-1725), *De l'égalité des deux sexes,* chap*. « Discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugez »,* Seconde édition, 1679, p. 8. URL. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54011152.
[197] Guillaume Bouchet, *Les Serées*, Paris, 1875, T. IV, p. 32.

Cependant, une fois séparée de l'homme qui la domine, la femme ne peut nullement aspirer à la liberté comme l'on pourrait croire, mais connaît pire encore : veuve, elle doit affronter une multitude des préjugés sociaux à son égard, qui déterminent encore une sorte d'empêchement de son corps.

c- L'image spécifique de la veuve : l'obligation d'enfermement

Si la femme en général a été de tout temps considérée comme un « danger » social, la veuve, appartenant objectivement à une catégorie plus libre, puisqu'elle ne dépend plus ni d'un père ni d'un époux, semble être encore plus dangereuse à l'ordre général et à la vertu. Ayant perdu son « protecteur », elle devrait être, selon certains, condamnée à renoncer à tous les plaisirs de la vie :

> l'exercice des vertus propres à la sainte veuve sont la parfaite modestie, le renoncement aux honneurs, aux rangs, aux assemblées, aux titres et à telles sortes de vanités ; le service des pauvres et des malades, au consolation des affligés, l'introduction des filles à la vie dévote, et de se rendre un parfait exemplaire de toutes vertus aux jeunes femmes ; la netteté et la simplicité sont les deux ornements de leurs habits, l'humilité et la charité les deux ornements de leurs actions, l'honnêteté et le débonnaireté les deux ornements de leur langage, la modestie et la pudicité l'ornement de leurs yeux, et Jésus-Christ crucifié, l'unique amour de leur cœur [198].

- *Réclusion sociale et austérité du vêtement*

Suspectée parce qu'elle s'est séparée de son « gardien de l'honneur », la veuve suscite les rumeurs même quand elle décide de se remarier : « Or nos veuves, les unes se plaisent encor à tourner en mariage, et en ressonder encore en gué, comme les mariniers, qui sauvez de deux, trois et quatre naufrages, retournent encore à la mer[199] ». Au XVIe siècle, ainsi qu'une bonne partie du XVIIe siècle, le remariage d'une veuve peut être envisagé comme scandaleux. Pour garder une bonne réputation, la veuve, sous peine d'encourir les critiques, non seulement des religieux mais des bigotes, comme l'Arsinoé du *Misanthrope*, doit renoncer à la vie sociale et, contrairement à Célimène, s'éloigner des plaisirs :

> Vous direz tout ce qu'il vous plaira, si ne pouvez-vous me nier, que la permission du secondes nopces, n'ait fait voye à une grande licence, que plusieurs femmes par trop effriquées se sont donné pour se plonger à gogo en leurs voluptez. J'en cognois plus de quatre à la douzaine, qui n'ont convolé aux secondes nopces, que pour estre

[198] François De Sales, *Introduction à la vie dévote ; Traité de l'amour de Dieu ; Entretiens spirituels,* III, xl, 1608, textes présentés et annotés par André Ravier, avec la collaboration de Roger Devos, Nouvelle. Éd. Paris, Gallimard, 1992.

[199] Pierre de Boudeille, *Seigneur de Brantôme, Recueil des dames*, II, iv, (1665-1666), cité dans *Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien Régime,* Actes du colloque de Poitiers (11, 12, Juin 1998), textes réunis par Nicole Pellegrin, présentés et édités par Collette H. Winn, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 92.

> fringuées, et se faire ramoner la cheminée, à leurs despens quelques fois, par des jeunes marjolets[200].

Les veuves se trouvent le plus souvent privées du libre exercice de leurs corps : toutes sortes de plaisirs leur sont interdits, surtout lorsqu'il s'agit d'un plaisir corporel et charnel. Elles doivent éviter, malgré leur jeune âge, toute assemblée mondaine, se priver de fréquenter les salons et d'assister à la comédie, leurs habits doivent également refléter leur austérité, et on leur impose de porter la couleur noire du deuil pendant des années entières après la mort de leurs maris[201]. Les témoignages de Tallemant de Réaux, confirment que la condition de certaines veuves est déplorable : dans l'une de ses *Historiettes*, il nous rapporte les « supplices » infligés à une veuve lors de son deuxième mariage par son nouveau mari qui,

> l'ayant en son pouvoir, il luy faisoit tous les jours des frayeurs espouvantbles. Pour se recompenser du peu du bien qu'il avoit eu de sa femme, il luy fit porter quatre ans durant la robe dont elle portoit le deuil de son premier mary, car il n'attendit pas le bout de l'an pour l'espouser. Depuis, elle a toujours esté fagottée à peu près de mesme. Il la tient comme prisonière, et elle n'est gueres mieux en secondes qu'en premières nopces[202].

Rejetées et retenues prisonnières, certaines veuves préfèrent alors vivre dans un couvent.

> […] loin d'être un groupe à part au sein des monastères, les veuves font partie de ces femmes qui s'y rendent car elles sont privées de la protection d'un mari. À une époque où la vie est difficile pour une femme seule [...], où la veuve est vue avec méfiance par l'Église [...], la retraite dans un couvent permet de conserver une certaine indépendance tout en mettant leur réputation à l'abri. Sans le chercher, le couvent pouvait donc les aider à acquérir une nouvelle considération sociale et un droit à une certaine indépendance dans la dignité[203].

- *Corps pur / corps souillé*

Les raisons qui mènent cette catégorie de femmes à passer leur veuvage à l'ombre de cloître restent multiples : « Isolement, vieillesse, fragilité sociale ou psychologique, désir de finir sa vie paisiblement, peur d'affronter le monde seule, vocation contrariée dans la jeunesse[204] … ». Mais leur malheur ne semble pas s'arrêter là : au sein même de l'église dans laquelle ces veuves sont accueillies, elles pâtissent d'un statut bien particulier. Elles ne peuvent être considérées de la même manière que les jeunes filles « chastes » vu l'extrême importance

---

[200] Jean Dagoneau, Seigneur de Cholières, *La Guerre des masles contre les femelles* (1588), cité dans V*eufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien Régime*, *ibid.,* p. 22.
[201] Voir plus loin l'analyse concernant la veuve de *L'Esprit Follet* de D'Ouville qui se trouve obligée de garder pour longtemps ses habits de deuil par son frère Licidas et sa privatisation d'aller au théâtre.
[202] *Hisoriettes*, cité dans *Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien Régime veuves, op.cit*., p. 23.
[203] *Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien Régime*, *op.cit*., p. 300.
[204] *Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien Régime*, *op.cit*., p. 304.

accordée par l'église à la « pureté du corps[205] » qui semble être une condition nécessaire à son admission au sein de cette communauté religieuse, pour ainsi devenir « femme de Dieu[206] ».

De cela, l'on peut comprendre toute l'ambiguïté recelée dans ce rituel de « désexualisation » lorsqu'il s'agit des veuves qui avaient déjà vécu une vie sexuelle, et dont une bonne partie avait même des enfants, ce qui peut expliquer que les veuves sont accueillies comme religieuses en certains endroits et pas en d'autres, même si elles payaient cher leur entrée en religion[207]. Le « péché primordial » de la femme veuve (qui est sa relation avec l'homme) semble marquer sa vie à jamais. Même quand elle décide de se donner à Dieu, on la considère imparfaite puisque l'homme a « souillé » son corps et y a laissé les marques de son passage ; « ayant perdu leur pureté corporelle originelle nécessaire pour s'unir au Christ, elles doivent en quelque sorte se racheter par une conduite exemplaire[208]… ». Ce « rachat de l'honneur » est une sorte de retour à la pureté d'origine qui consiste en quelque sorte à « effacer » les traces et cicatrices masculines pour ainsi avoir un nouveau corps et une nouvelle âme : une fois entrées au couvent, ces femmes sont soumises à des règles très rigoureuses : vœux perpétuels, contemplation, « discipline, ceinture de fer, abstinence et jeûnes[209]», car , comme le dit François de Sales,

> Si la vraie veuve veut offrir à Dieu son corps et sa chasteté, elle ajoutera un grand ornement à sa viduité et mettra en grande assurance sa résolution : car voyant qu'après ce vœu , il n'est plus en son pouvoir de quitter sa chasteté sans quitter le Paradis, elle sera si jalouse de son dessein qu'elle ne permettra pas seulement aux plus simples pensées de mariage d'arrêt en son cœur un seul moment, si que ce vœu sacré mettra une forte barrière entre son âme et toutes sortes de projets contraires à sa résolution[210].

---

[205] La célébration de la virginité fait partie essentielle du cérémonial de l'entrée des postulantes dans l'ordre religieux qui commence par la formule suivante : « *Seigneur, accordez à votre servante ici présente que vous avez daigné décorez des honneurs de la virginité, la grâce de conduire à la perfection le dessein qu'elle a formé* ». (Gwénaël Murphy, *Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien Régime,* Actes du colloque de Poitiers (11, 12, Juin 1998), textes réunis par Nicole Pellegrin, présentés et édités par Collette H. Winn, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 310.)

[206] *Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien Régime*, *ibid*., p. 310.

[207] Gwénaël Murphy précise dans *Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien Régime*, que les veuves au XVIIe siècle et notamment celles de Poitiers versent des grosses sommes pour être accueillis au couvent comme pensionnaires ; « le 2 Octobre 1655, Françoise Rabreuil, veuve de Chassé, verse une somme de 2000 livres, par contrat passé devant notaire, aux religieuses de la Visitation de Poitiers : en contrepartie, elle est hébergée en tant que pensionnaire jusqu'à sa mort. » (p. 302). Cette réflexion nous pousse à voir aussi l'autre visage de l'institution religieuse qui n'agit pas par pure charité, mais qu'il s'agit plutôt d'un commerce entre ces veuves nobles et les religieuses que les hébergeaient. L'on serait tenté de parler d'un « échange de bons procédés », nous dit-il, où prime l'intérêt matériel et où l'on n'accepte que celles qui ont les moyens de subvenir à leurs besoins : « Dans cet échange veuves/religieuses, note Gwénaël Murphy, au-delà d'une imperceptible et peut-être anachronique solidarité féminine », ce sont les intérêts de chacune qui priment et il n'y a guère de place pour la charité ou l'action sociale ». (*Ibid*. p. 323)

[208] Gwénaël Murphy, *Veufs, veuves et veuvage dans la France de L'Ancien Régime*, *ibid.,* p. 310.

[209] Gwénaël Murphy, *Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien Régime*, *ibid*., p. 314.

[210] *François de Sales, Œuvres*, Introduction (III, 40), in « *Avis pour les veuves* », Éd. André Ravier, Paris, pléiade, 1996, p. 236.

d- Des voix discordantes : pour une autre conception de la femme

À ces idées se sont toutefois opposés plusieurs intellectuels et philosophes. Parmi eux, il y a ceux qui appellent à l'égalité des hommes et des femmes ; Bordelon, écrit :

> Quand l'homme & la femme unis par un legitime mariage s'aiment fidèlement, supportent avec complaisance les défauts l'un de l'autre, […] ; ils ne s'inquiètent point de tout pour sçavoir lequel est le maître. Leur tendre amour réglé par la raison, en même temps qu'il les rend égaux, est le maître qui les gouverne[211].

Il condamne même l'injustice des hommes envers ces dernières : « On accuse les femmes de foiblesse, […], & sur cette accusation on les condamne comme des inconstantes : mais qui est ce qui les accuse ? ce sont les hommes : ils sont dans cette cause juges, témoins &parties[212] ». Pour défendre les femmes contre ces « vaines » accusations, Bordelon avance ces arguments :

> Quand on voit un homme aux pieds d'une femme lui demander avec des protestations d'esclavage les plus humiliantes, ce que cette femme combattant contre elle-même lui refuse avec fermeté, lequel de deux paroît avoir plus de foiblesse ? qui de deux a le plus de prudence & de discretion en amour, ou l'homme qui s'engage presque toûjours sans connoître bien ce qu'il aime, ou le femme qui faisant ordinairement des longues épreuves de l'humeur & de l'esprit de son amant, pour ne point risquer imprudement le témoignage des tendres sentimens qu'elle a pour lui, veut connoître avant que d'aimer[213]?

Mais, notre philosophe n'hésite pas toutefois à rappeler que, quand la femme est « déraisonnable », le mari peut user « comme il faut » de son autorité sur elle, et parce que l'homme est « le maître chez lui, il y parle avec empire, parce que sa femme est déraisonnable, il faut que l'autorité & l'empire de son mari la reduisent à la raison dont elle s'ecarte[214] ». Malgré tout, le mari restait le chef incontesté de la famille, comme le disent Paul Caillet et Moïse Amyraut. Une brochure, publiée en 1632, *Le Tableau des piperies des femmes mondaines*[215], ne propose-t-elle pas encore la manière la plus efficace pour rendre la femme à la raison ; « si le mari est si infortuné de rencontrer une femme méchante (…), il n'y a que deux choses pour la retenir en devoir : lui présenter ses deux poings l'un après l'autre, disant, en voici un, et voici l'autre[216] ». Ce livre se présente comme un livre de « morale », qui a pour mission

---

[211] Abbé Laurent Bordelon, *Diversitez Curieuses pour servir de récréation à l'esprit,* 1e (-4e) partie, Paris, U. Coustelier, 1694, p. 18.
[212] *Diversitez curieuses pour servir de récréation à l'esprit, op.cit*., p. 68.
[213] *Diversitez curieuses pour servir de récréation à l'esprit, ibid*., p. 69.
[214] *Diversitez curieuses pour servir de récréation à l'esprit*, *ibid*., p. 19.
[215] *Le Tableau de piperies des femmes mondaines où par plusieurs Histoires se voient les ruses et artifices dont elles se servent* (1632*)*, ouvrage anonyme attribué à Jacques Olivier.Texte texte original avec une notice par le bibliophile Jacob (Paul Lacroix), Paris, Léon Willem Editeur, 1879
URL : https://archive.org/details/letableaudespipe00jaco.
[216] Cité par Maïté Albistur et Danielle Armogathe, *Histoire du Féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éd. Des femmes, 1977, p. 125.

de montrer à la femme mondaine le bon chemin à suivre, celui de la vertu et de l'honneur, loin des lumières de la cour et de ses vices. « Les femmes d'honneur », nous dit son auteur,

> y trouveront subjet d'honorer l'honesteté de leur sexe, de mettre la pudeur au plus haut esclat de la gloire […], corriger leur vie scandaleuse, espouser la vergogne, et le mespris de toutes les licentieuses et dereglées voluptez, qui ruinent leur ame et leur corps[217].

- *La voix de Poullain de la Barre*

Dans le second XVIIe siècle, certains ouvrages semblent indiquer les mentalités ont, cependant, connu une certaine évolution qui n'a pas dû se produire soudainement : parmi beaucoup d'écrivains et penseurs qui ont défendu la cause de la femme, François Poullain De La Barre reste le plus illustre. Envisagées d'un point de vue cartésien, les fonctions biologiques de la femme relèvent, selon Poullain de La Barre, uniquement du corps sans affecter les facultés de la raison. *De L'Égalite de deux sexes* (1673) proteste contre les mécanismes d'exclusion socio-politique qui pénalisent le sexe féminin et défend l'idée d'une égalité de l'esprit de la femme et de celui de l'homme tout en réfutant toutes les analyses basées sur leurs différences corporelles pour justifier l'infériorité intellectuelle du « deuxième sexe » : « les unes et les autres se portent à croire, et que leurs esprits sont aussi différens que leurs corps, et qu'il doit y avoir entre les deux Sexes autant des distinction[218]. ». Pour De la Barre, la différence physique ne peut être en aucun cas un signe de l'imperfection de la femme, ni une raison de son exclusion de la vie culturelle et civile. « Partout on les [les femmes] occupe que de ce que l'on considère comme bas[219]… » Ce penseur, qui écarte toute différence entre les hommes et les femmes basée sur les différences physiologiques, montre que tous deux sont dotés de capacités intellectuelles égales :

> L'anatomie la plus exacte ne nous fait remarquer aucune différence dans cette partie, entre les hommes et les femmes : le cerveau de celles-ci est entièrement semblable au nôtre : […]. Les femmes entendent comme nous, par les oreilles, elles voient par les yeux, et elles goûtent, et avec la langue; et il n'y a rien de particulier dans la disposition de ces organes, sinon que d'ordinaire elles les ont plus délicats; ce qui est un avantage[220].

Poullain reste l'un des penseurs qui ont vivement dénoncé cette supériorité prétendue qui n'a aucun fondement logique : « On rejette sur la nature ce qui ne vient que de l'Education ou de

---

[217] *Le Tableau de piperies des femmes mondaines, ibid.,* p. 10.
[218] Poullain de La Barre, *De l'égalité de deux sexes. Discours physique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés (1673)* ; 2e éd., Paris, J. Dupuis, 1676, p. 20.
[219] Poullain de La barre, *De l'Égalité de deux sexes*, *op.cit*., p. 12.
[220] Poullain de La Barre, *De l'Égalité de deux sexes*, *ibid.*, p. 32.

la Coutume[221]… ». Il accuse même les femmes d'avoir participé à cette soumission et d'adhérer volontiers à ce système avec leur extrême passivité puisqu'elles acceptent cette dépendance qu'elles « regardent comme estant naturelle[222] » à leur sexe, et il déplore qu'elles

> s'accordent à dire qu'elles n'ont point de part aux Sciences, ny aux Emplois, par ce qu'elles n'en sont pas capables, qu'elles ont moins d'esprit que les hommes, et qu'elles leur doivent estre inferieures en tout comme elles sont[223].

Ces femmes manquent de reconnaître « qu'elles n'ont esté assujetties que par la loy du plus fort[224] ».

D'autres penseurs, ayant pris la défense du sexe féminin, montrent que la jalousie masculine est la principale cause de la dégradation de l'image de la femme ; l'abbé Goussault, pourtant peu enclin à la libérer, s'indigne dans sa préface :

> Je ne sçay sur quel fondement on a établi la coûtume de dire beaucoup de bien des Hommes, & peu des femmes ; je ne sçay comment et pourquoy nous nous sommes mis en possession de parler avantageusement des uns, & point des autres. […] Je ne vois pas pourquoy nous relevons si peu leurs paroles ou leurs actions, quelque bonnes & belles qu'elles soient ? Est- ce par une espece de jalousie, ou parce que nous craignons que nos expressions ne donnent pas une assez noble idée de l'estime que nous ne devons faire, ou nostre silence est-il une preuve de l'un & de l'autre tout ensemble ? Avons-nous honte de dire plus de bien d'elles que de nous, & nous deplaist-il de reconnoitre, qu'elles ont cent belles qualitez que nous n'avons pas[225] ?

Bien qu'il admette que le fait d'être homme est un privilège de la nature : « La nature nous a fait grace en nous faisant Hommes, il est vray [226] », l'Abbé Goussault reconnaît que la femme peut égaler l'homme en courage et en hardiesse malgré sa faiblesse physique :

> L'experience, nous a fait connoistre dans nos jours, & plus d'une fois, qu'elles sçavent joindre une fermeté, un courage & une resolution surprenante, à un corps foible, delicat, & qui semble peu capable de travail & de mortification[227].

- *Des personnages de veuves libres*

La Clarice de Corneille montre dans *La Veuve* une volonté ferme et déterminée de vivre en s'épanouissant :

---

[221] Poullain de La Barre, *De l'Égalité de deux sexes*, *op.cit*., p. 7.
[222] Poullain De La Barre, *ibid*., préface.
[223] Poullain de La Barre, *ibid*., préface, p. 8.
[224] Poullain de Barre, *De l'égalité des deux sexes,* Paris, A. Dezallier, 1679 - [XIV]-243-[V], in-12. Par François Poullain de La Barre et Frelin, d'après Barbier, p. 20.
[225] Abbé Goussault, *Le Portrait d'une femme honneste, raisonnable et véritablement chrétienne*, Lyon, chez Hilaire Bartel, 1694.
[226] L'Abbé Goussault, *op.cit*., « préface ».
[227] L'Abbé Goussault, *ibid*., « préface ».

CLARICE.
Être Veuve à mon âge, et toujours soupirer
La perte d'un mari que je peux réparer,
Refuser d'un amant ce doux nom de maîtresse,
N'avoir que des mépris pour les vœux qu'il m'adresse,
Le voir toujours languir dessous ma dure loi !
Cette vertu, Nourrice, est trop haute pour moi. (II, 2)

Libre et joyeuse, Clarice semble s'être complètement affranchie du droit de supervision habituellement accordé aux hommes, comme elle l'indique en entretenant Philiste aux vers (636-640) :

Qui pourrait des mortels troubler notre alliance ?
Quelqu'un a-t-il à voir dessus mes actions
Que prescrive une règle à mes affections ?
Veuve, et qui ne dois plus de respect à personne
Puis-je pas disposer de ce que je te donne ? (*La Veuve*)

Cependant, consciente de la valeur de sa liberté et soucieuse du danger de la perdre de nouveau par son alliance avec Philiste, la jeune veuve n'hésite pas à lui rappeler ses limites : « […] tu crois que l'hymen t'ait déjà rendu maître » (v. 1848), remarque-elle à l'adresse de son prétendant. Clarice a bien su maintenir son droit de décision dans une société où la femme libre et indépendante représente encore une menace potentielle sur l'autorité masculine.

La comtesse de *L'Inconnu* de Thomas Corneille, quant à elle, est une autre veuve qui manifeste hautement ses penchants pour la liberté, qu'elle déclare préférer à tout autre engagement. Son amour pour la vie et les loisirs et une situation financière aisée l'incitent à ne s'engager auprès d'aucun d'entre ses amants :

LA COMTESSE.
Quoique Veuve, je suis peut-être encor d'un âge
À suivre l'humeur gaie où mon penchant m'engage.
J'en veux jouir ; jamais je n'aurai meilleur temps.
J'ai du bien, des Maisons à Paris comme aux champs ;
Ma personne a de quoi ne pas déplaire, on m'aime,
Et tant que je voudrai me garder à moi-même,
Ne point prendre de Maître en prenant un Époux,
Mon sort égalera le destin le plus doux.
Ma personne a de quoi ne pas déplaire, on m'aime,
Et tant que je voudrai me garder à moi-même,
Ne point prendre de Maître en prenant un Époux,
Mon sort égalera le destin le plus doux. (I, 5)

Célimène, la « jolie veuve » du *Misanthrope*, le revendique : sa « complaisance est sur tous épanchée » (II, 1). Lorsqu'Alceste entend lui dicter sa loi et, dans un nouveau mariage, la couper de la société, elle s'insurge : « Moi, renoncer au monde avant que de vieillir / Et dans

votre désert aller m'ensevelir » (V, 4). Malgré son amour pour Alceste, elle résiste à la perte de sa liberté.

Clarice, la Comtesse, et Célimène constituent cependant des exceptions qui confirment la règle.

Reste toutefois à savoir dans quelle mesure on peut, d'une part, trouver des traces de cette prétendue infériorité féminine dans nos comédies et tragi-comédies aux personnages féminins et aristocratiques, qu'il est particulièrement difficile de montrer dans un état de rabaissement, d'autre part si notre corpus ne favorise pas, sinon la vision d'une condition plus libre de la femme qui se marquerait dans ses gestes et déplacements, du moins une aspiration à la liberté, dans laquelle le travestissement pourrait jouer un rôle.

3- Les images vivantes de l'infériorité féminine dans la noblesse

On a vu que la comédie aristocratique et la tragi-comédie célébraient la beauté et les charmes de l'objet idéalisé du désir en accord avec une longue tradition de la lyrique amoureuse. Pouvait-il y avoir place dans ce théâtre pour une vitupération contre le sexe féminin, inconstant et lubrique ? Si, de même que la comédie latine, surtout celle de Plaute, la farce ne se privait pas de traits de misogynie, la critique anti-féministe était-elle pour autant éliminée des actions qu'animaient des nobles ? Comme « L'Histoire du Théâtre François est en quelque sorte l'Histoire générale de l'esprit & des mœurs des hommes ; le Théâtre est un tableau qui représente d'une façon un peu chargée les vertus, les vices, les modes & les goûts du siècle[228] », on peut supposer que les genres auxquels nous nous intéressons reflètent une image ambivalente du sexe féminin.

Nous pouvons déceler les traces de cette mentalité peu favorable aux femmes dans ces genres plus nobles que sont les comédies et tragi-comédies aristocratiques qui devraient. Elles présentent peut-être des nuances particulières. Ainsi nous découvrirons quelques allusions à une « bêtise » féminine qui peut accompagner la beauté avant d'examiner quelques caractéristiques de l'action dans ces différentes pièces : elles tendent souvent à atténuer, en les aménageant en faveur des femmes nobles, les préjugés anti-féminins que colportent mieux comédie et farce.

---

[228] Claude et François Parfaict, *Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent, Avec la vie des plus célébres Poëtes Dramatiques, un Catalogue exact de leurs Pièces, & des Notes Historiques & Critiques*, Tome Treizième, Paris, P.G Le Mercier et Sallant, 1748, Préface, p. 5.

a- Compatibilité de la faiblesse féminine avec les dramaturgies aristocratiques

Bien qu'il soit le plus souvent écrit par des hommes, le théâtre se donne aussi pour objet de jouer avec ces jugements de bon et de mauvais sens. Mais pourquoi, en tant que genre littéraire, le théâtre serait-il propice à cette confrontation ? D'une part et principalement parce qu'en France, le théâtre, dans son événement même, intègre les femmes comme actrices et comme spectatrices. Ensuite parce que certaines plumes dramatiques furent tenues par des femmes : Marguerite de Navarre, première dramaturge connue à ce jour, Marie-Catherine Desjardins[229], dite de Villedieu, Catherine Bernard, Mme de Genlis. Ces auteures firent également entendre la voix de femmes décidées à braver l'interdit traditionnel d'un genre dit « mâle », pour accéder à la parole publique et à la mise en scène des rapports de sexe dans l'espace social et politique que constituait le théâtre de l'Ancien Régime, ce qui prouve qu'elles percevaient le théâtre comme un lieu d'importance, non seulement pour les propos qui pouvaient être tenus sur leur sexe mais pour le type de sort qui lui était réservé dans l'action.

Cet art de la scène, qui ne plaît que s'il ressemble quelque peu à la société qui le regarde, laissait nécessairement passer au XVIIe siècle, comme en toute époque, des informations et des points de vue sur la virilité et la féminité : le débat présent dans des ouvrages théoriques ne peut manquer d'y être accueilli peu ou prou. Cependant il convient d'examiner dans quelle bouche sont placés ces propos divers ainsi que la place et le devenir dans l'action du personnage qui les profère. Comme le répond Uranie dans *La Critique de l'École des femmes,* on ne peut s'indigner, comme Climène le fait pourtant, des propos misogynes entendus pendant une représentation de *L'École des femmes* si l'on ne prend pas garde au fait que lorsque Molière les fait tenir, « c'est un ridicule qu'il fait parler ».

- *Incarnations théâtrales de « l'imbécillité[230] » féminine*

Dans les comédies dont les personnages sont des bourgeois, la femme est souvent conçue comme faible physiquement et dotée d'une « imbécillité » naturelle. Rappelons les propos misogynes du vieux bourgeois de Molière dans son *École des Femmes* :

---

[229] Chappuzeau dans son *Théâtre François*, vante le mérite et l'intelligence de Mlle Desjardins qu'il égale aux dramaturges hommes ; elle « […] s'est acquis beaucoup de reputation par ses Ouvrages galans en prose & en vers & qu'il faut faire entrer dans la classe des Autheurs de nôtre sexe, à moins que de luy en donner une à part. » (Samuel Chappuzeau, *op.cit*., p. 110-111.)

[230] On donne ici à « imbécillité » son sens classique de « faiblesse », qui peut atteindre l'esprit.

> ARNOLPHE.
> Leur esprit est méchant, et leur âme fragile ;
> Il n'est rien de plus faible et de plus imbécile,
> Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là. (V, 4)

Arnolphe dénigre l'accès des femmes au savoir, ne suffit-il pas qu'Agnès sache « prier Dieu, [l'] aimer, coudre et filer » (I, 1) ?

> La masculinité alléguée comme principe légitime de domination est alors au zénith de sa caricature.[…] Il y aura donc ici , en plein «âge d'or des pères », et avec toute l'ironie de Molière, la présence, bien peu originale dans la plupart des traits, d'une image-repoussoir : celle de la virilité excessive, violente et fausse, qui défend une masculinité dominante et sans partage, par ailleurs illégitime, grâce à des maximes sociales, morales et religieuses que la comédie, par sa dynamique même, se charge de combattre et d'abattre[231].

Molière, selon son optique satirique, transforme les préjugés sur les femmes en des objets comiques et provoque ainsi le milieu d'où ils proviennent. Il exploite le sujet de l'éducation sexuelle des jeunes filles, qui était généralement un impensé de la culture mondaine[232], et s'attaque aussi à l'ignorance dangereuse comme celle d'Agnès et qui peut mener à une fin décevante pour ceux qui s'opposent à l'éducation des femmes.

L'on peut s'étonner de rencontrer, parmi les œuvres misogynes, une poésie d'Isaac de Benserade, habitué des cercles aristocratiques, qui, alors qu'il a composé par ailleurs nombre de vers galants et flatteurs pour les femmes, paraît soudain bien convaincu de sa supériorité virile. Il faut toutefois mesurer la part de jeu présente dans *Les Stances sur l'amour d'Uranie avec Philis* (1656), d'autant plus que les vers sont adressés à une infidèle, qui a quitté son amant pour une femme :

> Vous estes nos moitiez, avec nous assorties
> Vous formez un beau Tout ;
> Séparez-vous de nous, vous n'êtes que parties,
> Vous n'estes rien du tout.
> Séparez- vous de nous, vous n'estes que des ombres
> Sans force et sans pouvoir.
> Vous estes les zéros, et nous sommes les nombres
> Qui vous faisons valoir.

Le poème au reste, se termine par une suggestion à la nouvelle amante : qu'elle lui rende le cœur d'Uranie ou…qu'elle lui donne le sien ! C'est donc avec distance que Benserade tient ces

---

[231] *Histoire de la virilité : De l'Antiquité aux Lumières*, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Paris, Éd. Seuil, 2011, p. 333- 335.

[232] Dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, la vieille et prude tante de Lucile lui interdit même de s'approcher de son amant : « LUCILE. Est-ce ma faute ? et si vous aviez voulu m'écouter, ne vous aurais-je pas dit que l'aventure dont vous vous plaignez a été causée ce matin par la présence d'une vieille tante, qui veut à toute force que la seule approche d'un homme déshonore une fille, qui perpétuellement nous sermonne sur ce chapitre, et nous figure tous les hommes comme des diables qu'il faut fuir. » (III, 10)

propos dévalorisants pour mieux reconnaître son attachement à ce sexe qu'il vient d'assimiler à une « ombre » dépourvue de « force ».

Les propos tenus dans la comédie aristocratique et la tragi-comédie, de même que les situations créées par leurs auteurs, manifestent au moins plus de circonspection à l'égard de cette prétendue infériorité féminine, et, si l'on peut parfois y railler les femmes du peuple ou les bourgeoises en mettant en valeur leur stupidité, ou qu'on inspire de la méfiance et de la répugnance pour de prétendues sorcières, on évite d'y dévaloriser les femmes de la haute société. D'ailleurs la femme-sorcière n'est presque jamais noble[233] ; quand elle est vue comme telle, c'est par le regard déformant et bizarrement imaginatif d'un roturier, peu instruit et bouffon que l'on ne prend jamais au sérieux, comme dans *L'Esprit Follet* de D'Ouville qui ne voit que cette explication au mystère entretenu par Angélique et qui émerveille au contraire Florestan.

Dans *Les Engagements du hasard* de Thomas Corneille, une comédie dont les protagonistes sont des nobles, les préjugés sur l'infériorité féminine ne sont placés que dans la bouche du valet, Clarin. Ce dernier, convaincu que les femmes ne peuvent être que « bavardes », et « infirmes » par nature, s'étonne de la discrétion de Célie et de son refus de lui dévoiler le nom de sa maîtresse :

> CLARIN.
> Me voici confus au dernier point.
> Être fille, et Suivante, et ne babiller point !
> Pour avoir tant de force et tant de retenue,
> D'un contrepoids bien lourd ta langue est soutenue. (I, 1)

Garder le secret est en effet une qualité essentiellement masculine selon Clarin :

> CLARIN.
> À parler franchement, il en est peu de tels.
> Vois-tu ? Ton sexe infirme est au-dessous du nôtre,
> Je suis homme, et Dieu sait si j'en vaux bien un autre :
> Mais si j'avais en garde un secret confié… (I, 1)

Le valet va jusqu'à douter du sexe de cette femme qui s'abstient de ne lui dévoiler quoi que ce soit malgré ses multiples menaces ; il ne peut s'agit que d'un être « bisexué » puisqu'elle est femme d'apparence, mais jouit cependant de qualités purement « viriles » !

> CLARIN.
> Ma foi, tu n'es point Fille, ou le Diable est un sot (I, 1)
> […]
> Il faut que pour le moins tu sois Hermaphrodite,
> Et que pour vaincre un sexe au caquet trop enclin,

[233] À l'exception d'Hermante de *L'Innocente Infidélité* de Rotrou qui est aristocrate.

> Le masculin en toi passe le féminin. (I, 1)

Néanmoins, et bien que les personnages roturiers prennent plus de liberté à rire de la femme, de son corps et de ses humeurs, l'on peut déceler quelques traces de ces diverses théories de l'infériorité féminine chez les personnages appartenant à la caste aristocratique.

Dotée d'un corps d'homme mutilé, et vue comme sexuellement imparfaite et subordonnée, la femme est, dans certaines comédies, considérée comme intellectuellement inférieure puisque, comme en l'a vu, la défectuosité physique engendre forcément un handicap mental. Elle est souvent tournée en dérision : « Et que sait une fille ? » (v. 990), nous dit le Don Fernand du *Feint Astrologue* (1651), se moquant de la stupidité de Léonor (noble) qui semble bien naïve en croyant aux pouvoirs extraordinaires de ce dernier[234] qui, en matière d'avenir, ne sait, en fait, pas plus qu'elle. De surcroît, l'ignorance de la jeune femme est soulignée par ses connaissances très limitées, notamment sa nullité en géographie qui doit l'amener à ne pas comprendre que la mer ne s'interpose pas forcément entre l'Espagne et la Flandre... Don Louis ne se retient pas de rire de la niaiserie des femmes et de leur ignorance ; elles croient à tout ce qu'elles entendent sans y réfléchir, ce qui fait d'elles des victimes faciles à duper :

> DOM LOUIS.
> J'avais beaucoup de peine à m'empêcher de rire,
> Et surtout mon plaisir ne se peut exprimer
> Alors qu'elle a détruit votre obstacle de mer.
>
> DOM FERNAND.
> J'étais lors, je l'avoue, en mauvaise posture.
>
> DOM LOUIS.
> Vous aviez fort mal pris aussi votre mesure,
> On va par terre en Flandre aussi bien que par eau.
>
> DOM FERNAND.
> Et que sait une fille ? Il serait fort nouveau
> Qu'elle fût plus savante en la Cosmographie
> Que je ne suis moi-même en mon Astrologie. (III, 3)

Don Fernand souligne la frappante sottise de Léonor, qui le croit capable de lire dans ses pensées, et il ne manque pas d'enrager de cette crédulité :

> LÉONOR.
> Ne me traitez donc point avec tant de rigueur,
> Et puisqu'à vous parler je suis si peu hardie
> Faites ce que je veux sans que je vous le die.

[234] « LEONOR [*à DON FERNAND*] : Non, non, c'est en vain que vous vous ravalez, / Je sais votre mérite et ce que vous valez, / Et que faire parler un corps privé de vie / N'est que le moindre effet de votre Astrologie » (III, 2).

PHILIPIN, *à Dom Fernand.*
Elle dit bien, Monsieur, songez à l'obliger.

DOM FERNAND, *à Philipin*.
Je crois qu'elle a dessein de me faire enrager,
Deviner sa pensée ! est-elle raisonnable ?
Et suis-je pour cela Magicien ou Diable. (III, 2)

Le Duc de *La Bague de l'oubli* se plaint de la « sottise » de sa fille Liliane qui se laisse naïvement courtiser par le roi Alfonse sans se soucier de ses intentions malhonnêtes envers elle :

LE DUC.
Ah ! que depuis longtemps ton humeur sotte et vaine,
T'apporte peu de fruit, et me coûte de peine !
Combien ma prévoyance est juste en ses soupçons,
Et qu'inutilement on t'a fait des leçons : (I, 4)

Comme les femmes sont réputées pâtir d'humeurs « défectueuses » par nature et d'être ainsi plus sujettes aux passions[235], certains personnages masculins croient avoir des droits sur ce sexe « imparfait » avec qui l'on peut user de tous les artifices : Alcidon, l'anti-héros de *La Veuve*, agit en homme d'action et enlève Clarice, car la douceur, ce « nouveau procédé », ne semble pas être à son goût. Selon lui, dans des propos qui apparaissent comme l'écho des traités les plus défavorables au physique et à l'intellect des femmes que nous avons pu voir, « […] ce sexe imparfait de son mieux ennemi / Ne posséda jamais la raison qu'à demi » (III, 3). Il blâme également l'infidélité de Doris dont la « faiblesse la force à devenir volage » (III, 3). C'est l'inconstance de la femme et son manque d'intelligence qui semblent justifier l'acte d'enlèvement et le rend « légitime[236] », car « à ces êtres incomplets, on ne doit ni respect ni

[235] Comme « la raison est naturellement timide », nous dit De La Chambre, « les passions sont lasches & effeminées, » (*Les Caractères des passions*, par le Sieur De La Chambre (1594, 1669), conseiller du Roy en ses Conseils, & son premier Medecin ordinaire, Paris, 1662, Chez Jacques D'Allin, rue saint Jacques, là l'Image saint Estienne, avec privilège du Roy, Volume I-V, chap. I « *Les caractères de la Hardiesse* », p. 4). Il faut noter ici que le mot passion acquiert un sens particulier au XVIIe siècle, il est généralement péjoratif. Selon le *Dictionnaire de l'Académie Française* (4e Édition, 1762), il est défini comme « le nom que les Médecins donnent à certaines maladies très-douloureuses, telles que les vapeurs hystériques qu'ils appellent Passion hystérique ; la colique dite de miséréré, qu'ils nomment Passion iliaque, &c. » mais, l'on appelle aussi passion tout « Mouvement de l'ame excité par quelque objet, dans ce que l'ancienne Philosophie appelle La partie concupiscible, & la partie irascible de l'ame. Grande passion. Forte passion. Passion violente. Passion véhémente, ardente, déréglée, furieuse, aveugle. Être maître de ses passions. La passion l'emporte. La passion l'aveugle ».

[236] On retrouve la même idée chez Rotrou dans *L'Hypocondriaque* : Lisidor, ne pouvant obtenir l'amour de la farouche Cléonice, l'accuse de frivolité : « Son amour n'eut jamais pour but que ses plaisirs, / Une heure faisoit naître et mourir ses désirs. / Jamais un vrai tourment ne l'a réduit aux plaintes ; / Elles furent toujours ou légères ou feintes. » (I, 2). Cette frivolité justifie, selon lui, son enlèvement par force : « La contrainte agissant contre la cruauté, / on peut tout obtenir d'une ingrate beauté ; / Les plaisirs amoureux qui sont dus à ma peine/ Autorisent la force où la douceur est vaine:/Enlever Cléonice, et changer de séjour, » (I, 3).

honneur : l'enlèvement de force se base en grande partie sur cette conception de la femme qui permet à l'enleveur de croire qu'elle pourra toujours changer d'avis [237]».

Le Dorimant de *La Galerie du Palais* laisse entendre que la proposition de Célidée de répondre à la trahison de son amant par une autre semblable traduit un manque de sagesse et une « faiblesse » propres au sexe féminin :

> DORIMANT.
> La faiblesse du sexe en ce point vous conseille
> […]
> Mais vous suivre au chemin que vous voulez tenir
> C'est imiter son crime au lieu de le punir (IV, 3).

On rencontre également la sottise parmi les femmes nobles dites « d'esprit » et de « qualité » dans les pièces que Molière consacre à la noblesse mais où le jugement négatif à l'égard des femmes précieuses est judicieusement placé dans la bouche d'une autre femme. Quand la femme se croit d'une intelligence supérieure, c'est à une vraie « bête » qu'on a affaire : Climène, la marquise de *La Critique de l'École des Femmes*, se ridiculise et confirme l'annonce d'Élise, dans la scène 2 : « n'en déplaise à sa qualité, c'est la plus sotte bête qui se soit jamais mêlée de raisonner ». Climène apparaît comme une exception qui confirme la règle d'une véritable intelligence féminine.

- *La « nature » volage et infidèle de la femme incriminée sur scène*

Outre la soumission et la passivité, l'image de la femme dans la comédie semble être très influencée par les traits moraux qui lui sont ordinairement attribués par les théoriciens et penseurs : on la voit souvent faible, infidèle et malicieuse. Ces défauts sont perçus dans leur majorité comme liés à son imperfection physique fondamentale. L'inconstance caractérise ainsi plusieurs autres héroïnes de théâtre. Dans les comédies de Corneille, les femmes sont souvent promptes au change, prêtes à remplacer un amant par un autre en un clin d'œil ; dans sa *Galerie du Palais*, Célidée change d'inclination au moment même où son père consent à son mariage avec Lysandre et avoue sa légèreté à son amie Hippolyte :

> Mon cœur a de la peine à demeurer constant ;
> Et pour te découvrir jusqu'au fond de mon âme,
> Ce n'est plus que ma foi qui conserve ma flamme :
> Lysandre me déplaît de me vouloir du bien.
> Plût aux Dieux que son change autorise le mien,
> Ou qu'il usât vers moi de tant de négligence

[237] Danielle Haase-Dubosc, *Ravie et enlevée : de l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVIIe siècle,* Paris, éd. Albin Michel, 1999, p. 364.

> Que ma légèreté se pût nommer vengeance ! (II, 6)

La Philis de *La Place Royale* rit de la « fidélité » d'Angélique et annonce ouvertement son goût pour le change (elle est cependant chez elle plus réfléchie qu'instinctive) :

> Fasse état qui voudra de ta fidélité,
> Je ne me pique point de cette vanité,
> On a peu de plaisirs quand un seul les fait naître, (I, 1)

Dans *Iphis et Iante* de Benserade, le jeune Ergaste, ne semble pas avoir une idée positive du sexe féminin et refuse l'engagement par manque de confiance en ce « sexe » et ses prétendues humeurs :

> Pour te dire le vrai, mon cœur jusqu'à ce jour,
> Ne s'est point abaissé dans ce métier infâme
> Qui fait perdre le sens pour gagner une femme :
> Je prise les beautés, mais parmi leurs appâts,
> Elles ont des humeurs qui ne me plaisent pas,
> J'ai de l'aversion pour un sexe volage,
> Dont la recherche molle effémine un courage. (II, 2)

Se croyant trahi par Isabelle, le Dom Félix des *Engagements du hasard*, se plaint de la perfidie innée des femmes :

> DOM FÉLIX.
> Quoi, Dom César encor ? Quel remède à mon mal ?
> C'eût été peu pour moi de n'avoir qu'un Rival.
> Mais je m'en plains à tort, ta beauté sans seconde
> Mérite justement les vœux de tout le monde.
> Ah volage, inconstante, âme double et sans foi (I, 7)

Chez Rotrou, on les rencontre souvent volages et inconstantes : la nature humaine ayant, certes, ses vilains côtés, les hommes n'échappent pas aux reproches ; quant aux femmes, « Tous les travaux qu'Hercule a jamais entrepris / Sont moins que d'arrêter ces volages esprits ! » (*Les Occasions perdues*, V, 4). La coquetterie les travaille, elles veulent être louées, il leur faut une cour, et, comme elles n'ont qu'un cœur et plusieurs prétendants, lequel l'obtiendra ? Aucun, pour les mettre tous en accord. Malheur à l'homme qui s'éprend d'une coquette ! Malheur encore à qui devient le mari d'une femme d'esprit :

> Une jalouse humeur la traîne après vos pas
> Qui le fait voir souvent même ce qui n'est pas ;
> Son adresse surprend l'âme la plus sensée,
> Explique vos regards, lit dans votre pensée,
> Et fait sur vos desseins tant d'importuns efforts
> Qu'elle est insupportable aux esprits les plus forts ! (*La Pèlerine Amoureuse*, II, 2)

Que l'on soit jeune ou vieux, il est imprudent de se marier ou plutôt de se marier sans illusion car : « ‘‘on se rit aujourd'hui des maris amoureux,’’ et on les trompe ; le public en fait des gorges chaudes[238]. ». Il ne faut jamais donner confiance aux femmes en amour car « Habituées à courir, ‘‘ de même que leurs pieds leur passion[239]‘‘ va vite[240] » ainsi il vaut mieux aimer qu'épouser la femme qu'on aime ; Dionis dans *l'Amélie,* console son ami Lisidan de la trahison d'Érante en avançant l'idée que l'infidélité correspond à une humeur naturellement féminine :

> Ne cherchez point d'excuse à cet esprit volage ;
> Blâmez de votre mal son humeur et son âge, (II, 8)

Trahi par son amante, qui lui préfère le roi, le Thersandre de *L'Innocente Infidélité* déverse sa haine contre le sexe féminin qu'il accuse volontiers de duplicité et de peu d'honneur :

> THERSANDRE.
> Et la possession d'un véritable honneur
> Ce n'est pas où la femme établit son bonheur,
> Elle veut sembler chaste, et n'aime pas de l'être
> C'est assez de bien feindre, et de la bien paraître,
> Ce titre avec l'effet lui serait importun
> Seule elle en a le nom, mais le vice est commun ; (II, 3)

Son ami Clarimond ne paraît pas moins misogyne en prétendant que la femme est facilement corruptible, et qu'elle est capable de toutes sortes de « lâchetés » dont « un homme est incapable » (II, 3) :

> CLARIMOND.
> Et ce sexe à soi-même est bien plus redoutable,
> Il se donne un accès, et plus libre, et plus prompt,
> Et l'une l'autre enfin, la femme se corrompt, (II, 3)

Orontée, le jeune prince de *Laure Persécutée*, s'étonne de la « perfidie » de son amante à qui il a juré une fidélité éternelle, et ne peut trouver d'autre explication à son changement que le défaut d'inconstance naturel à son sexe :

> ORONTÉE.
> Mais que ne peut ce sexe alors qu'il dissimule !
> Est-il œil qu'il aveugle, est-il cœur qu'il ne brûle (III, 8)
> […]
> Sexe, qui dompte tout, et n'a point du courage,
> De nos fidélités objet lâche et volage, (III, 9)

---

[238] Jules Jarry, *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean de Rotrou,* Thèse présentée à la faculté de Lettres de Douai, Lille, L. Quarré, libraire, Paris, A. Durand, Libraire, 1868, p. 205.
[239] Ce sont les propos de Lysis dans *Les Occasions Perdues* de Rotrou, acte III, scène 2.
[240] Jules Jarry*, ibid*., p. 206.

Saisissant l'aubaine, le roi son père lui conseille alors de ne pas se fier à ce « sexe impuissant » (III, 8) et d'oublier Laure qu'il « honorer[ait] même en [la] punissant » (III, 8).

La femme semble avoir besoin qu'on la surveille de près pour éviter qu'elle ne commette une étourderie, et la plupart du temps, le « gardien de l'honneur » doit être prêt à intervenir pour éviter une catastrophe et sauver l'honneur de sa famille puisque la femme, d'humeur « facile » (*La Bague de l'Oubli,* I, 4), ne peut se soucier de son honneur. Le Duc de *La Bague de l'oubli* a couru « jusqu' à perdre l'haleine » (I, 4) pour rattraper le roi entré discrètement chez lui, avant que ce dernier ne s'emparât de sa fille Liliane ; or, comme « …l'honnêteté / S'accorde rarement avecque la beauté », le Duc ne trouve d'autre solution pour « [s'] affranchir de la honte » que de chercher au plus vite un mari pour Liliane :

> Ah !fille sans esprit, dont l'humeur imprudente
> À qui ne la veut voir se rend trop évidente,
> […]
> Lysis, allez au port préparer des vaisseaux,
> Et qu'elle y soit conduite en l'un de mes châteaux ;
> Dans ce lieu solitaire elle attendra le comte,
> Qui doit, en l'épousant, nous affranchir de honte ;
> Je sais qu'elle est facile, et que l'honnêteté
> S'accorde rarement avecque la beauté. (I, 4)

Dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne*, Paulin, le mari d'Émilie dessine une image encore plus négative du sexe féminin : « Il se peut faire aussi, comme femmes sont femmes, / Qu'elle conçoive encore des désirs plus infâmes. » (I, 5). Il considère la trahison comme une caractéristique naturelle de la femme : « Ô trahison ! ô sexe infidèle et trompeur ! » (I, 5). Dans *La Clorinde*, Clarimond incite Céliandre à quitter les femmes et à ne plus perdre son temps avec ce sexe infâme :

> Languissez-vous sans honte entre ces voluptés
> Qui tiennent en leurs rets tant d'esprits arrêtés ?
> Croyez-vous qu'une mâle et robuste jeunesse
> S'emploie avec honneur auprès d'une maîtresse,
> Sous ce lâche tyran de votre liberté,
> Enfant de la mollesse et de l'oisiveté ? (V, 1)

b- Contraindre la femme : un sujet dramatique récurrent

Si les jeunes filles sont volages et inconstantes, que dira-t-on alors des veuves ? Avec la mort du mari, la situation de la femme ne semble pas aller mieux ! Les codes de l'honneur la tiennent toujours dans le devoir en lui rappelant sans cesse que son corps « souillé », comme on l'a déjà vu, doit être gardé à l'abri des regards et passer inaperçu sous ses sombres habits de

deuil, des habits qu'elle se trouve obligée de garder pour des longues années après le décès de dernier.

- *Les contraintes imposées aux veuves*

Ayant perdu son mari à un jeune âge, Angélique *de L'Esprit Follet* se trouve contrainte de rester en habits de deuil par ses deux frères. Hanté par l'idée de préserver l'honneur de sa sœur, Licidas va jusqu'à la priver de toutes sortes de plaisirs de la vie mondaine, notamment les bals et la comédie[241] :

> ANGÉLIQUE.
> Ôte-moi promptement ces habits, Isabelle,
> Redonne-moi mon deuil. Ah fortune cruelle ! (I, 6)

Recluse dans la maison et empêchée de profiter de la vie et des rencontres mondaines, Angélique ne peut qu'éclater en doléances :

> N'ai-je pas, misérable, encore assez pleuré ?
> Mais si mon sort le veut, prenons le tout au gré :
> Faut-il m'ensevelir tous les jours toute vive. (I, 6)

Davantage imprégnée des mentalités de son époque, la servante, quant à elle, semble bien adhérer au point de vue du frère jaloux[242], voire le légitimer : si Licidas emprisonne sa sœur, c'est par pur souci d'honneur, selon elle, et il lui est tout à fait licite de sauver sa réputation dans une société qui condamne la liberté des veuves et les considère comme des conquêtes faciles :

> ISABELLE.
> Pour vous dire vrai, vos frères ont raison
> De vous tenir ainsi recluse à la maison.
> Considérez un peu l'état auquel vous êtes,
> Toutes vos actions aux faux bruits sont sujettes,
> Ils ne désirent point qu'on murmure de vous.
> Les grands festins, le Cours, le Bal, la Comédie,
> Sont lieux suspects pour vous, souffrez qu'on vous le die :

[241] Dans ses *Historiettes*, Tallemant de Réaux rapporte que même certains comédiens interdisent à leurs propres femmes d'assister au théâtre et d'y jouer, car le théâtre était un lieu où « les honnestes femmes n'y alloient point. » Belleville, dit Turlupin, nous dit, le farceur, « ne voulut point que sa femme joüast. Elle a joüé depuis sa mort, » (*Historiettes*, Paris, Gallimard, chap. « Mondory ou l'histoire des principaux comediens françois », p. 774). Mondory fait de même et « ne laissa voir sa femme à personne, et il disoit aux gens : '' c'est une innocente qui ne bouge des églises''. Sa femme n'a jamais pensé à monter sur le théâtre. » (*Historiettes, ibid*., p. 775). Tallemant n'hésite pas à citer l'Abbé d'Aubignac qui confirme son point de vue : « avant 1630, aucune honnête femme n'aurait osé fréquenter L'Hôtel de Bourgogne. Des femmes, il est vrai, s'y risquaient, mais elles étaient plutôt masquées. » (*Historiettes, ibid*., p. 774).

[242] Le fait que le frère, noble, partage la même opinion que la servante semble constituer un clin d'œil de la part du dramaturge sur cette approbation de mauvais aloi qui sert plus à condamner le frère et à approuver la cause féminine qu'à adhérer à son point de vue.

> Et vos frères étant jaloux de leur honneur,
> S'ils vous le permettaient il irait trop du leur. (I, 6)

Isabelle condamne même les comportements « déshonorables » de certaines veuves et met en garde Angélique contre ces femmes qui, en mettant en valeur leurs corps et leur beauté, cherchent à acquérir des nouveaux galants :

> Les jeunes veuves sont d'aise aujourd'hui comblées,
> De se voir tous les jours aux grandes assemblées,
> Et rendent leur grand deuil en ce point criminel
> Qui ne devrait marquer qu'un regret eternel.
> Car on ne le fait servir pour orner d'avantage,
> Par milles ajustements, leur mine et leur visage,
> Elles écoutent tout, et parmi leurs chalans,
> Comptent ceux qu'elles ont acquis pour leurs galants, (I, 6)

Notons, cependant, qu'à travers la condamnation des comportements des veuves, la servante souligne aussi cette « savoureuse » liberté dont ces femmes sont comblées : l'on sourit volontiers de ces joyeuses femmes qui ont su, malgré tout, faire face aux mentalités de leur époque et garder l'amour de la vie en dépit des contraintes qui leur étaient imposées par une société encore un peu trop sévère face aux femmes solitaires.

La Clarice de Corneille s'attire des réflexions de sa vieille Nourrice, figure de la surveillance sociale et morale mais au demeurant corrompue ; elle les emprunte à la morale la plus répandue, ce qui rend ses interventions crédibles. Clarice lui reproche de l'empêcher de continuer à bien vivre :

> Tu me veux détourner d'une seconde flamme,
> Dont je ne pense pas qu'autre que toi me blâme,
> Être Veuve à mon âge, et toujours soupirer
> La perte d'un mari que je peux réparer (II, 2)

La nourrice lui rappelle alors une sorte de devoir de fidélité minimale à la mémoire de son défunt mari Alcandre, qui consisterait à se montrer digne de lui en n'épousant qu'un homme du même degré de noblesse et de richesse :

> La mémoire d'Alcandre et le rang qu'il vous laisse
> Voudraient un successeur de plus haute noblesse. (II, 2)

Certes, Clarice n'en a cure, mais le monde dépeint dans cette comédie reste cependant géré par les hommes, comme le montre l'impuissance de l'autre veuve de la pièce, Crysante. Elle est âgée et semble avoir perdu depuis longtemps perdu un mari qu'elle avait au reste épousé à contrecœur ; néanmoins elle dispose de fort peu de liberté, car elle est dominée, voire écrasée par son fils qui ne semble pas considérer qu'elle ait voix au chapitre. Elle estime d'abord à deux

jours le temps de disposer ce Philiste « à son contentement » ; puis elle signale à Géron que son fils « lui donne un peu de peine ». Sa plainte grandit car l'exercice de l'autorité par Philiste devient de plus en plus pesant : « Mais vous voyez le point où me réduit Philiste, / Et comme sa boutade à mes souhaits résiste » (V, 6).

- *Se prémunir contre les jeunes filles dangereuses*

L'autorité virile ne s'exerce cependant pas seulement sur cette catégorie des femmes plus « libres », mais s'étend aussi aux jeunes filles, qui, « inconstantes » et « légères » par nature, ont aussi besoin, semble-t-il, d'un gardien de l'honneur capable de les remettre, quand il le faut, sur le droit chemin.

Dans plusieurs pièces de notre corpus, l'on rencontre un homme qui se charge de préserver l'honneur de sa famille contre des éventuelles violations de la part de ce « sexe inconstant ». Sur ce point, les héroïnes de Rotrou ne semblent pas être plus fortunées que celles de Corneille : Rosélie de *L'Heureuse Constance,* est exilée par son frère Timandre, qui l'oblige à se dissimuler sous un habit de paysanne pour l'éloigner de son amant et éviter de l'exposer aux lumières de la cour, surtout, alors qu'elle est réputée être très belle. Opprimée, la jeune fille ne peut que plaindre sa condition :

> ROSÉLIE [*à Timandre*].
> Je vis pour être esclave, et l'on s'est irrité
> Qu'il me restât encore un peu de liberté.
> Eh bien ! que l'on dispose à son gré de ma vie,
> Sans de ces vains discours pailler cette envie.
> Ne feignez point qu'un roi trouve en moi des appas,
> Mais dites seulement que je ne vous plais pas.
> Pourquoi rejetez-vous avecque tant de peine
> Sur son affection l'effet de votre haine ? (I, 3)

Dans cette pièce, le corps féminin est envisagé comme une source de danger, une menace pour l'honneur ; ainsi l'homme noble, dont la mission principale est de veiller sur cet honneur, doit le « protéger » par tous les moyens qui lui sont possibles même si cela nécessite qu'il prive la femme, dont il est le tuteur, de sa liberté :

> ROSÉLIE.
> Mon frère me défend de paroître à la cour ;
> Il accuse mes yeux de donner trop d'amour ;
> Ayant appris qu'Alcandre estimoit mon visage,
> Il me retient captive en ce pays sauvage,
> Où les bois et les eaux sont tout ce que je vois,
> Où je n'ai d'entretien que mes pensées et toi. (I, 3)

La beauté du corps féminin semble être la source première de la « tentation » et de la séduction, et c'est pour cela qu'il vaut mieux le camoufler. Le Duc de *La Bague de l'oubli* déclare ouvertement que la beauté de sa fille Liliane est source de son malheur :

> Ton unique beauté, ma fille, m'ôte l'âme.
> C'est de l'amour du Roi le furieux effet :
> Enfin j'ai fait les traits, par qui je suis défait : (V, 1)

La beauté sans seconde de Rosélie de *La Folie du Sage* lui vaut la séduction du roi qui n'hésite pas à exprimer ses intentions illicites et son désir de la prendre pour maîtresse à son père :

> LE ROI.
> Mon esclave ? ah ! sa grace en un seul entretien
> Eut assez de pouvoir pour me rendre le sien,
> Je l'estime & je l'aime avec trop de tendresse,
> Treuvez bon seulement qu'elle soit ma maistresse. (I, 1)
>
> ARISTE*, seul.*
> Ô pauvre Roselye ! ô fille infortunée !
> Tu cours trop de peril pour estre si bien née.
> Celestes ornemens de qui sont revestus
> Ceux qui dès leur bas âge embrassent les vertus, (I, 2)

Choqué par la demande de ce dernier, le comte va jusqu'à envisager la mort de sa fille pour sauver son honneur :

> ARISTE.
> Quel affront va ternir la gloire de ses jours
> Si la mort promptement ne vient à son secours ?
> Ou si l'indigne feu qu'ont allumé ses charmes
> N'est esteint par miracle avec l'eau de ses larmes ? (I, 2)

Dans *Le Charme de la voix* de Thomas Corneille, le père de Fénise, abhorrant les charmes de sa fille qui pourraient nuire à sa souveraine, l'exile et l'éloigne de la cour depuis son plus jeune âge afin d'éviter une éventuelle idylle entre elle et le Duc :

> FÉNISE.
> Par mon bannissement il veut marquer sa foy.
> Ce que sur mon visage il pense voir de charmes
> Pour le rendre suspect a d'assez fortes armes,
> Avec le jeune Duc m'élever au Palais
> C'est vouloir l'asservir au peu que j'ay d'attraits,
> Et rompant un Traité qui finit nostre peine,
> M'asseurer en secret le rang de Souveraine.
> Voyla sur quels motifs ce pere sans amour
> Dés l'âge de cinq ans m'esloigna de la Cour. (I, 1).

La femme dangereuse, désignée sous le nom de « mondaine » ou de « courtisane » devient dès lors, par opposition à « l'honnête femme » imaginaire, la cible de certains orateurs et sa lascivité leur offre un angle d'attaque incisif. Pour mesurer l'ampleur du potentiel de

culpabilisation qu'elle cristallise, il faut savoir que, pour certains prédicateurs, la concupiscence était l'un de plus grands fléaux qui menacent l'humanité. La femme devait donc être retenue dans une sorte de carcan vestimentaire, bannir les artifices de la séduction (fards, mouches, dorures), se montrer modeste dans sa démarche, discrète dans ses regards, bref, se faire oublier, car elle porte le péché partout où elle va.

Contrainte de quitter la cour et de se débarrasser de son costume mondain pour se dissimuler derrière un austère habit de paysanne, et dépourvue de toute parure, la Rosélie de *L'Heureuse Constance* exprime sa frustration :

> ROSÉLIE, [*à Timandre*]
> Dites de quels habits il faut couvrir ce corps ;
> Déclarez quelle règle à mes jours est prescrite,
> Quels enclos à mes pas doit servir de limite. (I, 3)

Elle témoigne même de sa honte de sortir ainsi « dépouillée » et s'estime laide sous ses habits de roturière :

> ROSÉLIE, *passant derrière eux*.
> Dieux ! que tu m'as fait prendre un dessein frénétique,
> Je n'ose ouvrir les yeux en cet habit rustique,
> La Reine ne vient point ; l'état où je me vois,
> Me fait imaginer que chacun rit de moi. (I, 2)

Selon la jeune mondaine habituée aux ornements et à la parure, la beauté de son noble corps se trouve annihilée par le déguisement roturier qui lui est imposé. Un habit vulgaire semble lui ôter tout son charme, mais, répond cependant aux attentes d'un frère qui cherche à dissimuler la beauté de sa sœur :

> ROSÉLIE.
> Je mourrois de regret que l'on me vist ainsi,
> Combien sur ma folie on trouveroit à mordre,
> Mon col est bien orné, mes cheveux en bel ordre ;
> Je rougis seulement de paraistre à tes yeux, (I, 3)

La peur du déshonneur hante Timandre, qui soupçonne toujours quelques intentions « malhonnêtes » de la part du roi, et même quand ce dernier lui parle « d'hymen » avec sa sœur, le jeune aristocrate ne cesse de lui rappeler : « J'y vais : mais vous savez quel serment vous engage, / Sire, souvenez-vous qu'elle est, et noble, et sage » (II, 4). L'exil s'impose alors comme une condition *sine qua non* pour protéger le corps séduisant de Rosélie contre les regards indiscrets et du roi et de la cour, et ruiner ainsi toute possibilité de séduction car ; incapable de veiller seule sur son honneur, et d'agir convenablement, la femme apparaît

comme ayant toujours besoin d'un gardien qui la protège et qui peut même disposer de ses sentiments les plus intimes !

c- Corps féminins à vendre

Corneille ne manque pas d'annoncer dans sa déclaration *Au lecteur* de sa *Veuve* que ses spectateurs et lecteurs trouveront au théâtre ce qu'ils trouveront ordinairement dans la vie réelle :

> La comédie n'est qu'un portrait de nos actions, et de nos discours, et la perfection de nos portraits consiste en la ressemblance. Sur cette maxime je tâche de mettre en la bouche de mes acteurs, que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent, et de les faire discourir en honnêtes gens, et non pas en auteurs[243]…

Corneille place d'emblée son théâtre comme une reproduction fidèle du réel : il nous représente sur scène des situations ordinaires d'honnêtes gens, leurs pratiques discursives, leurs entretiens et leurs amours. Il avertit ainsi son lecteur : « Tu y reconnaîtras trois sortes d'amours aussi extraordinaires au théâtre qu'ordinaires dans le monde[244]… ». Corneille dédie sa *Veuve* à « Madame De La Maison-fort », une dédicace qui ne semble pas innocente selon Claveret, qui voit en elle une image parfaite de la dédicataire de la pièce[245] bien que Corneille prétende que sa comédie « est honteuse de [lui] ressembler si peu [246]». Dans cette comédie, l'amour ne semble, cependant, pas être l'unique préoccupation de l'auteur qui met également la lumière sur la situation dégradée de la femme, noble en l'occurrence, en abordant la problématique du mariage et surtout celle du choix du mari. Corneille aborde, avec l'exemple de Doris, la question épineuse de la liberté féminine : la femme dispose-t-elle vraiment de son corps ? L'autorise-t-on à faire un choix libre de son futur époux, basé sur une attirance réciproque (physique ou morale) ? Peut-elle suivre les inclinations de son âme sans qu'elle soit jugée et condamnée par les codes et règles sociales ?

---

[243] *Corneille, Œuvres*, « *La Veuve »*, Éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Pléiade, 1980, vol. I, p. 202-203.
[244] *Corneille, La Veuve, ibid*., p. 203.
[245] Claveret, dans un des hommages poétiques, fait une comparaison plus explicite entre la veuve et Madame de la Maison-fort, en qui on reconnaît Elisabeth d'Estampes, veuve de Louis de La Chastre, baron de la Maison-Fort, mort en octobre 1630 : « Philiste en ces amours a dû craindre un Rival, / Puisque ta Veuve est la copie de cet original, / À qui ta plume la dedie. / Ton bel art nous peint l'une adorable à la Cour,/ La nature a faict l'autre un miracle d'amour /Je sçay bien que l'on nous figure / L'art moins parfaict que la nature /Mais laissons ces raisons à part, / Je ne sçay qui l'emporte ou la nature ou l'art / Ta Veuve toutesfois par sa douceur extreme / Sçait si bien celui de charmer / Qu'à la voir on la peut nommer / Un original elle mesme / Et toutes les deux de ravissants accords/ D'une bel(le) esprit et d'un beau corps. » (Pierre Corneille, *Œuvres de P. Corneille,* tome 1, Paris, Ch. Marty-Laveaux, Hachette, 1910, p. 385.)
[246]*Corneille, Théâtre I,* présenté par Jacques Maurens, nouvelle bibliographie par Arnaud Welfringer (2006), GF Flammarion, Paris, 1968(édition mise à jour en 2006), p. 125.

- *La jeune fille chosifiée*

Dans cette pièce, Doris se trouve dépourvue de toute volonté : l'on décide tout à sa place ; quand faut-il aimer et quand convient-il plutôt de « garder » son cœur, quel prétendant est-il convenable d'accepter et quel autre faut-il refuser ? À qui vaut-il mieux offrir son corps et son cœur et selon quels critères ? Toutes ces décisions sont prises par la mère d'un côté et le frère de l'autre. Si l'obéissance de Doris à sa mère semble « ludique » en quelque sorte, puisqu'elle est d'égale à égale (entre femmes), sa soumission à son frère est toutefois plus sérieuse : bien qu'elle affiche une obéissance totale aux ordres de sa mère, Doris ne fait, en effet, que jouer la soumission devant une mère toujours prête à céder aux manigances de sa fille, du moment qu'elle flaire quelque fortune alléchante. Doris peut donc lui dire en toute quiétude ; « Et malgré nos discours mon vertueux désir / Attend toujours celui que vous voudrez choisir » et que son « vouloir du [s]ien absolument dispose » (I, 3). Prise dans le piège, la mère croit en l'obéissance de sa fille : « Elle suivra mon choix [dit-elle à Géron] / Et montre une âme prête à recevoir mes lois » (v. 279-280). Ce pouvoir reste, cependant, sans grande importance sur le plan social dans la mesure où Crysante se trouve elle-même dépassée par la finesse et l'équivoque de sa fille, mais surtout par la tyrannie de son fils. Son autorité est complètement bafouée par le péremptoire Philiste, figure substitutive du père absent, qui affirme son pouvoir avec une détermination inquiétante qui va jusqu'à dépasser les limites du respect envers sa mère :

> Les femmes de son âge ont ce mal ordinaire
> De régler sur les biens une pareille affaire :
> Un si honteux motif leur fait décider,
> Et l'or qui les aveugle a droit de les guider :
> [...] je lui fis bien savoir que mon consentement
> Ne dépendrait jamais de son aveuglement, (v. 911-918)

Le fils, sans le moindre scrupule, défie sa mère et se montre absolument convaincu de son bon droit. Cette dernière a beau plaider en faveur de Doris, Philiste demeure intraitable. En dépit de l'opposition de sa mère et de toutes les preuves de manque de la foi de la part d'Alcidon, il continue à lui donner son amitié et lui promet sa sœur. Pour lui, il s'agit bien d'un pacte masculin auquel il ne faut jamais manquer même s'il faut contrarier tout le monde et obliger sa sœur à accepter un mari qu'elle ne veut pas. Dans son optique patriarcale, peu importe si la femme manque de parole ou si elle se trouve dépourvue de toute volonté (même quand il s'agit de décider de son propre corps) pourvu que le pacte masculin reste honoré :

> […] vous voyez le point où me réduit Philiste,
> Et comme sa boutade à mes souhaits résiste,
> Trop chaud ami qu'il est, il s'emporte aujourd'hui
> Pour un qui nous méprise, et se moque de lui :
> Honteuse qu'il me force à manquer de promesse,
> Je n'ose vous donner une réponse expresse,
> Tant je crains de sa part un désordre nouveau.

Sa sœur lui doit une obéissance totale, elle se contraint à aimer un homme par ses commandements et « elle doit encore se contraindre pour moi » (III, 7) répond-il à sa mère, et comme il a donné sa promesse à son ami, cette « promesse [lui] donne entière puissance » (III, 7) sur l'âme aussi bien que sur le corps de sa sœur qu'il décide d'offrir à sa volonté. La promesse de l'honneur semble ici l'emporter sur l'autorité maternelle et sur la liberté de la sœur, l'essentiel étant de garder la dignité du mâle intacte. Doris n'est plus qu'une victime mal soutenue par sa mère, littéralement sacrifiée au code inflexible de la solidarité masculine : « je ne sais qu'obéir, et n'ai point de vouloir », déclare-t-elle à l'un de ses prétendants, Célidan. Elle, ne peut qu'éclater en reproches et en récriminations devant la « misogynie » de son frère :

> Qu'aux filles comme moi le sort est inhumain !
> Que leur condition me semble déplorable !
> Une mère aveuglée, un frère inexorable,
> Chacun de son coté, prennent sur mon devoir
> Et sur mes volontés un absolu pouvoir.
> Chacun me veut forcer à suivre son caprice,
> L'un a ses amitiés, l'autre a son avarice[247] ;

Le souci de la jeune fille est en effet double : l'on assujettit à la fois son cœur et son corps et elle ne peut suivre ni « ses envies », ni ses « désirs » en choisissant un mari qu'elle estime, mais la violence risque aussi d'être physique ; cet intérêt aveugle pour l'argent peut aboutir à une fin fâcheuse où elle serait obligée de vivre frustrée avec un mari peu raffiné et « sauvage » :

> […] Dure sujétion ! Étrange tyrannie !
> Toute liberté donc à mon choix se dénie !
> […] Il y va cependant du reste de ma vie,
> Et je n'ose écouter tant soit peu mon envie.
> Il faut que mes désirs toujours indifférents,
> Aillent sans résistance au gré de mes parents,
> Qui m'apprêtent peut-être un brutal, un sauvage :
> Et puis cela s'appelle une fille bien sage !
> Ciel, qui voit ma misère et qui sait mon besoin,
> Pour le moins par pitié prends de moi quelques soins. (IV, 8)

[247] Doris appartient vraisemblablement à une noblesse appauvrie d'où l'intérêt qui manifeste sa mère à lui trouver une alliance qui lui serait profiteuse.

Doris se trouve ainsi prise dans un double système de valeurs : l'argent et l'honneur représentés par sa mère d'un côté, par son frère de l'autre. Tout en revendiquant pour lui-même la pleine liberté en amour, quitte à violer l'ordre hiérarchique des fortunes, Philiste soumet sa sœur à la loi absolue de l'honneur, qui se confond avec son propre vouloir. Le sentiment de l'amour féminin devient simplement une affaire d'honneur ou d'argent : gage nobiliaire pour le frère, capital marchand pour la mère, Doris devient un simple objet d'échange ; voire un « objet transactionnel » entre amis. Philiste *donne* sa sœur Doris à son ami Alcidon qui lui *ravit* son amante, et Célidan, quant à lui, *cède* sa place en renonçant à Doris par amitié pour ce denier. Des multiples *transactions* dans lesquels la femme se transforme en un simple jouet entre les mains des hommes[248], une monnaie que l'un reçoit et que l'autre rejette selon ses propres caprices :

> CRYSANTE.
> Juge, en regardant cette belle maîtresse,
> Si celui qui pour toi l'ôte à son ravisseur
> N'a pas bien mérité l'échange de ta sœur. (V, 8)

Selon ce nouvel ordre de valeurs, Doris est chosifiée, elle se transforme en un corps sans âme que l'on offre à quiconque en veut. La jeune fille se trouve asservie, aliénée et totalement soumise à la volonté d'autrui, pourtant, elle n'apparaît en aucun moment de la pièce révoltée, elle vit son aliénation comme un devoir (« ciel [...] prend pitié d'un devoir qui m'est si rigoureux »), comme une « condition » naturelle de la femme dans la société et la famille où elle vit. Et pour résister à cette servitude, il n'y a pas mieux que l'indifférence qui peut remédier à la frustration de la femme ; ne possédant aucun pouvoir sur ses inclinations, ni sur son corps, elle trouve bon de garder la neutralité de sentiments. Cette position lui permet au moins de « façonner » ses sentiments à la mesure et selon les volontés des dirigeants : « Il faut que mes désirs, toujours indifférents, / Allient sans résistance au gré de mes parents. » (IV, 8), Car c'est justement cette « liberté d'indifférence[249] » qui va permettre la relative autonomie de l'individu et le maintien de l'ordre aristocratique.

Dans plusieurs de ses pièces, Corneille semble viser l'aveugle puissance masculine (paternelle ou fraternelle) : *La Suivante* met en scène Géraste, le père tyrannique, disposé à « vendre » sa fille afin de satisfaire ses propres désirs. Son égoïsme atteint son comble lorsqu'il croit devoir la troquer contre les faveurs de Floris :

---

[248] On retrouve presque les mêmes propos Dans *L'Esprit Follet*, de D'ouville où Florestan troque sa sœur contre les faveurs d'Angélique et propose ouvertement à Licidas un échange des sœurs (des marchandises ?) : Florestan « Non, je ne vous promets rien que je ne tienne, / Donnez-moi votre sœur, je vous donne la mienne. » (V, 10)
[249] Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1993, cop. 1963, p. 47.

GÉRASTE, [*à Célie*].
Me prends-tu donc pour homme à manquer de parole
En faveur d'un caprice où s'obstine une folle ?
Va, fais venir Florame : à ses yeux tu verras
Que pour lui mon pouvoir ne s'épargnera pas,
Que je maltraiterai Daphnis en sa présence
D'avoir pour son amour si peu de complaisance.
Qu'il vienne seulement voir un père irrité
Et joindre sa prière à mon autorité,
Et lors soit que Daphnis y résiste ou consente,
Crois que ma volonté sera la plus puissante. (v. 1541-1550)

La jeune femme devient une marchandise que l'on juge selon la valeur des biens, alors que les vieillards, riches et impérieux s'abandonnent aux folies de l'amour. La pièce de Corneille met en œuvre toute la détresse d'une fille dépitée et rageusement impuissante, marionnette de la cupidité d'un père affamé d'argent. Corneille, tout comme Amarante, l'héroïne éponyme de *La Suivante*, « fustigent l'absurdité d'une société où la jeunesse [et surtout la femme] est forcée de se complaire dans des amours mercantiles[250] … ». Cette « injustice » contre la femme inspire à Amarante sa haine et sa malédiction contre Géraste à la fois père, mâle et amant, qui « de [sa] fille achèt[e] une femme » (v. 1693) et à qui elle souhaite que la jeune épouse soit la vengeresse de tout son sexe, Mais, Florise ne semble pas être, elle-même, plus fortunée que Daphnis : elle est totalement réduite au silence, n'a pas de voix et n'apparaît même pas sur scène. Son absence totale semble un clin d'œil de la part de Corneille, qui met l'accent sur la condition de cette femme totalement marginalisée et dépourvue de toute volonté : son frère la troque contre son propre bonheur et l'oblige à se marier avec un vieillard rien qu'en vue d'obtenir, lui, la femme qu'il aime. Peu importe que Florise soit heureuse ou non, pourvu que le plaisir masculin soit assuré et que « le couple élu » soit comblé de bonheur !

FLORAME.
Que veux-tu ? Son esprit se fait un peu de force,
Elle se sacrifie à mes contentements,
Et pour mes intérêts contraint ses sentiments. (III, 1).

À partir de tous ces éléments, nous pouvons conclure que la comédie aristocratique rejoint par certains traits la comédie roturière, où la femme se trouve le plus souvent, contrainte de sacrifier son bonheur sentimental au profit de son confort matériel dans une société mercantile où le bonheur s'avère purement financier et où l'argent semble gérer toutes les relations, même les plus intimes d'entre elles. Voyons à titre d'exemple le bourgeois vieillard

[250] Constant Vanesoen, *Corneille apprenti féministe de Mélite au Cid*, Paris, Lettres Modernes, 1986, p. 42.

père d'Orazie, dans *Les Ménechmes* de Rotrou, qui avance à sa fille, venue se plaindre de son mari, que bonheur de l'épouse est purement financier :

> En quoi reconnois-tu ses mauvais traitemens ?
> […]
> Sur quoi t-a-t-il fâchée ? et qu'as-tu demandé,
> Que, s'il a dû le faire, il ne t'ait accordé ?
> Ne t'accorde-t-il pas d'honnêtes vêtemens ?
> En as-tu, dans ce lieu, vu quelqu'une qui porte
> Un habit plus sortable à celles de ta sorte ?
> Vis-tu d'une façon qu'il n'autorise pas ?
> Et te reproche-t-il tes jeux ou tes repas ?
> Te manque-t-il des gens pour soulager ta peine ?
> Ne te fournit-il plus de chanvre, de la laine ? (IV, 2)

Cette image de la femme réduite à une simple valeur d'échange reste cependant très présente dans plusieurs pièces aristocratiques : la jeune Angélique de *L'Été des Coquettes* de Dancourt exprime son aversion du mariage, refuse de prendre un mari imposé par sa mère et plaint la condition des femmes mal mariées qui ne sont point satisfaites de ces unions arrangées :

> ANGÉLIQUE.
> Je ne regarde le mariage qu'avec frayeur : ce que j'en entends dire me fait frémir ; c'est un engagement que mille personnes se repentent d'avoir pris, et dont aucune n'est satisfaite. Il n'est point de femmes qui s'en louent, et les plus modestes croient beaucoup faire de ne pas s'en plaindre. (I, 1)

Obligée de s'unir avec son riche cousin, la jeune femme ne peut que faire volte-face et déjouer l'autorité maternelle tout en affichant une obéissance aveugle :

> ANGÉLIQUE.
> Je serai toujours complaisante et soumise à ses volontés, je me ferai un devoir de lui obéir aveuglément ; mais, je prendrai si bien mes mesures, que Monsieur mon cousin ne voudra point de moi. (I, 1)

Chez les nobles, surtout appauvris, l'argent semble tout gérer et constituer souvent la base de toutes les relations.

> Et principalement dans le siècle où nous sommes
> Où l'or a des autels dans les esprits des hommes,
> Où le désir du grain, de l'aise, et du bonheur ;
> Met ce traître métal au-dessus de l'honneur : (*Iphis et Iante*, I, 1)

Ainsi, et comme nous le dit le père du jeune Iphis, peut-on baser le mariage sur le simple « choix d'un visage ? » puisque « On ne peut sans le bien, faire un bon mariage » ? (*Iphis et Iante*, I, 1). M. de Sotenville ne *vendra*-t-il pas sa fille à Georges Dandin pour compenser sa banqueroute ? Et ce dernier n'a-t-il pas *acheté* une épouse en cédant, à son encontre, sa fortune à son beau-père ? La femme ne perd-elle pas son essence dans ce marché conclu entre mâles ?

Dans *George Dandin*, Angélique ne peut que se lever avec véhémence contre « la tyrannie des Messieurs les maris ». Elle met en lumière la cruauté des mariages arrangés tels qu'ils se pratiquaient couramment au XVIIe siècle : « M'avez-vous, avant le mariage, demandé mon consentement, et si je voulais bien de vous ? » (II, 2) lance-t-elle au visage de son mari. Considérée comme une simple monnaie d'échange, la jeune fille fait l'objet d'une transaction qui satisfait aux intérêts matériels des parents sans se soucier de ses propres sentiments.

Chez Rotrou aussi bien que chez Mairet, la « femme-marchandise », réduite à moins qu'n corps, marque également sa présence : et l'on a souvent affaire à une jeune fille qu'un père cupide troque contre son bonheur matériel. Pour redorer son blason, le père d'Amélie dans la pièce éponyme de Rotrou, l'oblige à prendre Éraste pour mari, un homme « qu'entre les humains [elle] déteste le plus » (I, 1). L'avarice du père le pousse à sacrifier le bonheur de sa fille malgré sa parfaite connaissance de son « inclination » pour Dionis :

> AMÉLIE.
> Mon père m'abandonne à sa persévérance ;
> Il considère peu si ce dessein me plaît ;
> Et veut que mon amour cède à mon intérêt ; (III ,5)

Ce vieillard envisage même de forcer la volonté de sa fille qu'il considère comme rebelle et désobéissante. Quand il s'agit de préserver ses intérêts, son autorité l'autorise à la violence quitte à marier Amélie à un mari qu'elle n'aime pas. Conscient de détenir la puissance, le vieil homme assure alors son riche futur gendre que : « La force en obtiendra le bonheur que je veux, / Et mon autorité gouvernera ses vœux. » (II, 4). De père, il se transforme en un tyran et sa fille « tremble [à son] seul aspect » :

> AMÉLIE.
> Il rompt tous mes desseins, et sa sévérité
> Tient, oui je le dirai, de l'inhumanité.
> Il met toute sa joie à traverser la mienne ;
> […]
> Dure nécessité que la crainte des pères !
> Que la nature oblige à des règles sévères !
> Qu'une fille languit sous de fâcheuses lois,
> Et que pour un seul être on nous l'ôte de fois ! (I, 1)

Érante, la sœur d'Amélie, ne semble pas estimer son père plus que ne le fait sa sœur : déçue de son « humeur avare » (II, 4), elle avertit son amant : « Il faut entrer chez nous par des chemins dorés » (III, 3). Selon elle, son père est l'un de ces vieillards qui « prisent la vertu, mais prennent la fortune » :

> ÉRANTE.
> Mon père est de ce nombre, et son consentement

Dépend du vain éclat des trésors seulement. (III, 3)

Le père cupide est doublement ridiculisé dans cette pièce : il perd non seulement sa qualité de père, mais également sa sensibilité humaine : en apprenant l'enlèvement de ses deux filles, il semble plus chagriné par le capital marchand qu'il a perdu que par la perte de ses filles et de son honneur. On le voit alors pleurant son marché raté et sa fortune ruinée au lieu de pleurer ses deux filles ravies :

LE PÈRE.
Ma fortune plutôt se verra dissipée ;
Je perdrai pour les perdre et fonds et revenu,
Et, comme on le dépeint leur amour sera nu. (IV, 3)

Les préoccupations d'argent marquent également leur présence dans les tragi-comédies pastorales, genre qui n'y paraissent pas *a priori* prédisposés : dans *La Silvanire* de Mairet, Méandre, le père de Silvanire, se résout également à marier sa fille unique le plus avantageusement qu'il pourra en lui choisissant un mari riche sans demander son consentement. Le père souligne la « stupidité » de sa femme qui essaye de le fléchir de sa décision ; son sentiment maternel la prive, selon lui, du bon raisonnement et l'empêche de songer au profit qu'ils gagneraient une fois ce marché conclu, elle ne fait que « discour[ir] en femme » (I, 2) :

L'affaire nous regarde avec tant davantage,
Que c'est stupidité d'y songer davantage. (I, 2)

La seule perdante dans ces *transactions* semble être Silvanire qui ne peut que s'indigner contre un marché dans lequel un père « vend son enfant et le met au tombeau » (II, 1). Dépourvue de toute volonté, elle pleure son impuissance et l'injustice qu'elle a subie :

SILVANIRE.
Mais ce qui plus nous touche est que ces mesmes pères
Qui devroient establir nos fortunes prosperes,
Ont usurpé sur nous un tyrannique droit,
Tel qu'aujourd'huy le mien l'exerce en mon endroit.
Vieillard impérieux qu'une avarice infame
Fait livrer Silvanire à Théante pour fame,
Domestiques tyrans, parents denaturez,
De nos contentements ennemis conjurez,
Et sous qui toutesfois une costume estrange
Veut que bon gré mal gré nostre destin se range,
Et qu'en nous immolant nostre devoir soit tel
Qu'il nous faille adorer et le Prestre et l'Autel[251]. (II, 1)

Encore une fois, le père insensible est déshumanisé : tout comme Amélie, Silvanire met en cause la sincérité de son amour paternel :

[251] J. Mairet, *La Silvanire*, a cura di Daniela Dalla Valle, Roma, Bulzoni Editore, 1976.

SILVANIRE.
Hélas ! Serais-je donc l'exemple déplorable
De la sévérité d'un père inexorable,
Si l'on peut toutefois donner un nom si beau
À qui vend son enfant et le met au tombeau ? (II, 1)

Le malheur de Silvanire est d'autant plus grand qu'on lui assigne, non seulement un mari qu'elle n'estime pas, mais également dépourvu de toutes les qualités que puisse apprécier une jeune fille. Le choix du père est déplorable sur tous les plans puisqu' en « cédant » sa fille, il ne semble pas calculer la juste valeur de ce « troc » : il donne une jeune et belle fille à un mari laid et incivil :

SILVANIRE.
Ô ! nature imprudente et justement blâmable,
Si tu n'as mis en moi quelque chose d'aimable
Que pour m'assujettir au pouvoir d'un mari
En qui tu ne fis rien digne d'être cheri
D'un stupide et mal fait, qui pour tout avantage
Ne saurait se vanter que d'un riche héritage. (II, 1)

- *La femme sans voix*

Dans plusieurs pièces, la femme apparaît soumise et passive, elle se donne toute entière aux ordres masculins malgré son mécontentement. Voyons la soumission de Rosélie de *L'Heureuse Constance* s'adressant à son frère :

ROSÉLIE [*à son frère*]
Selon votre désir, disposez de mon âme,
Vous seul la pouvez rendre ou de glace, ou de flamme ;
Vous savez que je suis incapable de choix,
Puisque l'obéissance est aveugle et sans voix. (I, 3)

Devant les ordres masculins, la femme reste souvent passive et muette : les règles de l'honneur et l'autorité virile croissante la réduisent au silence :

ROSÉLIE
Le vain respect d'un frère a retenu ma voix, […]
Et je n'ai point de bouche où je vois des oreilles ;
Je crains de publier mon amoureux tourment
Au lieu où je puis voir un oiseau seulement. (I, 3)

Malgré son statut de princesse, l'Isabelle du *Geôlier de soi-même* se plaint de la tyrannie du prince, son frère, qui l'oblige à s'exiler loin de la cour contre son gré :

ISABELLE.
Je sais qu'il est fâcheux à celles de notre âge
D'abandonner la Cour pour un lieu si sauvage,
Et que dans cet exil nous trouvons rarement

De quoi nous consoler de son éloignement.
Mais si tu connaissais combien un grand courage
Des caprices d'autrui fuit l'indigne esclavage,
Et dans quel triste sort nous jettent quelquefois
D'un Frère impérieux les tyranniques lois ;
Alors tu concevrais qu'on se résout sans peine
À quitter ce qui plaît, quand on fuit ce qui gêne,
Et que la solitude a de quoi m'arrêter,
Puisqu'elle m'ôte un joug si fâcheux à porter. (I, 2)

Amoureuse, la femme n'a pas le droit d'exprimer librement ses inclinations à moins qu'ils soient recommandés par le « chef » de la famille. Mélisse, de *La Suite du Menteur,* donne jusqu'à son cœur pour satisfaire aux commandements de son frère :

MÉLISSE.
C'est encore votre ordre, ou je le conçois mal.
Ne m'avez-vous pas dit : *Prends souci de me plaire,*
Et vois ce que tu dois à qui te sauve un frère ?
Puisque vous lui devez et la vie et l'honneur
Pour vous en revancher dois-je moins que mon cœur,
Et doutez-vous encore à quel point je vous aime,
Quand pour vous acquitter je me donne moi-même ? (IV, 2)

L'Angélique de *L'Esprit Follet,* n'ose avouer publiquement son amour pour Florestan de peur d'être condamnée par son frère Licidas. Afin d'échapper à la censure de ce dernier, la jeune femme envisage alors de recourir à la feinte et au double discours :

ANGÉLIQUE. [*Apprenant la blessure de Florestan lors de son combat avec son frère*]
Blessé, bon Dieux ! Je n'en puis plus,
Soutenez-moi, je meurs.

LICIDAS, *la soutenant.*
J'ai les sens tous confus.
Mais d'où vient que son mal jusqu'à ce point vous touche ? (I, 7)

ANGÉLIQUE, *bas*.
Ah grand Dieux ! ma douleur m'a trahi par ma bouche…
Haut.
Quoi jusqu'à ce point dois-je pas m'attrister,
Si le coup est mortel, qu'il vous faille absenter ? (I, 7)

Les sentiments d'Angélique ne peuvent être exprimés qu'en aparté : les didascalies « *haut* » et « *bas* », montrent bien le dédoublement du discours de la jeune amoureuse oscillant entre ce qu'elle ressent et ce qu'elle doit dire, entre ce qui *est* et ce qui doit être *affiché* publiquement.

Aussi subtile qu'Angélique, l'Amélie de Rotrou, se heurtant au refus catégorique de son amant par son père, use du même artifice : interdit d'apparaître en plein jour, l'amour se déclare, cette fois-ci, sous sa forme onirique. Amélie exprime son amour à Dionis en feignant de somnoler :

LISIDAN.
Aujourd'hui nous avons un moyen plus aisé,
Et dont personne encor ne s'étoit avisé :
On déclare en dormant les secrets de son âme ;
Il faut fermer les yeux pour découvrir sa flamme ;
On n'a point de contrainte, on ne perd point de pas,
On ne dépense rien, et l'on n'en rougit pas. (*Amélie*, II, 2)

d- Le théâtre dynamisé par l'aspiration féminine à la liberté

Malgré la présence de cette image souvent négative de la condition féminine et de l'absence de liberté de la femme de disposer de son corps, le théâtre et notamment la comédie, n'ont cessé de mettre en cause l'autorité masculine croissante en en montrant les abus. Dans *Georges Dandin*, Angélique dénonce avec indignation le marché conclu entre son père et son mari qui ôte à la femme toute liberté d'aimer selon son goût et nie son identité morale et sentimentale : « Pour moi, qui ne vous ai point dit de vous marier avec moi, et que vous avez prise sans consulter mes sentiments, je prétends n'être point obligée à me soumettre en esclave à vos volontés » (II, 2) déclare-t-elle à son mari. La tentative de libération d'Angélique, qui est aussi celle des précieuses de son époque et qui trouve une approbation dans la bouche de sa servante Claudine, témoigne d'une revendication féministe surtout sur la question du mariage arrangé. Sa révolte vise autant son mari que ses parents, les deux parties intéressées de ce marché. Elle refuse d'être un corps dépourvu d'âme et que l'on cède selon ses intérêts ; avec un humour grinçant, Angélique souligne la sujétion de la femme et revendique son droit au plaisir et à la liberté : « Vous n'avez consulté, pour cela, que mon père et ma mère ; ce sont eux proprement qui vous ont épousé, et c'est pourquoi vous ferez bien de vous plaindre toujours à eux de torts que l'on pourra vous faire ». (II, 2)

Chez Corneille, les personnages de nobles « misogynes » ne peuvent être dispensés de châtiment, et ses pièces finissent généralement par d'heureuses réconciliations dont ces personnages se trouvent privés. Alcidon, dans *La Veuve,* qui pousse sa misogynie jusqu'à une impardonnable extrémité est exilé ; Alidor dans *La Place Royale*, se retrouve puni et solitaire. Le Philandre de *Mélite* finit seul et exclu du cercle du bonheur. Seuls ceux qui ont aimé avec sincérité et « discernement[252] » triomphent à la fin : « PHILISTE. Ma flamme est toute pure, et sans rien présumer / Je ne cherche en aimant que le seul bien d'aimer[253] » ; certains, malgré

[252] Robert Garapon, *Le Premier Corneille ; de Mélite à L'Illusion Comique*, Paris, Société d'édition d'Enseignement Supérieur, 1982, p. 94.
[253] *La Veuve*, (IV, 4).

leurs fautes, se trouvent touchés par « la grâce amoureuse[254] », tel Éraste dans *Mélite,* qui demeure malgré tout dans la liste des « fidèles » qui ont servi l'amour et ne l'ont point offensé comme Philandre. Ses fausses lettres n'ont fait, en fait, que solidifier l'amour entre le couple élu, Mélite et Tirsis, qui décide finalement de le pardonner et de le réintégrer dans la « communion pastorale[255] », et celles qui, comme Doris, après une galerie d'amants, « se délecte dans un choix sans contrainte et dans le plaisir intime d'avoir réussi l'épreuve de sa liberté[256] ». Le théâtre devient ainsi un « théâtre d'insouciance morale où Corneille confond réalisme et cynisme de la manière la plus insolente, où il compose sa nouvelle comédie à des moments intimes de révolte et dégoût, et, certes, en témoin désabusé d'un ordre social qui refuse de se libéraliser[257] ».

Amarante, dans *La Suivante*, apparaît certes révoltée contre la tyrannie masculine, mais, elle n'est pas libérée. Son sort n'est cependant pas celui des autres héroïnes cornéliennes qui, plus épanouies, comme Cloris dans *Mélite,* ou Clarice dans *La Veuve*, reflètent une vue plus tonique et optimiste d'une femme en quête d'une émancipation vivifiante. Clarice se donne à Philiste avec une liberté généreuse qui bafoue toutes les conventions et timidités :

> CLARICE.
> Tu veux qu'encore un coup je devienne effrontée
> Pour te dire à quel point mon ardeur est montée ?
> Tu la voix cependant en son extrémité,
> Et tu doutes encore de cette vérité ? (II, 4)

Veuve et faisant par conséquent partie d'une catégorie plus émancipée, elle ne cesse de rappeler à son amant que ses choix sont libres et que personne ne peut gouverner ses inclinations :

> Cesse de me tuer par cette défiance !
> Qui pourrait des mortels troubler notre alliance ?
> Quelqu'un a-t-il à voir dessus mes actions,
> Qui prescrive une règle à mes affections ?
> Veuve, et qui ne doit plus respect à personne,
> Puis-je pas disposer de ce que je te donne ? (II, 4)

Mélite, malgré les embûches, réussit à épouser le jeune homme dont elle est amoureuse quoique leurs fortunes soient manifestement inégales : elle préfère Tirsis, peu argenté à Éraste, beaucoup plus riche et arrive à imposer sa volonté à tous. Certes, l'affaire n'est pas simple, et le jeune Corneille ne manque pas de souligner qu'un extraordinaire faisceau de circonstances

---

[254] Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, Chap. I « *De Melite au Cid : les bergers naissent à l'héroïsme* », p. 37.
[255] Marc Fumaroli, *ibid*., p. 37.
[256] Constant Vanesoen, *Corneille apprenti féministe de Mélite au Cid*, Paris, lettres modernes, 1986, p. 38
[257] Constant Vanesoen, *Corneille apprenti féministe de Mélite au Cid*, *ibid*., p. 39.

(fausse nouvelle donnée par Lysis, pâmoison de Mélite qu'on croit morte, folie d'Éraste…) est nécessaire pour créer le miracle que constitue le mariage d'un Tirsis désargenté avec la riche jeune fille grâce à une mère compréhensive, l'obstacle du père étant éliminé…

L'œuvre de Corneille, dirait Vanesoen, révèle « une réflexion généreuse sur le statut féminin, voire sur ses jeunes revendications. […], un féminisme […], honnête et frais, semble surgir des premières œuvres primesautières de Corneille[258] ». Les revendications féministes de l'*Amélie* de Rotrou sont également à souligner. La jeune héroïne semble être parfaitement déterminée à faire face aux « injustices » de son père affamé de l'argent, à résister à ses ordres et à se battre pour son amour. Elle affirme à sa servante :

> Mon sexe, mon respect, et ma condition,
> Ne me feront jamais trahir ma passion :
> Un vainqueur si puissant a mon âme asservie,
> Qu'il faut qu'on me le donne, ou qu'on m'ôte la vie. (I, 2)

La jeune Amélie de Rotrou finit par détourner l'autorité paternelle et retrouver sa liberté en quittant le foyer avec son amant. Les menaces du père ne semblent, à aucun moment, capables de freiner les aspirations libératrices de la jeune héroïne qui déclare hautement « on ne me force point » (II, 4). La jeune amoureuse remet en cause l'avarice de son père et revendique son droit naturel à disposer de son corps et de ses sentiments :

> AMÉLIE.
> Oui, mais son avarice
> Me doit-elle ranger au gré de son caprice ?
> […]
> A-t-il droit sur mon cœur, si je n'y plus rien ? (I, 1)

Le père dont l'autorité est complètement bafouée, voit en les revendications libératrices de sa fille des actes plutôt libertins :

> LE PÈRE.
> Cet esprit libertin, tout respect étouffant,
> Rit des avis d'un père, et suit ceux d'un enfant. (IV, 3)

Faut-il encore que cette « brise » de liberté contamine la petite sœur d'Amélie qui décide de briser les chaînes en suivant les pas de sa sœur dans son voyage initiatique, pour que l'image de la femme libre (libertine ?) soit achevée ?

> LA NOURRICE.
> Je croyois découvrir sa plus secrète flamme ;
> Mais, las ! c'est bien l'esprit le plus dissimulé (IV ,3)
> […]

[258] Constant Vanesoen, *Corneille apprenti féministe*, *op.cit*., p. 5.

Elle a subtilement gagné l'esprit d'Érante
À qui cette entreprise étoit indifférente ; (IV, 3)

C'est sur l'exil et l'exclusion que débouche, dans certains cas, la condition féminine, mais, dans d'autres cas, où la situation est plus compliquée, la femme semble résister à l'oppression et recourt au travestissement comme moyen de survie. Dans *Iphis et Iante* de Benserade, les deux femmes (Iphis et Télétuze) se trouvent obligées de recourir à la feinte pour détourner la tyrannie d'un père misogyne : Ligde, rêvant d'avoir un héritier mâle, exprime ses intentions de tuer le bébé qu'attendait sa femme s'il s'agissait bien d'une fille.

LIGDE.
Je priais Télètuze au point de mettre au jour
Le précieux effet de notre saint amour,
De ne point endurer si c'était une fille
Qu'un fardeau si pesant chargeât notre famille,
Et je lui commandai d'une horrible façon
D'étouffer notre enfant, s'il n'était un garçon. (Acte V, scène dernière)

Alertée par les menaces du père, la mère envisage de déguiser le sexe de son enfant tout en faisant croire à son mari qu'il s'agit d'un garçon :

IPHIS.
Moi qui devais mourir avant que d'être née,
Puisque c'était le sort où j'étais destinée
Ma mère me donna des habits superflus,
Et s'il m'eût pu connaître, Iphis ne serait plus,
Mon sexe eût ettouffé l'amitié paternelle,
Mon sexe que déjà me rendais criminelle, (V, 3)

Dans cette naissance, c'est encore la femme qui semble être fautive : son corps « défectueux » et « stérile[259] » « déçoit » son mari à qui elle n'a pu donner un héritier mâle ; l'incapacité d'engendrer des mâles, reste ainsi l'une des « tares » féminines impardonnables :

IPHIS.
Vous n'eussiez point failli, la déplorable Iphis,
N'était point votre enfant, n'étant pas votre fils,
Ligde attendait de vous ces efforts légitimes,
Et ne l'ayant pas fait, vous avez fait deux crimes, (V, 4)

4- <u>La visée libératrice des déguisements féminins</u>

Vu la grande importance accordée au paraître et à l'usage du vêtement comme indicateur autosuffisant de l'identification des individus et de leurs appartenances sociales, les femmes nobles, ont recours au déguisement par le costume pour fausser leur appartenance. Voulant

[259] Le fait de donner un enfant de sexe féminin est considéré par les médecins de l'époque comme une forme de stérilité.

échapper aux multiples contraintes de leur caste, elles ne trouvent pas d'autres moyens que de se travestir. En sa qualité de noble, la femme se trouve contrainte par une multitude des règles et des codes auxquels elle doit se conformer. Mettre un habit d'aristocrate, ne semble pas être un simple ornement ni un luxe que l'on se procure au besoin ; il suppose aussi que l'on se comporte comme une aristocrate, que l'on obéisse aux codes de l'honneur et de la civilité, que l'on parle et que l'on s'assoie d'une façon digne de sa classe, et même si cela est contre son gré, que l'on obéisse aux commandements d'un père ou d'un frère gardiens de l'honneur familial. La liberté de l'action de la jeune amoureuse est alors généralement paralysée par la présence d'un homme. Cet obstacle mineur en apparence devient, aux yeux de la femme et depuis sa position d'infériorité, un assujettissement : « Elle n'est pas considérée responsable de ses actes : aussi incapable que les enfants d'assurer sa propre protection, elle est toujours guidée, surveillée[260]... »

Une mystification et un brouillage de l'identité semblent ainsi nécessaires pour détourner le regard contraignant et pesant d'une société qui se laisse facilement tromper par des identités vestimentaires d'emprunts. Cette expressivité vestimentaire et sa lecture littérale sont si bien connues et ses modalités sont si profondément intériorisées par la société de l'époque que même lorsque les codes sont renversés ou subvertis, ils continuent à modeler façon d'être et manières de paraître. Porter un costume d'emprunt peut-il constituer un premier pas vers la libération de contraintes et de codes sociaux ? En faisant l'homme, la femme ne tente-t-elle pas d'égaler le masculin et de franchir les limites de l'interdit ?

Si, le théâtre classique nous offre une multitude des possibilités de travestissements soit pour faire avancer une intrigue, soit pour précipiter un dénouement ou même pour conférer du piquant à une scène de séduction, il nous présente également des travestissements dont le but est d'initier l'héroïne à la liberté, une liberté vers laquelle elle va à tâtons, encore opprimée sous l'autorité écrasante d'un père ou d'un frère « jaloux » de l'honneur.

a- La femme entre l'honneur et la jalousie familiale

Inspirées des modèles espagnols, plusieurs héroïnes de la comédie française dissimilent leurs visages sous un voile. Dans le cadre originel de la *Comedia,* la dissimulation du visage et du nom sont des nécessités imposées par une situation d'extrême dépendance, dans le meilleur des cas par la prudence, le masque sert ainsi à libérer le corps de contraintes sociales et

[260] Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage, op.cit*., p. 336.

culturelles, et permet à la femme gardée de s'épanouir et de détourner la surveillance de ses geôliers jaloux de l'honneur de leurs familles. La femme travestie dispose cependant d'un grand éventail de possibilités de déguisements : elle peut masquer le visage, changer de nom, de costume, de catégorie ou même d'emploi. L'usage lui permet de se dissimuler rapidement derrière un masque[261] que l'on porte souvent à la promenade ou dans les fêtes ou l'on veut passer inaperçue. Cette flexibilité demeure toutefois restreinte dans le modèle français : plus conformistes, les poètes français, préfèrent ne pas trop violer les règles. Les différences sociales posent des multiples problèmes, ce qui pousse les dramaturges à chercher toujours un retour à l'ordre, une réconciliation finale. L'équilibre doit se rétablir à la fin de la pièce : le soldat ou le jardinier si sympathique préféré par la princesse n'est qu'un prince déguisé (*Don Sanche D'Aragon, Le Prince Déguisé),* et la bergère amoureuse d'un gentilhomme, n'est en fait qu'une fille de haute naissance délaissée en bas âge (*La Diane* de Rotrou). Le peu de succès du renversement total de situation auprès du public français, explique selon certains critiques, le fait que la comédie soit plus conformiste : elle préfère la fausse princesse qui se donne des grands airs et qu'on découvre être une petite servante, à la bergère qui redevient princesse : la hiérarchie sociale doit forcément se rétablir en finale sans laisser la possibilité de faire un mélange « odieux » et homogène des individus « naturellement » différents.

- *Impatiences de la femme recluse par l'honneur : beaux sujets pour le théâtre*

Depuis la Renaissance et jusqu'au XVIIe siècle, une éducation stricte et sévère est imposée aux femmes. Leur vie est régie par un ensemble des règles auxquelles elles sont censées se conformer : elles doivent être bonnes chrétiennes, épouses et mères, telle est leur vocation. Généralement recluse à la maison, la femme doit éviter les mauvaises compagnies et les danses « deshonnetes », s'abstenir des toute parole arrogante et de toute mondaine éloquence, elle

> doit prendre plaisir a estre corrigée par ses parents, ses pères et mères, [….] '' dévote et miséricordieuse'' sans hypocrisie, elle doit à ses parents une totale obéissance et leur laissera le soin de choisir son mari. Enfin derrière de ces conditions indispensables à son bon comportement, elle doit '' estre sobre et peu manger et boire'', s'abstenir du vin, jeuner ou faire abstinence ''a tout le moins une fois par semaine'', tenir ses vêtements nets et propres ''non par orgueil mais pour l'honneur de Dieu et pour trouver mary'', le dehors trahissant le '' dedans''[262].

[261] Si nous ne distinguons pas ici le voile (ou la coiffe) du masque, c'est qu'ils sont parfaitement interchangeables sémantiquement vu que Furetière appelle « masque » tout ce qui sert à cacher le visage, mais aussi sur le plan dramaturgique puisque Corneille en 1660, dans sa *Galerie du Palais* a substitué « coiffe » à « masque » sans affecter quoi que ce soit dans l'action de sa comédie.

[262] Madeleine Lazard, *Images littéraires de la femme à la Renaissance,* Paris, Presses Universitaires de France, Puf Littérature moderne, 1985. p. 100, elle cite Jean Bouchet, *Les Triomphes de la noble et amoureuse dame*.

Selon les moralistes de l'époque, l'honneur et la vertu de la femme ne consistent pas uniquement en sa virginité et sa chasteté qui doivent être l'essentiel de ses qualités, mais aussi dans tous ses comportements en société. On lui interdit de se trouver en un lieu secret sans « honnête » compagnie, notamment un frère ou un mari gardien de l'honneur ; tout fard ou parure excessive lui est banni. Elle doit tenir les yeux baissés, parler peu[263], ne jamais rester oisive, fréquenter l'église :

> La sagesse d'une femme […] consiste à vivre chrétiennement, à entrer dans les vûës, dans les desirs & dans les sentimens de son Mari, à s'accomoder à son humeur & à son esprit, à regler son Domestique, à plus aimer sa maison que l'Opera & les Tuileries, & à plus aimer à travailler qu'à joüer[264].

On lui demande aussi de s'abstenir de fréquenter les lieux « malsains » comme le théâtre :

> Peut-on souffrir des Femmes de cet esprit, & n'a-t-on pas raison de crier contre la corruption des mœurs & contre les manières de vivre de ces sortes de Femmes, qui ne sont bonnes qu'à estre cajollées & qu'à joüer, ou qu'aller au Cours & à la Comédie[265]?

S'indignait l'Abbé Goussault. Ainsi, faut-il que la femme noble évite le théâtre parce que c'est un lieu où « les honnestes femmes n'[…] alloient point [266] » ?

Pour pouvoir assister aux spectacles, nous rapporte une Gazette de l'époque, les femmes nobles se masquaient :

> Les bateleurs italiens du boulevard attirent toujours le petit peuple, mais on voit plus d'un élégant et d'un homme du gout s'arrêter devant leurs tréteaux. Les dames sont plus difficiles. On ne les y voit que sous le masque[267].

En tout cas, l'éducation de la femme, si libérale soit-elle, vise à l'adapter à un mode de vie spécifique qui l'enferme dans un code très strict de prescriptions contraignantes dans leur ensemble.

Opprimées et tenues cachées sur l'ordre de leurs familles, soumises à une réclusion qui annihile leur existence au regard d'autrui, et ne disposant d'aucune liberté pour le choix de leurs

---

[263] Le valet du *Menteur* représente cette catégorie qui fait l'éloge du silence des femmes et s'oppose aux excès de la préciosité répondue à son époque : « Monsieur, quand une femme a le don de se taire, / Elle a des qualités au-dessus du vulgaire. / C'est un effort du ciel qu'on a peine à trouver, /Sans un petit miracle il ne peut l'achever. ».

[264] Abbé Goussault, *Le Portrait d'une femme honneste, raisonnable et véritablement chrétienne,* par M. l'abbé Goussault (conseiller au parlement), Lyon, chez Hilaire Bartel, 1694, p. 352-353.

[265] Goussault, *ibid*., p. 351-352.

[266] Cette affirmation de Tallemant de Réaux, (*Historiettes*, Gallimard, chap. « *Mondory ou l'histoire des principaux comediens françois* » p. 774) est confirmée par D'Aubignac : avant 1630, aucune honnête femme n'aurait osé fréquenter L'Hôtel de Bourgogne. Selon les témoignages de Bruscambille aussi, qui leur adresse certains de ses prologues, quelques femmes, il est vrai, s'y risquaient, mais elles étaient plutôt masquées.

[267] *Gazette de la Cour et de la Ville*, Mai 1643, « *Notice théâtrale* », pastiche d'une gazette du XVIIe siècle, fait par les élèves sous la direction de Mme Thérèse Roméo au Lycée de jeunes filles de [Nice], classe de 3e B 2, 1949, p. 3.

époux, les héroïnes prennent l'initiative, transgressent les interdits familiaux et sociaux et choisissent le jeune homme qu'elles aimeraient épouser. Souvent contraintes à se replier sur elles-mêmes, à obéir malgré elles aux codes et aux normes d'une société qui se veut trop policée, elles se travestissent. Le renversement est alors total car du statut de dominées, elles passent à celui de manipulatrices :

> Brimées et, à l'origine, parfois recluses ou reléguées dans leur chambre, écartées du domaine social et évincées de l'échiquier relationnel des hommes de leur famille, elles franchissent les limites de l'espace qui leur est originellement assigné pour s'en évader et devenir sujets de la quête amoureuse[268].

Les jeux de masques et de travestissements assurent une sorte de continuité entre la liberté et la contrainte, entre le moi et les autres : il faut pouvoir jouer le jeu social tout en étant plus libre et protégée, sans risquer de porter atteinte aux règles de l'honneur. Le rôle du masque est d'autant plus important qu'il permet une véritable métamorphose de celle qui le porte en la rendant méconnaissable. Cet instrument « magique » semble servir de pont entre un monde réel et un autre imaginé : s'il permet le passage momentané d'un corps réel à un corps d'emprunt, le masque favorise parfois même l'effacement du corps pour le rendre invisible et inaperçu aux yeux des jaloux lui permettant ainsi de jouir pleinement de sa liberté.

- *Dramaturgies de la jalousie : de l'emprisonnement aux échappatoires*

Au XVIIe siècle, la jalousie fut longtemps considérée par les traités d'anatomie et de médecine comme étant un trouble d'humeur, une maladie de l'âme qui se traduisait par « des cris », une « rage » et même parfois par une violence excessive. Elle était définie par un dictionnaire de l'époque comme étant « un tourment », « une passion de l'âme[269] ». Descartes, lui, la voit comme une « passion » particulière :

> Une espèce de crainte qui se rapporte au désir qu'on a de se conserver la possession de quelque bien; et elle ne vient pas tant de la force des raisons qui font juger qu'on le peut perdre, que de la grande estime qu'on en fait, laquelle est cause qu'on examine jusques aux moindres sujets de soupçon, et qu'on les prend pour des raisons fort considérables[270].

---

[268] Catherine Dumas, *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France ; De la traduction au transfert culturel*, [sous la dir.] Christophe Couderc, Presses Universitaires de Paris-Ouest, coll. « *Littérature et poétique comparées* », 2012, p. 221.

[269] *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les Mots Français tant vieux que modernes et les termes de toute les Sciences et des Arts*, Recueilli et compilé par Messire Antoine Furetière, Abbé de Chalivoy, de l'Academie Françoise, Tome II, Slaktine Reprints, Genève, 1970.

[270] Descartes, *Le Traité des passions*, France, Les Grands Classiques, éd. Du Rocher, 1996, p. 117.

Il distingue, cependant, différentes sortes de jalousies : « honnête » est celle des personnes qui occupent des places de grande importance, comme les capitaines et les généraux, ou encore celle des femmes jalouses de leur propre honneur, qu'il considère comme des passions légitimes ; et une autre jalousie, moins honnête, et récusée, celle du mari à l'égard de sa femme, ainsi

> on méprise un homme qui est jaloux de sa femme, pource que c'est un témoignage qu'il ne l'aime pas de la bonne sorte, et qu'il a mauvaise opinion de soi ou d'elle[271].

Le rapport complexe entre les deux sexes, marqué par une forte domination masculine, a longtemps préoccupé la comédie qui a tenté de la dénoncer, ou du moins d'en atténuer les excès. L'abus du pouvoir masculin et la jalousie de l'homme deviennent les sujets préférés de la comédie et une source fructueuse de comique et d'ironie. Dans *Le Menteur* de Corneille, Alcippe considère la jalousie comme une sorte de folie puisqu'elle « […] aveugle un cœur atteint, / Et sans examiner croit tout ce qu'elle craint » (III, 2). L'on rit volontiers de la jalousie du vieux Don Pèdre, de *L'Amour Peintre,* qui est d'autant plus comique qu'elle met à nu ses excès maladifs :

> DOM PÈDRE.
> Oui, jaloux de ces choses-là ; mais jaloux comme un tigre, et, si vous voulez, comme un diable. Mon amour vous veut toute à moi ; sa délicatesse s'offense d'un sourire, d'un regard qu'on vous peut arracher ; et tous les soins qu'on me voit prendre, ne sont que pour fermer tout accès aux galants, et m'assurer la possession d'un cœur dont je ne puis souffrir qu'on me vole la moindre chose. (sc.6)

Si la comédie moliéresque nous en fournit les exemples les plus évidents avec une variété de vieillards jaloux *(L'Amour Peintre, L'École des maris, L'École des femmes, Georges Dandin…*), la jalousie reste cependant un cliché qui se retrouvait bien avant, et un peu partout, notamment chez les jeunes premiers de la comédie et de la pastorale (*, Les Engagements du hasard, L'Heureuse Constance, La Folle Gageure* …). Le Gentilhomme Guespin de Donneau de Visé est également l'un de ces maris jaloux de qui tout le monde rit : sa jalousie le pousse à enfermer sa jeune femme et sa sœur dans son château à l'abri des regards des galants. Dépassé par la ruse de sa sœur, qui invite tous les gentilshommes voisins en son nom, le Vicomte, soupçonnant une intrigue amoureuse entre sa femme et Le Bois-Le-Roux (l'amant de sa sœur), fait tout pour éloigner sa Lucrèce de l'assemblée galante :

> LE VICOMTE.
> Je croy bien qu'en ton ame,
> Quoy qu'il brûle pour toi, tu condamnes sa flame,
> Et comme je sais qu'ils te déplaisent tous,

[271] Descartes, *ibid*., p. 118.

Il te faut éviter de souper avec nous ;
Et tu dois, pour cela pendant la promenade,
Revenir tout d'un coup, feignant d'estre malade,
Et t'aller mettre au lit tout aussi-tost.

LUCRÈCE.
Je demeure immobile, & votre jalousie,
Me paroist aujourd'huy, ridicule à tel point… (I, 20)

Même quand la femme tente de contester les décisions injustes prises à son égard, il suffit que l'homme déclare « Je suis le Maistre enfin » (I, 20), pour qu'elle obéisse et regagne sa chambre. La belle Parisienne ne peut alors que déplorer sa condition et regretter un mariage raté, qui l'a privée des plaisirs de la vie mondaine à laquelle elle était accoutumée, une vie où il n'y avait « […] que festins, jeux, & ris » (I, 1) :

LUCRÈCE.
Non je ne puisse plus vivre avecque vostre Frère,
Son humeur me déplaist, je ne sçaurois m'en taire,
Il me traite trop mal, depuis neuf ou dix mois,
Que nostre Hymen m'engage à vivre sous ses lois ;
Il croit dès qu'on me voit que je dois estre aimée,
Et me tient en ce lieu jour & nuit enfermée. (I, 1)

Clarice ne s'estime pas plus fortunée que Lucrèce ; on la voit pleurant sur son sort injuste qui l'a mise entre les mains d'un frère dont la jalousie dépasse le souci de l'honneur familial :

CLARICE.
Je sçay que je ne puis justifier mon Frere
Qu'un naturel jaloux a rendu trop severe ;
Mais je crois estre encor plus à plaindre que vous,
Vous estes mariée & je n'ay point d'Epous :
Toutefois il me tient comme vous prisonnière ;
À peine, en ce chasteau, puis-je voir la lumière ; (I, 1)

La jeune fille soupçonne même des intentions mercantiles chez son frère derrière sa jalousie immodérée ; cherchant à accaparer son héritage, Le Vicomte fait tout pour la garder à l'abri des regards et l'empêcher ainsi de se marier :

CLARICE.
J'en connois les raisons, & je m'aperçois bien,
Qu'il ne me traitte ainsi qu'afin d'avoir mon bien ;
  […]
Il satisfait ainsi son naturel jalous ;
Et me tenant toûjours avec vous enfermée,
Il empesche, par là, que je ne sois aimée ; (I, 1)

Nous centrons ainsi notre étude sur ce type de jalousie[272] familiale, où un frère ou un père jaloux de l'honneur contribue, dans plusieurs cas, à emprisonner l'héroïne et à la priver de sa liberté. Ce motif semble souvent fondamental, constituant le coeur de l'intrigue. De plus, dans la plupart des cas, la femme dont le frère est jaloux a recours au déguisement, seule solution pour détourner sa surveillance et aller jusqu'au bout de sa quête amoureuse.

Dans *Les Engagements du hasard,* Thomas Corneille s'intéresse à la condition féminine en la personne de ses deux héroïnes, Elvire et Isabelle, en quête d'une liberté encore tâtonnante devant l'autorité écrasante des protagonistes mâles (le frère d'un côté et le père de l'autre). Isabelle affirme que son père

> …donne lieu de craindre à qui le sait connaître ;
> Son humeur est fâcheuse autant qu'elle peut l'être,
> Et s'il me soupçonnait d'une intrigue d'amour... (IV, 1)

Elvire, quant à elle, envisage le masque comme un moyen efficace pour détourner l'humeur fâcheuse de son frère. Afin d'entretenir plus librement un amant qu'elle ne pourrait recevoir chez elle, elle sort à sa rencontre voilée, tout en gardant son identité secrète :

> DOM FADRIQUE.
> N'accorderez-vous rien à mon amour extrême ?
> Aimerai-je toujours sans savoir ce que j'aime,
> Et quand d'un trait si doux mon cœur se sent blesser,
> Chercher à vous connaître, est-ce vous offenser ?
>
> ELVIRE.
> Sur vous-même aujourd'hui gardez assez d'empire
> Pour n'exiger de moi que ce que je puis dire,
> Et croyez qu'il importe au succès de vos feux,
> Que je vous taise encor mon nom un jour ou deux.

La stratégie de notre amoureuse semble bien efficace ; elle choisit l'aube pour sortir, un moment propice aux rencontres et susceptible de mener à bien son rendez-vous amoureux sans éveiller les soupçons du jaloux :

> CÉLIE.
> À vous dire le vrai, j'en redoutais la suite.
> Il est de leur honneur certains Frères jaloux,
> Qui feraient mauvais jeu de pareils rendez-vous,
> Et je crois, de l'humeur dont je connais le vôtre,
> Qu'il en ferait du moins vacarme autant qu'un autre.
>
> ELVIRE.
> Oui, s'il les découvrait ; mais comme rarement
> Il entre si matin dans mon appartement,
> Avant qu'il me demande, il m'est peu difficile

[272] Ici la jalousie a un sens particulier, elle se dit « de ceux qui possèdent une chose qu'ils craignent de perdre. Une femme doit estre fort jalouse de son honneur, » (Furetière, *Le Dictionnaire Universel, 1690.*)

De faire à son insu deux ou trois tours en ville. (II, 1)

Les penchants excessifs du Télame de *La Folle Gageure* font rire tout le monde à ses dépens ; sa jalousie présente les caractéristiques d'une maladie, et le poème chanté par son ami Acaste n'est que trop significatif en ce point :

Par tout ce jaloux m'œillade,
Par tout il me tend des laqs,
Quand je fais ma promenade,
Je le vois qui suit mes pas ;
Et mon pauvre cœur malade
Ne peut soupirer si bas,
Derrière une palissade,
Qu'il ne compte mes hélas. (I, 2).

Pour garder son honneur intact et empêcher qu'on ne courtise sa sœur, Télame trouve bon de la garder recluse à la maison. La Comtesse et Lidament ont beau lui expliquer l'absurdité de son comportement et les conséquences fâcheuses sur lesquelles pourrait déboucher une telle attitude[273], notre jaloux semble loin de revenir sur ses décisions, et se vante même de l'efficacité de son stratagème :

TÉLAME.
Elle n'est, grâce à Dieu, ni coquette, ni vaine :
Mais j'ose dire encore, quand elle la ferait,
Que je pardonnerais à qui la gagnerait,
Car j'y donne bon ordre, & ces présents funestes,
Qui font contre l'honneur de si fatales pestes,
Jamais jusqu'à moi ne peuvent pénétrer. (I, 2).

L'excès de Télame est également moqué par Acaste qui, en essayant de s'introduire chez Diane, déguisé en crocheteur, se trouve minutieusement fouillé par Tomire, le domestique de ce dernier :

Voyez ce vieux rêveur qui vient fouiller les gens!
On me l'avait bien dit, qu'ici la jalousie
Du maître et des valets brouillait la fantaisie,
Et que l'on y craignait les messagers d'amour,
[…]
Ma foi la jalousie est un mal bien terrible,
Et garder une femme est chose bien pénible.
De ce grand mal, dit-on, on ne saurait guérir. (III, 7)

La gageure de Télame doit forcément aboutir, quitte à user de la violence contre sa propre sœur et à forcer sa volonté :

[273] « Qu'une femme qu'on garde, eût-elle cent Argus, / Si son cœur y consent, peut avoir des nouvelles /De l'amant que la sert malgré les sentinelles, /Qu'amour en ses desseins tout seul la peut aider, / Et qu'il est impossible enfin de la garder. » (*La Folle Gageure*, I, 2).

DIANE.
Mon frère, sans sujet vous m'avez maltraitée.
Les gens de sens rassis, et de sain jugement,
Parlent de leur honneur bien plus discrètement.
[…]
Mon frère, je n'ai point offensé mon devoir,
Ecoutez sans colère, et sans vous émouvoir, (III, 4).

La sagesse exemplaire de Diane, qui refuse toute violence et tient à se comporter comme une « fille bien née », ne fait que mettre à nu l'incivilité de son frère :

Quoi que vous abusiez d'un injuste pouvoir,
Je ne sortirais point des bornes du devoir.
Toujours également une fille bien née,
D'un cœur ferme et constant porte la destinée,
Ce que plus me déplait dans votre procédé,
C'est comme un tyran vous êtes regardé,
Je vois votre conduite en tous lieux méprisée
[….]
Car je vous aime encore au milieu de mes maux,
Malgré votre rudesse, et malgré vos défauts, (III, 5)

Subtile et diplomate, Diane masque sa volonté d'émancipation sous des propos affectifs adressés à son frère ; dans une sorte de discours double, elle affirme ses aspirations à la liberté :

Sachez que si quelqu'un m'obligeait à l'aimer,
Malgré vos espions, je lui ferais connaitre
Qu'un cœur n'est point captif quand il ne veut pas l'être.
Vous pouvez à nos corps ôter la liberté,
Mais on ne peut jamais forcer la volonté (III, 5).

Télame commande l'enfermement total de sa sœur dans une chambre à grillage, d'où toute présence masculine est bannie et dont l'accès est autorisé à un seul mâle, le soleil :

TOMIRE.
Sa chambre est sur la rue.

TÉLAME.
Oui, mais les grilles font
Que de ce coté- là je ne crains nul affront.
Dés que tu la verras du soleil pénétrée,
À nul autre qu'à lui ne permets plus l'entrée. (Acte II, sc. 1).

Voilà qui nous rappelle l'origine espagnole de la pièce, inspirée de la *comedia* de Lope de Vega, *El mayor imposible* : l'enfermement de la femme par sa famille est d'usage, vu que « dans l'imaginaire littéraire la femme espagnole mène une existence particulièrement recluse et contrainte, à l'ombre des grilles et sous l'œil impitoyable des gardiens de son honneur[274]… ». Contre ce sexe « volage », l'enfermement ne semble pas suffire selon l'opinion du valet

[274] Catherine Marchal Weyl, *Le Tailleur et le Fripier : Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Librairie Droz, 2007, p. 156.

misogyne qui croit que le meilleur remède contre la coquetterie des femmes est le mariage, seul capable de freiner leurs fantaisies libidineuses :

> TÉLAME.
> Tomire, garde-là comme tes propres yeux.
>
> TOMIRE.
> Si vous la mariiez, ne feriez-vous pas mieux?
> J'aperçus, pour s'assurer de ce sexe volage
> Que le plus sûr remède est le mariage. (II, 1).

Tenue enfermée par les soins de son frère et de son valet, Diane, ne renonce cependant en aucun moment à sa liberté. De plus, bien que consciente du danger qu'elle court en défiant la volonté de son frère, elle se risque à la détourner, aidée par sa servante : « DIANE. Si l'on la manque aussi, ma mort est infaillible » (III, 9). La réclusion de Diane semble paradoxalement favoriser son émancipation intellectuelle : la frustration du corps ne donne-elle pas essor et plein pouvoir à l'esprit et à l'imagination qui œuvrent pour dépasser cette réalité oppressante et contraignante ? La violence contre le corps et son enfermement ne le poussent-ils pas à prendre le défi en provoquant son premier pas vers la libération et le bris des chaînes qui lui sont imposées ?

b- Le masque ou l'abri du corps

Pour échapper à une surveillance de plus en plus étroite, qui empêche leur épanouissement, voire anéantit leur existence, plusieurs héroïnes de ce théâtre plaisant envisagent le déguisement comme solution ultime pour imposer leurs volontés et parvenir jusqu'à leurs amants de qui elles sont privées.

- *Déguisements et assomption de la liberté*

Si le procédé du déguisement marque sa forte présence dans les comédies[275] et surtout celles adaptées de la *comedia*, il reste toutefois repérable dans des genres plus sérieux telle que la tragi-comédie où la méconnaissance et la clandestinité deviennent parfois les seuls garants de la liberté de la femme noble. Contrainte par les codes stricts qui régissent sa classe, la femme s'en détache par le port d'un masque qui lui offre une plus grande marge de liberté. Grâce à son déguisement, la princesse Argénie du *Prince Déguisé*, s'échappe de sa prison et sauve la vie de

[275] Dans *La Suite du Menteur*, Mélisse et Lyse, voilées (IV, 1), ayant croisé Philiste, le rival de Dorante, en prison, se demandent ce qui aurait pu advenir s'il les avait reconnues : elles écartent les hypothèses dramatiques, et ravalent l'amant malheureux de Mélisse au rang de simple fâcheux.

son amant condamné à mort : voilée, et cachée sous l'habit de sa femme d'honneur, la princesse passe inaperçue devant ses gardes et retrouve une liberté :

> PHILISE.
> Le mieux que le permet un départ si pressé
> Reste à la faveur de l'habit que je porte
> Vous alliez abuser les gardes de la porte
> […]
> Abaissez bien mon voile, afin qu'on ne vous voie. (V, 2)

Dans *Les Engagements du hasard* de Thomas Corneille, et *Le Sicilien ou L'Amour Peintre* de Molière, le masque joue aussi un rôle fondamental : il sert chaque fois à provoquer un quiproquo actif permettant la fuite et la libération de la femme masquée. Dans *Le Sicilien*, tout le dynamisme de l'action est assuré par les effets du voile : la scène s'ouvre sur l'arrivée de Climène voilée demandant l'asile à Don Pèdre sous prétexte d'échapper à un mari jaloux. Ce même voile sert de couverture à Isidore, qui usurpe l'identité de Climène, afin de pouvoir sortir de chez Don Pèdre et retrouver son amant. Paradoxalement, le voilement d'Isidore la fait profiter davantage de la liberté et de l'amour dont elle était privée chez Don Phèdre. Le voile de la jeune amoureuse permet un passage plus aisé de l'espace clos du « dedans » vers l'espace vaste et ouvert du « dehors ». Bien consciente de ses droits naturels, la belle esclave se révolte alors contre son geôlier et revendique sa liberté : « Je ne vous dis rien là-dessus. Mais les femmes, enfin, n'aiment pas qu'on les gêne ; et c'est beaucoup risquer, que de leur montrer des soupçons, et de les tenir renfermées » (5). Isidore repousse avec véhémence l'amour du vieillard possessif qui l'empêche de jouir de sa jeunesse : « ISIDORE. Si c'est votre façon d'aimer, je vous prie de me haïr » (5), lance-t-elle à la figure de son vieux barbon. Ce jeu de voilement / dévoilement auquel se livre l'héroïne, s'il confère un aspect comique à la scène en soulignant l'échec final du vieillard trahi, assure également l'émancipation d'Isidore qui arrive à rejoindre sereinement son galant :

> CLIMÈNE, *sans voile*.
> Ce que cela veut dire ? Qu'un jaloux est un monstre haï de tout le monde; et qu'il n'y a personne qui ne soit ravi de lui nuire, n'y eût-il point d'autre intérêt: que toutes les serrures et les verrous du monde, ne retiennent point les personnes ; et que c'est le cœur qu'il faut arrêter par la douceur et par la complaisance : qu'Isidore est entre les mains du cavalier qu'elle aime, et que vous êtes pris pour dupe. (I, 18)

Le voile assume ici une fonction fondamentale puisque la libération de la jeune femme aurait été impossible sans lui. C'est lui qui a permis de détourner la surveillance du jaloux et de réaliser une union crue jusque-là irréalisable. Mieux encore ! Dupe de l'illusion d'optique, c'est le jaloux lui-même qui met, sans le savoir, la main de son esclave dans celle de son amant et bénit leur union :

> DON PÈDRE.
> Puisque vous m'avez bien voulu donner votre ressentiment, trouvez bon qu'en ce lieu je vous fasse toucher dans la main l'un de l'autre, et que tous deux je vous conjure de vivre, pour l'amour de moi, dans une parfaite union. (I, 17).

Dans *Les Engagements du hasard*, sous sa coiffe, Elvire agit plus librement : elle échappe à la surveillance d'un frère jaloux, détourne ses ordres et sort *incognito* à la rencontre de son amant. La jeune amoureuse, prend des initiatives, brave les interdits et proclame son droit de décider de son propre sort, quitte à bafouer les ordres et recommandations d'un frère tyrannique :

> ELVIRE.
> Oui, mon frère est tyran autant qu'on le peut-être
> Quand il veut me contraindre à recevoir un maître,
> Mais je ne règle pas mes désirs sur les siens ;
> Qu'il fasse ses présents, je veux faire les miens. (II, 1)

Faisant preuve d'adresse et d'autonomie, Elvire défie l'autorité masculine, décidée à contourner la tyrannie de Don César, et elle décide de s'abriter derrière son masque pour arriver à ses fins :

> ELVIRE.
> Crois-tu mon cœur sujet aux caprices d'un Frère ?
> Il s'est voulu servir de son autorité,
> Mais rien n'est tant à nous que notre volonté.
> Ce droit saint et sacré que la nature donne,
> Toujours indépendant, ne respecte personne,
> Et je n'ai point encore appris jusqu'à ce jour
> Que jamais la contrainte ait fait naître l'amour. (II, 1)

D'assujettie, notre héroïne se transforme en manipulatrice :

> Si je feins cependant un peu de complaisance,
> C'est pour bien ménager le temps de son absence,
> Pour n'être point suspecte, et pour éblouir mieux
> Ce Frère qui prétend que j'aime par ses yeux. (II, 1)

Les multiples déguisements d'Elvire favorisent son épanouissement : sous son voile, la jeune amoureuse semble mener le jeu à loisir. Elle manœuvre tout le monde, abuse son frère, trompe sa rivale et fascine son amant :

> ISABELLE.
> Il faut que je confesse
> Qu'on ne feignit jamais avecque plus d'adresse ;
> Mais pour tromper l'oreille et l'œil tout à la fois,
> Comment pouvoir changer et de taille et de voix ?
> Le port tout déguisé, l'Habillement tout autre !
>
> ELVIRE.
> Enfin mon intérêt enferme ici le vôtre,
> Et nous avons chacune à craindre également.

Moi pour le sort d'un Frère, et vous pour un Amant. (IV, 1)

Notre héroïne ne lève, cependant, son voile qu'après que toutes les méprises sont éclaircies, car le dévoilement peut toujours constituer une menace pour une femme de haute naissance dans la mesure où il risque de la perdre d'honneur. Craignant la rage de son frère, Elvire préfère alors garder son masque jusqu'à la fin : elle l'ôte quand son mariage est d'ores et déjà conclu avec Don Fadrique. Ainsi, de l'autorité fraternelle, la jeune femme passe sous la tutelle d'un mari qui assure volontiers le rôle du protecteur en l'autorisant à sortir de sa cachette et à dévoiler son identité sans risquer le blâme de son frère et sa violence :

DOM FADRIQUE.
Comme ici dès tantôt elle s'est retirée,
En cette occasion elle y sera rentrée.
Il va au Cabinet où est Elvire.
Sortez, sortez, Madame, enfin tout est d'accord,
J'ai su gagner celui dont vous craigniez l'abord,
Et par son ordre exprès, un heureux Hyménée
Doit rendre dès demain votre amour couronnée.

ELVIRE, *sortant du cabinet*.
Puisqu'il sait ma faiblesse, et veut bien l'excuser,
Je dois cesser de feindre, et de me déguiser.

DOM CÉSAR.
Ah Sœur, infâme Sœur ! Est-ce ainsi qu'on m'affronte[276] ? (IV, 6)

Les deux femmes de *La Folle Gageure* de Boisrobert, Lise et Diane, qu'opprime et écrase également l'autorité du jaloux Télame, se servent de leurs coiffes pour se soustraire à sa surveillance :

LISE.
Madame, tout est prêt, j'apporte ici de quoi
Tromper les yeux d'un frère, et pour vous, et pour moi. (V, 5)

LISE.
Masquons-nous, et prenons nos coiffes promptement. (V, 6).

Le tour est bien joué, et les deux prisonnières réussissent à passer *incognito* sous les yeux de leurs gardes sans que ceux-ci s'en aperçoivent. Le jaloux est d'autant plus dénigré qu'il est doublement joué, par sa sœur et par l'amant de celle-ci : en voyant Angélique masquée monter dans le carrosse de Lidamant, Télame croit voir la nouvelle maîtresse de son rival. Il n'hésite pas à le féliciter de sa conquête et même à lui offrir son bras, si nécessité est :

TÈLAME.
Quoy ? Vous avez donc fait de nouvelles conquêtes,

[276] Comme souvent à l'époque, le verbe affronter signifie ici « tromper ».

> […]
> Au contraire, je vous offre mon bras et celui de Valère,
> Pour vous mieux assurer cette possession. (V, 7)

Dans *L'Esprit Follet*, le masque joue un double rôle : s'il participe à la séduction en premier lieu, il joue ensuite un rôle libératoire. L'invisibilité permet, en effet, à Angélique, doublement contrainte par son statut d'aristocrate et par celui de veuve, de garder l'anonymat et d'accomplir ainsi tout ce qui lui était interdit auparavant. Protégée par son masque, la jeune veuve jouit désormais d'une considérable marge de liberté ; elle peut ainsi pénétrer discrètement dans la chambre de son amant, l'entretenir librement, et lui laisser une lettre de remerciement. Son galant semble bien comprendre son inquiétude et pense sa discrétion justifiée par la crainte de quelque violence si elle dévoilait son identité :

> FLORESTAN.
> Il est à présumer…
> Que dis-je présumer ? Sans doute qu'il doit être,
> Que c'est elle qui craint de se faire connaitre, (III, 9)

Dès qu'elle quitte son espace privé pour joindre l'espace public, Angélique se voit contrainte de remettre son masque afin de détourner les yeux des curieux et des « jaloux » :

> Je vais ce soir au bal, ne manquez pas d'en être,
> […]
> Mais pour moi qui me vois de cent yeux éclairée,
> Pardonnez si la peur de faire des jaloux,
> Fait que je ne pourrais me découvrir à vous
> Sans courir le hasard d'être déshonorée. (III, 5)

N'ayant pas le droit d'assumer publiquement sa présence chez son frère, qui loge son amant Angélique, fait sa rencontre dans la discrétion, la nuit et sous le masque. Considérée comme un danger social, la jeune veuve se trouve soumise à l'autorité de ces deux frères, Licidas et Carrille, qui lui interdisent non seulement de quitter l'espace du domicile, mais également de fréquenter les lieux de loisirs. Imprégné par la mentalité d'une époque où certains dévalorisent encore le théâtre, surtout comique, en le considérant comme une sorte de prostitution[277],

[277] « […] quant à l'infamie Comique, […]. Nos jurisconsultes l'appellent Exace, qui ne signifie autre chose que mercenaire, à cause de l'argent que l'on exige des spectateurs.» (Bruscambille (15..-1634), *Les Œuvres de Bruscambille contenant ses fantaisies, imaginations et paradoxes, et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations. Reveu et augmenté par l'autheur*, in « *En faveur de la Comedie* » Rouen, Martin de La Motte, 1626, p. 391.). L'Abbé Goussault, lui, compare la comédie à une femme flatteuse qui ne peut jamais dire la vérité en face et qui ne fait que louer et encourager les vices des jeunes amoureux. Elle participe à la corruption des mœurs et leur relâchement : « C'est dans les Romans et dans les Comedies, que l'on apprend à entretenir les flammes naissantes des jeunes personnes. […]. C'est dans les Comedies et dans les Romans que l'on apprend à donner des conseils qui autorisent & qui justifient tous les engagemens. C'est dans les Romans et dans les Comedies, que l'on apprend à se rendre necessaire à une Princesse ou à une amie, par la complaisance que l'on a pour sa faiblesse, par les applaudissemens que l'on donne à son

Licidas, interdit à sa sœur d'assister aux spectacles. Ontologiquement faux, le théâtre est pour lui comme pour beaucoup le lieu du mensonge et de l'imposture. Il représente le charme et la tentation à la fois. Originellement « fautive », la femme – en Ève éternelle – n'est-elle pas considérée comme plus sujette aux mensonges et aux déguisements[278] ? D'où la connotation négative du lieu théâtral, perçu comme un univers de signes de mauvais augure, comme un monde symboliquement inversé, envers de la vie, comme un gouffre infernal. Ce lieu expose pleinement le corps, surtout le corps féminin, et le donne à voir à quiconque voudrait le scruter ; il représente la subversion, la feinte et l'imposture :

> La problématique du vrai et du faux constitue souvent une variante de celle du Bien et du Mal. Une idéologie implicite tient lieu de critère de valeur : tout ce qui est lié au corps relève du faux et du mal. Ainsi se décline une nouvelle codification morale : cacher le corps et cacher l'amour, comme on le faisait au XVIIe siècle, ne relève pas du théâtre et du travestissement, mais de la vraie bonne conduite. Bon théâtre ici, mauvais théâtre là, quand celui-ci exhibe le corps, la matière, l'humanité: fausseté essentielle de cet art de l'artifice et de l'illusion qui érige en valeur, cette anti-valeur qu'est le corps[279].

Loin des lumières, Angélique est condamnée à vivre dans l'obscurité où *voir* est quasiment banni : elle se plaint d'être « Tous les jours enfermée au fond d'une maison, où même le soleil ne [la] peut voir qu'à peine, » (I, 5). Privée des loisirs de la vie mondaine, la jeune femme vit son enfermement comme une mort lente et cruelle symbolisée par les habits de deuil qu'elle est forcée de porter[280] :

> ANGÉLIQUE.
> C'est une cruauté, certes, trop inhumaine.
> Étant veuve, j'ai cru me voir en liberté,
> Je n'avais qu'un mari, maintenant, j'ai deux frères,
> Qui plus qu'il ne m'était cent fois, me sont sévères,
> Inventant tous les jours milles nouveaux tourments,

attachement & à sa constance. » (Goussault, Abbé, *Le Portrait d'une femme honneste, raisonnable et véritablement chrétienne,* Lyon, chez Hilaire Bartel, 1694, p. 217- 218.)

[278] Nicole Pellegrin note que : « Le Deutéronome (22-5) est formel : '' une femme ne portera pas un costume masculin, et un homme ne mettra pas un vêtement de femme ; quiconque agit ainsi est en abomination à Yahvé ton Dieu''. Il n'est sans doute pas anodin que Dieu ici, par la bouche de Moïse, s'adresse d'abord aux femmes, comme si pour elles une telle faute était à la fois plus probable et plus désirable » (Nicole Pellegrin et Christine BARD, « *Introduction », Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 20 mars 2003, consulté le 29 juin 2017. URL : http://clio.revues.org/251 ; DOI : 10.4000/clio. 251, p. 5.

[279] Sylvie Jouanny*, L'Actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Librairie Droz, 2002, p. 242, URL : https://books.google.fr/books/about/Lactrice_et_ses_doubles.html?id=9g0AmOQX6CEC&redir_esy.

[280] Les codes dits de « l'Honneur » sont très stricts vis-à-vis de la parure de la femme noble : l'honneur de celle dont la parure est excessive peut facilement être mis en question. L'Abbé Goussault note qu'« Une Dame véritablement chretienne souffre dans son cœur, lors qu'elle se voit ainsi parée, & ce qui feroit les delices d'une mondaine, fait son supplice » (Goussault*, op.cit.,* p. 174). Et même quand elle est obligée de se parer, la femme doit le faire par pure obéissance et non par vanité, nous disait-il : « cette Dame parée l'est contre son inclination, qu'elle porte sa parure, mais qu'elle ne l'aime pas, & que ses ornemens sont plutôt des marques de la soumission qu'elle a pour ses Parens, & l'obeïssance qu'elle rend à son mari, que des preuves de son luxe & de sa vanité » (Goussault, *op.cit*., p. 171-172.)

> Pour priver mon esprit de tous contentements. (I, 6)

Obscurité ou plutôt obscurantisme… Quoi qu'il en soit de l'interprétation, Angélique est tenue dans une position de dépendance et d'extrême passivité face aux dirigeants mâles qui craignent surtout d'être exposés aux regards détracteurs des « dragons » de l'honneur. Cette phobie du regard s'oppose en réalité à l'essence même du théâtre, que l'étymologie définit comme un lieu conçu dans le but de voir et d'être vu à la fois, célébrant ainsi la vision comme moyen de lutter contre les ténèbres et l'opacité en confrontant l'homme à sa propre réalité et en mettant ses vices à nu. N'a-t-il pas pour mission principale de re-présenter ce que vit le public ; de ce fait, il met au jour les défauts d'une société encore très dominée par le pouvoir masculin? Ne serait-ce parce qu'il dénonce les abus masculins que le théâtre est recherché par les femmes et honni par de nombreux hommes ? Conscients de ce danger imminent qui menace leur pouvoir, les héritiers mâles manifestent alors leur aversion pour le théâtre : Licidas, fait, vraisemblablement, partie de cette catégorie des

> […] guêpes ennuyeuses, qui […] trouveront en ce nom le Théatre l'erreur de leur inconstance, ou pour mieux dire, verront avec les yeux de l'esprit combien leur nature est corrompuë & ce que le ciel leur avoit donné de plus beau, ravy & obscurcy, où leur envie sera rabattuë, où ils verront renverser les plus beaux bastions de leur folie[281]… ?

Si la jeune femme essaye, au début, d'attendrir ses frères et les fléchir de leur position, elle ne tarde pas à changer de stratagème pour gagner sa liberté : devant l'insensibilité[282] de ces derniers, Angélique se révolte et prend l'initiative. Elle affirme, tout d'abord, sa position favorable au théâtre qu'elle considère comme un divertissement sain[283] et innocent :

> Quoi ! Fais-je une action trop libre et trop hardie,
> Si je me plais parfois à voir la Comédie,
> Qu'on a mise à un tel point pour en pouvoir jouir,
> Que la plus chaste oreille aujourd'hui peut l'ouïr.
> Et si l'on ne veut pourtant me le permettre ! (I, 6)

---

[281] Bruscambille, *op.cit*., p. 466.

[282] « LICIDAS. Ma sœur, vous avez tort, / Vos pleurs ne peuvent pas faire revivre un mort ; / Aux plus ardents soupirs, laissez la porte ouverte, / Ils ne vous feront pas recouvrer votre perte. » (I, 7)

[283] Les détracteurs du théâtre le considèrent comme un divertissement peu honnête qui exhibe le corps et qui peut être remplacé par d'autres divertissements plus « innocents » comme la musique : « Une Dame qui a les principes de la Musique, nous dit l'Abbé Goussault, ne s'ennuye jamais. Elle n'a recours ni au jeu ni à la Comédie pour se divertir, elle trouve chez elle un plaisir qui ne lui coûte rien… » (*Portrait de la femme honnête*, *op.cit*., p. 138-139). Ce plaisir « innocent » (p. 133), contrairement à la Comédie où l'on peut voir « tous les excés, tous les desordres & toutes les d ébauches… » (*Ibid*. p. 134), peut convenir mêmes aux plus « infirmes » et aux plus « faibles » (dont la femme fait vraisemblablement partie !), nous précise notre abbé, vu que « L'Écriture sainte nous apprend qu'il y a deux choses qui réjoüissent le cœur, le Vin et la Musique. Les Dames laissent le Vin aux Hommes, & prennent pour elles la Musique … [qui] convient mieux à leur sexe, à leur humeur& à leur modestie…» (p. 132).

Elle conçoit ensuite de se déguiser pour détourner une surveillance qui commence à lui peser lourd. Angélique se débarrasse alors de son habit de deuil et le substitue par des vêtements vifs et colorés (ceux du théâtre ?). En rejetant le deuil, la jeune femme ne fait, en fait qu'exhiber sa beauté et son corps montrant par là son amour pour la vie et ses loisirs. Cette mise en scène du corps est accentuée par le port d'un accessoire qui semble indispensable à l'accomplissement du jeu : le masque. Tout comme une habile comédienne, Angélique masquée épouse son nouveau rôle et le vit pleinement. Les métamorphoses de la jeune femme sont d'autant plus profondes qu'elles ne se limitent pas à son apparence extérieure pour toucher jusqu'à son humeur : de triste et mélancolique veuve, elle devient une femme pleine de vie et d'énergie. Ce retour à la vie – qui est l'enjeu même de la comédie comme divertissement et remède aux âmes tristes et mélancoliques[284] – ne se réalise, en fait que par le changement de costume. Le travestissement, dont le but premier est de camoufler le corps, ne fait paradoxalement qu'aider à son épanouissement : la discrétion favorisée par le déguisement, permet, en effet, de franchir le corps des contraintes sociales qui l'accablent, et le déguisé revêt alors un corps d'emprunt inconnu et « asocial », débarrassé de toutes les charges, libre et capable d'exprimer et de vivre pleinement ses émotions. Dans *L'Esprit Follet*, Licidas note la vivacité et la gaité d'Angélique masquée ; il s'agit d'une ravissante femme, d'une humeur enjouée qui propage le bonheur autour d'elle :

> J'accuse seulement la rigueur de mon sort
> D'être arrivé trop tard, mais la voyant d'accord
> Avec plusieurs galants, et de ris et de geste
> Par ces muets discours j'ai bien compris le reste :
> Car des-lors j'ai connu que pour moi seulement
> Elle voulait cacher ce visage charmant. (I, 7)

Le masque permet à Angélique de sortir de son espace aristocratique clos où le moindre geste est calculé et où tout se règle selon les codes de « l'Honneur et de la civilité[285]», vers un autre espace plus ouvert ; celui du théâtre. Dans cet espace fictif, envers de la vie, tout est permis : les codes sont subvertis, les ordres sont bouleversés, tout devient jeu et masque. Protégés par l'anonymat et le masque, les comédiens changent des rôles comme ils changent d'habits. Dans ce monde à l'envers, le noble peut jouer le roturier et le valet peut devenir maître, l'homme se

[284] Voir sur ce point *Le Malade Imaginaire* de Molière.

[285] Selon l'abbé Goussault, la femme « veritablement chretienne » doit s'abstenir d'aller à la comédie , ou s'il le faut, de n'y aller qu'accompagnée d'un gardien mâle : « […] une dame demanda, il y a quelques tems, à une autre, s'il y avoit du mal à aller à la comédie.[…] La Dame interrogée [l'honnête] répondit, qu'elle ne feroit pas scrupule d'y aller quelques fois avec son Mary, ses frères & ses parentes, mais que l'habitude d'y aller lui paraissoit peu raisonnable, & qu'une honneste femme pouvait s'occuper à quelque chose de meilleur ». (*op.cit*., p. 212 -213), car « ces divertissements sont toûjours criminels, & que sous quelque pretexte que ce soit on ne les peut excuser. » (p. 214).

déguise en femme, et la femme se travestit en homme ; ici rien ne semble compter, ni à quel ordre de citoyen appartient chacun, ni de quelle classe il est ressortissant, l'essentiel est le plaisir qu'il se procure avec son jeu et ses subterfuges. Cette liberté reste, toutefois, précaire et menacée : étroitement liée à la scène, elle s'étouffe dès que l'on sort de l'espace de jeu où le retour brutal au réel exige un retour imminent à l'ordre. Ainsi, les beaux habits d'Angélique n'ont plus aucune légitimité dès qu'elle quitte le théâtre, ils doivent disparaître dès qu'ils ont servi pour céder place de nouveau aux vêtements moroses. Le savoureux moment de plaisir et d'enchantement s'évanouit alors avec l'abaissement des rideaux et dès sa sortie de la *scène,* Angélique remet « sa coiffe », et son habit de deuil :

> ANGÉLIQUE.
> Ôte-moi promptement ces habits, Isabelle,
> Redonne-moi mon deuil. Ah fortune cruelle ! (I, 6).

Angélique quitte le théâtre pour revenir « au fond » de sa maison sombre. Le passage de l'espace ludique à l'espace réel est assuré par l'arrivée subite du frère « brutal » marquant ainsi l'aspect éphémère de la liberté et du plaisir avortés si tôt nés.

Dans plusieurs pièces à déguisements, c'est la femme masquée qui se montre la plus active au sein du couple amoureux. On assiste à un renversement du schéma traditionnel de la quête amoureuse où l'homme déploie la part d'activité majeure, c'est désormais l'héroïne voilée qui guide l'action. La mystification féminine réduit corrélativement la marge d'initiative laissée au protagoniste masculin qui subit une manipulation, cherche à se conformer au vouloir de sa partenaire et s'engage à tâtons dans une trame d'évènements qu'il ne maîtrise pas. La disproportion entre l'initiative féminine et la relative passivité masculine est accrue dans la plupart du temps par le fait que le personnage masculin se trouve dans un espace qui lui est étranger et que la femme masquée connaît à la perfection. Sa maîtrise de l'espace et son masque sont ses deux complices : Florestan de *L'Esprit Follet* est un jeune provincial venu, depuis peu à Paris, Dorante de *La Suite du Menteur* est un provincial échoué à Paris et nouveau venu à Lyon, se trouvent tous deux dans un espace semé d'embûches et encore à décrypter. Manipulation et stratégies féminines reposent sur les pratiques de brouillage « issues de l'*engaño* des *comedias* d'origine[286] ». La mystificatrice semble être une sorte d'initiatrice à la complexité de la ville pour le jeune héros encore étranger. Mais celle-ci a tôt fait de revêtir les apparences d'un lieu piégé, labyrinthique. Dans l'univers de ces comédies, des trucages concernant les espaces privés s'accumulent, les maisons ont plusieurs portes, des passages

[286] Catherine Dumas, *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or*, *op.cit*., p. 122.

secrets et des cachettes que seule l'héroïne semble maîtriser (*L'Esprit Follet).* Même les prisons ne sont pas hermétiques pour ces femmes entreprenantes : Mélisse de *La Suite du Menteur* rend une visite à Dorante dans sa prison sans le consentement de son frère. Le double déguisement de notre héroïne en servante et par un voile-écran semble s'expliquer par un double motif, son souci de l'honneur, et sa peur d'être reconnue par son jaloux de frère :

> LYSE.
> Pour ma maîtresse, il est de conséquence
> De vous taire deux jours son nom et sa naissance,
> Ce secret trop tôt su peut la perdre d'honneur. (I, 2)

Une grande prudence caractérise notre héroïne ; elle calcule ses pas surtout quand il s'agit de mettre en jeu son honneur. Elle est également prudente en amour et ne consent de se dévoiler à son galant qu'après s'être assurée de son amour et de son engagement pour elle :

> MÉLISSE.
> Voilà le vrai sujet de mon déguisement,
> Pour ne rien hasarder j'ai pris ce vêtement,
> Pour entrer sans soupçon, pour en sortir de même,
> Et ne me point montrer qu'ayant vu si l'on m'aime. (III ,3)

Malgré la liberté temporaire que lui procure son déguisement, Mélisse semble très préoccupée par son honneur et exprime sa peur d'être découverte par son frère ce qui l'oblige à interrompre, malgré elle, une savoureuse conversation d'amour. Sa liberté reste fragile et la situation peut se renverser d'un moment à l'autre par la survenue du gardien de l'honneur :

> MÉLISSE.
> Vous m'entendrez un jour, à présent je vous quitte,
> Et malgré mon amour je romps cette visite,
> Le soin de mon honneur le veut que j'en use ainsi,
> Je crains à tous moments qu'on me surprenne ici
> Encore que déguisée on pourrait me connaître. (III, 3)

Consciente de la fragilité du masque, la femme noble varie souvent ses stratégies. Pour brouiller les pistes, elle ne se contente pas de cacher son visage, mais change également de costume et se travestit parfois en roturière pour assister aux bals et aux fêtes mondaines sans être reconnue. Le changement d'habits est d'autant plus significatif qu'il permet à la femme de se franchir momentanément de sa noblesse pour se mêler à la foule roturière. Dans ses *Diversitéz Curieuses,* Bordelon nous raconte la ruse utilisée par une jeune noble qui veut assister au bal sans être reconnue :

> Orani jeune homme de petite naissance, mais tout plein de jugement & d'esprit, s'étant trouvé par hasard assis dans un bal auprés d'une Dame masquée de la première qualité ; & cette Dame lui ayant dit tout bas qui elle étoit, il voulut se lever par respect

> & s'éloigner d'elle ; mais voyant qu'elle le retenoit, sans vouloir permettre qu'il se levât, il lui dit: *Vous avez raison, Madame, de me retenir ; car étant ainsi auprés de vous , je vous déguiserai de telle sorte, qu'assûrément personne ne vous reconnoîtra*[287].

La révélation de l'identité de la femme se fait progressivement et avec une grande précaution, parfois même, elle se fait d'une façon accidentelle pour des raisons de sécurité relevant du haut statut familial de l'héroïne. Vers la fin de la pièce, la femme masquée se trouve généralement contrainte de dévoiler son identité pour implorer la protection du galant contre la violence d'un frère (*L'Esprit Follet, La Suite du Menteur et Les Engagements du hasard),* une démarche qui permet le retour final à l'ordre et la réconciliation entre les différentes parties par un mariage final et hâtif qui clôt l'action.

- *Se masquer en dissimulant*

Dans *La Folle Gageure*, l'héroïne également emprisonnée par son frère, semble être plus déterminée qu'Angélique. Contrainte par Télame de prendre un époux qu'elle n'estime pas, Diane envisage de jouer le jaloux pour arriver à ses fins. Si elle baisse parfois sa coiffe pour détourner sa surveillance, elle envisage d'autres fois la dissimulation comme solution ultime pour regagner sa liberté et affirmer sa volonté. Par la ruse, la jeune femme réussit à faire entrer son amant jusqu'à l'intérieur de son jardin et l'entretenir sous les yeux du jaloux sans qu'il s'en aperçoive. Usant d'un discours double et équivoque, Diane se transforme d'opprimée en manipulatrice : si son discours amoureux s'adresse en apparence à Valère, il a en réalité pour cible son amant caché sous le feuillage. La jeune femme masque d'autant mieux sa pensée qu'elle trompe et son frère et son ami :

> DIANE.
> J'en sais une pour moi, qui le corps enfermé,
> Adore de l'esprit un amant bien aimé,
> Et qui des yeux du corps, malgré la vigilance
> Des jaloux importuns, le voit en leur présence. (IV, 9)

L'équivoque se traduit dans le texte par un jeu des mots où le vocable « yeux » devient doublement connoté. Diane distingue les « yeux du corps[288] » de ceux de « l'esprit ». Empêchée de voir son amant par les « yeux du corps », elle le voit alors par ceux de l'esprit. Dans la

[287] L'Abbé Laurent Bordelon, *Diversitez curieuses pour servir de récréation à l'esprit.* 1ère (-4e) partie, Paris, U. Coustelier, 1694, d'après Barbier, partie. IV, p. 141-142.

[288] Les « yeux du corps » est une expression utilisée par Diane pour signifier « voir » au sens propre, c'est-à-dire percevoir physiquement son amant caché derrière le feuillage. Les « yeux de l'esprit » signifie, cependant, au figuré « être capable de percevoir au-delà des yeux physiques » c'est-à-dire pouvoir comprendre et reconnaître par l'intelligence et l'imagination.

scène 9 du quatrième acte se développe tout un jeu des regards : Diane joue sur le verbe *voir*. Elle montre à son geôlier qu'elle a pu voir ce dont il était incapable : son amant doublement caché, par le feuillage et par l'obscurité. À la clairvoyance de Diane, répond l'aveuglement de son frère, seul incapable de remarquer la présence de Lidament dans son jardin. Le succès de Diane est d'autant plus spectaculaire qu'elle arrive, non seulement à défier les ordres de son frère, mais va jusqu'à faire une déclaration d'amour à Lidament en sa présence :

> DIANE.
> Portez à mon Amant mes amoureux soupirs,
> Vous n'irez pas bien loin, doux et charmants zéphires,
> Il me voit, il m'entend, et ce sombre feuillage
> Aux yeux de nos jaloux ne donne aucun ombrage.
> […]
> Montre à mon bien-aimé mon innocente flamme
> Amour, il voit mes yeux, découvre-lui mon âme. (IV, 9)

Il faut noter ici tous les mots ambivalents : l'expression « *pas bien loin »* qui suggère la présence physique et le rapprochement spatial de Lidament, appuyé par deux verbes de perception *« il me voit, il m'entend »,* et d'un verbe d'énonciation « *montre* » qui localise encore une fois le jeune galant dans l'espace. Le corps de l'amant bien que présent réellement sur scène, reste relativement *visible*, il n'est pas accessible à tous : seuls Diane et le spectateur (personnages clairvoyants et intelligents ?) peuvent l'apercevoir. La visibilité du corps est certes limitée par le « sombre feuillage », mais la présence du jeune galant reste envahissante dans l'imagination de l'amante qui sent ce rapprochement à un point tel qu'elle y emploie tous ses sens (l'odorat, l'ouïe, l'imagination). Pour compenser son handicap visuel, Diane a recours aux « yeux de l'âme » et voit dans le cœur de son amant. Télame et Valère, écartés du champ de la lucidité, sont ridiculisés : Diane va jusqu'à révéler l'endroit où se cachait son amant sans que son frère ne se doute de rien. « Amour qui m'a suivi sous ces feuillages verts, / Fais voir mes doux transports à l'astre que je sers. » (IV ,9). Le quiproquo renforce le comique de la situation et Télame, ravi, prend les propos de sa sœur pour une déclaration d'amour à son ami Valère.

Le jeu de mots continue dans la scène 10 avec l'usage de l'oxymore qui met l'accent davantage sur l'aveuglement de Tèlame :

> TÉLAME.
> Au travers d'une claire et belle obscurité
> Sachez qu'avec plaisir je vois la vérité. (IV, 9).

Le jaloux n'est pas seulement incapable de *voir*, mais également d'*entendre*[289] et de *comprendre*. Le seul personnage doté réellement d'*entendement* et de clairvoyance semble être Lidament, capable de déchiffrer le sens réel du double discours de Diane : « Je m'explique assez bien à qui me sait entendre » (IV, 9). Le jeu du clair- obscur s'enchaîne en une sorte de métaphore filée jusqu'à la fin de la scène 11. Surveillés par les jaloux, les deux amants se passent des « yeux du corps » pour se laisser guider par « les yeux du cœur », plus vigilants et capables de voir sans avoir besoin de la lumière, étant illuminées par la force intérieure de l'amour :

> DIANE.
> Fais voir à Lidament, Amour, que je l'écoute,
> Et qu'approuvant son feu, je n'en suis plus en doute ;
> Fais-lui voir que je l'aime en dépit des jaloux,
>
> LIDAMENT.
> Oui, oui, j'ai bien connu que cet astre adorable
> Éclairait mon Amour et m'était favorable : (IV, 10)

Furetière (1690) donne comme premier sens au verbe « *voire* », celui d'« Essayer, esprouver, connoistre tant par les sens, que par la raison » mais, note également que *« voir* » peut être considéré comme un acte divin et purement spirituel, il

> se dit figurément des choses spirituelles. Il faut toujours penser que Dieu nous regarde et nous voit : il nous voit dans les ténèbres, et il nous voit jusque dans le fond du cœur. Les Bienheureux dans le ciel voyent Dieu face à face. Personne n'a veu Dieu des yeux corporels.

On peut noter alors que nos deux amoureux sont en quelque sorte divinisés puisqu'ils demeurent les seuls clairvoyants dans une foule d'aveugles et qu'ils arrivent à se *voir* malgré l'absence de la lumière (de la liberté ?). Cette lucidité est traduite par un recours fréquent aux métaphores des astres dans les propos de deux amants :

> DIANE.
> Mon cœur, guidez mes yeux parmi ces routes sombres,
> Et cherchant mon Soleil errant parmi les ombres.
>
> LIDAMENT.
> Amour guide mes pas vers l'astre qui me luit,
> J'entends l'astre de cœurs non l'astre de la nuit :

[289] ENTENDRE : verbe issu du bas latin *intendere*, qui avait au départ le sens concret de « étendre, tendre quelque chose vers » ; puis au figuré celui de « tendre, diriger son regard, son esprit vers » ; enfin, en latin chrétien, il a pris la signification de « faire attention à, écouter, comprendre ».
Dans le domaine de l'audition, si le sujet a une attitude active, ce verbe signifie « tendre l'oreille », d'où « s'intéresser à, s'occuper de », « prêter attention, obéir à » ou encore « consentir à, acquiescer à ». Si au contraire, le sujet a une attitude passive, ce verbe prend le sens de « recevoir par l'ouïe ». Dans ce cas, il est synonyme d'ouïr.
Dans le domaine de l'intellection, le verbe peut signifier « comprendre ».

> Découvre-moi Diane, et fais que sans contrainte,
> Je lui découvre un cœur qui l'adore sans feinte,
> Quoi que la seule feinte ait fait en un seul jour,
> Naître ce violent, mais véritable Amour. (IV, 10)

« Le travestissement de la pensée », expression en elle-même précieuse, le style recherché et bien soigné des deux amants, le goût exclusif des choses de l'esprit – le recours fréquent à la métaphore et à la périphrase – aussi bien que la délicatesse du discours et des sentiments relèvent bien du style précieux très en vogue à l'époque.

La scène de l'aveu amoureux reste l'une des plus belles scènes de la pièce : elle nous donne à voir un vrai « bouleversement » sensoriel : en effet, c'est une scène où les yeux ne voient plus, la bouche ne parle plus et où le cœur et les yeux prennent la parole pour exprimer ce que la voix s'avère incapable de dire ! La parole muette de Lidament semble atteindre comme magiquement les oreilles de son amante sans avoir besoin de la cacophonie des mots, ni de la souillure des sons susceptibles d'éveiller les yeux des jaloux :

> LIDAMENT.
> À ces doux mouvements que des yeux je suivais,
> J'ai répondu du cœur ne l'osant de la voix
> Ces traits qu'un vain rival abusé par sa flamme,
> Recevait par l'oreille, entraient dedans mon âme,
> Trois se croyaient par vous heureux au dernier point,
> J'étais pourtant le seul qui ne m'abusait point. (IV, 10)

L'illusion théâtrale basée sur l'imagination nous rappelle encore une fois le texte espagnol *El mayor imposible* de Lope de Vega dont la principale qualité est l'*inventio,* contrairement à son semblable français, plutôt basé sur la raison, qui inspire la *dispositio.* L'imagination est donc un élément central de la thématique comme de l'esthétique de *la comedia*. Elle constitue une des qualités essentielles du galant, capable d'aimer sans voir :

> à l'image de l'amour peignant le visage de l'être aimé dans la mémoire répond celle du poète prenant pour «toile » l'oreille de son auditoire, toute description poétique tendant à devenir une transposition métaphorique du geste pictural […]. La valeur visuelle de la parole dans le théâtre du Siècle d'Or est indéniable[290]…

Cela peut expliquer la qualification du théâtre espagnol : on dit qu'il est « fait pour l'oreille[291] ». Cette qualification ne va toutefois pas jusqu'à nier la dimension spectaculaire de *la comedia*. Le corps y reste malgré tout très présent, comme le suggère la parole même des personnages. On remarque ainsi une présence étonnante du verbe voir dans la pièce de Boisrobert (on note sept occurrences du verbe voir et six occurrences du vocable « yeux », rien que dans la scène

[290] Catherine Marchal-Weyl, *Le Tailleur et le fripier : transformation des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Librairie Droz S.A, 2007, p. 318, 319
[291] Catherine Marchal- Weyl, *ibid*., p. 320.

10 du quatrième acte), manière d'insister davantage sur la présence corporelle et l'importance accordée au regard et aux sens en général, notamment l'ouïe, avec la fréquence des occurrences et des cooccurrences du verbe entendre également. Cette célébration des sens n'est autre que l'emblème de la représentation théâtrale qui vise à charmer et l'œil et l'oreille du spectateur, et c'est en ce point que *la comedia* semble se distinguer du théâtre français où la part du lion est plutôt accordée à l'œil, comme organe principal de la communication théâtrale.

Dans cette pièce de Boisrobert, Diane paraît active et entreprenante ; elle n'hésite pas à défier les décisions prises à son égard car elle les juge injustes et sans motif :

> Quand votre soin serait extrême,
> Je ne saurais vous accorder,
> Si je ne me garde moi-même,
> Qu'un autre me puisse garder (IV, 9)

Elle refuse que sa liberté ne se transforme en une simple valeur mercantile entre les mains des dirigeants mâles. En manipulant son frère et son futur prétendant, la jeune femme montre sa capacité d'agir et sa volonté de changer un avenir pourtant tracé d'avance et sur mesure par un frère qui ne semble soucieux que de son image sociale.

- *Le travestissement en homme et ses enjeux*

Si le travestissement des femmes en hommes est très fréquent au théâtre, les causes restent toutefois très variées : dans certains cas, prendre l'apparence du sexe opposé peut servir simplement à séduire, notamment par son mystère, comme nous l'avons déjà souligné dans les développements précédents[292] ; dans d'autres cas, le travestissement en homme peut avoir un rôle plus dynamique et une portée éthique plus sérieuse telle que sa participation à la libération de la femme déguisée.

Quoique dissimulée pour des raisons différentes, la femme travestie utilise généralement le vêtement masculin comme un abri, comme un paravent bien peint derrière lequel elle cache une identité sexuelle qui peut bel et bien entraver la réalisation de ses ambitions. Le déguisement en homme semble procurer à nos héroïnes de théâtre l'occasion rêvée pour se débarrasser de carcan dans lequel elles étaient confinées pendant longtemps, pour être quelqu'un d'autre, de plus « fort », pour s'identifier avec le masculin, avec le « plus viril » et même le plus « intelligent », selon les mentalités d'une époque qui dévalorise les femmes et

[292] Voir notre partie B.II.3.b. « *La séduction par le travestissement en homme* ».

croit pleinement à la supériorité naturelle des hommes sur le sexe dit « faible[293] ». Cette supériorité se traduit vraisemblablement par la pompe de l'habit masculin lui-même, connotant virilité, force et sagesse, ce qui peut expliquer d'ailleurs la raillerie et le refus de tous ceux qui se travestissent en revêtant un costume inadéquat à leur sexe ou à leur rang social. Ce travestissement est vu comme « un risque politique » de la confusion des rangs par le brouillage de la visibilité des paraîtres, comme une désintégration, voire un « démembrement » social engendrant des pratiques vestimentaires hors normes et porteuses de désordre. Grâce au travestissement, la femme existe davantage, car, en revêtant les habits de l'homme, elle gagne en indépendance et en autorité. Le déguisement permet, en fait à nos héroïnes de rendre visibles des revendications de liberté physique, d'égalité économique et de dépassement du cadre binaire des relations de sexe. Images de subversion politique et /ou d'affirmation d'une identité sexuelle non conforme. Cette égalité reste toutefois condamnée par la religion, car selon la Bible, la femme ne doit en aucun cas ressembler à l'homme ; son corps doit en être complètement distinct d'où la nécessité de les distinguer perpétuellement par l'habit :

> Le vêtement est dans la Bible le signe et la garantie de la distinction des corps sexués. Il définit l'autonomie des genres mais il peut plus encore […] signifier des rapports de pouvoir. Le voilement peut bien être un geste de consécration et d'oblation […], il déclare, au moins dans les assemblées, la sujétion des femmes et leur différence. ''Si donc une femme ne met pas de voile, alors qu'elle se coupe les cheveux !'' dit avec ironie saint Paul dans la *Première Épître aux Corinthiens* (11, v. 6). La nécessité des signes distinctifs est pour lui intangible et s'il prescrit à l'homme de ne pas se couvrir la tête (et de garder ses cheveux courts), ''c'est parce qu'il est l'image et le reflet de Dieu ; quant à la femme, elle est le reflet de l'homme'' (v. 7)[294].

« La fille-garçon » porte certes atteinte « au droit divin et civil » car une féminité voilée, au propre comme au figuré, constitue toujours un risque pour la masculinité cachant en son sein une « dangereuse » virilité latente, mais elle peut se targuer également d'un « désir d'élévation ». L'homme, au contraire, ne peut que « s'abaisser sous l'habit féminin, se souiller d'un vêtement externe, se manifester […] infâme[295] ». Contrefaire le corps naturel par les parures vestimentaires comme par les fards cosmétiques d'ailleurs, ce n'est pas seulement prendre le risque de créer un corps monstrueux, mais aussi contrefaire la création divine qui est

---

[293] Jacques Olivier (*Alphabets de l'imperfection et malice des Femmes*, 1617), n'hésite pas comme beaucoup d'autres écrivains de son époque à dévaloriser la femme. Il dédie ainsi son ouvrage à *« la plus imparfaite créature de l'univers, l'écume de la nature, le séminaire des malheurs, la source des querelles, le jouet des insensés […], l'allumette des vices, la sentine d'ordure, un monstre de nature, un mal nécessaire »* ; ce qui ne laisse pas d'indiquer que sous ces apparences ludiques, les partis pris envers les femmes restent violents. (Maïté Albistur, *Histoire du féminisme Français du Moyen Âge à nos jours*, Éd. Des femmes, 1978, p. 177).

[294] Nicole Pellegrin, « Le Genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », dans *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 29 mai 2006, consulté le 15 novembre 2012, p. 252, URL : http://clio.revues.org/252 ; DOI : 10.4000/clio.

[295] Nicole Pellegrin, *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, *op.cit*., p. 160.

l'Homme : cela signifie « changer et desfaire ce que Dieu a fait » selon l'expression de Saint Cyprien. Le travestissement n'implique pourtant pas une négation totale du réel. Dans le travestissement, le réel est dénoncé, les valeurs sont perverties et les ambiguïtés se multiplient. De la tradition classique au théâtre aux formes plus modernes et sociales du travestissement, c'est tout un jeu d'inversion qui vise à remettre en question les fondements d'un système, tout au moins à en déceler les fissures.

Or, le travestissement féminin en homme et, malgré ces interdictions, reste souvent plus toléré que le travestissement de l'homme en femme. Il demeure un objet d'admiration plus que de mépris, seconde preuve des avantages de la masculinité et de la primauté de l'homme sur la femme, mais aussi de la force des rêves féminins de subversion sexuelle, de l'envie de transcender leur condition et d'être, même si c'est en jouant, du côté du plus fort, de se mettre dans ses habits, de mimer ses gestes et sa posture et de feindre son allure ; un plaisir auquel se sont livrées plusieurs héroïnes des comédies. Selon Sylvie Steinberg,

> Assurément et plus visiblement, les travesties du passé franchissent la frontière tracée entre les genres puisqu'elles épousent des activités, des comportements, des valeurs "propres" aux hommes de leur temps. […] les femmes qui se travestissent s'arrogent un privilège, celui de gravir une marche dans la hiérarchie des êtres et c'est en ces termes-là que leurs contemporains comprennent leurs comportements[296].

Le travestissement de la femme en homme reste très fréquent dans les comédies du XVIIe siècle, surtout dans les adaptations de *la comedia* espagnole, mais, il faut noter que ce motif est déjà présent dans le théâtre français au moins depuis le XVIe siècle[297]. Largement hérité de la tradition espagnole, le travestissement en homme constitue l'un des travestissements les plus utilisés dans *la comedia* ; on le retrouve « dans 113 comédies sur 406 de Lope de Vega et dans 21 sur 81 chez Tirso de Molina[298] ». Le déguisement relève, en fait, du goût du trompe-l'œil, il pose la dialectique de l'être et du paraître chère à la dramaturgie espagnole, et selon laquelle le monde est un grand théâtre, la vie est un songe et les songes des chimères… Le cheminement et l'initiation des protagonistes semblent passer nécessairement par le masque, qu'ils en soient les utilisateurs ou les victimes, comme s'il leur permettait d'effectuer un parcours initiatique indispensable à la réalisation de leurs désirs.

---

[296] Sylvie Steinberg, *Travestissement féminin et Liberté*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 313.
[297] Myriam Boussahba-Bravard, [sous dir.] de Guyonne LEDUC, *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, 2006, Coll. « *Des idées et des femmes* »). », CLIO. Histoire, femmes et sociétés [En ligne], 26 | 2007, mis en ligne le 14 avril 2008, consulté le 14 novembre 2012.
[298] Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage : du baroque espagnol au classicisme français, op.cit*., p. 31.

Même si le but premier de déguisement reste celui de donner à la femme travestie une plus grande marge de liberté dans son action, les raisons qui imposent à la femme son déguisement demeurent néanmoins très variées au théâtre. On s'en sert parfois pour dissuader un prétendant dont on veut se débarrasser : la fausse apparence doit inspirer la répulsion et le masque, dans ce cas, sert à avilir le corps féminin en le rendant désagréable comme dans *La Femme fille et veuve* de Le Grand. Dans d'autres cas, la femme ne trouve d'autre solution pour profiter d'un héritage qu'elle risque, sinon, de perdre que de camoufler son sexe. Dans certains cas, le masque devient, *a priori*, une obligation ingrate, et la dissimulation de l'identité réelle se fait nécessité : le sujet a été traité par Le Métel d'Ouville dans *Aimer sans savoir qui,* repris plus tard par Boisrobert dans *La Belle Invisible (1658),* et par Molière dans *Le Dépit Amoureux.*

Dans les légendes et histoires saintes, pour celles qui osèrent s'habiller en hommes, le travestissement fut d'abord un moyen de survie. Ce fut le déguisement des persécutées et des amoureuses, habillement commode des pauvresses et des patriotes, ou encore le travestissement des femmes dont l'honneur était mis en cause. L'abbé Goussault écrit ainsi :

> Une Vierge d'Antioche[299] qui avoit tant de vertu que de beauté, fit aussi voir une grandeur d'ame si extraordinaire, qu'elle merite d'estre rapportée. […] .Cette vierge pour n'avoir pas voulu sacrifier aux idoles, ayant ésté conduite dans un lieu qu'elle le craignoit plus que les gibets & le feu, en fut retirée d'une manière qui la surprit et dont elle n'osa se flatter. Un soldat entra […]. Ce soldat luy proposa de prendre ses habits & de se sauver. Elle accepta ses offres, & s'estant travestie, elle sortit en se cachant le visage avec son chapeau[300].

Ce genre d'histoires soulignant l'intérêt du travestissement féminin comme moyen de sauvegarde de l'honneur n'est nullement étranger à la scène comique et tragi-comique du XVIIe siècle : beaucoup d'héroïnes de théâtre enfilent des habits masculins pour préserver leur existence ou pour sauver le reste d'un honneur perdu. Dans *Laure Persécutée* de Rotrou, Laure se travestit en page pour échapper à la fureur du roi qui prononce son arrêt de mort :

> LAURE.
> Cet habit m'a soustraite à la fureur du Roi,
> De ce pas à moi-même, il s'est enquis de moi,
> Et je vois bien qu'il faut qu'une même journée
> Éclaire pour ma perte, et pour votre Hyménée. (I, 6)

Plus qu'un luxe et plus qu'un moyen de séduction, le travestissement devient, comme dans ce cas, une nécessité. Parfois, garantissant l'anonymat à la femme déguisée, il lui permet d'agir plus librement et de rattraper un homme qui l'a trahie. La belle Alphrède, dans la pièce éponyme

---

[299] Ce sujet a été traité par Corneille dans *Théodore, vierge et Martyre* (représentée en 1645).
[300] L'Abbé Goussault, *Le Portrait d'une femme honneste, raisonnable et véritablement chrétienne*, *op.cit*., p. 288-289.

de Rotrou, se travestit en homme pour pouvoir suivre les traces d'un amant volage qui l'a délaissée, engrossée, afin de partir à la recherche d'une nouvelle conquête :

> ALPHRÈDE.
> Ne crois pas orgueilleux qu'Amour ait fait la chaîne
> Qui par un secret amour après tes pas me traîne,
> Ne présume pas tant du pouvoir de tes yeux,
> Que de leur imputer ce transport furieux :
> [...]
> N'accuse de ma peine, et de cette poursuite,
> Que le honteux état… où je me vois réduite,
> Le fruit que le Ciel donne à tes sales plaisirs,
> Me porte sur tes pas, bien plus que mes désirs ; (I, 4).

Condamnée par une société qui ne tolère pas encore les relations hors mariage, Alphrède s'abrite derrière son habit masculin pour pouvoir entamer son voyage et poursuivre son amant afin de conclure avec lui son mariage salvateur. Comme dans la *comedia* d'origine, chaque nouvelle passion est vécue comme une petite guerre, car il faut la protéger contre mille interventions possibles, ce qui oblige les amoureuses à la vivre clandestinement, en s'enveloppant de fausses apparences. Ces femmes se trouvent obligées de protéger leurs passions avec des soins constants, de les défendre contre les assauts des autres femmes, mais aussi contre l'opposition d'un père ou d'un frère qui croit que l'on peut tout aménager et tout décider à leur place même quand il s'agit de leur mariage :

> La *comedia* est une littérature d'hommes : ils se sont réservé quelques vertus discutables et confortablement conformistes […] tandis qu'on ne laisse aux femmes que le soin de poursuivre et tenir en laisse leurs amants[301].

Dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne,* de Mairet, Émilie se travestit en homme pour échapper à la surveillance de son mari jaloux. Étant bien gardée par sa belle-sœur, Flavie, la jeune épouse, se déguise en homme afin de pouvoir aller rendre visite à son amant blessé :

> ÉMILIE.
> Monsieur, on ne croit pas qu'il en puisse guérir :
> C'est pourquoi l'équipage où je suis à cette heure
> *Elle est vêtue en homme*
> N'est que pour aller voir auparavant qu'il meure, (II, 3)

Dans ces pièces à travestissement, le monde de chimères, construit par les mensonges successifs de l'héroïne travestie, fonctionne comme une toile d'araignée, une machinerie théâtrale, un filet où sont empêtrés tous les personnages sauf elle, la meneuse du jeu. L'action se noue et se dénoue en fonction d'une fin, considérée comme simple et rationnelle : la conquête de l'homme désiré. Dans la plupart des cas, le déguisement est utilisé pour permettre à l'héroïne

[301] Alexandre Cioranescu, *op.cit*., p. 327.

de suivre son amant sans être soupçonnée ni reconnue, il s'agit d'un simple stratagème amoureux qui produit un grand effet de surprise et d'enchantement chez l'amant et qui constitue une source de plaisir pour le spectateur. Le public suit à plaisir les pas de l'héroïne dans un dédale qui se révèle comme un piège, où son amant est capturé, pris de vertige, en proie à une sorte d'ivresse. L'homme piégé se montre cependant reconnaissant envers celle qui le délivre enfin de l'impuissance à laquelle elle l'a acculé. Émerveillé devant son esprit d'invention, la fertilité de ses ressources ainsi que de sa beauté, il revient vers elle et l'épouse : telles sont les intrigues menées par des femmes volontaires et protéiformes dans *La Célimène, La Diane, Les Deux Pucelles, La Belle Alphrède*.

La *Diane* de Rotrou offre un exemple particulièrement intéressant : noble de naissance sans qu'elle le sache, Diane, se trouve exilée et privée de son héritage par sa mère. Celle-ci privilégie son fils Lysandre qui devient, en l'absence de Diane, son seul héritier ; le bon parti que sa fortune fait de lui pourrait lui permettre d'accroître ses biens en épousant la fille unique d'Orimand. Sous-estimée et privée de ses biens, Diane se sert de deux déguisements, féminin puis masculin, ce qui lui permettra *in fine* de faire apprécier par tous sa force et sa sagesse. Notre héroïne franchit les frontières tracées par une société rivée à une hiérarchisation des sexes favorable aux hommes pour démontrer sa capacité de les égaler, et même de les dépasser. En épousant les activités et les comportements masculins, Diane réussit à montrer sa supériorité et son intelligence à l'égard des hommes : elle est d'autant plus capable de contrefaire l'homme qu'elle a brillé dans toutes ses activités, même les plus viriles d'entre elles : la navigation (en prétendant être un voyageur qui a exploré les mers), la séduction (elle séduit Rosinde), et même la beauté (une beauté qu'admire Orimand). Dans cette pièce, le déguisement en homme est aussi la solution finale à laquelle recourt l'héroïne désespérée pour récupérer son amant infidèle après une série de travestissements ratés : d'abord en servante et en paysanne, un déguisement qui n'a vraisemblablement pas pu changer grand-chose à la situation puisque le risque de perdre l'amant persiste toujours. Puis en homme (en égale ?), un déguisement qui semble plus opérant puisqu'elle réussit à s'imposer comme un vrai rival pour Lysimant, comme un concurrent « mâle », capable de lui disputer l'amour de sa maîtresse :

> DIANE.
> Je veux sous ces habits m'offrir à Lysimant
> Le servir déguisée, et de quoi qu'il propose,
> En divertir l'effet, en connaissant la cause,
> C'est mon dernier recours, parmi tant de malheurs. (*La Diane*, I, 2)

Le costume masculin, s'il participe à la revalorisation sociale de Diane, lui permet également une ascension psychologique : protegée par son apparence masculine, Diane reprend confiance

en elle-même, se montre determinée et décide de mener la feinte jusqu'au bout. Si la jeune femme se lance au début à tâtons dans son aventure, elle finit par assumer son apparence masculine et se sent comme fortifiée intérieurement par les droits que lui confère son nouveau statut extérieur, d'homme libre et autonome :

> DIANE.
> Ta providence (Amour) me fournit ces obstacles,
> Ajoute cette gloire, à tes autres miracles,
> Et voit ce qu'une fille a mis d'empêchements :
> Mais je ne songeais plus à parler en amant.
> Je ne suis plus Diane, et je suis Lysandre, (III, 7).

La jeune amoureuse s'approprie son identité masculine d'emprunt et vit pleinement son rôle d'homme, au point de duper tous ses spectateurs masculins, y compris son propre amant. La détermination de Diane et son envie de rompre avec sa nature féminine (faiblesse, voix douce, plainte et pleurs …) donnent de la crédibilité à son rôle et contribuent à la séduction de son public pris dans le piège de son travestissement. Orimand croit même reconnaître en elle les traits physiques de son fils Lysandre !

> C'est lui, n'en doutons plus, cet aimable visage
> Conserve quelques traits qu'il eut en son jeune âge.
> Je vois ses actions, cet œil doux, et riant
> Paraît en mes regards, tel qu'en son Orient. (III, 10)

Son déguisement est d'autant plus convaincant qu'Orimand continue à croire qu'elle est le seul et vrai Lysandre, même après l'apparition de l'original. L'imposture ne sera découverte que vers la fin de la pièce où, parce que le véritable Lysandre est de retour, Alors Diane est trahie par ses émotions qui s'expriment par son corps : confrontée à sa réalité, la jeune femme frémit et éclate en sanglots, comme le précisent la didascalie de la scène 9 du dernier acte (« *Diane pleurant* ») et les propos de Lysandre qui s'exclame alors : « Voyez-vous pas déjà comme ses tremblements, / Prouvent son imposture, et ses déguisements ? ».

Si le déguisement de Diane est condamné par Orimand, qui ne manque pas de s'indigner de son imposture, il ne semble pas déranger autant son amant, qui y voit un signe indubitable de son amour pour lui. On ne saurait mieux indiquer que c'est parce qu'elle joue l'homme avec une si parfaite conviction, parce que, réactive, inventive, elle se livre tout entière à la feinte, dans chaque geste, dans chaque parole, que la femme devient l'objet féminin idéal, de sorte que féminité et théâtre apparaissent liés, dans cette fameuse scène, par une affinité élective. Consciente des obstacles sociaux qui interdisent l'union entre un noble et une femme de condition inférieure, Diane essaye de franchir les limites du réel par ce double travestissement : en homme et en noble. Cette double imposture sert à cacher son infériorité naturelle de femme,

mais également son infériorité sociale de roturière. Les enjeux sociaux du déguisement sont d'autant plus significatifs que la jeune femme se trouve confrontée à une double réalité : l'acceptation et le refus de son travestissement dépendent en réalité, non des règles morales universellement applicables, mais du statut social de la personne déguisée. Avant la révélation de l'identité aristocratique de Diane, son travestissement est condamné par tous :

> ORIMAND.
> Ces habits sont suspects, en sa condition,
> Et ce déguisement a son intention :
> Messieurs saisissez-le ; car tout cet artifice,
> Ne se peut découvrir qu'aux yeux de la justice.

Si Orimand se montre scandalisé surtout par la violation de la hiérarchie sociale qu'a constitué ce déguisement, le faux père de Diane, lui, manifeste son indignation devant le travestissement sexuel, vu comme une atteinte à la pudeur et à l'honneur de sa fille[302] et qui met en cause sa propre éducation morale :

> Et dessous quel habit se présente à ma vue
> Cette aveugle, de honte et de sens dépourvue ?
> *Il parle à elle.*
> Trouves-tu malheureuse en cet habillement,
> À celles de ton sexe, un sortable ornement ? (V, 11)

Cependant, et dès que l'appartenance noble de Diane est révélée, l'assemblée montre une généreuse tolérance à l'égard de la jeune travestie : « Oublions » (V, 11), dit Oronte ! Un appel à l'oubli ou plutôt à passer sous silence un « péché » mineur d'une fille amoureuse. En quittant son monde défavorisé et condamné à la faute, Diane chemine vers un monde meilleur qui lui donne droit de cité dans une communauté qui lui était interdite auparavant. Orimand va jusqu'à implorer le pardon de Diane pour l'avoir mal traitée, ce geste scellant l'admission de celle-ci dans l'univers noble régi par la civilité et le respect :

---

[302] La réaction du père est une réaction ordinaire dans une époque où « la fille-garçon » est fortement condamnée par la religion aussi bien que par les normes sociales. Le transvestisme a un caractère sacrilège, mais est aussi considéré comme dangereux vu les risques de subversion politique et de destruction morale que sa pratique pourrait entraîner, et cela selon un ordre du discours qui, en recourant à l'autorité conjointe des philosophes et des pères de l'Église, semble ne plus donner la prééminence à l'interdit religieux. En ce terme, Nicole Pillegrin note que : « 12. La nature a distingué l'homme de la femme ; la nature aussi qui, par ses lois salutaires, nous instruit à la décence et honnêteté digne d'un cœur viril, veut que cette différence soit gardée ; nature l'a introduit, le Créateur la confirme qui ne veut point l'homme être efféminé du corps, ni d'habits ni de faits, ni de paroles. [...] 16. [...] À plus forte (*sic*) donc est-il prohibé à l'homme de s'abaisser sous l'habit féminin, se souiller d'un vêtement externe, se manifester féminin, cinaede, infâme ; ou à la femme masquarader sous le parement viril, brelander sous l'accoutrement de l'homme, pour être telle folie contre le droit naturel, par le témoignage de Platon, droit divin et sanctions des anciens Pères qui appellent telles mommeries *monstruosæ impuritatis signa, et execrandissimum nefas.* » (Nicole Pellegrin, *Le Genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime,* version numérique, *op.cit*., p. 7.)

> Et vous que j'ai traitée avecque tant d'outrage,
> Qu'un sensible regret force votre courage,
> Entrez, et vous Damon, partagez nos plaisirs
> En cette occasion si chère à vos désirs. (V, 11).

Après s'être essayée à la feinte en se faisant passer pour femme de chambre alors qu'elle a eu la hardiesse (masculine ?) de quitter sa campagne de Boulogne, c'est en adoptant le comportement aussi bien que l'apparence d'un aristocrate, que Diane est parvenue à réaliser ce qu'elle n'aurait pas pu réaliser en sa qualité de femme roturière : sauver son honneur, regagner l'amour de son noble et riche amant, et… récupérer son héritage. Ce n'est qu'en devenant son égale, et par l'esprit, que Diane a pu détourner Lysimant de sa deuxième future épouse, après en avoir d'abord, en subtile camériste, écarté une première.

En ce point, elle rejoint plusieurs autres héroïnes de Rotrou. La belle Alphrède se déguise également en homme pour pouvoir agir en toute liberté et sauver son honneur perdu lors d'une relation amoureuse avec Rodolphe. Le travestissement masculin lui garantit ainsi l'anonymat, mais lui procure également l'occasion de voyager seule et de poursuivre son amant volage. Sous son déguisement masculin, la femme abandonne la passivité qui semble être son lot, elle agit, se déplace et peut même changer la trame des évènements. Sous l'œil surpris de son spectateur et de son amant, Alphrède manie à merveille l'épée et fait preuve d'une extrême habileté dans les exercices guerriers : elle combat les voleurs et sauve la vie de son amant. Mais, quand il s'agit de défendre son honneur, la jeune amoureuse n'hésite pas à utiliser son bras contre cet amant, qu'elle combat courageusement sans laisser paraître une de ces faiblesses ordinairement attribuées au sexe féminin. Quand il s'agit de choisir entre l'honneur et l'amour, c'est certes l'honneur qui l'emporte :

> ALPHRÈDE, *l'attaquant*.
> Indigne et lâche objet de mes vœux innocents,
> […]
> Ce bras, qu'en ce combat, tu croyais te servir
> Ne t'a sauvé la vie que pour te la ravir
> Ma main, en ce devoir plus juste que pieuse
> Pour ta mort seulement, t'était officieuse
> Donnons, ou sans égard je suis le mouvement,
> Que mon affront permet à mon ressentiment. (I, 4)

La vaillance et le courage d'Alphrède, surprennent également Amyntas dont elle était la captive : elle refuse d'obtenir sa franchise par des pleurs et des humiliations et préfère mourir en honnête « homme ». Prise dans l'illusion de son déguisement, Alphrède semble même par moments oublieuse de sa nature féminine et agir en un véritable « honnête homme », jaloux de son honneur et prêt à tout faire pour le sauvegarder :

ACASTE.
Essayez si vos larmes
Ne pourront de ses mains faire tomber les armes.
C'est l'unique moyen de fléchir ses pareils.

ALPHREDE.
Prends, lâche conseiller, prends pour toi tes conseils :
La plus avantageuse, et célèbre fortune,
Achetée à ce prix, me serait importune.

AMYNTAS.
Quoi tu peux au malheur joindre la vanité ?
La langue d'un esclave, a tant de liberté ? (II, 5)

Dans *La Célimène,* Florante déguisée parvient également à montrer sa supériorité à Filandre. Elle mène au succès son entreprise et gagne le pari que lui a lancé son amant infidèle et selon lequel il lui promet son cœur pour salaire si elle réussit à séduire Célimène, sa nouvelle amoureuse :

FILANDRE.
Elle [Célimène] n'estime rien que ses propres appas,
Vénus sous mes habits ne la toucherait pas.
Tous objets sont communs à ce cœur insensible

FLORANTE.
Et si je lui plaisais,

FILANDRE.
Tu ferais l'impossible. […]

FILANDRE.
Ta force en cet effet serait incomparable,
Tu ne me serais plus qu'un objet adorable.
De tels vœux dépendrait tout mon contentement,
Et je mépriserais l'Amante pour l'Amant. (I, 5)

Une compétition s'instaure dès lors entre la belle et son amant. En adoptant et l'habit et les manières de l'homme en matière de galanterie et de séduction, Florante devient l'égale potentielle de l'infidèle. Elle finit même par montrer sa supériorité à son galant en entreprenant délibérément la conquête de sa rivale sous ses yeux. Il a fallu attendre que Filandre confesse son échec à séduire l'insensible Célimène pour que Florante saisisse l'aubaine et lui prouve son mérite : elle réussit là où il a échoué. Elle ne manque pas de rire de cet amant « inefficace » qui échoue doublement ; en perdant sa première amante et en déplaisant à la nouvelle, lui qui remplissait jadis « les cœurs d'aise et d'étonnement » (I, 1). Florante met en cause les stratégies séductrices inopérantes de son amant, auquel elle s'offre volontiers en « initiatrice », lui enseignant les bonnes manières de séduire et lui renvoyant par là une piètre image du conquérant qu'il croyait être :

FLORANTE.
Admire mon esprit, reconnais mon pouvoir,
Ce n'est qu'en ces lieux, que m'aimer et me voir.
Je fais mille jaloux, et toutes vos maîtresses
Sont prodigues pour moi des vœux et de caresses.
Les esprits les plus froids se sont laissés dompter,
Filandre bienheureux, s'il s'en pouvait vanter, (IV, 3)

Le travestissement permet ainsi à Florante de remporter la victoire et de faire subir une défaite à son Filandre, rétablissant par-là l'équilibre de la relation entre les sexes :

FILANDRE.
Il est vrai que tout cède à des charmes si beaux,
Et je me sens atteint de mille traits nouveaux.
Je sais que ton mérite a touché Célimène,
Et je cède, Florante, à ton mérite extrême,
Et crois que tu sais mieux mon métier que moi-même.
Tu traites mieux l'amour avec moins de souci : (V, 3)

Florante se place ainsi de l'autre côté de la relation homme / femme qu'elle entretenait avec Filandre : au lieu d'être séduite et amoureuse, elle devient séduisante et aimée. On ne se trouve plus face à la traditionnelle amante de la pastorale, triste et délaissée[303] qui implore en pleurs le retour d'un amant infidèle, la femme devient désormais gaie, active et entrepreneuse. Dès le début de la comédie, Florante ne prend pas au sérieux les aléas du sentiment amoureux, et se montre même prête à s'en moquer. Dans la scène 3 de l'Acte I, la didascalie « *en riant* » annule bien les lamentations imposées par le rôle de l'amante délaissée et de la femme faible et suppliante :

FILANDRE.
Me dispenserez-vous de discours superflus ?
Le dirais-je en un mot, je ne vous aime plus.

FLORANTE *en riant.*
Ô sensible douleur ! ô perte irréparable !
Est-il à mes ennuis un tourment comparable.
Qui m'ouvre les enfers ? Qui me perce le sein ?

FILANDRE.
Ô vous n'en mourrez pas !

FLORANTE.
Ce n'est pas mon dessein. (I, 3)

[303] Félismène dans la pièce éponyme de Hardy (1626) poursuit le même chemin de la quête amoureuse que Célimène, cependant, elle vit l'abandon de son amant comme un malheur et considère la séduction involontaire de sa rivale comme un autre malheur : « FÉLISMENE. Ah ! l'indiscrète a bu ce dangereux poison, / Qui forcené de sens nous ôte la raison. / Ma jeunesse lui plaît, frauduleuse et coupable/ D'un défaut qui me rend de sa grâce incapable » (III, 3).

L'humeur enjouée de Florante semble plaire énormément à son amant qui déclare : « Florante est toujours gaie et sans mélancolie » (I, 3). Seconde preuve de sa force et de sa supériorité : elle n'est nullement la femme traditionnellement fragile et déçue par la trahison de son amant, annonçant par là son habileté à gérer ensuite les situations les plus délicates. Encore une fois, la femme travestie l'emporte sur l'homme en échec qui ne peut que confesser sa défaite et admirer les talents de sa belle. C'est en le mettant face à ses propres faiblesses que Florante réussit à reconquérir son amant. Ainsi la femme peut bel et bien dépasser l'homme même dans ce qu'il croyait être l'apanage du sexe viril, notamment la séduction et l'amour :

> FILANDRE.
> Dieux ! avec quelle grâce elle fait le transi,
> Célimène est touchée, et je le suis aussi.
> Il n'est rien de pareil à son rare mérite,
> Contre moi-même enfin, moi-même je m'irrite. (III, 4)

Curieusement, Florante ne reconquiert son amant que grâce à une transition entre « Florante » et « Floridan », c'est-à-dire grâce à un charme consciemment équivoque. Séduite elle-même par son nouveau rôle masculin, Florante rêve par moments même de se métamorphoser réellement et physiquement en homme afin de pouvoir jouir de ses amantes et de goûter les délices de son succès auprès d'elles :

> FLORANTE.
> Pourquoi ne puis-je, Ô Dieu ! répondre à leur espoir ?
> Qu'un facile moyen a leur âme abusée !
> Que toucher une fille est une chose aisée !
> Et qu'un amant bien fait a peu d'invention,
> Quand il n'attire pas son inclination. (IV, 6)

Le rêve de la subversion sexuelle, voire homosexuelle, devient flagrant chez l'héroïne, comme tentée d'aller jusqu'au bout de sa feinte et de satisfaire charnellement à ses amantes. À son plaisir, s'opposent les contraintes de la nature, celle d'un corps limité, incapable d'assumer complétement les « fonctionnalités » masculines, et elle le regrette ouvertement :

> FLORANTE.
> Si jamais j'eus sujet d'accuser la Nature,
> Étant ce que je suis, c'est en cette aventure.
> Je suis leur seul espoir, et leur unique bien.
> Je leur promets beaucoup, et je ne puis donner rien. (IV, 6)

Florante, consciente de la fragilité de son jeu de travestissement, consent, non sans quelque peine, à ce que le masque doive tomber pour que chacun retrouve son identité sexuelle véritable, annonçant par-là et la fin du jeu et celle de son plaisir. L'envie de garder éternellement ce corps masculin d'emprunt, ou du moins d'en jouir le plus du temps possible, n'est en fait, qu'un rêve

qui traduit la frustration d'un être en quête ardente d'une liberté réelle et durable et peut-être aussi d'un certain pouvoir sur les êtres.

Que ce soit en galanterie, en amour, en éloquence, ou même dans les combats, ces femmes travesties ont pu surmonter les obstacles sociaux et religieux qui les confinaient dans le carcan de la faiblesse et de l'infériorité. Dans une société encore profondément patriarcale et où « l'habit fait le moine », la faiblesse féminine semble être étroitement liée à l'apparence vestimentaire de la femme et à son costume, connotant infériorité et soumission. Ainsi, ce qui peut nous paraître un simple changement d'habit se révèle en effet d'autant plus significatif qu'il constitue l'emblème même de la virilité et de la force, symbolisant un changement profond, un passage de l'état de la passivité à celui de l'action et du pouvoir.

Mais, outre la quête amoureuse et le souci de la liberté, Le déguisement de la femme en homme peut avoir parfois une simple valeur ludique ; il y a aussi dans les multiples métamorphoses des héroïnes (Diane, Célimène, Alphrède) un goût du jeu caractéristique du théâtre français du premier du XVIIe siècle :

> Le plaisir de créer des rôles, de susciter le mystère et la confusion, est un ingrédient nécessaire à la trame des *comedias* et de leurs adaptations, au point qu'on peut y voir un véritable principe de composition[304].

Si Diane continue à jouer le rôle de Lysandre même après l'apparition du personnage réel sur scène et prend le risque d'aller jusqu'au bout de sa feinte, c'est aussi qu'elle se délecte – et pour son spectateur avec elle – d'entretenir la confusion, et qu'elle croit également en la capacité de l'imagination de transformer le réel. Ainsi le déguisement propose une illusion capable de concurrencer la réalité et même de se substituer à elle. Cette substitution se révèle magiquement réalisable puisque Diane la paysanne devient, en un clin d'œil, Diane l'aristocrate, et que, d'une fille pauvre et délaissée, elle se transforme en une noble fortunée et désirée, qui regagne le cœur de son amant. Comme dans un conte de fées, l'imagination risque de devenir à tout moment réalité, et l'on peut s'attendre à un renversement total de la situation d'une minute à l'autre. La foi de Diane en sa propre imagination la mène ainsi à la réalisation de son rêve ; elle lui permet le passage d'une identité aristocratique d'emprunt à une identité aristocratique réelle[305]. Cela relève bien d'une véritable esthétique de l'illusion, où le vrai et le faux se côtoient sans cesse, d'où l'on parle du travestissement comme emblème de la théâtralité.

---

[304] Catherine Marchal-Weyl, *Le Tailleur et le fripier*, *op.cit*., p .156.

[305] Iñes, l'héroïne de *La Villana de Xetafe*, la *comedia* de Lope de Vega dont s'inspire Rotrou, ne se découvre pas une noble origine. On contraint néanmoins Don Félix à l'épouser et il se déclare ravi de s'unir à une femme aussi extraordinaire. Elle souligne cependant qu'elle est « de sang pur » (ce qui, à l'époque, signifiait qu'aucun maure converti ne figrait dans ses ancêtres).

Le motif de la femme travestie en homme n'est, en fait, qu'une des manifestations les plus spectaculaires du théâtre dans le théâtre : les personnages tiennent inlassablement des discours à double fond qui laissent deviner la vérité derrière un mensonge : « tromper en disant le vrai est un procédé toujours apprécié[306] », disait Lope de Vega dans son *Art nouveau de faire les comédies* (1609). La grande leçon que nous donne ce théâtre est qu'on n'a accès à la vérité qu'indirectement, de manière détournée, dans le mensonge, dans l'aveu à demi-mot, dans le sous-entendu, l'allusion, l'ambiguïté, l'énigme et la métaphore : même dans les rares cas où le cœur est supposé parler sans détour, la vérité paraît toujours sur scène fardée et parée des couleurs de la rhétorique. Cette symétrie ne fait que renforcer l'impression qu'entre vérité et mensonge, l'écart est bien mince. La réalité apparaît souvent comme paradoxale et incertaine, comme le donnent à entendre de nombreux titres qui, entre 1640 et 1661, relèvent de ce que Georges Forestier appelle « la dramaturgie de l'oxymore [307] » : *Les Innocents Coupables, Les Fausses Vérités, La Jalouse d'elle-même, L'Amant de sa Femme, Ligdamon et Lidias, La Dame Suivante[308]* ….Ces pièces constituent bien un écho des tendances contradictoires qui régissent la morale de l'époque et qui mettent en évidence le lien étroit entre l'être et le paraître.

Reste à savoir si, dans la littérature et notamment le théâtre, le travestissement a partie liée avec l'émancipation de l'héroïne ou si au contraire, les intrigues développées conduisent à un retour à l'ordre établi entre les sexes ? Émancipation ou du moins volonté et tentative de faire face à un pouvoir masculin dominant, telle était l'intention manifeste de la création de plusieurs héroïnes du théâtre français du XVIIe siècle, malgré la retenue avec laquelle leur travestissement était traité et malgré le mécontentement et les critiques d'ordre religieux ou social. Il semble toutefois évident que la figure de la femme travestie en homme est généralement porteuse des valeurs positives, éloignées de celles de la femme en furie :

> Cet ensemble de représentations de la femme travestie peut d'abord être mis en relation avec d'autres représentations (juridiques, politiques, médicales, théologiques, etc…) qui placent la femme juste en dessous de l'homme dans l'échelle de la création et dans celle de la société. Créature imparfaite, elle peut exceptionnellement gagner en valeur spirituelle et morale si elle le fait pour des raisons sublimes, qu'elle suive sa foi ou son roi, ce qui rend alors son travestissement justifiable[309].

[306] Cité par Mercédès Blanco, *Travestissement féminin et liberté(s)*, *op.cit*., p. 129.
[307] Voir Georges Forestier, « Dramaturgie de l'oxymore dans la comédie du premier XVIIe siècle : le théâtre comique de Brosse (1642-1650) », *Cahiers de littérature du XVIIe siècle*, *n° 5*, 1983, p. 5-32.
[308] Dans toutes ces pièces, le masque produit un dédoublement du même personnage, ce qui mène à une série de quiproquos et à une méconnaissance totale entre le personnage déguisé et ses proches.
[309] Sylvie Steinberg*, Travestissement féminin et libertés, op.cit*., p. 33-34.

L'on sait également que, sous l'Ancien Régime, le mot « liberté » ne s'emploie que très rarement au singulier, il y est plus souvent question de « libertés » au pluriel, qui est un équivalent de privilèges. Or, il semble, précisément que

> le travestissement féminin ne peut se comprendre dans cette société-là qu'au regard de la notion de liberté(s) étendue comme privilege : les femmes qui se travestissent s'arrogent un privilège, celui de gravir une marche dans la hiérarchie des êtres et c'est en ce terme-là que leurs contemporains comprennent leurs comportements[310].

Il faut noter aussi que le travestissement féminin dans les adaptations françaises du théâtre espagnol semble avoir, outre la quête de la liberté, une explication d'ordre commercial, où l'on voit dans le travesti féminin un « argument » de vente, un dispositif pour rendre *la comedia* plus attrayante aux yeux d'un public en quête de sensations insolites et qui cherchait avant tout le divertissement :

> Le travestissement féminin dévoilait en partie le corps des actrices […]. Mais, plus que ce déshabillage très relatif, comptait probablement l'érotisation des situations et du discours, qui favorisaient l'ambiguïté du « genre », allusion à la sexualité. De plus la femme travestie se prêtait à mettre en scène des situations évoquant « le monde à l'envers » et rappelant les pratiques et les schémas imaginaires du carnaval. Par conséquent, c'était une composante bienvenue des pièces comiques, conçues comme une suspension ludique et rituelle des normes[311].

Les diverses formes de déguisements, qu'elles se servent d'un masque, d'un vêtement, ou d'un simple déguisement d'identité, voire d'une occultation spontanée due à l'obscurité, sont ainsi utilisées dans nos différentes dramaturgies comme des procédés de comique participant à la drôlerie et à l'agrément des comédies et tragi-comédies. La mise en œuvre du déguisement dans ces différentes dramaturgies sert, en effet, à donner plus de dynamique et de fantaisie à l'action ; le déguisement complique les intrigues à loisir, renverse les situations et multiplie les coups de théâtre, suscitant par-là même l'euphorie d'un public avide de mouvement mais aussi de subversion. Outre sa dimension esthétique contribuant à mettre en valeur la beauté et l'aura d'une communauté aristocratique, fascinante, et admirable en dépit de ses déguisements sociaux en subalternes, les déguisements, suscitant curiosité et imagination, servent aussi à séduire et à pimenter les intrigues amoureuses. Ils se révèlent également porteurs de valeurs éthiques, notamment libératoires surtout quand ils sont le fait des femmes qui, défiant les préjugés sexistes de leur époque, cherchent à se valoriser et à se donner du prix en mettant en scène habileté et une ingéniosité séduisantes accompagnées d'une impressionnante agilité, voire une véritable prestance corporelle. Les travestissements des femmes en hommes donnent

[310] Sylvie Steinberg, *ibid*., p. 37.
[311] Mercédès Blanco, *Travestissement féminin et liberté(s), op.cit*., p. 128.

alors l'impression qu'un sentiment de supériorité s'exprime chez celles-ci et crée une sensation de bien-être et d'épanouissement, qui se communique aux spectateurs et peut-être surtout aux spectatrices, divertis par ce jeu du « monde à l'envers ».

Partie III

C- PRESENCE DE FIGURES INESTHETIQUES : ENTRE LE GRAVE ET LE PLAISANT

Depuis Aristote, la comédie est considérée comme susceptible d'accueillir le laid : elle met en scène des personnages de basse condition. À cette condition sont souvent liées la laideur et la difformité, reflet fréquent de l'existence difficile des gens du peuple, et développant chez ceux qui les regardent un sentiment de supériorité propice au rire, même si bossus, manchots, pieds bots, édentés, loucheurs, ou nains pouvaient encore au XVIIe siècle être perçus comme porteurs des signes d'une élection divine. Au théâtre, on pouvait en rire en assistant aux *commedie all'improviso* et aux farces : Pulcinella (Polichinelle) était un bossu aux jambes très grêles ; Gros-Guillaume par son ventre et son costume évoquait un tonneau ; l'extrême maigreur de Gautier-Garguille contrastait plaisamment avec ce type de personnage ventripotent. La difformité était même souvent créée par des formes postiches dans la farce, qui, comme l'a bien montré Charles Mazouer, amusait encore beaucoup au XVIIe siècle. Cependant le rire, phénomène mécanique, déforme le visage par des torsions et des grimaces, qui le rendent laid, le public se mettant à ressembler aux acteurs.

Le goût de la nouveauté s'est traduit par le plaisir pris à rire autrement, moins fréquemment, moins fort peut-être, à des comédies dont les cinq actes supposaient aussi des pauses de l'hilarité et qui, faisant voir sur scène le Paris du XVIIe siècle, avec ses beaux quartiers neufs, et multipliant les allusions à la vie de la Cour et des salons, prenait ses distances avec les ressorts farcesques des courtes pièces françaises et de la *commedia all'improviso*. Celle-ci resta néanmoins en vogue jusqu'à ce que Madame de Maintenon en bannît les acteurs italiens, pourtant comédiens du roi depuis 1628.

On a vu que le rire pouvait être suscité par le maintien dans la comédie de certains roturiers, valets et servantes, notamment chez Rotrou, D'Ouville, Thomas Corneille et on a noté leur réapparition chez un Corneille plus tardif, celui du *Menteur* et de *La Suite du Menteur* ; au reste cet auteur avait fait voir dans *La Galerie du Palais* les gestes peu esthétiques de marchands qui s'injuriaient et en venaient quasiment aux mains. Les dialogues entre valets et servantes indiquaient souvent que ni leurs manières ni leurs visages n'étaient beaux.

Toutefois, dans quelle mesure, puisque dans le nouveau théâtre comique pouvaient entrer nobles, princes et rois, le disgracieux, voire le laid, pouvait-il atteindre ces personnages bien nés de manière à ce que le rire jaillît de leur présence physique ? Inversement, la mention

de certains éléments physiques dévalorisant certaines figures de nobles faisaient-ils toujours rire ?

I- IMPERFECTIONS ET DEGRADATION DU CORPS

On peut *a priori* estimer plus difficile de détecter une image aussi dégradante dans les comédies et tragi-comédies aristocratiques dont les personnages sont dans leur grande majorité des hommes et des femmes de la plus haute noblesse (ducs, maréchaux, princes, rois et reines). Comme nous l'avons montré dans notre premier développement, l'image stéréotypée de « l'honneste homme », repose sur plusieurs critères physiques et moraux qui font de lui l'homme le plus beau, le plus sage et le plus accompli qu'il puisse être. Or, le théâtre français du XVIIe siècle, même s'il reflète majoritairement cette image embellie de la réalité, ne manque cependant pas d'en fournir des contre-exemples et les textes se trouvent habités par quelques figures hors normes de nobles qui présentent des défauts physiques, peut-être indices d'imperfections de l'esprit. Ces figures susceptibles de provoquer le rire, et dont un bon nombre de nobles soucieux de l'image de leur caste devaient enrager, pouvaient probablement réussir à en faire sourire d'autres, sans compter la composante populaire de l'assistance, peut-être moins au jeu de paume du Marais qu'au théâtre de Bourgogne.

Elles concernent les hommes aussi bien que les femmes, même si, lorsqu'il s'agit de faire apparaître des ridicules, la catégorie d'âge choisie n'est pas la même selon le sexe des personnages. Dans la mesure où la beauté féminine est la plus célébrée nous commencerons par évoquer les personnages féminins en lesquels au contraire l'absence de beauté est soulignée.

Si la laideur a une histoire, elle concerne aussi bien l'être féminin que l'être masculin. Mais les textes philosophiques, médicaux, sociologiques et littéraires portant sur la laideur font le plus souvent référence à la femme. La laideur était, en effet, pensée en termes de matière ; or celle-ci était étroitement associée à l'être féminin. Inversement, la beauté a été caractérisée en tant que forme, et celle-ci a été liée à l'être masculin :

> Des liens ont par là même été tracés entre la matière, le corps, la femme et la laideur. Ils ont été diamétralement opposés à ceux relatifs à la forme, à l'esprit, à l'homme et à la beauté[1].

Ce phénomène contrasté est particulièrement sensible dans la peinture de la Renaissance : on pense à la collection de corps nus sur lesquels Hans Baldung Grien fait cruellement voir *Les sept âges de la femme*[2] tandis que Giorgione présente de manière fort

[1] Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, préface de David Le Breton, postface de Georges Vigarello, Paris, Imago, 2015, p. 14.
[2] Musée de Leipzig.

esthétique le vieillissement dans *Les trois âges de l'homme*[3]. Au théâtre également, si l'on parle souvent de la laideur féminine, la laideur des hommes est plus rarement ciblée.

On peut toutefois trouver des exemples où la laideur d'un homme est pointée du doigt.

1- <u>De rares exemples de laideur masculine</u>

La *Silvanire* de Mairet reste l'une de rares pièces où se trouve franchement évoquée la laideur d'un homme noble. L'héroïne se plaint d'un mariage arrangé dont elle est la victime, et pleure son peu de fortune qui la lie à un homme à la fois difforme et incivil :

> SILVANIRE.
> Ô nature imprudente et justement blâmable,
> Si tu n'as mis en moy quelque chose d'aimable
> Que pour m'assujettir au pouvoir d'un mary
> En qui tu ne fis rien digne d'estre chery
> D'un stupide & mal fait, qui pour tout avantage
> Ne scauroit se vanter que d'un riche héritage. (II, 1)

Outre sa laideur physique, ce prétendant ne semble avoir aucune qualité qu'une femme puisse apprécier et c'est ce qui peut expliquer son exclusion complète de la scène. Il n'est, en effet, présent que dans le discours des personnages, l'héroïne soulignant sa répulsion globale à l'égard d'un être dont l'intérieur correspond à l'extérieur, et précisant comment peut se traduire la stupidité dont elle le taxe :

> SILVANIRE.
> Et qui pour tout discours qu'il m'ait jamais tenu
> N'a pu m'entretenir que de son revenu (II, 1)

Dans *L'Inconnu* de Thomas Corneille, pour dissuader la Comtesse de choisir l'inconnu dont elle est amoureuse, le Vicomte lui fait imaginer la laideur de celui-ci :

> LE VICOMTE.
> Des pieds jusqu'à la tête.
> Il est basset, grosset, a les yeux hébétés.
> […]
> J'ai contemplé longtemps sa grotesque figure.
> Il avait sur son nez jeté sa chevelure,
> Et pour embarrasser mon curieux souci,
> Sous une fausse barbe il cachait tout ceci. (IV, 4)

On note cependant, que, c'est surtout lorsqu'il s'agit de représenter des gentilshommes campagnards, que la laideur n'épargne pas le sexe masculin. La comédie les peint généralement

[3] Palais Pitti, Florence.

comme des êtres dont la laideur du visage et de conformation générale, le défaut de cette dernière se trouvant renforcée par l'ajustement, prêtent à rire.

De Monsieur de Pourceaugnac, le Sbrigani de Molière dit qu'à l'aspect déplaisant de sa silhouette correspondent bien à sa balourdise et l'indélicatesse de son esprit :

> SBRIGANI.
> […]. Pour sa figure, je ne veux point vous en parler, vous verrez de quel air la nature l'a dessiné, et si l'ajustement qui l'accompagne y répond comme il faut ; mais pour son esprit, je vous avertis par avance qu'il est des plus épais qui se fassent ; que nous trouvons en lui une matière tout à fait disposée pour ce que nous voulons, et qu'il est homme enfin à donner dans tous les panneaux qu'on lui présentera. (I, 2)

La moquerie de Sbrigani va plus loin quand, mentant effrontément, il annonce au pauvre campagnard que « [sa] physionomie [l]'a plu. » (I, 3) et qu'il y a « vu quelque chose d'honnête » (I, 3). Nérine ne manque pas de s'exclamer en le voyant « Ah comme il est bâti ! » (I, 2). L'apparence physique du campagnard fait tellement rire les Parisiens à ses dépens qu'il commence à craindre d'avoir une quelconque déformation qui puisse en être la cause : « Suis-je tortu, ou bossu ? » demande-t-il à Sbrigani. Dans la scène 8 de l'acte I, le médecin qui essaye de diagnostiquer la supposée folie de Monsieur de Pourceaugnac nous donne également quelques détails sur son aspect physique, même si le trait est indéniablement forcé pour que le noble campagnard apparaisse comme malade : il parle ainsi de « cette physionomie, ces yeux rouges et hagards, cette grande barbe, cette habitude du corps, menue, grêle, noire et velue, lesquels signes le dénotent très affecté de cette maladie ».

Le Gentilhomme Guespin, comédie de Donneau de Visé, introduit également sur scène un autre gentilhomme campagnard. C'est sa « propreté », cette fois, qui laisse à désirer. Loin de l'image du galant séduisant avec sa toilette parfaite, ses multiples soins corporels et ses parfums délicats, Cochon-vilain, dont le nom est d'ailleurs aussi suggestif que celui de Pourceaugnac, inspire du dégoût à Clarice à cause des mauvaises odeurs qu'il dégage. Quand il s'approche de la jeune femme pour la baiser, celle-ci note sa puanteur : « Ah, qu'il sent le fumier[4] ! » (I, 10). Pour sa part, un autre gentilhomme campagnard de la pièce, M. de Cornanville a, selon Lisette, « les cheveux gras » (I, 5), ce qui rend l'ensemble de sa personne repoussant.

La laideur peut, cependant, être pensée autrement à cette époque : elle ne concerne pas uniquement l'aspect physique visible, elle peut être plus latente et c'est pour cela qu'il faut toujours se méfier de la beauté extérieure du corps puisqu'elle est susceptible de cacher une

[4] FUMIER. « Paille qui a servi de littiere aux chevaux, aux bestiaux, & qui est meslée avec leur fiente. » (*Dictionnaire de l'Académie française,* 1694)

laideur morale plus profonde. Cette inadéquation entre le corps et l'âme est souvent perçue comme une erreur de la nature. Ainsi le Florame de *La Suivante* s'étonne que la beauté extérieure de Théante ne reflète point une beauté intérieure ; la lâcheté est perçue comme enlaidissante :

> FLORAME, *seul*.
> Je m'étonne comment tant de belles parties
> En ce pauvre amoureux sont si mal assorties,
> Qu'il a si mauvais cœur avec de si bons yeux,
> Et fait un si beau choix sans le défendre mieux.
> Pour tant d'ambition c'est bien peu de courage. (IV, 5)

2- <u>Incertitudes sur la beauté féminine</u>

a- Une beauté toute relative

Certaines analyses, en parlant même de la beauté de la femme, la présentent comme le signe d'une laideur physiologique et morale. Marin Cureau de la Chambre soutient ainsi dans son *Art de connoistre les hommes* que « cette grace charmante dont elle est parée n'est autre chose qu'un masque trompeur qui cache un nombre infini des deffauts[5]. » Notre médecin ajoute qu'« il faut de necessité qu'il n'y ait pas une de toutes les parties qui sont necessaires pour former la Beauté de la femme, qui ne soit la marque d'une inclination de quelque vice[6]. » Si la femme peut être dite belle, sa beauté n'est, en fait, qu'une apparence qui peut cacher un être « méchant » et c'est uniquement grâce à une faiblesse de celui qui la regarde qu'elle peut être perçue comme une beauté :

> Les plus rares beautés ne sont le plus souvent que par le seul defaut de ceux qui regardent, et par la foiblesse de nos yeux, qui ordinairement jugent belle la femme qui est blanche, molle et delicate contre le jugement de nostre Galien, qui dict que ce sont marques d'une beauté fausse et fardée[7],

Dans la même optique, Éliante du *Misanthrope* soutient que, dans la plupart des cas, les éloges que l'on entend de la beauté féminine sont davantage dus à la subjectivité de l'amant aveuglé qu'à la réalité :

> ÉLIANTE
> L'amour, pour l'ordinaire, est peu fait à ces lois,
> Et l'on voit les amants vanter, toujours, leur choix :
> Jamais, leur passion n'y voit rien de blâmable,
> Et dans l'objet aimé, tout leur devient aimable ;
> Ils comptent les défauts pour des perfections,

---

[5] Marin Cureau de La Chambre (1594-1669), *L'Art de connoistre les hommes 1,* Amesterdam, chez Jacques le Jeune, 1660-1669, p. 40.
[6] Marin Cureau de La Chambre, *ibid*., p. 41.
[7] Ferrand, *De la maladie de l'amour*, *op.cit*., p. 309.

> Et savent y donner de favorables noms.
> La pâle, est aux jasmins, en blancheur, comparable ;
> La noire, à faire peur, une brune adorable ;
> La maigre, a de la taille, et de la liberté ;
> La grasse, est, dans son port, pleine de majesté ;
> La malpropre, sur soi, de peu d'attraits chargée,
> Est mise sous le nom de beauté négligée ;
> La géante, paraît une déesse aux yeux ;
> La naine, un abrégé des merveilles des cieux ;
> L'orgueilleuse, a le cœur digne d'une couronne ;
> La fourbe, a de l'esprit ; la sotte, est toute bonne ;
> La trop grande parleuse, est d'agréable humeur ;
> Et la muette, garde une honnête pudeur.
> C'est ainsi, qu'un amant, dont l'ardeur est extrême,
> Aime, jusqu'aux défauts des personnes qu'il aime. (II, 4)

Selon Alceste, à l'humeur risible dans la pièce de Molière, Célimène fait partie d'une catégorie de femmes dont la beauté physique serait en contradiction avec une méchanceté intérieure. Il s'étonne que la nature ait combiné en elle défauts de l'âme et qualités qui semblent essentiellement physiques, bien que la grâce relève à la fois du corps et de l'esprit :

> ALCESTE.
> Ô juste Ciel ! Faut-il qu'on joigne à tant de grâces
> Les vices odieux des âmes les plus basses ! (IV, 2)

Le Céliandre de *La Clorinde,* déclare à l'orgueilleuse héroïne éponyme : « Qu'avecque la beauté la modestie est rare » (I, 1). Ces femmes qui concentrent en elles « les vices » de leur sexe sont pour autant des femmes belles, mais dont la beauté est manifestement trompeuse et superficielle car elle ne relève pas, tout d'abord, de la beauté de l'esprit, mais sert ensuite de vitrine pour cacher les défauts moraux de celles-ci. L'idée est héritée de Platon, très lu à l'époque : « déraisonnables » et « lâches », selon la conception platonicienne, les femmes sont ontologiquement inférieures. D'ailleurs, selon le philosophe, tous les hommes incapables de s'élever vers la sagesse et la vertu ont eu pour punition de s'être transformés en femmes :

> Parmi les hommes qui avaient reçu l'existence, tous ceux qui se montrèrent lâches et passèrent leur vie à mal faire furent suivant toute vraisemblance transformés en femmes à leur deuxième incarnation[8].

La punition pour délit de lâcheté est donc le signe même de la déchéance de l'être, et la laideur ontologique de la femme s'enracine dans sa laideur morale qui se traduit par un attachement au monde sensible, au corps et à la matière.

[8] Platon, *Timée*, 41 d, trad. Émile Chambry, Paris, Flammarion, 1973. (Cité dans *Histoire de la laideur*, *op.cit*., p. 27.)

Inversement, la beauté de l'esprit peut compenser la laideur physique et embellir un laideron. Dans son *Démelé de L'Esprit & du Cœur*, Antoine Torche (1631-1675), fait l'éloge de la finesse de l'esprit et sa capacité de rendre estimable même la plus laide :

> L'esprit est éclairé, subtil, penetrant & rien ne peut resister à sa force, des qu'il paroist, il se montre avec éclat, & brille de tous costez, il divertit & invente mille choses pour plaire.
> Quand il anime la laideur
> Il la rend toûjours agreable
> La plus belle sans luy cesse d'estre adorable
> Et ne sçauroit toucher le cœur
> Il est le charme de la vie
> Et l'ame des beaux entretiens,
> Iris Amarante, & Silvie
> Verroient rompre sans luy leurs amoureux liens [9]

Dans le théâtre de l'époque, l'Hermante de *L'Innocente Infidélité,* est une des rares héroïnes appartenant à la caste des nobles qui se retrouve dépourvue à la fois de qualités physiques et de qualité morales et dont la laideur est soulignée par le roi Félismond, revenu à lui-même après avoir été délivré du charme de l'anneau enchanté que portait celle-ci :

> FÉLISMOND.
> Mais quel horrible objet se présente à ma vue ?
> Quoi, celle que je crus de beauté si pourvue ?
> Qui m'ôta tout respect des hommes, et des Dieux,
> N'est plus à mes regards qu'un objet odieux !
> De quel enchantement fut mon âme charmée ? (V, 4)

Toutefois la laideur physique d'Hermante n'est en aucun cas présentée comme une caractéristique naturelle et elle n'est soulignée que vers la fin de la pièce notamment après le recours de celle-ci à la sorcellerie ; comme dans le cas du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, la disgrâce de son visage semble plutôt refléter sa laideur morale. Hermante, dont la beauté provisoire se révèle fausse et trompeuse est ici fidèle à la figuration de la sorcière comme d'un être aux multiples visages : sa beauté n'est qu'un masque temporaire, dû au charme de l'anneau magique, et elle ne tardera pas à s'effacer pour la faire apparaître à nouveau sous sa forme affreuse. L'indication scénique selon laquelle on voit « *Hermante [qui] court furieuse par la chambre s'arrachant les cheveux. »* renforce l'image de la sorcière, de la Furie, hideuse et méchante. Parce qu'elle a pactisé avec elles, le roi l'assimile en effet aux divinités infernales :

> FÉLISMOND.
> Quoi, pour cette Mégère elle s'est consommée,
> Pour moi cette sorcière eut des allèchements
> Et je me suis souillé de ses embrassements,

[9] Torche Antoine, *Le Démélé de l'Esprit et du Cœur*, à Paris, Chez Gabriel Quinet, 1667, p. 5-6.

O spectacle d'Enfer, aux yeux épouvantable ! (V, 4)

Le plus souvent toutefois, dans une action moins effrayante, on a plutôt affaire à une atténuation, objective ou subjective, de la beauté féminine qu'à sa disparition.

b- La beauté éclipsée

L'impression de beauté semble souvent reposer sur une comparaison entre deux personnes ou deux moments. C'est ainsi que l'amour change d'objet quand une beauté est obscurcie par la présence d'une beauté supérieure, qui lui fait de l'ombre, ou au contraire se fixe sur une beauté qui a pu un temps rester ignorée.

- *L'ombre portée par une autre beauté*

Au reste, les femmes nobles sont généralement belles au théâtre, et même s'il y a place dans les comédies pour quelques laiderons, ce n'est, en fait, que pour servir de repoussoir à la beauté, pour affirmer, en quelque sorte, son pouvoir et sa toute-puissance : la femme privée de cet atout, ne saurait, en effet, résister devant l'héroïne manifestement plus belle et dont les charmes irrésistibles ravissent les cœurs de tous les galants.

L'Éraste de *Mélite*, certes amoureux de l'héroïne éponyme, en vient à dévaloriser les autres : « Auprès de sa beauté qu'est-ce que ta Cloris ? ». Et d'insister :

Je veux qu'elle ait en soi quelque chose d'aimable,
Mais la peux-tu juger à l'autre comparable ? (II, 7)

Dorise, dans *Clitandre*, avoue que Rosidor lui préfère Caliste parce qu'elle est plus belle, sa « laideur », toute relative, l'excluant ainsi du premier rôle. Bien que le texte ne fournisse aucune description physique du personnage, on peut supposer alors que Dorise est une beauté un peu fade[10] et qu'elle manque d'appas comparée à la charmante Caliste, la bien nommée puisque son prénom signifie « très belle » et pour l'amour de laquelle rivalisent deux amants, Rosidor et Clitandre :

DORISE, *seule*.
Un fer caché me donne en ces lieux écartés
La vengeance des maux que me font tes beautés.
Tu m'ôtes Rosidor, tu possèdes son âme,
Il n'a d'yeux que pour toi, que mépris pour ma flamme ;
Mais puisque tous les soins ne le peuvent gagner,

[10] « On dit une beauté fade qui n'a rien d'éveillé, ni de piquant, […] qui n'a point d'éclat, de vivacité » (Furetière)

J'en punirai l'objet qui m'en fait dédaigner[11].

Dorise semble toutefois conserver quelque beauté puisque le Prince décide de l'unir à Clitandre (V, 4).

Tout en plaignant la mort de son amie, la Fossinde de *La Silvanire* souhaite de tout cœur pouvoir hériter de la beauté de la défunte, qui aurait pu lui être d'une grande utilité dans le cœur de Tirinte dont elle est amoureuse et qui, à son plus grand désespoir, reste toujours épris de la séduisante héroïne éponyme :

Dieux ! faut-il que la mort ses rapines étende
Sur un corps où reluit une vertu si grande ?
Et que la majesté d'un visage si beau
Se perde pour jamais dans la nuit du tombeau ?
Certes si la Beauté que les Dieux t'ont ravie
Pour ne t'en être pas utilement servie,
Était quelque trésor dont on peut hériter,
D'autres bien mieux que toi la feraient profiter : (IV, 5)

Dans *Les Deux Pucelles*, Léocadie s'estime laide en apprenant la fuite de son amant avec la ravissante Théodose réputée « belle au-delà du penser » (III, 8) et déclare :

Mon esprit inventif à mon propre dommage,
Se fit de ma rivale une si belle image,
Que moi-même depuis, je ne me puis souffrir
Que mes yeux, à mes yeux n'oseraient plus s'offrir,
L'horreur que je me fais m'a fait casser ma glace,
Et je ne crains pas un monstre à l'égal de ma face, (III, 8)

Pourtant Théodose elle-même, dans la même scène, affirme sincèrement que Léocadie est loin de manquer de « charmes » et sa beauté est, au reste, célébrée peu de temps plus tard par Alexandre dans les termes les plus élogieux : « un chef-d'œuvre des cieux ». Il estime toutefois qu'elle a pu se trouver un peu moins belle sous l'effet de la souffrance : « […] vos bras attachés / Laissaient sous la douleur vos plus beaux traits cachés » (IV, 2). Toutefois Léocadie n'arrive pas à croire à la vérité de ses compliments.

Il n'est pas un cœur bien jaloux qui ne puisse déprécier une beauté. Même celle de la première héroïne cornélienne, Mélite, est contestée par Cloris, qui, de surcroît, veut consoler son frère, en l'incitant à mépriser une jeune fille « dont tous les appas sont tellement vulgaires »

[11] Cette variante est donnée par Marc Vuillermoz dans son édition de la pièce (*Pierre Corneille Théâtre Tome I*, sous la direction de Liliane Picciola, édition critique par Claire Carlin, Jean De Guardia, Liliane Picciola et Marc Vuillermoz, Paris, Classiques Garnier, 2014) et ne figure pas dans la première édition de 1632, elle n'apparaît qu'à partir de celle de 1660. On retrouve dans l'édition originale : « DORISE, *seule*. Si ma ruse est enfin de son effet suivie, / Ces desseins enragés te vont coûter la vie : / Un fer caché me donne en ces lieux sans secours / La fin de mes malheurs dans celle de tes jours ; / Et lors ce Rosidor qui possède mon âme, / Cet ingrat qui t'adore et néglige ma flamme, / Que mes affections n'ont encor su gagner, / Toi morte, n'aura plus pour qui me dédaigner ».

(III, 4). Ce qu'elle lui reproche, en fait, c'est de n'avoir pour elle qu'une beauté extérieure et de ne pas pouvoir attirer un véritable « homme d'esprit » ; elle, experte en ironie, y excelle en revanche. Son approche de la beauté féminine annonce ce que dira Florame de l'imperfection de Théante et que nous avons remarqué *supra*.

- *La ternissure par la pauvreté*

Dans plusieurs de ses comédies (*Mélite, La Veuve, La Suivante*), Corneille prête à ses aristocrates des préoccupations pécuniaires, qui devraient, en principe, rester éloignées de leurs soucis : « la préoccupation de l'argent, présente, sous une forme ou sous une autre dans […] ses […] comédies les inscrit bien dans un monde propice au rire[12] ». Le Tirsis de *Mélite* parle d'argent avec son ami Éraste, et le prévient que la richesse de sa future femme compenserait pour lui toute éventuelle disgrâce physique, car « La laideur est trop belle étant teinte en argent » (I, 1). Il donne même, avec quelque cruauté, un exemple précis :

> Si Doris me voulait, toute laide qu'elle est
> Je l'estimerais plus qu'Aminte, et qu'Hippolyte,
> Son revenu chez moi tiendrait lieu de mérite (I, 1, v. 112-124).

On remarque toutefois que cette Doris, justement n'apparaît jamais…

Dans *La Veuve* également, une autre Doris, noble appauvrie, semble moins attirante que Clarice. Alcidon, à qui elle est destinée, méprise son amour, brûle pour la jeune veuve fortunée, et déclare même avec grossièreté dans le dos de Philiste : « Simple, apprends que ta sœur n'aura jamais de quoi/ Asservir sous ses lois des gens faits comme moi » (I, 2). Il confie à la Nourrice qu'il joue sur la crédulité de Doris et son excessive confiance en son peu de beauté pour l'abuser :

> ALCIDON.
> Elle se pense belle, et cette vanité
> L'assure imprudemment de ma captivité, (II, 6)

Philiste, lui, ne trouve aucun charme dans les visages de Bélinde et de Chrysolite et avoue « Que Chrysolite et l'autre égales toutes deux / N'ont rien d'assez puissant pour attirer [s]es vœux. » (I, 5), et donne droit de cité au « beau visage » de Clarice que la mort de son époux Alcandre a laissée fort riche.

> PHILISTE.
> Croyez-moi s'il vous plaît que mon affection

[12] Liliane Picciola, Introduction générale à *Pierre Corneille, Théâtre*, Tome I, *op.cit*., p. 35.

Voudrait pour s'enflammer plus de perfection. (I, 5)

Aussi cette dernière ne devrait-elle pas se montrer jalouse de ces deux rivales, qu'elle éclipse :

PHILISTE.
Mais l'honneur de vous voir que vous me permettez
Fait que je n'y remarque aucunes raretés
Vu que ce qui serait de soi-même admirable,
À peine auprès de vous demeure supportable. (I, 5)

L'Amarante de *La Suivante* est méprisée par Florame et Théante qui rivalisent tous deux pour l'amour de la belle Daphnis. Florame, faisant partie d'une noblesse appauvrie, essaye en fait de tirer profit de la situation et de redorer son blason en servant la riche jeune fille, de préférence à sa suivante appauvrie comme lui, son amour apparaissant avant tout comme une affaire marchande, qui peut lui faire regagner du rang et de la valeur. La hiérarchie des fondements de son amour n'est pas d'ailleurs pas innocemment présentée :

DAMON.
Sa richesse l'attire, et sa beauté le blesse,
Elle le passe en biens, il l'égale en noblesse,
Et cherche ambitieux par sa possession
À relever l'éclat de son extraction. (I, 1)

Son indifférence, son hypocrisie mondaine et les propos flatteurs qu'il adressait à toutes les femmes sans pour autant s'engager avec aucune d'entre elles, semble être ses atouts contre la soumission liée à l'amour. Étrangement, il ne cède à l'engagement sincère auprès d'une seule amante qu'en trouvant la « belle » occasion dont il peut tirer le maximum de profit :

> ne pourrait-on penser plutôt que l'aspect brillant d'une personne, son aisance, la légèreté que procure l'argent[13], contribue au charme de celle-ci et à la fascination qu'elle suscite, les composantes de l'attirance et de l'amour n'étant pas si faciles à distinguer[14]?

Amarante ne manque, pour autant, pas de beauté, même si sa beauté reste moindre que celle de Daphnis. Selon elle, la différence réside essentiellement dans le rang et la fortune qui semblent avoir plus d'effet que la beauté sur les jeunes coureurs de dots :

AMARANTE.
Daphnis me le ravit, non par son beau visage,
Non par son bel esprit, ou ses doux entretiens,

[13] Dans *La Veuve* aussi la place de l'argent semble cruciale dans les relations amoureuses : Florange, qui manque vraisemblablement de beauté, est présenté comme un homme parfait par Crysante la mère de Doris qui en vante surtout la richesse, capable à elle seule de compenser son manque d'appas : « CRYSANTE. Il est nouveau venu des universités, / Mais après tout fort riche, et que la mort d'un père, / Sans deux successions que de plus il espère, / Comble de tant de biens, qu'il n'est fille aujourd'hui/ Qui ne lui rie au nez et n'ait dessein sur lui. « DORIS. Aussi me contez-vous de beaux traits de visage. » (I, 3)

[14] Liliane Picciola, Introduction générale à *Pierre Corneille, Théâtre*, Tome I, *op.cit*., p. 36.

> Non que sur moi sa race ait aucun avantage,
> Mais par le seul éclat qui sort d'un peu de biens. (Scène dernière)

Amarante plaint la condition de toutes les belles femmes, qui, tout comme elle, à défaut de fortune, passent pour moins belles :

> Filles que la Nature a si bien partagées,
> Vous devez présumer fort peu vos attraits
> Quelque charmants qu'ils soient vous êtes négligées
> Sinon quand la fortune en fait les plus beaux traits. (Sc. Dernière)

Les jeunes amoureux cornéliens apparaissent ainsi davantage comme des coureurs de dots que des amants épris. Un éblouissement plus fort peut, à tout moment succéder à un autre, et l'idéal à peine entrevu s'écroule : si Florame délaisse Amarante pour Daphnis (*La Suivante*), et Lysamant quitte Diane pour Orante (*La Diane*) parce qu'elles sont plus riches, Philandre a entendu les leçons de Tirsis dans *Mélite*, car il lui a dit :

> L'argent dans le ménage a certaine splendeur
> Qui donne un teint d'éclat à la même laideur[15] ;
> Et tu ne peux trouver de si douces caresses
> Dont le goût dure autant que celui des richesses. (*Mélite*, I, 1)

L'argent peut ainsi justifier, en quelque sorte, l'inconstance puisqu'il peut compenser la laideur, une fois la beauté ait péri ; et quand il faut choisir son partenaire, il vaut mieux la choisir *plus belle* et *plus riche*, manière de garantir un maximum de plaisir et pour le plus longtemps possible !

> ÉRASTE.
> On pardonne aisément à qui trouve son mieux.
> Mais en quoi gît ce mieux ? En esprit, en richesse. (*Mélite*, II, 6)

Philandre dans la même comédie, nous donne un exemple brutal : malgré tous ses serments à la belle Cloris, il passe sans hésitation au service de la ravissante Mélite sur la simple vue de fausses lettres, qu'elle lui aurait écrites : il butine et fait son miel, de ce qu'elle est plus riche et par là plus belle, et il ne lui reste qu'à « libérer » Cloris de ses chaînes pour jouir de sa nouvelle conquête :

> Dites-lui de ma part pour la dernière fois
> Qu'elle est en liberté de faire un autre choix ;
> Que ma fidélité n'entretient plus ma flamme... (III, 1)

[15] Version primitive du texte donnée dans l'édition citée de *Pierre Corneille,Théâtre*, Tome I : « C'est assez qu'une femme ait un peu d'entregent, La laideur est trop belle tant peinte en argent ».

Le Don Jean de *La Belle Égyptienne* croit en la puissance de l'argent, moins pour le faire paraître lui-même irrésistible, que parce qu'il peut inciter une beauté trouvée « dans la fange » à penser qu'elle peut être plus belle encore. Il suffit d'avoir une bourse pleine pour pouvoir séduire toutes les femmes mêmes les plus « chastes » d'entre elles :

> *DON JEAN. Il tire une bourse de sa poche.*
> Précieux instrument des nobles passions,
> Brillant fourrier d'amour de toutes nations,
> Favorable enchanteur dont la force des charmes
> Peut des plus chastes mains faire tomber des armes,
> Âme de l'Univers qui fais tout, qui peux tout,
> Par qui de toute chose on peut venir à bout,
> Métal incorruptible, et qui peux tout corrompre,
> Puisqu'il n'est rien si fort que tu ne puisses rompre,
> Qu'un Dieu même implora ton pouvoir souverain,
> Et n'entra que par toi dedans la tour d'airain[16],
> Tu peux bien faire moins, seconde ma licence,
> Et fais-moi triompher d'une jeune innocence. (I, 5)

Précieuse n'en écartera pas moins Don Jean.

Céliandre quitte Clorinde dans la pièce éponyme pour son « peu de puissance » (I, 1), ce qui facilite pour lui le change et légitime son rapprochement de la belle Dorimène.

c- La laideur imaginaire

La laideur proprement dite d'une femme noble n'est presque jamais détaillée ni évoquée d'une façon directe et crue.

L'on peut, cependant, trouver dans les comédies mention d'une laideur réelle mais il s'agit de celle d'une personne absente et que l'on ne voit jamais sur scène, telle la Doris de *Mélite*, présente uniquement dans le discours de Tirsis (v. 112).

Parfois, on veut se persuader d'une laideur[17], en réalité fausse, comme celle dont le roi de *Laure Persécutée* taxe la belle Laure puisqu'il ne l'a jamais vue :

> LE ROI.
> Au reste, à ce qu'on dit, bien moins belle que vaine,
> Et qu'un œil délicat ne souffrirait qu'à peine ; (I, 10).

[16] C'est sous laformed'une pluie d'or qe Zeus put s'introduire dans la tour de Danaé….

[17] Vexée par les accusations du Roi à son égard, Laure les reprend à son compte afin d'approuver l'amour du prince Orontée : « LAURE. Quoi ? pour une effroyable, et si digne de haine ? » / « ORONTÉE. La frayeur que tu fais, est une douce peine. » / « LAURE. Si laide, puis-je bien vous causer tant d'ardeur ». / « ORONTÉE. Tu feras bien du mal, avec cette laideur. » (I, 11).

Dans *Le Geôlier de soi-même,* Jodelet, que fait enrager la galanterie du prince Fédéric envers la princesse Laure, qualifie arbitrairement cette dernière de « laide » et en fait un portrait fictif épouvantable :

> JODELET.
> Et bien, je la veux trouver laide,
> Elle est sotte, elle est grue, elle a l'esprit bourru,
> La taille déhanchée ; et le corps malotru,
> Elle a l'œil chassieux, le nez fait en citrouille,
> La bouche... Pardonnez si je vous chante pouille[18], (IV, 4)

Dans *La Place Royale* les motifs de la dépréciation sont un peu différents. Alidor connaît Angélique. Il feint de la quitter en prétextant qu'elle manque d'appas, alors qu'il en est follement amoureux mais craint de s'aliéner dans l'amour[19]. À partir de la lettre supposée d'Alidor à Clarine, on peut se faire une idée de ce qui peut être la laideur à l'époque et les critères selon lesquels on classe une femme comme non belle :

> ALIDOR, *à Clarine*
> Angélique n'a point de charmes
> Pour me défendre de vos coups,
> Ce n'est qu'une idole mouvante,
> Ses yeux sont sans vigueur, sa bouche sans appas,
> Quand je la crus d'esprit je ne la connus pas,
> Et de quelques attraits que le monde vous vante,
> Vous devez mes affections
> Autant à ses défauts, qu'à vos perfections. (II, 2)

Si l'on se réfère au sens du mot « idole[20] » par lequel Alidor qualifie Angélique, on peut supposer qu'elle manque de « grâce » et de charme. Au XVIIe siècle, le mot « charme » prend en compte un aspect qui ne se limite pas à la seule anatomie physique. Ce n'est pas seulement l'objet corps qui est en jeu. Il y a quelque chose de plus ; en y regardant de plus près,

> on voit que certains font référence à quelque chose qui est de l'ordre de l'harmonie, de la délicatesse, de la souplesse du mouvement. Alors que d'autres font référence à quelque chose de plus profond qui est la présence de l'âme. Le corps qui charme, c'est

[18] « On apelle pouilles, des injûres grossières. Pouiller, c'est dire des pouilles à quelqu'un. "Il lui a chanté pouilles : il lui a dit mille pouilles. » (*Jean-François Féraud : Dictionaire critique de la langue française*, 1787-88)

[19] Ferrand explique que l'étalage des défauts de la femme aimée est l'un des remèdes les plus efficaces contre « la maladie de l'amour et de la mélancolie érotique » et que les peuples anciens « recommandent au medecin de descouvrir la maistresse de son malade, à fin de lui representer devant ses yeux ses vices et imperfections, faisant comme l'on dit, d'une mouche un elephant, et crayonnant ses vertus des couleurs du vice. » (Ferrand, *De la maladie de l'Amour, op.cit*., Chap. XXIX, p. 306).

[20] Selon le *Dictionnaire de l'Académie Française,* 1ère Édition (1694) « On appelle fig. Idole, Une personne qui n'a point l'activité, & la grace qu'elle doit avoir, qui n'est point assez animée. Cette femme est belle, mais c'est une idole. Elle demeure droite & immobile comme une idole. […] Il se dit aussi de toute personne qui paroist stupide ou qui ne se donne pas assez de mouvement ».

> le corps qui est animé, c'est aussi un corps qui a une sorte de force qui passe par la présence d'une instance intérieure[21].

Alidor peint Angélique comme une beauté plastique et froide qui dénote une stupidité latente et un manque de vivacité, car un corps beau est un corps dont la beauté « consiste en l'adjancement, proportion, ou symmetrie des membres, mediocrité de chair, et couleur gracieuse [22] ». Pour faire classer une femme parmi les laides,

> il faudra tascher de la priver de la beauté mouvante, qui se nomme bonne grace, et consiste en la conduite des membres ou bien de celle de l'esprit, sans laquelle, selon Platon, Plutarque et Galien, celle du corps est fade[23] ,

D'où cette distinction permanente que l'on opère systématiquement entre la grâce et la beauté au XVIIe siècle : dans son premier *Entretien*, Félibien, oppose les concepts de grâce et de beauté. Si la seconde « naît de la proportion et de la symétrie qui se rencontre entre les parties corporelles et matérielles[24] », la première « s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causez par les affections et les sentiments de l'âme[25] ». L'union de la beauté et de la grâce (du corps et de l'âme ?) ne peut que rester mystérieuse et se traduire ainsi par un terme qui avoue une sorte d'ignorance : « Ce je ne sais quoi qu'on a toujours à la bouche, et qu'on ne peut bien exprimer, est comme un nœud secret qui assemble les deux parties du corps et de l'esprit[26] ». L'imprécision du texte peut servir l'auteur, qui adhère adhérer à la jolie formulation de La Fontaine dans son *Adonis* : « la grâce, plus belle encore que la beauté[27] ». La grâce est du côté du mouvement, de l'action, des passions. Son absence explique que les figures de cire, moulées pourtant jusqu'au moindre détail sur les modèles eux-mêmes, ne présentent qu'une « ressemblance morte et insensible[28] ». Bien que Félibien bute, et l'avoue, sur l'inexplicable chaque fois qu'il tente d'expliquer la grâce, une seule chose est certaine ; c'est que la grâce échappe « à la raison et à l'art », et donc n'appartient pas au registre du savoir, de l'application et du travail. Ce « *je-ne-sais-quoi* » se définit certes comme une qualité antiplastique par

---

[21] Georges Vigarello, « La séduction », *Le Portique*, *op.cit*., p. 9.
[22] Jacques Ferrand*, De la maladie de l'Amour ou Melancolie Érotique : discours curieux qui enseigne à cognoistre l'essence, les causes, les signes et les remedes de ce mal fantastique, par Jacques Ferrand Angeois, Docteur en faculté de Medecine,* Paris*,* chez Denis Moreau, 1623, XV, Édition de Donald Beecher et Massimo Ciavolella, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 309.
[23]Jacques Ferrand*, De la maladie de l'Amour, ibid*., p. 309.
[24] Félibien André (1619-1695), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes ; augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture. Avec La vie des architectes [de J.-F. Félibien]. T. 1 / par Monsieur Félibien*, à Trévoux, 1725, [org. 1666], p. 83.
[25] Félibien, *Entretiens […], ibid., p. 83*.
[26]Félibien, *Entretiens […], op.cit., p. 85.*
[27] Cité par René Démoris, « Le Langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot » article publié en ligne le 5 octobre 2006, URL : http://www.fabula.org/colloques/document624.
[28] Félibien André, *Entretiens, ibid*., p. 87.

excellence : elle ressortit de l'intérieur plus que de la surface, elle dépend de la vie et du mouvement. Bouhours renchérit :

> On a beau être bien fait, spirituel, enjoué, & tout ce qu'il vous plaira ; si le je-ne-sais-quoi manque, toutes ces belles qualités sont comme mortes, elles n'ont rien qui frappe, ni qui touche[29].

Outre son manque de grâce, les yeux d'Angélique sont décrits comme étant des yeux « sans vigueur[30] » ; expression peu flatteuse, car, considérés comme une fenêtre directe sur l'âme, les yeux sont certes déplaisants lorsqu'ils sont « inexpressifs, petits et sans éclat[31] », ce qui, outre leur manque d'attractivité, témoigne également de la bassesse morale de la personne en question. L'expressif acquiert également une grande importance dans le théâtre français du XVIIe siècle, il fait partie de la beauté,

> Ceci entraîne un travail sur le corps qui est très particulier et qui fait dire à Madame de Sévigné lorsqu'elle voyait immobile la Champmeslé qui était l'amie intime de son fils et par ailleurs la grande actrice de Racine, qu'elle était laide alors que lorsqu'elle se mettait à jouer, lorsqu'elle essayait de faire passer quelque chose, elle était superbement belle[32].

Une bouche « sans appas » constitue un autre indice d'imperfection, et peut renvoyer à une grande bouche, vue à l'époque comme un signe d'animalité dans la mesure où la bouche béante symbolise la gourmandise et le « lieu de l'appétit insatiable[33] », le canon de la beauté classique étant une bouche petite, peut-être parce que la femme n'a pas le droit de laisser apparaître quelque chose de l'intérieur d'elle-même :

> Elle ne doit pas parler trop fort, elle ne doit pas rire, ne doit pas non plus avoir de comportements qui donnent le sentiment qu'elle soit trop libre à l'égard des choses du monde. Donc cet ensemble de normes fait que la femme doit avoir une bouche petite, c'est cela qui plait pour des raisons complètement sociales[34].

3- <u>Risques de dépérissement de la beauté</u>

Dans sa définition de la laideur, le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 précise que l'adjectif *laid*, se dit aussi de celui « qui a quelque defaut remarquable dans les proportions ou dans les couleurs requises pour la beauté ». Ainsi les couleurs apparaissent aussi comme un

---

[29] Dominique Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, B. Beugnot et G. Declercq (éd.), Paris, Honoré Champion, 2003, p. 282.
[30] Au contraire, les yeux « vifs et riants, ou « bien fendus » expriment « éclairs ou flambeaux » car ils incarnent « les astres, le soleil, le scintillement, le ciel » (Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, *op.cit.,* p. 47.)
[31] Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, *op.cit*., p. 47.
[32] Georges Vigarello, « La séduction », *Le Portique*, *op.cit*., p. 21.
[33] David Le Breton, *Des visages, Essais d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003, p. 48-49.
[34] Georges Vigarello, « La séduction », *Le Portique*, *op.cit*., p. 24.

critère définitoire de la beauté ou de la laideur d'une personne. On trouve donc de « bonnes » et de « mauvaises » couleurs, celles qui dénotent la vie et d'autres qui disent la mort. Au reste, le mot « couleur » est généralement suivi des adjectifs qui le dotent des caractéristiques humaines ; on trouve ainsi une opposition entre deux espèces :

> Couleur pâle, blesme, morte. Couleur de malade, de trespassé. Couleur plombée, livide, olivastre, brune. Il a bonne couleur, mauvaise couleur, la couleur vermeille, la couleur blesme &c. il se porte bien à present, la couleur luy est revenüe. Il a repris sa couleur[35].

a- La perte des « belles couleurs »

Comme la « Couleur, se prend aussi particulierement pour le teint. Bonne couleur. Mauvaise couleur. Couleur vermeille[36] », est considérée alors laide, toute personne dont les couleurs, et notamment celle de la peau, ne sont pas conformes aux couleurs définies par les canons de la beauté de l'époque. Une femme qui n'a pas du vermeil sur les lèvres, du rose sur les doigts et le teint, et de « la neige » sur le visage est une femme perçue comme laide par définition. « Les pâles couleurs, est une maladie des filles, qui leur rend le teint pâle & jaune[37] »

S'il est difficile de retrouver des traces directes de cette « pâleur » comme caractéristique permanente des héroïnes d'essence noble au théâtre, à l'exception de celles à qui l'on reproche l'excès du fard, ce qui suppose qu'elles en usent parce qu'elles n'ont pas au-dessous la couleur qu'il faut pour être belles[38], on peut en revanche cerner quelques exemples de ce trait de laideur mais à titre provisoire. L'absence de couleur peut être causée soit par une quelconque maladie (y compris la maladie d'amour, qui provoque la chlorose), soit par un chagrin soudain qui déforme le visage et altère sa beauté originelle en lui faisant perdre sa vive couleur naturelle[39]. Mais,

> il ne faut pas entendre par ce mot palle une couleur blanche, ny bonnement une decoloration, qui au dire du Philosophe est quasi une pourriture de la peau […] [par ce que la pâleur indique la décomposition de la peau], plustot une couleur meslée de blanc et de jaune, ou de blanc, jaune et verd[40]

---

[35] *Dictionnaire de l'Académie française,* 1694.
[36] *Ibidem.*
[37] *Ibidem*.
[38] Voir l'exemple de la Florine de *La Comédie de Tuileries,* cité plus haut.
[39] Nous traitons avec détail les différentes expressions du corps dues aux passions de l'âme dans notre partie D : « *Le corps, sa lecture et ses représentations : du texte à la scène* ».
[40] *De la maladie de l'Amour ou Melancolie Érotique : discours curieux qui enseigne à cognoistre l'essence , les causes, les signes et les remedes de ce mal fantastique,* par Jacques Ferrand Angeois, Docteur en faculté de Madecine, Paris, chez Denis Moreau, XV, édition de Donald Beecher et Massimo Ciavolella, Paris, Classiques Garnier , 2010, p. 255.

Paulin, le mari d'Émilie dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne,* est un de ces gentilshommes disgracieux au teint maladif, le Duc le qualifie de « vieux cavalier, pâle et tout hors de soi » (I, 1).

La perte de la couleur d'un visage peut, certes, déplaire, mais elle peut également être perçue comme une menace, alerter sur un danger imminent, annoncer le rapprochement de la mort, symbolisée par l'absence de sang sur le visage, alors qu'il est signe infaillible de la vitalité. L'altération du corps devient pour ainsi dire le symbole de la misère humaine, de la dissolution de la forme annulant la dignité du corps : Silvanire, empoisonnée par le miroir enchanté perd sa couleur vermeille. Son extrême pâleur alerte ses parents et son amant et leur découvre sa mort :

> LERICE.
> Son corps destitué d'esprit & de chaleur
> N'est plus qu'un vain sujet de mortelle pasleur. (IV, 4)

Dans la scène 7 du premier acte de *Clitandre*, Rosidor, en voyant Caliste se remettre de sa pâmoison, note le retour de la couleur sur ses joues pâles et en déduit son retour à la vie :

> ROSIDOR.
> Mais je vois s'entrouvrir les beaux yeux de Caliste,
> Les roses de son teint n'ont plus tant de pâleur,
> Et j'entends un soupir qui flatte ma douleur[41]

Aegide, dans *Ligdamon et Lidias,* conclut à la mort de Ligdamon et d'Amerine en voyant leur pâleur et l'absence de toute couleur sur leurs visages :

> AEGIDE
> Dieux ! Ils sont tous deux morts, leur couleur devient pâle,
> Ces lèvres de corail se changent en opale,
> La rose cède aux lys, et leurs traits effacés
> N'ont plus que la beauté qui reste aux trépassez ;
> Ils sont sans mouvement, la chaleur diminue,
> L'âme a pris une sente à nos yeux inconnue,
> Et ne nous a laissé qu'un tronc sans sentiment,
> Qui ne demande plus que le seul monument. (Scène dernière)

Carlos, dans *Le Charme de la voix*, note que le teint de la reine chagrinée s'altère et perd de sa blancheur pour devenir moins éclatant : « Son teint dont la blancheur eust les lys effacez, / Souffrant un doux mélange a paru… » (I, 5).

[41] Variante qui figure dans les éditions de (1660-1682) donnée par Marc Vuillermoz dans son édition de *Clintandre* (1632). (*Pierre Corneille Théâtre Tome I*, sous la direction de Liliane Picciola, édition critique par Claire Carlin, Jean De Guardia, Liliane Picciola et Marc Vuillermoz, Paris, Classiques Garnier, 2014.)

b- La perte des appas

Dans certains cas, la perte de la couleur naturelle de la peau est interprétée comme un signe de vieillissement. La Cléonice de *L'Hypocondriaque*, devant la résistance de Cloridan qui refuse ses avances, commence à douter de ses charmes et soupçonne un vieillissement précoce d'en être la cause :

> CLÉONICE.
> Rien ne l'a pu dompter, ce superbe courage,
> Ni l'amour, ni l'humeur, ni la beauté, ni l'âge ;
> […]
> N'avez-vous plus mes yeux, ces qualités exquises,
> À qui les plus parfaits ont soumis leurs franchises ?
> Et le temps auroit-il effacé les attraits ?
> Quel sort injurieux auroit terni des roses
> Qu'on voit dessus mon teint n'être qu'à peine écloses ?
> Quelle fatalité, changeant l'ordre du temps,
> M'auroit pu faire vieille à l'âge de vingt ans ? (V, 4)

L'on retrouve à peu près les mêmes répliques dans la bouche des plusieurs héroïnes de notre corpus théâtral, qui se jugent laides dès le moment où leurs amants les délaissent. Ainsi Liliane, dans *La Bague de l'oubli*, met sa beauté en cause quand le roi, pris dans sa folie, la méconnaît :

> LILIANE, *parle au Roi*.
> Sire, quel changement cause tant de froideur ?
> D'où peut être alentie une si douce ardeur ?
> Ne vous parais-je plus avec tant de lumière ?
> [..]
> Ne vous parais-je plus avec ces mêmes yeux
> Qu'il vous plaît de nommer vos Soleils et vos Dieux ?
> Un jour m'a-t-il ravi la douceur de ces charmes,
> Qui vous ont arraché tant de vœux et de larmes ? (III, 2)

La belle Alphrède ne se sent plus belle devant la trahison de son Rodolphe, qui change d'inclination et part pour une nouvelle conquête :

> ALPHRÈDE.
> Parle mieux infidèle,
> Ôte d'avec mon nom la qualité de belle ;
> Ton cœur dément ta voix, et mon peu de beauté
> Paraît, hélas ! paraît en ta déloyauté ;
> Je ne suis que l'objet des mépris d'un perfide, (I, 4)

La découverte de sa propre altération se fait alors en grande partie par le regard de l'autre qui est censé commencer de constater la présence de marques extérieures de vieillesse. Pour ces femmes, leur prétendue laideur ne vient que d'un regard masculin, celui de l'amant, censé être le plus sensible à la beauté de sa maîtresse et aux modifications qui opèrent sur son corps. La

perte de la beauté correspond à une extinction du pouvoir séducteur et érotique de la femme sur l'homme, alors qu'il ne cesse de se faire voir sur scène dans la tradition littéraire.

Des signes de beauté moindre sont donc donnés dans notre corpus dramatique. Suscitent-ils pour autant le rire ?

II- PEUT-ON RIRE DU PHYSIQUE DES HONNETES GENS ?

Si dans le théâtre non tragique du XVIIe siècle, on célébrait généralement la jeunesse, la vie dans sa plénitude, la beauté et la fraîcheur, le thème de la décrépitude et de la vieillesse affleure, toutefois, dans la comédie comme une des composantes du comique.

1- Le comique problématique de la vieillesse

Déjà depuis la Renaissance, on menait un combat acharné contre la vieillesse, on utilisait tous les moyens disponibles pour prolonger sa jeunesse : médecine, fontaine de jouvence[42], magie et sorcellerie, car la vieillesse et la mort vont de pair, l'une annonçant l'autre ; le visage du vieillard est perçu, avant tout, comme le masque de la mort. Laisser voir sa vieillesse c'est moins révéler un destin humain inéluctable, que commettre une sorte de faute de goût, voire un manque du respect à l'égard d'autrui. Dynamisme et beauté étaient toujours associés à la jeunesse avec un corps fort et robuste, un visage lisse et frais, et une chevelure aux reflets colorés.

[42] Cette fontaine mythique semble dériver de la mythologie biblique et classique, et évoque les notions de purification et de régénération. Elle symbolise la vie, l'immortalité, et le perpétuel rajeunissement.

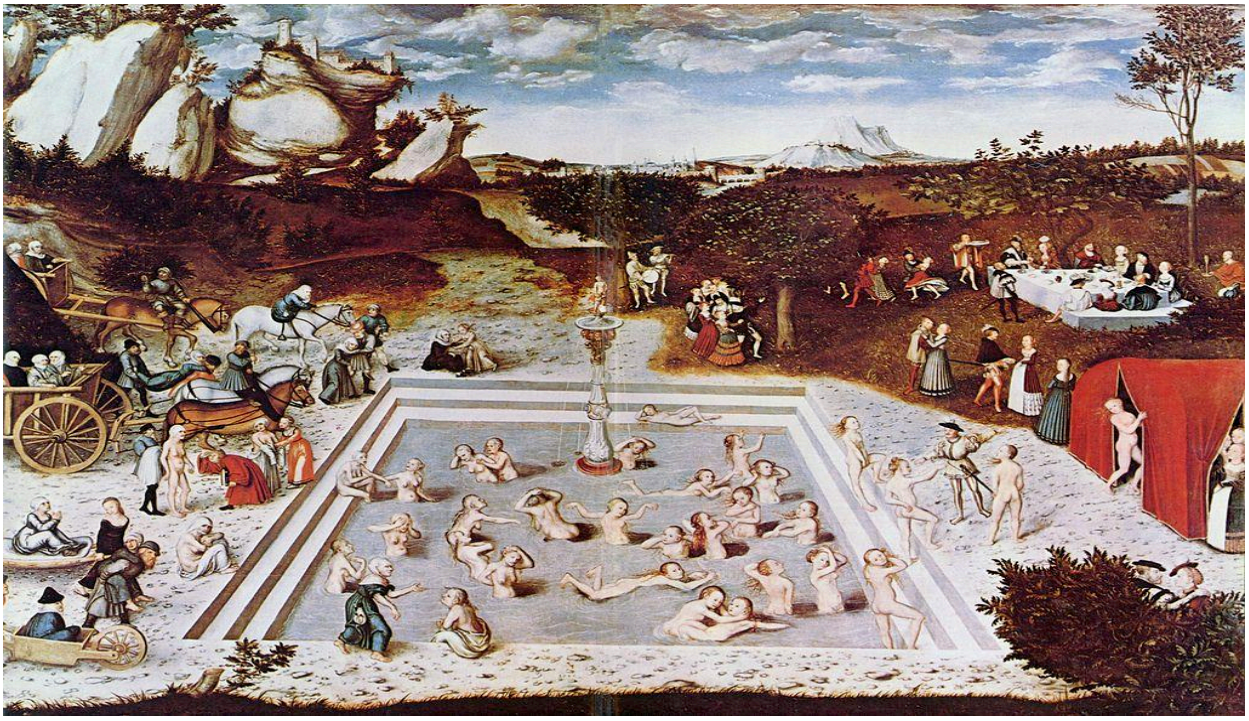


Figure 1 : *La Fontaine de Jouvence*, vue par Lucas Cranach (1546, Berlin)

a- La vieillesse féminine sur scène : du comique discret au burlesque

- *Discours sur la vieillesse féminine*

Au XVIIe siècle, les femmes nobles montrent un certain engouement pour le fard, la parure et les vêtements luxueux. L'usage du fard relève, certes, d'un souci de paraître et d'une volonté de briller dans la société de cour, mais sert également à camoufler les marques de la vieillesse quand les femmes sont moins jeunes. Cependant prédicateurs et humanistes craignaient que cet intérêt exagéré pour le corps n'empêchât de penser à son âme et fît prendre le chemin de la damnation[43], car en parant son corps, on finissait par lui accorder plus de considération qu'à l'âme. Dès 1548, Margueritte de Navarre mettait en scène dans la *Comédie de Mont-de-Marsan*, un dialogue entre quatre femmes : la mondaine (femme de la cour) qui incarne le matérialisme amoral, déclare « j'ayme mon corps …Je le pare et dore /accoustre et décore », la *Superstitieuse* rappelle que ce corps « n'est que charogne » destiné à mourir, et la *Sage,* rétorque :

> Le corps convient ung jour pourir,
> L'ame ne peult jamais mourir.

[43] Voir le *Tartuffe* de Molière sur ce point.

> Oublie donc ton corps pour elle :
> Car quelque grant beauté qu'il ayt,
> Il deviendra puant et laid,
> Et l'ame bonne tousjours belle.
> […]
> Plus ne te fault estre amoureuse
> Du corps mais estre desireuse
> De l'entretenir sobrement.[44]

Cependant, et malgré les discours des prédicateurs, l'on continuait partout à prendre soin de son corps et à le parer de la meilleure façon surtout quand la vieillesse était là et qu'elle commençait à y laisser ses traces. Dans une société du paraître, il s'agissait alors de lutter contre le vieillissement à l'instar d'un ennemi redoutable, de le combattre par tous les moyens, de rester jeune aussi longtemps que l'on puisse être afin de briller et de garder sa place dans une cour où la valeur essentielle est la beauté.

D'ailleurs, et si l'on en croit Chappuzeau, le rôle des vieilles (quand il n'était pas joué par des hommes) restait l'un des rôles les plus abhorrés par les comédiennes des troupes parisiennes, qui avaient naturellement horreur de paraître âgées même sur scène, et il note ironiquement que,

> comme il n'y en pas une [des actrices] qui ne soit bien aise de passer toûjours pour jeune, elles ne s'empressent pas beaucoup à representer des Sisigambis[45]. Il est de l'art du Poëte de ne produire des meres que dans un bel âge, & de ne leur pas donner des fils qui puissent les convaincre d'avoir plus de quarante ans[46].

Il ajoute que « pour dire les choses comme elles sont, & à la Comedie & par tout ailleurs, il y a de la peine à regler les femmes[47] ».

Roger de Bussy-Rabutin (1618,1693), courtisan, écrivain satirique et membre de l'Académie Française, loue la jeunesse de la femme qui reste la source première de l'admiration vouée à ce sexe :

> Mieux valoit encore, le front ceint du parfum,
> Les poétes et l'art saluoient le soleil, [des roses,
> Le printemps, du feuillage, et les femmes ecloses,
> Comme de jeunes fleurs, en leur temple vermeil
> Je sais bien que Phryné présage Messaline
> Que Jeanne Vaubernier, déshonore Ninon ;
> Mais devant la jeunesse, il faut que l'on s'incline [48]:

---

[44] *Comédie de Mont-de-Marsan* (1548), dans M. de Navarre, *Théâtre profane*, Genève-Paris, Droz, 1978, p. 275-289.
[45] Sisygambis est la mère de Darius III, roi perse de la dynastie des Achéménides.
[46] Chappuzeau, *Le Theatre François*, *op.cit*., p. 125.
[47] Chappuzeau, *ibid*., p. 125.
[48] Roger de Bussy-Rabutin, *Histoire amoureuse des Gaules (1666), suivie des Romans historico-satiriques du XVIIe siècle*, Paris, P. Jannet, 1856, Tome I, p. 6, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27702.

Encore faut-il que la femme reste éternellement jeune, ou du moins qu'elle le paraisse. La poésie satirique de l'époque n'est pas tendre à l'égard de celles que l'âge et la maternité ont enlaidies : on ne peint guère souvent une « belle vieille » à l'instar de Maynard. Au milieu du siècle, Ménage souhaite dédier un sonnet, intitulé « *La belle touchée par le temps* [49] », à Mme Montbason qui avait quarante ans. Consultée sur ce sujet, Mme de Lafayette qui n'avait alors que vingt-deux ans, exprime de judicieuses réserves :

> Bien que le mot de *Bella*, lui écrit-elle, précède celui d'*attampata*, il est certain que le premier ne saurait empêcher qu'on ne sente le dégoût de l'autre et que jamais femme n'a trouvé bon qu'on l'appelât vieille[50].

La beauté semble ainsi d'autant plus précaire qu'elle dépend essentiellement du regard d'autrui ; sa perte est si durement ressentie que celle qui la possédait était habituée à susciter l'admiration. Qu'importe son histoire, sa personnalité, son unicité, la femme âgée n'ayant plus la beauté est un être amoindri. N'étant plus potentiellement objet de désir, elle croit n'être plus rien. Ronsard, est un des nombreux poètes de son temps qui ont associé la vieillesse à la laideur et à l'obscurité : il écrit « […] jeune aujourd'hui, demain vieille, […] comme fleur en rien s'évanouit […] sans la beauté la femme est misérable ; car la beauté la rend seule aimable[51] ». La femme devenant inutile quand il a servi, le poète conseille son lecteur de « laisser la vieille et de prendre une nouvelle[52] ».

Face à ces femmes dont les corps et les visages sont enlaidis par le temps, Saint-Évremond ne semble pas plus indulgent :

> Telle qui fut jadis le plaisir de nos Yeux,
> Et qui n'est aujourd'hui, qu'un Objet odieux,
> S'expose comme elle est, pour flater sa mémoire
> D'un mot, qu'on lui dira de cette vieille Gloire.
> Ton visage, *Cloris*, du monde respecté,
> Laisse au bruit de ton Nom l'effet de la Beauté ;
> Il change, il déprit, & longtems le plus sage,
> Séduit par ce grand Nom, révére ce visage.
> Son éclat tout terni, ses traits tout languissans,
> Trouvent chez nous encor le respect de nos sens,
> Et l'œil assujetti n'oseroit reconnoître
> Le tems où ta Beauté commence à disparoître[53].

---

[49] Ce sonnet est écrit en italien sous le titre de *« La Bella attempata* »
[50] Cité par Roger Duchêne, *Être femme au temps de Louis XIV*, Perrin, 2004, p. 279.
[51] Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre Librairie, 1860, p. 154.
[52] Pierre de Ronsard, *ibid*., p. 154.
[53]Saint-Évremond, *Œuvres Melées de Mr. De Saint-Évremond*, publiées sur les Manuscrits de l'Auteur, Nouvelle édition revue, corrigée & argumentée de nouvelles Remarques, Tome premier, Amsterdam, chez Pierre Mortier, 1706, p. 124.

S'exprime plus au moins fortement l'idée qu'image de la beauté, de l'amour et du plaisir, la jeune femme sera reléguée avec l'âge à l'autre extrême : laideur, répulsion et souffrance ; et d'une belle fée elle peut se transformer en une horrible sorcière[54]. Une fois vieillie, la femme ne peut s'attendre à aucune pitié, elle sera méprisée par ses anciens amants dégoûtés, condamnée par ses détracteurs de toujours, rejetée par tous. La vieillesse est surtout vilipendée lorsque la femme essaye de rechercher des plaisirs qui ne seraient plus de son âge : elle devient répugnante lorsqu'elle multiplie les artifices pour séduire les hommes surtout les plus jeunes. L'on souligne partout son immoralité et l'on brosse d'elle une image plus animale qu'humaine, selon Érasme,

> Les vieilles amoureuses, ces cadavres à peine mouvantes qui semblent revenues des enfers, et qui puent déjà comme des charognes, le cœur leur en dit encore : lascives comme une chienne en chaleur, elles ne respirent que les plaisirs sales, et vous disent franchement que sans eux la vie n'est plus rien[55.]

Dans les estampes également, les vieilles amoureuses offrent matière à rire avec la représentation de scènes qui ridiculisent les amours tardives de vieilles échauffées pour des jeunes gens qui n'en peuvent mais. Sur une estampe représentant une vieille édentée embrassant un jeune galant, la légende est explicite :

> Le ridicule objet de ces deux personnages
> De différente humeur ainsy que de leurs ages
> Nous desmontre quel est l'aveuglement d'Amour
> Qui fait que cette vieille incessament soupire
> Pour ce jeune badin qui ne s'en fait que rire
> Dont le cœur est glacé tant la nuit que le jour[56].

[54] La femme vieillie, surtout quand elle est d'origine roturière, est presque naturellement assimilée à une sorcière : elle joint la laideur physique à la laideur morale. Évandre de *L'Innocente Infidélité* décrit Clariane, la vieille nourrice d'Hermante de la sorte : « Toy spectre mouvant, vieille source des crimes / Qui donne aux Enfers ces coupables victimes, / Quels supplices, quels fers, quels assez prompt trepas/ A tes manes hideux fera suivre leurs pas ! (IV, 8). Son ami Thersandre semble être du même avis et voit en elle une vieille rusée et maligne aux mœurs légères et corruptibles : « Je connais cette femme / […] / c'est un esprit expert, rusé, subtil, adroit, / et qui sur un plus jeune aura beaucoup de droit, / et puis l'or enhardit l'âme la plus timide, / L'avarice est d'amour une mauvaise guide. (II, 3). L'on retrouve presque la même figure de la vieille sorcière avec la Mandrague de l'*Astrée*, mais aussi, au théâtre, avec la Corinne *d'Alphée*, pastorale de Hardy.

[55] Érasme, *Éloge de la folie*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2001, p. 68.

[56] BNF : P 17 063, cité par Hélène Duccini, « Rire en Europe au XVIIe siècle », Article paru dans *Ridiculosa* n° 7 (2000) Das Lachen der Völker/Le rire des nations. Actes du colloque de Munich 2-4 mars 2000. Url : http://www.eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=512:rire-en-europe-au-xviie-sicle&catid=70&Itemid=124#_ftnref10



Tableau 1: ***Les Ages de l'homme (The Ages of Man*****), 16thC (late), (The Trustees of the British Museum) : Allegorical scene with step-like construction with nine human figures representing different ages of man, each identified with an animal, Death with a scythe in a niche in lower centre**.



Tableau 2 : Baldung, Hans, dit Grien (1484/1485-1545), ***Les trois âges de la femme et la Mort*****[57], 1510. Sur bois (tilleul), H. 0,480, Vienne, Kunsthistorisches Museum, source (Erich Lessing), URL : https://www.akg-images.fr/archive/Les-Trois-Ages-de-la-femme-et-la-Mort-2UMDHU02266.html**

[57] Dans ce tableau la jeune femme dont la blancheur fait ressortir les formes, ne songe qu'à s'admirer dans un miroir sans prendre conscience du drame qui va se jouer. La mort au-dessus d'elle tend son sablier, le temps viendra, elle ne s'en soucie aucunement. La main de la vieille tente d'écarter le sablier, évidemment sans succès… La vie est une apocalypse nous réduisant à l'impuissance. Le drame n'est pas dans ce qui nous arrive, mais dans ce que nous devons subir sans rien pouvoir y changer.



Tableau 3 : Hans Baldung Grien, *Les sept âges de la femme*, 1544, 74 x 97 cm, Leipzig, Musée des Beaux-Arts (statut : domaine public).

La seule voie pour sortir de ce piège semble consister dans la formation intellectuelle, encore refusée à la grande majorité des femmes, mais même cette compensation trouve une limite qui est perceptible dans le théâtre de l'époque. S'insurgeant contre cette mentalité infériorisante, Madeleine de Scudéry soutient que l'esprit n'a pas de sexe ; elle écrit « Nous voyons tous les jours que la laideur se trouve dans notre sexe et la stupidité dans l'autre[58] ». *La Folle Gageure* fait voir une Comtesse atteinte par la maladie, et sans doute par là atteinte dans sa beauté, qui parvient néanmoins à retrouver de la santé, et sans doute quelque beauté grâce à sa fréquentation des poètes et à sa culture de l'esprit.

La vieillesse des femmes est en quelque sorte tenue à distance des femmes nobles sur la scène. Souvent, bien qu'elle ne soit pas ignorée, elle est dépourvue de réalité scénique.

[58] Cité par Danielle Haase-Dubosc, « *Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVIIe siècle* », dans « *Intellectuelles* », sous la direction de Florence Rochefort, Toulouse, Clio et Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 48.

- *Le comique grinçant du spectre de la vieillesse*

Au siècle classique, les femmes semblent haïr particulièrement la vieillesse, car le vieillissement paraît avoir des effets plus dévastateurs sur elles. L'aristocrate vieillie n'est, cependant presque jamais représentée sur scène, ce qui évite de choquer la sensibilité d'un public qui vénère la beauté et l'érige en valeur suprême. La seule vieillesse qui soit assez fréquemment montrée est celle de la nourrice, stéréotype roturier[59].

Quand il en est fortement question, la vieillesse en reste généralement au stade de spectre ; elle est crainte par la plupart des galants, qui chantent toujours la beauté et la jeunesse de la femme aimée et évitent bien d'évoquer la menace des effets de l'âge. Semblant indissociable du vieillissement, la laideur de la femme noble se trouve le plus souvent bannie de la scène parce que bannie de l'action : on se l'imagine seulement. Dans *La Folle Gageure*, les galants réunis chez la Comtesse, en compagnie des plus belles femmes de la cour, anticipent, certes, un éventuel dépérissement des charmes féminins, mais cette dégradation reste toutefois fantasmée et ce modèle aliéné se révèle surtout une pure invention de l'imaginaire collectif. Plus rêvé que réel, le corps de la femme jeune et belle se présente surtout comme l'objet idéal de l'amour, un corps « atemporel », capable de résister aux ravages du temps sous le regard subjectif du galant qui en fait une peinture exceptionnelle. La femme idéalisée chantée dans le discours amoureux est une femme qui garde sa jeunesse et sa beauté éternellement, comme l'envisageait Valère de *La Folle Gageure* :

> Quand j'aime une beauté, je la crois immortelle,
> Et tient comme impossible un changement en elle, (I, 2)

Cette conception idéalisée d'une beauté féminine impérissable, trahit, en fait, une volonté masculine de triompher de l'aspect éphémère de l'amour et l'illusion de faire durer le plaisir avec le temps la jeunesse :

> VALERE
> Vouloir que je vous quitte, ha ! ne l'esperez pas,
> Tant que vous brillerez de graces et d'appas,
> Je seray fidèle et sensible :
> Qui souhaite la mort d'une fidélité,

[59] L'Éraste de *Mélite* note la laideur de la vieille Nourrice de l'héroïne qu'il prenait pour cette dernière sous l'effet de sa folie : « Ils ont de vérité un je ne sais quoi de plat, / Et plus je vous contemple, et plus sur ce visage / Je m'étonne de voir un autre air, un autre âge, / Je ne reconnais plus aucun de vous attraits, / Jadis votre nourrice avait ainsi les traits, / Le front ainsi ridé, la couleur ainsi blême, / Le poil ainsi grison, ô Dieu !…c'est elle-même. » (V, 2). La nourrice, elle, rêve de ses jours antérieurs où sa jeunesse lui valait beaucoup d'amants : « À leur compte mes yeux étaient des vrais soleils / Qui répondaient partout des rayons sans pareils / Je n'avais rien en moi qui ne fût un miracle, / Un seul mot de ma part leur était un oracle, (V, scène dernière).

Qui nait d'une immortelle et cruelle beauté,
Souhaite une chose impossible. (I, 2)

Les propos plus réalistes de la Comtesse s'opposent à l'euphorie amoureuse du jeune galant et le font tomber du haut de sa rêverie. Sa peinture ironique de la future déchéance du corps féminin introduit une touche de comique, un peu grinçant. Elle déçoit les chimères amoureuses de Valère, qui célébrait un corps féminin résistant aux ravages du temps, avec d'autant plus d'efficacité et de cruauté qu'elle est elle-même une femme, malade qui plus est, et qu'elle fixe l'attention sur des points précis de dégradation :

LA COMTESSE
Sa beauté n'est donc pas une beauté mortelle :
Mais pour durer toujours, quel privilège a-t-elle ?
Une chose impossible ? Hé, quoy ! Voyons-nous pas
Que la vieillesse suit la jeunesse à grands pas,
Que le temps affamé de ses propres ouvrages,
Dévore, & détruit tout, jusqu'aux plus beaux visages ?
Les voit-on pas sujets à divers accidens ?
On voit flétrir le teint, on voit noircir les dents,
On voit ce vermillon[60] qui sur leur bouche éclate,
Monter jusqu'à leurs yeux qu'il teint en écarlate,
Enfin ces cheveux d'or des Galans estimez,
Sont avecque le temps en argent transformez. (I, 2)

Cette évocation, rare dans la bouche d'une femme, rivalise alors avec les propos masculins des poètes satiriques dits baroques et des échos que l'on en perçoit sur la scène des comédies aristocratiques et des tragi-comédies :

Dans *La Célimène* de Rotrou, Alidor avertit la farouche Célimène de ne pas trop se fier à sa beauté, car ses charmes sont éphémères et la vieillesse peut la surprendre à tout moment pour la défigurer :

L'ingrate dame
Qui m'ôte l'âme
Un jour ne pourra plus donner de flamme,
Comme elle est maintenant, sourde à qui l'aime,
Le temps la traita de même.

Mon œil humide
Belle homicide
Ne verra pas toujours ce front sans ride,
Le temps effacera ces belles choses,
Et ne te laissera ni lys, ni roses[61].

Voyant ta face
Sèche et sans grâce,
Tu voudras de dépit, rompre ta glace ;
Ton âge aura blanchi ces tresses blondes,

[60] « *Vermillon* » est défini par Furetière comme étant « une couleur rouge fort estimée des Anciens »
[61] Alidor reprenant à son compte un *topos* épicurien, avertit la farouche Cèlimène de ne pas trop se fier à sa beauté.

Tu ne les feras plus friser en ondes.

Lors ta manie
Sera punie
Je ne chérirai plus ta compagnie ;
Et dans ce changement de ma fortune
Je serai l'inhumain, toi l'importune. (II, 2)

Alcidor dans *Ligdamon et Lidias* de Scudéry, rappelle à la ravissante et inhumaine Sylvie que sa beauté n'est pas éternelle et qu'elle se transformera un jour en une vieille et laide personne[62] ; c'est alors qu'elle regrettera son insensibilité envers Ligdamon :

ALCIDOR.
Un jour, qu'il t'en souvienne, on te verra punie
De l'excès inhumain de cette tyrannie,
Lorsque le temps vengeur qui vole diligent
Changera ton poil d'or en des sillons d'argent,
Que l'humide et le chaud manquant à ta poitrine
Accroupie au foyer t'arrêteront chagrine,
Que ton front plus ridé que Neptune en courroux,
Que tes yeux enfoncés n'auront plus rien de doux,
Et que si dedans eux quelque splendeur éclate,
Elle prendra son être en leur bord écarlate,
Que tes lèvres d'ébène, et tes dents de charbon
N'auront plus rien de beau, ne sentiront plus bon,
Que ta taille si droite et si bien ajustée
Se verra comme un temple en arcade voutée,
Que tes jambes seront grêles comme roseaux,
Que tes bras deviendront ainsi que des fuseaux,
Que dents, teint, et cheveux restants sous la toilette
Tu ne mettras au lit qu'un décharné squelette ;
Alors certes, alors plus laide qu'un démon
Il te ressouviendra du pauvre Ligdamon. (I, 2)

Mais la menace n'est pas la réalité…

Surtout cantonnée au discours, la peur de la vieillesse de la femme peut toutefois contaminer légèrement l'action.

- *Peur de la vieillesse : de la stratégie d'éloignement à la présence rassurante*

Nous avons remarqué que la relation amoureuse est dans la plupart des cas basée sur la beauté physique de la femme, qui éblouit son amant dès le premier abord ; or peut-on baser une relation durable sur une chose variable ? Qu'est un souverain bien qui s'altère ? Peut-on vraiment posséder l'éphémère ? Un bonheur bâti sur la beauté se révèle infiniment précaire

[62] Ce thème est largement traité par la poésie baroque et libertine qui trouve dans les aliénations du corps vieillissant (surtout féminin) un sujet de satire et de rire : Mathurin Régnier dans son poème « *Quand sur moi je jette les yeux* », se plaint des ravages du temps sur son propre corps : « Naguère, vert, sain et puissant, / Comme un aubépin florissant, / Mon printemps était délectable. / Les plaisirs logeaient en mon sein ; / […] / Mais, las ! mon sort est bien tourné ; / Mon âge en un rien s'est borné, / Faible languit mon espérance : / En une nuit, à mon malheur, / De la joie et de la douleur / J'ai bien appris la différence ! »

étant basé sur la matière (la beauté du corps) qui est périssable par nature, et par conséquent se dégrade peu à peu : l'idéal moral de fidélité et d'amour vanté par maints personnages aristocratiques se trouve ainsi menacé par un double péril. Dans la relation amoureuse, nous dit La Rochefoucauld, on

> cherche de la douceur et du plaisir. On peut plaire parce qu'on nous plaît et on cherche à faire voir ce qu'on sait donner un prix infini à ce qu'on aime. Mais, dans la suite, on ne sent plus ce qu'on croyait sentir toujours. Le feu n'y est plus. Le mérite de la nouveauté s'efface. La beauté qui a tant de part dans l'amour, ou diminue ou ne fait plus la même impression[63].

Les galants manifestement conscients de cette réalité, montrent parfois une grande faiblesse devant la fragilité de la beauté féminine : on a du mal à rester fidèle à une belle, sitôt que l'on rencontre une *plus* belle. Telle est la conduite des jeunes premiers de la comédie, éblouis sans cesse et à jamais par le beau. Le temps, qui altère tout, peut ainsi expliquer le « change », et introduit l'incertitude dans la foi des amoureux ; l'être qui s'est promis, peut soudain se reprendre. Alidor de *La Place Royale* quitte Angélique, qui l'avait distingué parmi nombre de prétendants, de peur que la vieillesse ne déforme un jour son corps et n'efface les charmes auxquels il est présentement si sensible :

> ALIDOR.
> Ah ! ne me parle point d'un lien que j'abhorre,
> Angélique me charme, elle est belle aujourd'hui,
> Mais sa beauté peut-elle autant durer que lui ?
> Et pour peu qu'elle dure, aucun me peut-il dire
> Si je pourrai l'aimer jusqu'à ce qu'elle empire ? (I, 4)

Cependant l'horreur que manifestent les galants à l'idée d'être un jour confrontés à la laideur d'une femme vieillissante se révèle volontiers sans aucun fondement *hic et nunc*. Ainsi, dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne*, on rit pleinement des chimères du Duc que révulse la fausse description que fait Amélie de sa belle-sœur Flavie, en la présentant comme une laide et vieille femme. La laideur imaginée répugne au Duc et lui fait abhorrer la rencontre de la jeune femme, ce qui produit un des passages les plus comiques de la pièce, quand le jeune galant se prépare à contrecœur à affronter ce « vieux sujet de rhume et de décrépitude », qui provoquerait au reste plus le dégoût que le rire si l'on ne connaissait la réalité de la situation, à savoir la très grande beauté de Flavie :

> LE DUC.
> Sa bouche est en deçà, mets-toi fort en avant,
> Dessus le bord du lit de peur du mauvais vent.
> Ce vieux sujet de rhume et de décrépitude

[63] La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales et Réflexions, op.cit., p. 275.*

> Témoigne en son repos beaucoup d'inquiétude.
> Ses esprits assoupis et ses membres pesants
> Semblent moins accablés du sommeil que des ans.
> Voilà bien des soupirs, encore est-il croyable,
> Qu'elle fait maintenant quelque songe effroyable ;
> Ou c'est que l'estomac indigeste et gâté
> Lui cause à tout moment cette ventosité.
> Ô mes gants ! mes sachets ! esprits de musc et d'ambre,
> Que n'êtes-vous ici plutôt que dans ma chambre ! (III, 2)

La répulsion du duc ne peut être partagée par le public.

Même phénomène dans *La Suite du Menteur*. Certes Dorante, qui repousse d'abord l'idée suggérée par son valet que son inconnue bienfaitrice puisse être « […] ou vieille ou laide / Peut être l'un et l'autre […] » (v. 664-665), envisage en cas d'apparition épouvantable d'« envoyer et la dame et les amours au vent […], / Quitte pour lui jeter son argent à la tête. » (v. 669-671). Cependant, là encore, le spectateur, lui, n'éprouve aucune crainte puisque Corneille lui a donné le privilège de lui faire voir auparavant la beauté de Mélisse.

Avec la vieillesse, c'est aussi de la fréquentation du monde qu'on est privé. La jolie Célimène du *Misanthrope* refuse de se retirer de la vie mondaine à vingt ans ; toujours jeune et belle, la veuve s'estime encore capable de séduire et d'être aimée, et vivre dans l'isolement, fût-ce avec Alceste, lui semblerait anticiper une vieillesse qui n'est pas encore là et dont elle tient à éloigner l'image :

> CÉLIMENE.
> Moi, renoncer au monde avant que de vieillir,
> Et dans votre désert aller m'ensevelir ! (V, 4)

lui déclare-t-elle, car « La solitude effraye une âme de vingt ans » (V, 4). Enfermée par son frère jaloux, Clarice, dans *Le Gentilhomme Guespin*, avoue sa peur de perdre sans aucun profit sa beauté avec l'avancement de l'âge :

> Car comme en ce Logis aucun n'entre jamais,
> Nul ne peut estre épris de mes foibles attraits :
> Cependant chaque jour la jeunesse passe,
> Et le temps, tous les jours, de nos beautez efface. (I, 1)

Une vieille dame de la noblesse apparaît bien dans *La Veuve* de Corneille. C'est le personnage de Crysante. Femme d'esprit ouvert, qui est aux écoutes des sentiments de sa fille, elle n'est absolument pas présentée dans son physique ni dans son habillement, qui, au reste doit être simple car elle appartient à une noblesse appauvrie. La seule chose qui en est dite, c'est que l'ère des amours est révolue pour elle. Dans *La Veuve,* l'allusion de la relation d'amour entre le couple des vieux constitué par Crysante et le père de Célidan est ironique. Crysante évoque nostalgiquement ses amours d'autrefois avec le père du prétendant à la main de sa fille :

CRYSANTE.
Votre père jadis (hélas que cette histoire
Encor sur mes vieux ans m'est douce en la mémoire
Votre feu père, dis-je, eut de l'amour pour moi,
J'étais son cher objet, et maintenant je vois
Que comme par un droit successif de famille
L'amour qu'il eut pour moi, vous l'avez pour ma fille.
S'il m'aimait je l'aimais, et les seules rigueurs
De ses cruels parents divisèrent nos cœurs,
On l'éloigna de moi vu le peu d'avantage
Qui se trouva pour lui dedans mon mariage. (V, 6)

La vieille dame déclare ouvertement son grand bonheur à voir s'accomplir le mariage de sa fille avec le fils de son ancien et riche amant, lui assurant ainsi un rapprochement avec ce dernier. Si sa vieillesse est « à jamais fortunée » (V, 10) parce qu'elle se sent rassurée de savoir son fils et sa fille heureux, richement mariés, et capables de lui donner des petits enfants. Loin des affreuses évocations que nous avons pu envisager, l'image de la grand-mère a quelque chose d'apaisant.

Au total, on peut dire que la vieillesse apparaît néanmoins dans une certaine cruauté, mais comme une ombre chinoise ; il en est beaucoup question, elle menace, mais elle n'est pas vraiment là. Elle l'est d'autant moins que les femmes se mobilisent contre elle par leur maquillage, leur coiffure et leur habillement

- *Parure et maquillage comme antidotes contre la vieillesse*

  - Des critiques du maquillage proportionnelles à l'âge de la femme

Quand une femme essaye d'effacer ses disgrâces, ou du moins de les masquer par le maquillage, ses soins ne sont jamais pensés en dehors d'une certaine évaluation morale. Le maquillage est, en effet, considéré comme un signe d'orgueil et son utilisation un acte d'insoumission envers Dieu qui constituerait même une faute morale :

> La femme qui peint ses joues en rouge, qui change la couleur de ses cheveux, qui dissimule les marques de l'âge sous les fards et les perruques, est une créature qui à l'instar de Lucifer prétend améliorer – et donc conteste - l'apparence que le créateur lui a donné, finissant par se croire capable d'influer sur les lois du temps régies par Dieu seul[64].

[64] Carla Casagrade, « *La Femme gardée* », dans *Histoire des femmes en Occident*, t.2, Moyen Âge, sous la direction de Christiane Klapisch –Zuber, Paris, Plon, 1991, p. 106.

Cette pratique qui va souvent jusqu'à l'excès est généralement critiquée et moquée par beaucoup d'écrivains, penseurs et même hommes de théâtre, Mathurin Régnier (1573-1613), se moque dans ses *Satires* de femmes qui abusent du fard et dont la beauté n'est, en effet, qu'un artifice qui disparaît avec la toilette[65].

L'on se moquait alors des femmes qui abusaient du maquillage et l'on leur préférait celles dont l'éclat est naturel et dont la beauté est sans artifice. Toutes ces femmes qui désirent paraître belles, « qu'à force de vouloir exceller », « […] se jettent au de-là de la perfection & ne prennent que l'ombre du bien qu'[elles] poursuivent avec trop d'ardeur[66] ». De la Serre, semble du même avis et dénonce la beauté factice et superficielle des femmes mondaines ainsi que tous les soins qu'elles prennent pour se faire belles :

> Les beautez que vous contemplez sont les œuvres de vos mains, plutôt que de la Nature, puis que les fleurs de vos visages ne naissent que de la semence de vostre fard. Ce teint delicat, ces jouës de roses, ces levres de corail & ce sein d'albastre que vous contemplez, ne sont pas les vostres […]. Et si vous doutez encore, ostez leur tout le blanc & tout le rouge que vous leur avez donné, & vous verrez que ce teint, ces jouës, ces levres, & ce sein reprendront leur premiere couleur mourrante[67] ;

Tertullien, encore très lu au XVIIe siècle, déclare dans son *Traité sur l'ornement des femmes,* que « […] le desir de plaire par des grâces artificielles, ne peut venir que d'un cœur gaté, & corrompu. On sait combien ces graces & ces parures servent d'amorce pour attirer au plaisir défendu[68] ».

---

[65] « L'amant juge sa dame une chef-d'œuvre icy-bas, /Encore qu'elle n'ait sur soi rien qui soit d'elle ; / Que le rouge et le blanc par art la fasse belle, / Qu'elle ente en son palais ses dents tous les matins, / Qu'elle doive sa taille au bois de ses patins, / Que son poil, dès le soir, frisé dans la boutique, / Comme un casque au matin sur sa teste s'applique ; / Et tout ce que de jour la fait voir si doucette, / La nuit, comme en depost, soit dessous la toilette. » (Sat. IX, v. 184 et suiv. Cité par Castaigne dans *Discours nouveau sur la mode*, réédition de 1850, p. 27.) Le même point de vue est aussi exprimé par Boileau qui dit : « C'est pour eux qu'elle étale et l'or et le brocard, / Que chez toi se prodigue et le rouge et le fard ; / Et qu'une main savante, avec tant d'artifice, / Bâtit à ses cheveux l'élègant édifice. / Attends discret mari, que la belle en cornette/ Le soir, ait étalé son teint sur la toilette, / Et dans quatre mouchoirs, de sa beauté salis, / Envoie au blanchisseur ses roses et ses lis » (Sat.X, v.190 et suiv. Cité par Castaigne dans *Discours nouveau sur la mode, ibid*., p. 27.)

[66] Faret, *ibid.*, p. 26.

[67] Jean Puget de la Serre, *Le Reveille- matin des Dames*, à Bruxelles, chez Philippe Vleugart, 1671, p. 95.

[68] *Traités de Tertulien sur L'Ornement des Femmes, les Spectacles, le Batême, & la Patience. Avec une lettre aux Martirs traduites en François*, [par Caubere], à Paris, Chez Rolin Fils, 1733, p. 78.



Figure 1: Inconnu, *Vertugadin français en 1580, Bal à la cour d'Henri III*, peinture, école française, 2e moitié du XVIe siècle, Scanned from Boucher, 20,000 Years of Fashion', Musée du Louvre, INV8730.

Différents auteurs et moralistes insistent sur l'idée de la fausseté et de l'imposture du corps quand il est exagérément vêtu et paré. L'on condamne également tous les artifices vestimentaires démesurés qui contrefont le corps de la femme, (mais aussi celui de l'homme) en créant une fausse hypertrophie corporelle tels que les fraises, les vertugadins[69], auxquels la mode a donné des formes exagérées. L'on se prend à tout ce qui peut rembourrer le corps et lui donner une dimension irréelle. On se moque alors de ces femmes qui « font des cuisses de drap et de feutre, et de l'embonpoint de coton, et au veu et sçeu d'un chacun, s'embellissent d'une beauté fausse et empruntée » comme l'écrivait Montaigne[70].

Au théâtre, on entend aussi l'éloge du naturel.

Ainsi, dans la *Comédie des Tuileries*, Orphise, craignant pour sa maîtresse les avances que fait Florine à l'amant de celle-ci, note que la beauté de sa rivale est artificielle ; son maquillage et ses ornements n'ont pour but, selon elle, que de séduire une multitude d'amants :

> ORPHISE
> On vous connaît assez, et vous êtes de celles
> Que mille fois le plâtre[71] a fait passer pour belles ;

[69] Un vertugadin est un élément du costume féminin, d'origine espagnole, qui se présente sous la forme d'un bourrelet placé autour des hanches pour donner de l'ampleur à une robe.

[70] Montaigne, *Essais* II, XII, paris, Gallimard, 1962, p. 518.

[71] Le *Dictionnaire Universel* de Furetière, nous informe que le plâtre « se dit aussi de la ceruse, & de tout autre fard apparent. Cette vieille a toujours deux doigts de plâtre sur le visage. » Le *Dictionnaire de l'Académie française*, 4e édition (1762), précise que l'on dit figurément qu'une femme met du plâtre pour dire « qu'elle a mis beaucoup de blanc ».

> Dont la vertu consiste en de vains ornements ;
> Qui changent tous les jours de rabats et d'amants :
> […] Après tout, je vous plains ; ce courage farouche
> Ne vous est échappé qu'à faute d'une mouche :
> Encore un assassin, vous lui perciez le cœur ;
> Le fard déplaît sans doute à ce fâcheux vainqueur,
> Et rend votre beauté tellement éclatante
> Que son esprit bizarre en a pris l'épouvante. (III ,5)

Cependant la sévérité à l'égard du maquillage grandit lorsqu'il s'agit de femmes vieillissantes. Dans *L'honneste Homme,* Faret met en lumière et raille les différents soins corporels dont usent les femmes nobles pour paraître plus jeunes et plus belles. Ils raillent ces femmes qui lorsque

> la nature leur a manqué en ce point , […] font venir l'artifice au secours : & de là leur naissent tant des soins ridicules de s'unir le teint pour sembler jeunes, de composer leurs regards pour s'adoucir les yeux ; de s'ajancer les cheveux, pour s'égaler le front, de s'arracher les sourcils, pour se rendre l'air du visage moins rude ; & enfin de se refaire si elles pouvoient jusques aux traits & aux lineamens qui leur sont empreints de la main de Dieu, comme des caractères que l'on ne sçauroit effacer[72].

Faret avoue que cette grâce trop affectée et cette « envie déréglée » des femmes de paraître belles « font que même nos yeux souffrent en les regardant[73] ». L'excès du fard est ainsi vu comme un masque qui dissimule la beauté du corps et le rend méconnaissable au lieu de lui rendre sa jeunesse révolue. La femme, à force de se farder, nous dit-il, perd toute expression corporelle et semble « qu'elle n'ait qu'un masque au lieu d'un visage, & qu'elle n'ose rire de peur d'en faire paroitre deux[74] ».

Dans son *Réveille- matin des Dames*, De La Serre exprime un avis semblable :

> Jettez les yeux promptement sur cette folastre, de qui les plus beaux traits émoussez à force de vieillesse, empruntent l'artifice de ce grand nombre de mouches que vous voyez, comme si elles pouvoient picquer quelqu'un à l'age où elle est. Chose estrange, mais pitoyable ! il y a tantost dix ans que sa beauté luy a fait les derniers adieux, & si elle occupe ses soins tous les jours à la faire revenir[75].

On entend comme un écho de ces discours dans *Le Misanthrope* et c'est même un sage comme Philinte qui émet une appréciation sévère sur une femme âgée de la Cour, prénommée Émilie, bien qu'il n'estime pas fondé d'adresser des reproches à l'intéressée :

> PHILINTE
> Quoi! vous iriez dire à la vieille Émilie,
> Qu'à son âge, il sied mal de faire la jolie ?
> Et que le blanc qu'elle a, scandalise chacun (*Le Misanthrope,* I, 1)

---

[72] Guillaume Faret, *L'Honneste Homme ou L'art de plaire à la Cour* ; par le sieur Faret, de l'Académie Françoise, Paris au Palais, chez Piere Trabouillet S. Hubert ; & à la Fortune, proche le Greffe des Eaux &Fortes, avec permission, 1681, *op. cit.,* p. 27.

[73] Faret, *ibid*., p. 27.

[74] Faret, *ibid*., p. 28.

[75] Jean Puget de la Serre, *Le Reveille- matin des Dames*, à Bruxelles, chez Philippe Vleugart, 1671, p. 52-53.

Cependant on ne verra jamais apparaître ladite Émilie. En revanche, Arsinoé, elle, est un personnage bien visible, qu'on a tout loisir d'observer quand elle rend visite à Célimène dans la scène 4 de l'acte III puisqu'elle lui adresse de longues remontrances auxquelles l'amante d'Alceste répond très longuement ; or cette femme, influente à la Cour, critique la coquetterie de Célimène alors qu'on peut également déceler en elle une autre forme de coquetterie, mais d'espèce silencieuse, et consistant dans le maquillage, qui est destiné à attirer l'attention des galants : elle « met du blanc et veut paraître belle » (III, 4). On ne sait pas exactement quel est l'âge d'Arsinoé mais Célimène, qui a vingt ans, estime que la soupirante d'Alceste a atteint l'âge de la pruderie ; elle ne manque pas de la blesser en insistant sur sa propre jeunesse. Arsinoé approche sans doute de la trentaine car à trente ans on était déjà estimée vieille à l'époque. Rien ne dit cependant qu'Arsinoé laisse voir un maquillage aussi outrancier que celui d'Émilie et le mot vieille n'est pas employé la concernant.

Des propos d'une tonalité différente sont d'ailleurs tenus sur scène et ailleurs concernant le maquillage et les atours.

- **Légitimité et créativité du maquillage à tous âges**

Même quand elles ne sont pas encore vieilles, les femmes, au XVIIe siècle, utilisent le fard et le maquillage comme un moyen de se mettre en valeur ; de camoufler une certaine imperfection physique ou même un manque de fraîcheur qui peuvent être interprétés comme des signes de vieillissement, surtout alors que la femme est déjà considérée comme vieille à l'âge de trente ans. Le culte de la beauté et de la jeunesse et d'un teint clair et rose faisait alors que la plupart des femmes de la noblesse (mais aussi souvent de la bourgeoisie) se fardaient pour plaire et se conformer aux canons de la beauté de leur époque. Soumises aux caprices de la mode et motivées par un vif désir de s'embellir, les jeunes mondaines cherchent inlassablement à mettre en valeur leurs corps. La coquette Caliste, de *L'Amant de sa Femme,* à qui Lucidor reproche l'excès de son fard **(**« Sans tous ses petits soins votre beauté suffit, / Épargnez vos amis, ô beauté sans seconde » (I, 1), insiste sur l'idée que la beauté de la femme doit être toujours entretenue par le maquillage afin qu'elle apparaisse comme plus séduisante encore aux yeux de ses galants :

> Je ne veux epargner qui que ce soit au monde,
> Je veux que ma beauté mette le feu partout,
> Et brule l'univers de l'un à l'autre bout,
> Des mouches, du ponceau[76] l'essence et la pomade. (I, 1)

[76] Rouge fort foncé, selon Furetière, au sens premier le ponceau désigne un coquelicot.

On a vu que dans *La Comédie des Tuileries*, cette mauvaise langue d'Orphise vante la beauté naturelle mais Florine, quant à elle, se montre convaincue que le maquillage est un art véritable, qui sert à corriger les imperfections de la nature, et affirme que la femme doit entretenir son corps et lutter à tout prix contre tout ce qui peut nuire à son charme :

> Orphise, d'un nom d'art feriez-vous un grand crime ?
> Jamais une beauté ne se doit négliger :
> Quand la nature manque, il la faut corriger.
> Est-ce honte d'aller par ces métamorphoses
> À la perfection où tendent toutes choses ?
> La raison, la nature et l'art en font leur but (III ,5)

Cette approche nous rappelle celle de Charles Baudelaire dans son *Éloge du maquillage* où il soutient que

> La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguer les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible[77].

L'on apprend également des propos de Florine que la belle et jeune Cléonice se farde elle aussi le visage pour avoir un teint plus éclatant :

> FLORINE.
> Cette belle en effet de qui l'on parle tant
> Tient du secours de l'art ce qu'elle a d'éclatant ;
> Cependant sa beauté, pour être déguisée,
> A-t-elle moins d'amants ? Est-elle moins prisée ? (III, 5)

Dépourvue de tout fard, la femme noble, même encore jeune, semble craindre de ne pas plaire, de se confondre avec la roturière et de perdre ses pouvoirs séducteurs, voire procréateurs [78] dans certains cas. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'attitude de Rosélie de *L'Heureuse Constance* qui témoigne de sa honte de sortir à visage démaquillé et sans ornement, et de s'exposer ainsi « dépouillée » aux regards du roi, habitué à ne voir que des courtisanes fardées et « perlées ». « Je rougis seulement de paraître à tes yeux » (I, 3) déclare-t-elle à sa nourrice

[77] Baudelaire Charles, *Constantin Guys, Le peintre de la vie moderne,* Genève, éditions la Palatine ; (Laupen-Berne, Société polygraphique), 1943, p. 52.

[78] Depuis l'époque médiévale, le fard est appréhendé par les maris qui craignent de découvrir à la lueur des chandelles un laideron susceptible de leur « nouer l'aiguiette » c'est-à-dire le rendre impuissant- par sa seule hideur et de faire de sa vie une terre stérile. Le thème du mari trompé sur la marchandise nourrit donc des fantasmes sexuels et économiques liés à la perte de la virilité et du patrimoine (Dominique Paquet*, La Beauté,* Paris, Gallimard, 2013, p. 40)

qui la rassure en lui disant qu'étant encore jeune, elle n'a pas besoin du maquillage pour rayonner, la nature peut suffire à elle-même :

> FLORIS.
> L'art ne peut aiguiser des traits comme les vôtres,
> Il sied à des beautés, il ne sied pas à d'autres :
> Un visage commun s'embellit par le fard ;
> Un beau n'a point besoin d'ornemens de l'art. (I, 3)

Le propos de Vigier n'a rien de dépréciatif quant au recours au maquillage. Il semble recommandé aux femmes d'entretenir leurs corps sans cesse afin de rester belles et séduisantes aux yeux de leurs amants qui appréhendent leur vieillesse et voient en elle la fin de tous les plaisirs du corps. La femme, pour continuer de tenir sa place, doit alors se montrer vigilante face aux ravages du temps,

> Et principalement le doit-elle estre alors
> Que la ride commence à luy siller le corps,
> Et que de jour en jour une blanche argenture
> Va se peslemeslant dedans sa chevelure ;
> Car c'est alors qu'il faut faire mentir le temps,
> Pour se faire honorer comme en ses jeunes ans ;
> C'est lors qu'il est besoin de se servir d'artifices,
> Afin de rhabiller les ordinaires vices
> Que la triste vieillesse ameine pour recors,
> Aussi tost qu'elle vient se saisir de nos corps[79];

L'éclat des matières précieuses et rutilantes semblent, en effet, compenser les imperfections d'une chair à la beauté éphémère, parce que « trop tendre », ou trop « périssable », et qu'on occulte bientôt car

> Le corps mortel en son habit se pérennise comme en un monument luxueux pour défier, sous ses ors, ses perles, sa pourpre et ses riches étoffes, la menace d'« avachissement », forme vulgaire, mais combien plus expressive, de l'irréparable outrage des ans[80].

Pour assurer la consistance d'un corps « naturellement » mou, les femmes, nous dit Claude-Gilbert Dubois, superposent plusieurs enveloppes extérieures avec les différentes pièces de vêtements (corset, bustier, gants, perruques) qui en garantissent l'étanchéité. Même le visage, s'il n'a pas été caché sous un masque, est couvert de fard, de céruse et de vermillon. On ne voit ainsi de la femme qu'un « reste du corps » : un peu de sa chevelure et ses mains lorsqu'elles ne sont pas gantées :

---

[79] Vigier, *Discours Nouveau sur la mode*, *op.cit*., p. 12.
[80] Claude-Gilbert Dubois, *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, Actes du Colloque du Puy-en-Velay, études réunies et présentées par Marie Viallon, Publications de l'Université Saint-Étienne, 2006, p. 57

> Ce sont là les seules parties du corps que seront habilités à chanter les poètes de « l'honneste amour ». Tout le reste est parure : tissus veloutés, damassées, satinés, mirés, brodés, brochés, emperlés. Il conviendra de célébrer, en substitut du corps absent, cette couverture où s'unissent les techniques du tissage, de la couture, de la broderie, de l'orfèvrerie, tous éléments d'un art d'architecte et de décorateur appliqué au corps féminin[81].

Dominique Paquet explique que le principe qui dirige ces pratiques

> prend naissance d'une fantasmatique du corps considéré comme une guenille, comme un sac d'ordures, ou un pâle décor naturel inferieur aux parures animales, et dans un désir consubstantiel à l'homme de dépasser le réel pour atteindre à l'infini et à l'éternité. Le fard résorbe le dégoût de la chair triste et des fluides délétères, magnifie la peau et tente de la statufier comme un rêve absolu[82].

La philosophe voit même dans ce désir des femmes de s'embellir, une volonté d'ascension sociale – et *ipso facto* de maintien dans le haut rang qu'elles occupent éventuellement. Les finalités du maquillage et de la parure dépassent ainsi le simple ornement du corps pour devenir plutôt un mode d'expression par lequel la femme proclame sa liberté, et exprime sa volonté d'égaler l'homme en considération :

> Exclue de la chaine des signifiants, elle [la femme] est séparée du marché des visages, des corps sociaux et pulsionnels, et utilise le fard soit pour se mettre en circulation à égalité, soit pour en affirmer sa séparation en rejoignant les sphères inaccessibles de la Beauté, de la Féminité, ou de la Divinité[83].

La prédilection des femmes pour le fard et la parure dans la sphère de la Cour est notée comme essentielle par Vigier, qui fait dire à la Déesse de la mode :

> Mais mon pouvoir s'étend plus sur les femmes,
> Soit bourgeoises ou bien damoiselles ou dames,
> C'est moy seule qui leur fait leurs tresses et cheveux
> Noüez, poudrez, frisez, ainsi comme je veux.
> Une dame ne peut jamais estre prisée,
> Si sa perruque n'est mignonnement frizée,
> Si elle n'a son chef de poudres parfumée,
> Et un millier de nœuds qui ça qui là semé,
> Par quatre cinq ou six rangs, ou bien davantage,
> Comme sa chevelure a plus ou moins d'estage ; […]
> Aux dames je fais cas d'un visage fardé,
> A la Cour aujourd'huy c'est la plus regardée :
> Car quand bien elle auroit une fort belle face,
> Si elle n'est fardée elle n'a pas de grâce[84].

---

[81] Claude-Gilbert Dubois, *op.cit*., p. 55.
[82] Dominique Paquet, *La Poudre et le fard, prolégomènes à une esthétique du maquillage*, thèse de troisième cycle soutenue à l'Université de Paris X Nanterre, UFR, de philosophie, sous la direction de Michel Bernard, 1978, p. 4.
[83] *La Poudre et le fard, prolégomènes à une esthétique du maquillage*, *ibid.,* p.6.
[84] Vigier, *op.cit*., p. 12.

Ainsi dans la mesure où tous ces soins risquent de ne pas paraître bienséants quand ils sont pris pour une femme relativement âgée, dont on attend qu'elle s'abstienne de les prendre, une dame vieillissante ne peut guère être prisée, quoique noble, ce qui entre en contradiction avec son statut social. Elle perd par là de sa valeur dans une société de cour basée essentiellement sur la culture des salons et les galanteries mondaines dans la mesure où ces dernières s'appuient sur une admiration, voire un amour que la femme un peu âgée ne peut plus susciter. Il convient de garder présentes à l'esprit l'importance et la rapidité de la dégradation physique due aux conditions sanitaires de l'époque, à la baisse de la vue, aux maternités multiples et rapprochées, aux effets de la carie et de la perte des dents… Une noble vieillissante qui se rebifferait en persistant à prendre lesdits soins pourrait-elle devenir source essentiel du rire dans une comédie ? Molière a esquissé quelques portraits et a même fait voir une Arsinoé, à vrai dire plus inquiétante que risible. C'est chez Thomas Corneille que la vieillesse d'une aristocrate devient une véritable cible avec *Le Baron d'Albikrac*[85].

b- La vieille noble, personnage central et burlesque

Preuve que l'on acceptait qu'à certaines conditions, des nobles pussent donner lieu à de franches caricatures, cette nouvelle comédie de l'auteur de *Timocrate* semble avoir énormément plu au théâtre. Les frères Parfaict l'évoquent en écrivant… : « Cette comédie a eu un succès […] marqué et qui s'est […] bien soutenu de puis qu'elle a paru », bien qu'ils adressent quelques reproches au personnage de cette ridicule qui « n'est pas assez singulière pour présenter un tableau utile aux yeux des spectateurs ». Dans les « Jugemens et anecdotes sur le Baron d'Albikrac » qui figure dans l'édition de 1786 de la pièce, le critique remarque au contraire que ce genre de personnage plaît, justement parce qu'il s'agit d'une figure très proche du réel :

> Puisque dans le nombre compris par le mot Spectateur, il peut y avoir beaucoup de personnes qui ressemblent à la tante ridicule. En effet, rien n'est si commun que de vieilles meres et de vieilles tantes, qui ont la prétention de plaire plus que leurs filles, et leurs nieces, et c'est cette bizarre prétention que Thomas Corneille a voulu détruire en en présentant aux yeux de Spectateur le tableau ridicule.

Dans l'épître de la première édition de sa pièce, Thomas Corneille remarquait au reste que ce type de personnage est d'autant plus plaisant qu'il est aussi présent dans la vie qu'au

[85] Paris, Gabriel Quinet, 1669.

théâtre : « et comme elle n'est pas la seule de son caractère, il sera difficile que vous ne trouviez à vous divertir de plus d'une Copie d'un si ridicule Original[86] ». Pourtant Thomas Corneille, semble avoir donné à la Tante, autour de laquelle s'organise toute l'action du *Baron d'Albikrac*, des caractéristiques du personnage d'Hespérie, une des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin ; cette comédie ne prétendait pas refléter la société mais, dans une structure qui rappelait le ballet et ses entrées, proposait une sorte de défilé de ridicules empruntant leurs traits saillants aux travers de certains membres des salons littéraires auxquels devait manquer la lecture approfondie de *L'honnête homme* de Faret. Le personnage, presque un stéréotype, a peut-être ensuite inspiré à Molière, mais en milieu bourgeois, la Bélise des *Femmes savantes*. La Tante présente, comme Hespérie, une forme de folie, en s'imaginant que beaucoup sont amoureux d'elle, et elle aime les mots doux et le langage poétique :

> PHILIPIN.
> Elle a le diable au corps, croire se faire aimer !
> Ne voir pas qu'on la raille alors qu'on s'humanise !
>
> LYSETTE.
> Qu'on luy dise un mot tendre, elle est soudain éprise,
> Croit tout, prend feu sur tout, et c'est là son destin.
> Aussi sans le doux style on n'est point son Cousin.
> On n'a chez elle accez qu'en luy contant fleuretes,
> Qu'en feignant un amour… (I, 3)

La Tante est bien une noble : c'est la raison pour laquelle on cherche à orienter ses projets de remariage vers un (faux) baron. Son propre frère semble un homme relativement important, qui écrit d'Angleterre. Elle a dans ses relations une Marquise d'Amblesme, et pourrait se promener, si elle avait plus d'entregent, dans le parc le château royal de Saint-Cloud ou de celui de Vincennes (I, 7)

Sa qualité ne l'empêche cependant pas de présenter des caractéristiques qui relèvent d'ordinaire et d'un autre genre théâtral et d'autres classes sociales. Comme dans la farce, voire les contes à la manière de Boccace ou de La Fontaine, la veuve est d'abord présentée comme heureuse de se trouver débarrassée de son vieil époux. On a donc affaire à une veuve fort joyeuse, la mort de ce respectable mari lui permettant se tourner vers de plus jeunes, en la compagnie desquels le contraste entre son aspect physique et le leur ne peut que frapper :

---

[86] Êpître de Th. Corneille, adressée à A M. B. E. C. S. elle figure dans le texte de 1669. Cette épître disparaît après la première édition du *Baron d'Albikrac*. La destinataire reste encore inconnue à ce jour. D'après les informations contenues dans le texte il s'agit d'une jeune femme, mariée depuis trois ans, amatrice de théâtre et suffisamment aisée pour faire jouer les comédiens chez elle. URL: http://bibdramatique.paris-sorbonne.fr/corneille-thomas_baron-albikrac/front-8

LYSETTE.
[…]
Le Défunt vous aimoit, et chacun sçait bien comme…

LA TANTE.
Au mal de Jaloux prés je le trouvois bon homme,
Mais il estoit si vieux…

LYSETTE.
J'entens, pour reconfort
Vous en voulez un jeune.

LA TANTE.
Eh Lysette, ay-je tort ?

LYSETTE.
Non pas, et la jeunesse est d'un si grand usage
Qu'ayant à prendre Maistre il le faut du bel âge ;
Mais la difficulté c'est que vostre Barbon
A bien usé le vostre. (I, 5)

Certes, à cette époque, l'« on se moque toujours des vieilles gens quand ils veulent faire les jolis : c'est une folie qui n'est supportable qu'à la jeunesse[87] ». Ladite bizarrerie est cependant rarement raillée dans une société ouvertement aristocratique et qui s'ancre dans un contexte parisien, où l'argent ne manque pas. Lysette remarque au reste les grandes possibilités de remariage de la Tante car, même si elles ne se confirment pas dans le cadre de l'action, elles ne sauraient manquer à qui, comme elle, a de l'argent. Elle risque bien cependant de rencontrer des jeunes gens intéressés par sa fortune et non par sa personne qui s'en trouve physiquement dévaluée :

LYSETTE
Estant jeune, on se vend, estant vieille, l'on paye,
Et je laisse à juger, la belle passion
Qui s'allume ou s'éteint selon la Pension ?

Il s'agit de surcroît d'une femme très âgée pour l'époque, de soixante ou soixante-dix ans ; elle se montre cependant amoureuse de plusieurs jeunes gens : Léandre, Oronte, ami de ce dernier, en réalité épris de la jeune première de la comédie, sa nièce Angélique, puis le faux Baron d'Albikrac, dont La Montagne tient le rôle. En elle, c'est moins la vieillesse qui est raillée que la prétention d'être jeune, par les années et par les aspirations. Philippin, valet du jeune Oronte, n'hésite pas à tourner en dérision cette « beauté bizayeule[88] » (I, 3), qui ne semble guère consciente des ravages exercés sur son corps par le temps, et, se croyant encore attrayante et

[87] St François De Sales*, Introduction à la vie dévote*, dans « *Œuvres choisies de Saint François de Sales* », *op.cit*., 3e partie, Chap. XXV, p. 141.
[88] Selon le dictionnaire de Furetière « Bizayeul » se dit de « qui est pere ou mere d'un grand-pere ou d'une grand-mere, ou d'un ayeul ou ayeule. C'est le troisième degré de parenté dans la ligne ascendante avec les petits-fils ».

capable de plaire, va jusqu'à entraver les amours des jeunes gens pour satisfaire ses propres désirs. Il convient cependant de prendre en compte le fait que son rôle est bel et bien, en qualité de tante, de veiller sur la vertu de sa nièce, ce qui justifie en partie l'attitude de « dragon » que lui prête Philippin. La *comedia* d'Agustín Moreto dont s'inspire Thomas Corneille, *De fuera vendrá*[89]..., sera bientôt désignée par un deuxième titre, *La Tía y la sobrina* (*La Tante et la nièce*).

L'insistance de Lysette sur le nombre d'années qui séparent la Tante des jeunes gens sur lesquels elle jette son dévolu est renforcée jusqu'à la cruauté par Philippin :

> LYSETTE.
> Adjouste qui prétend estre encor jeune et belle,
> Et qui laissant au coffre un peu plus de trente ans
> Veut jusque dans l'hyver ramener le printemps.
> A chaque occasion parlant de son peu d'âge
> Son radoucissement tire un piteux hommage,
> Qui lent à s'avancer…
>
> PHILIPIN.
> Pour de si vieux appas
> Dy moy, quelle douceur pourroit doubler le pas ?
> A soixante et dix ans ! l'agreable mignonne !
>
> LYSETTE.
> Dy soixante.
>
> PHILIPIN.
> Et bien soit, la difference est bonne.
> Comment diable à cet âge ose-t'on vivre encor ?
>
> LYSETTE.
> Sçais-tu pas qu'une femme en tout temps prend l'essor ?

Oronte joue de sa crédulité et lui fait les yeux doux pour pouvoir entrer chez elle et entretenir librement son amante car une certaine perte de la lucidité semble accompagner le délabrement physique de la Tante. Son valet, Philippin, en rit en évoquant les faux compliments du jeune galant :

> PHILIPPIN.
> Et si par votre Tante aussi vieille que fole,
> Il se laisse arracher quelque douce parole,
> S'y pourroit-il resoudre à moins que de sçavoir
> Qu'on n'obtient que par là le plaisir de vous voir ? (I, 1)

Mieux, la comédie permet d'assister à une scène de feinte galanterie quand Léandre, pour permettre à Oronte de faire sa cour à Angélique, joue le rôle de galant auprès de la Tante mais

[89] *Primera parte de comedias de D. A. Moreto y Cabaña*, Madrid, Diego Diaz de la Carrera, 1654, p. 85-108.

exprime ses sentiments par antiphrase ; la Tante, malgré une certaine méfiance et la persistance d'éclairs de lucidité sur elle-même, se laisse bercer d'illusions alors que le spectacle qu'elle offre dément les propos du jeune homme, et probablement ses regards :

> LA TANTE.
> Si je ne suis pas belle, au moins suis-je assez bonne,
> Et c'est toûjours dequoy réparer ce defaut.
>
> LEANDRE.
> Defaut, Madame ?
>
> LA TANTE.
> On sçait un peu ce que l'on vaut,
> Et sans ce grand éclat d'une beauté brillante
> Quelquefois une femme a l'heur d'estre touchante,
> Il est mille agréements…
>
> LEANDRE.
> C'est ce qu'on voit en vous,
> Et l'assemblage en est si charmant et si doux
> Que j'admire souvent en vous voyant paroistre…

Le faux Albikrac, La Montagne, s'exprime de la même manière et la contradiction entre le visage et ce qui en est dit doit susciter l'hilarité, renforcée par les mimiques de satisfaction de la vieille aristocrate :

> Il faut ceder, la Tante est la mesme jeunesse,
> Certains traits enfantins, doux, mignons, delicats…
> […]
> Vous estes encor mieux, et si propre à charmer
> Qu'il ne faut point vous voir afin de vous aimer,
> Le port beau, l'air poupin. J'en tiens et sans remede.
> Quelle taille !
>
> LA TANTE.
> Il en est qui l'ont un peu plus laide. (II, 9)

Du ton de la farce relève également la présence d'allusions sexuelles avec le projet du prétendu Baron de faire naître de son union avec la Tante une ribambelle de petits Albikrac…

Les ridicules de la Tante tournent au cocasse lorsque sa nièce inverse les rôles en lui reprochant sa façon un peu trop chaleureuse d'embrasser le jeune Oronte

> ANGÉLIQUE.
> Quoi, ma Tante, embrasser un homme sans rougir,
> Vous qui condamniez tant toute ardeur indécente ! (IV, 3)

De fait, Angélique commente là les gestes sensuels qui sont montrés sur scène. On peut bien ici parler de burlesque. Le valet et la servante avaient préparé à de tels gestes en soulignant la lubricité contrariée de la vieille :

> LYSETTE.
> La rage d'un mary l'a si fort possedée
> Que comme elle en veut un, quoy qu'il puisse coûter,
> La Niepce n'est jamais en pouvoir d'écouter.
> Depuis neuf ou dix mois qu'est mort nostre bon homme,
> La Vieille requinquée en desirs se consomme,
> Dans le premier venu croit voir un Protestant,
> S'en fait conter par force, et s'offre au mesme instant,
> Ainsi point de quartier tant qu'elle ait eu son compte. (I, 3)

La frustration de la Tante âgée s'accompagne de jalousie à l'égard d'Angélique. Pour masquer sa propre vieillesse, et réduire leur différence d'âge, elle n'hésite pas à ajouter quelques années de plus à sa jeune nièce, pourvu que cela décourage son galant passionné ! Ce faisant elle ne fait qu'attirer l'attention sur ce que dénote son propre physique. Elle risque fort, vu l'état sanitaire de la plupart à soixante ans, d'être fort édentée…

> ORONTE.
> Ah ! qu'une Fille est sotte à l'âge de quinze ans !
>
> LA TANTE.
> Elle en a près de vingt, & si, quoi que je fasse,
> Vous voyez ce que c'est.
>
> ORONTE.
> Vingt ?
>
> LISETTE, *bas*.
> Qu'elle a bonne grace
> D'en donner à sa Nièce, & de s'en dérober ! (IV, 4).

Pour éviter que sa nièce n'attire les regards, elle l'empêche d'exhiber ses beaux cheveux authentiquement blonds…On a vu que l'usage du maquillage excessif est souvent raillé dans la comédie ; or, et c'est ce qui tire encore la comédie vers la farce, la Tante y recourt évidemment, comme l'évoque sa servante :

> Elle attend ce Baron si long-temps attendu,
> De miroir en miroir se façonnant la bouche,
> Elle oste, et puis remet dix fois la mesme mouche

C'est surtout sur les accessoires et habits de la Tante que Thomas Corneille fait porter l'accent. Lysette lui conseille de ne pas se coiffer comme une jeune fille. Il semble qu'elle arbore de faux cheveux blonds ; en tout cas, elle a remplacé le crêpe de veuve par une paresseuse :

> Malgré des blonds cheveux la mode avantageuse
> Un Bandeau sied au front mieux qu'une Paresseuse[90].

Elle ne se contente pas de mettre des habits peu adaptés à son âge, mais n'hésite pas à les choisir peu discrets, en coquette qui veut trop séduire les jeunes galants :

> PHILIPIN.
> Je le sçay, mais du moins on n'a point la figure
> D'une Ostrogote[91] faite en dépit de Nature,
> Et l'on doit s'habiller sans tant de sots atours
> A l'usage des Gens que l'on voit tous les jours.
> De son deuil mitigé la mode est fort nouvelle.
>
> LYSETTE.
> Elle croit du commun se distinguer par elle,
> En estre plus galante, et plus propre à charmer. (I, 3)

Percevait-on cependant la Tante comme la représentante d'un grand nombre d'aristocrates vieillissantes fréquentant de plus ou moins loin la Cour de France ? Certes, Thomas Corneille situe sa comédie à Paris. Toutefois il est connu depuis ses débuts comme adaptateur de *comedias*, dont il tirait un assez bon parti. La complication des intrigues issues de tels modèles possédait une sorte de charme exotique, exhibant en quelque sorte l'origine espagnole de l'action et expliquant par là la sophistication excessive de l'imagination des personnages. Une sorte de convention liait le public à l'action, comme dans le cas des comédies, souvent adaptées de l'espagnol, qui introduisaient Jodelet comme *figurón* et dont la particularité consistait à diminuer la part de l'*enredo* pour attirer l'attention sur un personnage d'un comique calamiteux.

Ici, le caractère et la fonction de la Tante l'associent à l'action en même temps qu'elle concentre le comique sur elle. Le fait même qu'elle n'ait pas de nom mais soit désignée par sa relation familiale à la jeune première révèle qu'on a affaire à un type théâtral plus qu'à un personnage à part entière. C'est, en fait, la version française de la *dueña*, la duègne. Il s'agit d'un type espagnol, presque aussi conventionnel que le *gracioso*. La *dueña* est souvent d'origine noble car dans ce milieu, on veille particulièrement sur la vertu des demoiselles et l'on est censé le faire d'autant mieux qu'on est plus âgé. C'est le cas de Teodora dans *El Acero de Madrid* de Lope de Vega. La *dueña* appartient souvent à une noblesse appauvrie et se comporte avec beaucoup de convoitise, ce qui la rapproche des *graciosos* intéressés. En fait la

[90] « On appelle une *paresseuse* une certaine coeffure de femme qui s'applique sur la teste comme une perruque & qui fait qu'une femme qui se leve tard est coeffée en un moment », explique Furetière.
[91] Selon Richelet, le mot est d'origine suédoise et « il a passé en nostre langue pour dire […] un homme barbare et incivil ».

caractéristique de la *dueña*, c'est de *n'avoir plus* : ou elle n'a plus d'argent, ou elle n'a plus de mari, ou elle n'a plus la jeunesse, ou elle n'a plus de beauté, et donc elle n'a plus d'amants. Assez naturellement elle désire ce qu'elle n'a pas. Ainsi la *figurona* de Moreto, Doña Cecilia Maldonado, ne manque pas d'argent : veuve, elle est d'une « *gran familia* ». Cependant sa richesse et son rang ne la comblent pas car elle prétend avoir dix-neuf ans alors qu'elle en a trente « et toutes les années écoulées depuis saint Simon » et elle a décidé que sa nièce ne se marierait pas tant qu'elle ne se marierait pas elle-même. Le *gracioso* Chichón la qualifie à cet égard de « *hija de los demonios* » (fille des démons) et de « *libidinosa* », comme l'était, au reste, la Teodora de Lope de Vega. Au théâtre comme, dans d'autres genres, cette figure de la *dueña* relève de la poétique du burlesque, qui plaisait énormément en Espagne. Elle ne déplaisait pas non plus en France.

La pièce de Thomas Corneille donna lieu à une représentation en privé, chez Madame (Henriette d'Angleterre) : elle la fit beaucoup rire. Un noble reste noble même en s'encanaillant, comme spectateur, ou comme personnage : Thomas Corneille, avec son *Berger extravagant*, avait déjà montré des nobles qui, sur scène, entraient dans le jeu du fou Lysis, tiré d'un roman de Sorel ; pour le ramener à la raison en se moquant de lui, Monténor se déguisait en « dieu de rivière » et allait jusqu'à émettre des grondements pour faire peur. Il apparaît ainsi que Thomas Corneille, pour son retour à la comédie, ramenait sur la scène cette tonalité particulière qu'il y avait introduite avec cette « pastorale burlesque » du *Berger extravagant*, publiée pour la première fois en 1653. Comme la pastorale burlesque, cette comédie, au reste, jouée à Saint-Germain en Laye dans le cadre d'un divertissement royal, relève du même goût de la fantaisie débridée que certains ballets.

D'une certaine façon, l'excès de la caricature, l'appartenance affichée au burlesque préservait la noblesse d'une assimilation aux personnages raillés. La Tante, que le très grand âge éloigne, en fait, du réel, pouvait au théâtre faire rire les dames de la noblesse sans les blesser. Elle devait sembler appartenir à une autre espèce qu'elles…. Il est, au reste, tout à fait possible que le personnage de la Tante, malgré son rang, ait été joué par un homme. C'est sans doute en ce sens que les frères Parfaict purent écrire que le personnage central ne pouvait être « utile ». L'intention de Thomas Corneille n'avait rien de moral.

2- <u>Déchéance des forces masculines : du grave au comique</u>

Indéniablement, on voit plus souvent sur scène des hommes vieux ou vieillissants que des femmes âgées.

Si la vieillesse féminine est traduite ordinairement par des rides sur le visage, un teint terne et sec, une déformation corporelle[92], celle des hommes est représentée essentiellement par la perte de la vigueur physique, une perte qui engendre à son tour la perte du pouvoir social et politique dans un contexte tragi-comique ; dans le contexte comique, est soulignée la perte de la puissance sexuelle.

a- Un aspect tragique de la tragi-comédie

Sur scène, le Don Diègue de la tragi-comédie du *Cid*, souffleté par le Comte parce qu'il a mis en cause son mérite, le provoque en duel mais, trop faible, il est désarmé par son arrogant adversaire :

> D. DIÈGUE
> Achève, et prends ma vie après un tel affront,
> Le premier dont ma race ait vu rougir son front.
> *Ils mettent l'épée à la main*.
>
> LE COMTE
> Et que penses-tu faire avec tant de faiblesse ?
>
> D. DIÈGUE
> Ô Dieu ! Ma force usée à ce besoin me laisse.
>
> LE COMTE
> Ton épée est à moi […]

Suit le célèbre monologue de Don Diègue. La vieillesse y acquiert une dimension tragique : « Ô rage ! Ô désespoir ! Ô vieillesse ennemie ! ». La déchéance physique équivaut pour le nouveau gouverneur du Prince de Castille à une déchéance sociale et politique à ses propres yeux. Le Comte a au reste parlé par antiphrase de l'« ornement » que cette défaite apportera à l'histoire de la vie du vieux guerrier. Ce dernier a honte de son bras affaibli, devenu incapable de porter son honneur, puisque le « fer », symbole de force et de virilité, est désormais trop lourd pour lui :

> DON DIÈGUE.
> Mon bras, qu'avec respect toute l'Espagne admire,
> Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet empire,
> Tant de fois affermi le trône de son roi,
> Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi ?
> (I, 5)

Le corps vieilli, « tout de glace » (I, 4) ne semble plus avoir aucune utilité et doit immédiatement disparaître pour céder la place à plus jeune que lui. Selon la logique des âges elle devrait être

[92] Voir l'exemple déjà évoqué de la Nourrice dans *Mélite* de Corneille.

occupée par le vainqueur du duel, le Comte ; d'où son atroce réplique à Don Diègue désarmé, dans la première version de la tragi-comédie, que nous suivons ici :

> DOM DIEGUE.
> Tu dédaignes ma vie !
>
> LE COMTE.
> En arrêter le cours
> Ne serait que hâter la Parque de trois jours. (I, 4)

Notons cependant que cette cruauté à l'égard de la vieillesse ne figure plus dans les éditions tardives de la tragi-comédie de Corneille.

En fait, l'épée ne sera pas abandonnée, mais léguée à un bras encore plus jeune et plus fort capable d'en assumer le poids, celui de Rodrigue :

> DON DIÈGUE.
> Mais mon âge a trompé ma généreuse envie :
> Et ce fer que mon bras ne peut plus soutenir,
> Je le remets au tien pour venger et punir.
> Va contre un arrogant éprouver ton courage. (I, 6)

La délégation du pouvoir du père vers le fils est renforcée par le geste « hypocoristique » du vieillard envers Rodrigue ; il est accompagné d'une formule qui insiste sur l'aspect chenu de l'homme âgé : « Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur » (III, 6).

Après sa dure défaite, qui n'a pourtant été vue de personne, le vieux guerrier et gouverneur du prince consentirait volontiers à mettre fin à ses jours et préfèrerait une mort rapide et « honorable » à une mort lente et « honteuse » susceptible de rendre sa faiblesse publique. La mort est déjà un peu présente

Chez Rotrou également, on a affaire à de vieux nobles dont la force se révèle usée par le temps, malgré leur courage lyriquement exprimé. Ainsi, dans *Les Deux Pucelles*, on voit le père d'Antoine qui, conscient de sa faiblesse, essaye de reprendre bravoure et forces pour affronter en duel les pères de deux filles déshonorées par son fils :

> DON LOUIS CARDONE, *père d'Antoine.*
> Ce bras est propre encor, à servir mon courage,
> Sa force passera la promesse de l'âge,
> Une juste colère, en un mourant Éson
> Produira les effets d'une verte saison,
> Ce fer a quelquefois lâché des coups funestes,
> Poussé d'une vigueur, qui laisse encor des restes
> L'âge affaiblit mon cœur, mais il est toujours haut,
> Et si mon sang ne bout, il est encore chaud,
> Mandé par ces cartels, le premier sur la place,
> J'apporte un châtiment à leur aveugle audace,
> Je n'ai point fait de grâce à ces membres pesants

Et n'ai point prétendu de dispense à mes ans,
Les voici, ne montrons, de geste, ou de visage,
Signe, qui de ce fer me défende l'usage. (V, 4)

b- Les vieillards ridiculisés dans la comédie

Dans les comédies aristocratiques, à l'opposé de la présence farcesque du trop-plein corporel et roturier, on rencontre des figures risibles d'hommes diminués par l'âge, dans des gestes qui insistent sur le délabrement de leur corps et leur sénescence. Les infirmités restent au XVIIe siècle une abondante source de comique.

Léonel, dans *Les Engagements du hasard*, est un vieillard chétif, incapable de défendre son honneur contre les suborneurs. Ayant surpris de nuit Don Félix dans le cabinet de sa fille, il essaye vainement de le combattre. Sa faiblesse est moquée par le jeune galant qui, sans prendre la peine de répondre à la provocation en duel du vieillard, se contente de lui rappeler ironiquement l'effet produit sur ses forces par le poids des années :

LÉONEL, *sortant l'épée à la main*.
Que vois-je ? Ô Fille sans honneur !
Et j'ai pu tantôt croire un lâche suborneur.

DOM FÉLIX, *à Léonel*.
De quels emportements la vieillesse est suivie !

LÉONEL.
Tu me rendras l'honneur, ou laisseras la vie.

DOM FÉLIX.
Pour vous rendre l'honneur aux dépens de mes jours,
La menace impuissante est un faible secours.
Adieu, Vieillard colère, adieu, Beauté parjure. (IV, 11)

Se trouvant incapable de se venger du jeune suborneur, le vieil homme tourne sa vengeance contre sa propre fille :

LÉONEL.
Qu'on l'arrête.
À Isabelle.
Ton sang lavera mon injure. (IV, 11)

Un autre vieillard impotent prête également à rire, c'est le vieux Géron de *La Veuve* de Corneille qui se fait chasser à coups de plat d'épée par Philiste dans la scène 6 du troisième acte :

PHILISTE, *lui donnant des coups de plat d'épée.*
Tiens, porte ce revers à celui qui t'envoie,
Ceux-ci seront pour toi. (III, 6)

Dans *Le Menteur,* le vieux Géronte apparaît aussi tout essoufflé lors de sa promenade à Paris avec son fils. Il déclare être au bout de ses forces et demande que l'on s'arrête afin de lui permettre de reprendre son souffle :

> GÉRONTE.
> Dorante, arrêtons-nous ; le trop de promenade
> Me mettrait hors d'haleine, et me ferait malade. (II, 5)

Même s'il s'arrête volontairement sous les fenêtres de Clarice pour qu'elle puisse voir en Dorante l'époux que son père lui destine, le fait qu'il surjoue sa fatigue dit bien comment on représentait alors les vieillards, si nobles fussent-ils. La lenteur était le trait caractéristique du type du vieillard, le *senex*, depuis la comédie latine. Comme on a pu le voir à l'occasion de la Tante, le grand âge vient en quelque sorte effacer les marques distinctives de la caste.

Figure généralement ridiculisée dans les genres comiques et surtout dans la *commedia dell'arte* avec le personnage bourgeois (marchand vénitien) de Pantalone, type de l'avare, libertin, soupçonneux, le vieillard se caractérise également dans la comédie aristocratique par son absence de dynamisme et de la réactivité physique, sa simplicité d'esprit, et par ses appétits sexuels, considérés comme pervertis dans la mesure où le grand âge est censé apporter l'impuissance. L'érotisme et la lascivité des vieillards nobles sont souvent tournés en dérision. Dans *Iphis et Iante* de Benserade, la vieillesse est peinte comme la période la moins féconde et la plus stérile de la vie d'un homme : le corps se fane et perd sa vitalité. Nise, encore amoureux de la vie et de ses plaisirs, reproche à son ami Ergaste le fait de ne pas profiter de l'amour dans sa jeunesse ; la vieillesse, cet « hiver » de la vie, peut surprendre à tout moment, affaiblir son corps, l'empêcher de jouir des plaisirs et de cueillir la « fleur de [son] printemps » :

> NISE.
> Veux-tu qu'un long chagrin te reproche en vieillesse
> D'avoir si mal usé de la jeunesse ?
> Penses-tu pervertir ainsi l'ordre des ans,
> Et cueillir en hiver la fleur de ton printemps ?
> Attends – tu pour servir à l'amour de conquête,
> Et pour être moins froid qu'il neige sur ta tête,
> Et que tes mouvements languissants et perclus,
> Se veuillent exciter quand ils ne pourront plus !
> Crois-tu que cet enfant que la vieillesse chasse,
> Mette un cœur tout de feu dans un corps tout de glace,
> Et que ce feu subtil fasse agir un vieux corps
> Dont le temps et l'usage ont gâté les ressorts ? (II, 2)

Le jeune homme évoque même l'incongruité des sentiments et des attirances quand des hommes âgés veulent revivre des aventures amoureuses :

Qu'Amour ne loge point dans de vieilles masures :
Comme en un jeune cœur c'est un ciel de plaisirs,
C'est dans un vieil esprit un enfer de désirs. (II, 2)

Tableau 1 : Un vieillard riche somptueusement habillé, enlace une jeune femme. Son visage est à la fois concupiscence et laideur ; sa bouche édentée, ses traits anguleux contrastent avec la lisse rondeur du visage de la jeune femme, qui se prête au jeu en souriant et d'une main légère, elle puise dans la bourse du vieux, dupé à cause de sa lubricité.



Lucas Cranach l'Ancien*, Le Couple mal assorti*, 1517, (Musée Nationale d'Art de Catalunya, Barcelone).

Le dialogue entre L'Amour et La Jeunesse dans *L'Inconnu* de Thomas Corneille souligne bien la perception désabusée que la société pouvait avoir des activités réduites et peu engageantes des plus âgés :

LA JEUNESSE.
Ce n'est pas comme la Jeunesse
Qui se trouve aimable en tout temps.
Vous n'avez point d'agrément qui ne cesse,
Pour peu que vous alliez au-delà du Printemps.
Quand l'âge vient, la belle chose
Que les soupirs de deux Amants Barbons !
À quoi peuvent-ils être bons
Qu'à plaindre leur métamorphose ?
Ce n'est plus en douceurs qu'ils passent tout le jour.
L'un dort tandis que l'autre gronde,
Et jamais on ne vit au monde
Rien de si sot qu'un vieil amour. (I, 6)

L'Amarante de *La Suivante* raille Géraste, ce vieux barbon lubrique qui ne semble pas encore être conscient de sa déchéance physique et cherche à ressusciter sa jeunesse révolue en profitant des plaisirs de l'amour avec un tendron de l'âge de sa fille, et qui la troque même contre cette dernière. Amarante enrage de sa « folie » :

Fallait-il qu'un vieux fou fût épris de sa sœur ?
Pour tromper mon attente et me faire un supplice,
Deux fois l'ordre commun se renverse en un jour :

> Un jeune amant s'attache aux lois de l'avarice,
> Et ce vieillard pour lui suit celles de l'amour. (V, 9)

La suivante ne peut que pester contre ce concupiscent vieillard qui, ayant perdu sa jeunesse, a recours à l'argent pour compenser son manque et « achète » une femme :

> Vieillard, qui de ta fille achètes une femme
> Dont peut-être aussitôt tu seras mécontent,
> Puisse le ciel aux soins qui te vont ronger l'âme
> Dénier le repos du tombeau qui t'attend !
> Puisse enfin la faiblesse de ton humeur jalouse
> Te frustrer désormais de tout contentement,
> Te remplir de soupçons, et cette jeune épouse
> Joindre à mille mépris le secours d'un amant ! (V, 9)

C'est un mauvais marché puisque, en même temps que sa jeune épouse, il risque bien d'avoir acheté une paire de cornes En effet Célie, sorte d'entremetteuse de bon ton, fait craindre à Géraste – version ennoblie de Pantalone – de se révéler incapable de s'acquitter du devoir conjugal. Elle lui rappelle à plusieurs reprises son impuissance sexuelle et son incapacité à satisfaire sa jeune épouse, en lui rappelant que « Les amours d'un vieillard sont d'une faible amorce » (III, 1). Pire encore : « […] songez qu'à votre âge / Mille accidents fâcheux suivent le mariage » ; en effet ses efforts en ce scabreux domaine risquent de l'emporter a tombeau :

> D'ailleurs dans leur devoir leur santé s'intéresse,
> Et quelque long chemin que soit celui des cieux
> L'hymen l'accourcit bien à des hommes si vieux. (II, 1)

Conscient de son impuissance et de l'aliénation de ses forces, le vieil homme ne peut que tenter d'éblouir sa jeune épouse par le scintillement de l'or en lui promettant de compenser ce manque de vigueur par « l'excès de biens » :

> GÉRASTE.
> Flatte-la de ma part, promets-lui tout de moi ;
> Dis-lui que si l'amour d'un vieillard l'importune
> Elle fait une planche à sa bonne fortune,
> Que l'excès de mes biens à force de présents
> Répare la vigueur qui manque à mes vieux ans, (II, 1)

Le vieux barbon, qui résiste cependant à la raillerie de Célie, fait rire quand il affirme qu'il n'est « pas encore d'une âge si cassée » et qu'il n'a pas « usé tous [s]es beaux jours » (II, 1).

Dans ses *Maximes,* La Rochefoucauld tourne en dérision ces vieux cocus qui se laissent volontairement tromper par leurs belles et jeunes épouses pourvu que celles-ci leur fassent croire qu'ils sont toujours jeunes et aimables, et il se demande si

> cette tromperie ne leur vaut pas mieux encore que de connaître la vérité. […] Ils sont détournés de la vue de leurs propres misères et le ridicule où ils tombent est souvent

> un moindre mal pour eux que les ennuis et l'anéantissement d'une vie pénible et languissante[93].

Considérés comme déchus, les vieux sont moqués dès qu'ils pensent au remariage, même si c'est avec une personne assortie à leur âge.

Sans même qu'ils soient en situation de songer au remariage, certains vieux nobles sont également mal traités par Molière : ainsi le couple des Sotenville. Dans *George Dandin* il est merveilleusement dupé par les ruses et les menteries de leur « honnête » fille Angélique, comme s'ils étaient toujours endormis. Monsieur de Sotenville, vieil homme, paraît en « habit de nuit », ce qui a quelque chose de dégradant, et suggère que son esprit aussi sommeille un peu. Il peut également susciter le rire si l'on pense que Molière fait une discrète allusion à la « lubricité » de ce vieillard, quand il appelle sa femme à se mettre au lit à la tombée du rideau. Songe-t-il encore aux plaisirs de la chair malgré son âge lorsqu'il dit à son épouse, pourtant pleine de morgue aristocratique à l'égard de Dandin : « Voilà le jour qui va paraître. Adieu. […] Et nous, mamour, allons nous mettre au lit » (III ,7) ?

Il faut toutefois souligner qu'on a alors affaire à une noblesse provinciale, qui ne connaît pas la Cour et qu'il est sans doute plus facile de s'en moquer car elle paraît lointaine aux spectateurs.

Il peut cependant exister au théâtre quelques exemples des vieillards sages[94] tels que le discret et civil Abraze de *La Comédie des Tuileries*. C'est un homme dont la faiblesse physique est compensée par l'acuité intellectuelle et une humeur enjouée contraires à l'image traditionnelle des vieux mélancoliques et importuns aux jeunes amoureux :

> FLORINE
> Il a toujours le mot, et sous ses cheveux gris
> Sa belle humeur fait honte aux plus jeunes esprits.
>
> AGLANTE
> Son bonheur, à mon gré, passe bien l'ordinaire,
> Puisque, tout vieux qu'il est, il a de quoi vous plaire.

---

[93] La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales et Réflexions, op.cit., p .272.*

[94] La vieillesse n'est pas toujours négative. Certes le corps vieux est un corps qui a perdu sa grâce, mais les vieilles personnes jouissent généralement des qualités dont les jeunes sont dépourvus. La figure du héros homérique peut nous servir d'exemple dans ce cas ; Achille est certes un héros, jeune fort et redoutable, mais il n'est pas accompli, il reste toutefois irritable (19, 254) et irréfléchi, si bien qu'Ulysse doit l'empêcher de prendre des mesures militaires trop précipitées (19, 155), et que Patrocle, son aîné, le guide de ses conseils prudents (11, 786), de même que le vieux Phénix lui est adjoint comme précepteur. Il n'est pas la figure idéale pour Homère car le vrai héros doit posséder aussi la sagesse, personnifiée par Nestor qui est, il est vrai, affaibli par l'âge, mais indispensable militairement avec ses conseils judicieux. Agamemnon se demande ; vaudrait-il mieux avoir dix conseillers, aussi éminents fussent-ils (2, 372), ou que Nestor rajeunit (4, 312) ? un sage conseil est ainsi aussi nécessaire qu'une action hardie et c'est généralement du côté de la vieillesse que l'on puisse trouver l'expérience et le bon jugement. (Voir aussi dans *Le Cid* , l'image du vieux père, comparé à Rodrigue jeune mais précipité et passionné qui devient un héros « tragique » à cause de ses passions désordonnées).

> FLORINE
> À qui ne plairait pas un vieillard si discret ?
> Je ne puis le celer, je n'en vois qu'à regret :
> J'aime bien leur adieu, mais non pas leur présence.
> Lui qui s'en doute assez, me fuit par complaisance ;
> Et m'avoir en partant laissé votre entretien,
> C'est un nouveau sujet de lui vouloir du bien. (III, 3)

Certes, à quelques exceptions près, le corps vieillissant qu'il soit féminin ou masculin peut constituer un objet privilégié du rire surtout dans les comédies. Cependant, même quand il n'est pas encore touché de vieillesse, le physique des nobles peut s'attirer le ridicule.

3- Drôlerie de la gestuelle et des mimiques : de nobles de cour aux nobles de campagne

a- Entre naïveté et sophistication des gestes

Dès qu'il s'écarte un peu de strictes règles de l'esthétique aristocratique à laquelle il est contraint, le noble peut en effet être sujet de rire au théâtre. En nous référant aux règles de la « bienséance », de l'élégance sociale et de l'étiquette qui régissaient la vie sociale des nobles et des courtisans au XVIIe siècle, nous constatons que la « laideur » pourrait bien s'étendre au-delà de la simple « difformité, [ou] defaut remarquable dans les proportions[95] » du corps et de ses couleurs, pour englober tout ce qui a « des qualités désagréables à la veuë, ou à l'idée que nous nous sommes formés du beau[96] ». Comme à cette époque, la beauté du corps est une beauté essentiellement liée à celle de la gestuelle, nous pouvons alors considérer comme *laide* toute personne qui se montre excessive dans sa gestuelle ou dont les gestes sont inharmonieux. Furetière appelle *gesticulateur*, celui « qui fait trop des gestes ». « Les Predicateurs ont mauvaise grace quand ils sont trop gesticulateurs ». Le verbe *gesticuler* a aussi une connotation négative car il signifie

> faire de gestes indecens, mal à propos, & en trop grand nombre. Ce jeune homme ne peut se tenir assis & modestement, il gesticule toûjours. C'est un vice à un Orateur de gesticuler[97].

[95] *Dictionnaire de l'Académie française,* 1694.
[96] Furetière*, Dictionnaire Universel,* 1690.
[97] Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690.

On peut alors trouver certains gestes et mimiques « beaux » et « nobles » et d'autres « ignobles » et « laids[98] », le parfait honnête homme étant celui qui sait bien contrôler sa gestuelle et en user en toute modération sans tomber dans l'excès. La Bruyère nous enseigne qu'

> un homme qui sait la cour est maître de son geste, de ses yeux, et de son visage ; il est profond, impénétrable ; il dissimule les mauvaises offices, sourit à ses ennemis, contraint son humeur, déguise ses passions, dément son cœur, parle, agit contre ses sentiments[99].

Dans son entrée du mot GESTE, le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 le divise en plusieurs espèces : il peut être est « naturel », « beau », « forcé », ou « noble ».

Les exemples d'hommes aux gestes disgracieux ne manquent pas dans le théâtre et leur ridicule physique est d'autant plus comique qu'il est en porte-à-faux avec l'élévation de leur rang. Pris par sa folie, l'Éraste de Mélite fait rire par l'extravagance de ses gestes, il « *se jette sur les épaules de Cliton, qui l'emporte derrière le théâtre* » (IV, 6).

Les jeunes amoureux, encore tout fraîchement sortis des universités, peuvent prêter à rire avec leurs postures hébétées et leurs mimiques étonnées devant la beauté d'une femme qu'ils voient pour la première fois :

> On peut être un grand et faire rire tous ceux qui ont un peu l'expérience des choses de l'amour, y compris des gens de rang inférieur, pour peu qu'on reste subjugué et bouche bée devant le charme d'une jeune fille qui ne daigne rien regarder autour d'elle, surtout si l'on ne trouve aucun mot pour s'en faire remarquer[100.]

Le Lysandre de *La Galerie du Palais,* taquine Dorimant sur sa passion naissante lorsqu'il réalise que son ami déguise en manifestation d'honneur blessé son dépit trop visible d'avoir perdu la trace de la belle cliente de la Lingère ; Florice raille également la timidité invalidante du jeune amoureux et son incapacité à maîtriser son émotion quand il rencontre Hippolyte :

> Je le considérais tantôt chez ce Libraire,
> Ses regards de sur vous ne pouvaient se distraire,
> Et son maintien était dans une émotion
> Qui m'instruisait assez de son affection,
> Il voulait vous parler, et n'osait l'entreprendre.

---

[98] Lysidas dans *La Critique de l'École des Femmes*, souligne le ridicule des mimiques du vieil Arnolphe renforcé par le jeu d'acteur de Molière qui tient ce rôle : « LYSIDAS.- Et ce Monsieur de la Souche, enfin, qu'on nous fait un homme d'esprit, et qui paraît si sérieux en tant d'endroits, ne descend-il point dans quelque chose de trop comique, et de trop outré au cinquième acte, lorsqu'il explique à Agnès la violence de son amour avec ces roulements d'yeux extravagants, ces soupirs ridicules, et ces larmes niaises qui font rire tout le monde ? (sc.6)

[99] La Bruyère, *Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle*, chap. « *De la cour* », Éditions Classiques, précédée d'une notice littéraire par L. Feugère, Paris, 1888, p. 115.

[100] Liliane Picciola, Introduction= à *La Galerie du Palais*, dans *Pierre Corneille*, *Théâtre, Tome I*, Édition critique par Claire Carlin, Jean De Guardia, Liliane Picciola et Marc Vuillermoz, Paris, Classique Garnier, p. 601.

Le Florange de *La Veuve*, un personnage qui n'apparaît d'ailleurs jamais sur la scène, est un homme « étrange », et peu galant qui ne sait pas faire la cour, car « il est nouveau venu des universités » et, comme le Dorante du *Menteur* redoutera aussi d'en manquer, est dépourvu d'aisance pour aborder les jeunes filles. Le ridicule de Florange commence avec ses frémissements et ses regards énamourés devant la jeune beauté qui, pour sa part, rapporte ces mimiques ironiquement et sans aucune émotion :

> DORIS.
> Mon baladin[101] muet se retire en un coin,
> Content de m'envoyer des œillades de loin[102],
> Enfin après m'avoir longtemps considérée, (I, 3)

Ce qui s'apparente à un coup de foudre est d'autant plus comique que l'émotion n'est nullement partagée :

> Après m'avoir de l'œil mille fois mesurée,
> Il m'aborde en tremblant avec ce compliment :
> Vous m'attirez à vous ainsi que fait l'Aimant,
> (Il pensait m'avoir dit le meilleur mot du monde)
> Entendant ce haut style aussitôt je seconde
> Et réponds brusquement sans beaucoup m'émouvoir, (I, 3)

La conversation, qui dans l'éducation d'un honnête homme doit être le complément des exercices du corps, lui fait défaut et son silence de timide lui vaut les sarcasmes de celle qu'il admire trop :

> DORIS.
> Ah, Dieu ! Que c'est un cajoleur étrange ;
> Ce fut paisiblement de vrai qu'il m'entretint.
> Soit que quelque raison secrète le retînt,
> Soit que son bel esprit me jugeât
> De lui pouvoir fournir un entretien sortable,
> Il m'épargna si bien que ses plus longs propos
> À grand-peine en une heure étaient de quatre mots,
> Il me mena danser deux fois sans me rien dire.

Les gestes inattendus du jeune amoureux et, lorsqu'enfin il parle, la précipitation de son propos, sans doute bégayant, prêtent encore à rire, d'autant plus que ton et mimiques sont alors imités par la piquante Doris :

---

[101] Selon le *Dictionnaire français* de Richelet « Sot, ridicule ».

[102] Liliane Picciola donne une autre variante de ce vers : « Mon baladin se retranche en un coin, / Pour faire mieux jouer la prunelle de loin ; » (dans *À la rencontre…affinités et coup de foudre,* hommage à Claude Leroy, sous la direction de Marie-Paule Berranger et Myriam Boucharenc, Paris, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2012, p. 170.)

> DORIS.
> Il prit un de mes gants : « la mode en est nouvelle
> (Me dit-il) et jamais je n'en vis de si belle,
> Vous portez sur le sein un mouchoir fort carré,
> Votre éventail me plaît d'être ainsi bigarré,
> L'amour je vous assure est une belle chose,
> Vraiment vous aimez fort cette couleur de rose,
> La ville est en hiver toute autre que les champs,
> Les charges à présent n'ont que trop de marchands,
> On n'en peut approcher ». (I, 3)

Quant au Lysandre de *La Galerie du Palais*,

> il n'est pas interdit au comédien qui l'incarne de faire percevoir quelque exagération dans ses protestations au moment où il déclare à Célidée qu'elle avance sa mort (v. 615) et lui propose d'expirer à sa vue (v. 630) […] il est probable que Corneille avait noté au cours des représentations de *La Galerie du Palais* son efficacité sur le public[103].

On peut également parler d'un comique de gestes lorsque cet amant se voit arrêté dans sa trajectoire vers la maison de Célidée par l'insistante Hippolyte, qui se met en travers de son chemin. L'envie de voir rapidement celle qu'il aime est comme gênée par la politesse de l'aristocrate bien élevé qui ferait preuve de grossièreté s'il s'écartait d'une femme qui s'adresse à lui. Un procédé quasiment analogue sera d'ailleurs repris par Phylis dans *La Place Royale*, lorsqu'elle empêche Cléandre d'accéder à la demeure d'Angélique.

Les gestes ridiculisés semblent particulièrement nombreux dans les comédies de Molière. Le Marquis de *La Critique de L'École des femmes*, dans sa volonté de se distinguer du parterre, fait au contraire, rire tout le théâtre à ses dépens avec ses grimaces extravagantes, son front ridé et ses haussements des épaules. C'est lui qui est visé par cette attaque indirecte de Dorante :

> DORANTE.
> Tu es donc, Marquis, de ces messieurs du bel air, qui ne veulent pas que le parterre ait du sens commun, et qui seraient fâchés d'avoir ri avec lui, fût-ce de la meilleure chose du monde ? Je vis l'autre jour sur le théâtre un de nos amis qui se rendit ridicule par là. Il écouta toute la pièce avec un sérieux le plus sombre du monde : et tout ce qui égayait les autres ridait son front. À tous les éclats de rire, il haussait les épaules, et regardait le parterre en pitié ; et quelquefois aussi le regardant avec dépit, il lui disait tout haut, « Ris donc, parterre, ris donc. » Ce fut une seconde comédie, que le chagrin de notre ami ; il la donna en galant homme à toute l'assemblée ; et chacun demeura d'accord qu'on ne pouvait pas mieux jouer, qu'il fit. (sc. 5)

Ce sont surtout les absents dont les gestes font rire à moins qu'il ne s'agisse de véritables protagonistes, mais évoqués dans des scènes auxquelles, en fait, on n'assiste pas. L'invisible

[103] Liliane Picciola, Introduction à *La Galerie du Palais*, dans *Pierre Corneille, Théâtre Tome I*, *op.cit*., p. 603.

Timante du *Misanthrope*, n'en déplaise à sa qualité, est un contre-modèle de « l'honnête homme ». Par la bouche de Célimène, il se trouve moqué par la société mondaine ; on rit de ses grimaces gratuites et on lui reproche son excès de gesticulation, considéré comme un signe indubitable de ses passions non maîtrisées :

> CÉLIMENE.
> C'est, de la tête aux pieds, un homme tout mystère,
> Qui vous jette, en passant, un coup d'œil égaré,
> Et, sans aucune affaire, est toujours affairé.
> Tout ce qu'il vous débite, en grimaces, abonde ;
> À force de façons, il assomme le monde ; (II, 4)

Dans l'avant-dernière de la comédie nous saurons que Clitandre, qu'on a sous les yeux pourtant, fait le « doucereux » ; un absent, mais avec rang de vicomte est un « grand flandrin[104] » qui a des manières vulgaires et inciviles et Célimène le raille car il peut « cracher dans un puit pour faire des ronds » (V, 4) ; c'est un geste digne d'un valet de comédie.

Les précieuses de Molière semblaient aussi très dépourvues de cette grâce toute noble que recommandait Faret, une grâce avant tout corporelle, impliquant des gestes harmonieux et civils loin de toute frénésie gestuelle. Si Molière se moque de l'afféterie des bourgeoises qui cherchaient à tout prix à s'anoblir, il tend, en effet, à ridiculiser les manières exagérées et pédantes de femmes nobles que ces dernières imitaient jusqu'aux moindres grimaces. La Grange remarque la disgrâce de deux précieuses et leurs grimaces inciviles dès leur premier abord :

> LA GRANGE. - Pour moi je vous avoue que j'en suis tout scandalisé. A-t-on jamais vu, dites-moi, deux pecques[105] provinciales faire plus les renchéries que celles-là, et deux hommes traités avec plus de mépris que nous ? À peine ont-elles pu se résoudre à nous faire donner des sièges. Je n'ai jamais vu tant parler à l'oreille qu'elles ont fait entre elles, tant bâiller ; tant se frotter les yeux, et demander tant de fois : « quelle heure est-il ? » (I, 1).

La précieuse Climène, qui, elle, n'est pas une pecque de province, n'en est pas moins ridiculisée par Élise qui ne manque pas de se moquer de son corps marionnettique et de ses gestes affectés, qu'elle imite peut-être :

> ÉLISE.
>
> … Il semble que tout son corps soit démonté, et que les mouvements de ses hanches, de ses épaules, et de sa tête, n'aillent que par ressorts. Elle affecte toujours un ton de

[104] Selon *Jean-François Féraud : Dictionnaire critique de la langue française* (1787-88), FLANDRIN est un « Terme de mépris. " C'est un grand flandrin, un homme élancé, grand et fluet, de mauvais air, qui n'a nulle contenance. »
[105] Pecques : « misérables, mal bâties, sottes », selon le *Dictionnaire de Richelet.*

> voix languissant, et niais, fait la moue, pour montrer une petite bouche, et roule les yeux, pour les faire paraître grands. (sc.2)

Il est probable que les gestes de Climène, quand elle entre dans le salon, sont conformes à cette description.

L'Uranie de la même *Critique de l'École des Femmes* se moque également de cette « afféterie » exagérée dans les grimaces des femmes nobles et de leur pruderie qui reste purement gestuelle. En assistant à la comédie de Molière qu'elles jugent immorale, ces « dragons de l'honneur » affichent une fausse pruderie qui se traduit par des gestes affectés : scandalisées, elles se détournent dans un geste de refus pour exprimer leur effarement devant « l'impudicité » de la pièce, ce qui leur vaut la moquerie de l'assemblée et la dénonciation de leur fausseté :

> URANIE. - L'honnêteté d'une femme n'est pas dans les grimaces. Il sied mal de vouloir être plus sage, que celles qui sont sages. L'affectation en cette matière est pire qu'en toute autre ; et je ne vois rien de si ridicule, que cette délicatesse d'honneur, qui prend tout en mauvaise part ; donne un sens criminel aux plus innocentes paroles ; et s'offense de l'ombre des choses. Croyez-moi, celles qui font tant de façons, n'en sont pas estimées plus femmes de bien. Au contraire, leur sévérité mystérieuse, et leurs grimaces affectées irritent la censure de tout le monde, contre les actions de leur vie. On est ravi de découvrir ce qu'il y peut avoir à redire ; et pour tomber dans l'exemple, il y avait l'autre jour des femmes à cette comédie, vis-à-vis de la loge où nous étions, qui par les mines qu'elles affectèrent durant toute la pièce ; leurs détournements de tête ; et leurs cachements de visage, firent dire de tous côtés cent sottises de leur conduite, que l'on n'aurait pas dites sans cela ; et quelqu'un même des laquais cria tout haut, qu'elles étaient plus chastes des oreilles que de tout le reste du corps. (sc.3)

Dans ses *Nouvelles Nouvelles* (1663), Donneau de Visé critique à la même époque la gestuelle affectée des femmes :

> Les belles gagnent souvent plus de cœurs en badinant qu'en affectant de paraître sérieuses, qu'en se redressant qu'en se contrefaisant par une infinité de grimaces qui donnent souvent sujet de les railler. (T. II, p. 167)

Saint-Évremond, se moque également de la *Précieuse* qui se tient toujours à l'écart de l'assemblée mondaine et cherche à se distinguer par son maintien, sa gestuelle « affectée en graves Bienséances[106] » et sa conception « extravagante » du monde, surtout quand il s'agit de débattre sur les choses qui se rapportent au corps et à l'amour :

> Dans un lieu plus secret, on tient la *Précieuse*
> Occupée aux leçons de Morale amoureuse.
> Là, se font distinguer les Fiertés des Rigueurs ;
> Les Dédains des Mépris, les Tourmens des Langueurs :
> On y fait démêler la Crainte, & les Allarmes ;

[106] Saint-Évremond, *Œuvres Melées*, Tome premier, *op.cit*., p. 125

> Discerner les Attraits, les Appas, & les Charmes[107].

Selon lui, ces « *Jansenistes de l'Amour* [108]», tout en croyant donner une dimension plus raffinée de l'amour, ne font que lui ôter en réalité « ce qu'il a de plus naturel[109] » ; avec leurs attitudes affectées et sophistiquées :

> Le corps des Précieuses n'est autre chose, que l'union d'un petit nombre de Personnes, où quelques unes véritablement délicates ont jetté les autres dans une Affectation de délicatesse ridicule. […]
> Si vous voulez savoir en quoi les Précieuses font consister leur plus grand mérite, je vous dirai que c'est à animer tendrement leurs Amans sans jouïssance, & à jouïr solidement de leurs Maris avec aversion[110].

Dans son *Demelé de L'Esprit et du cœur*, Antoine Torche, ridiculise les précieuses, leur gestuelle affectée et leurs « insupportables grimaces » d'une façon très plaisante. Il raconte l'histoire d'une charmante princesse qui s'appelait Galanterie et qui « se fait admirer par ses agremens & par ses charmes[111] » ; cette princesse vivait paisiblement sur une île mais un jour cette île

> fut […] infectée par une secte ridicule, qu'on appeloit la secte des precieuses, qui auroient introduit des mots nouveaux & des manières bizarres qui commençoient à gâter les esprits par des imaginations forcées, & à démonter le corps par des grimaces insupportables[112],

Le jésuite ajoute que, même quand elle est condamnée au silence, l'on peut reconnaître la précieuse à ses grimaces et quand

> Parmy les autres elle passe
> Sans se guinder en mots nouveaux
> Il est vray que souvent au milieu des cadeaux
> On la connoist à la grimace[113].

Ainsi Molière, s'il n'a pas composé sa pièce d'après les mémoires qu'on pouvait lui donner, devait comme eux regarder autour de lui…

b- Procédés de farce en milieu noble

Parfois le procédé est inversé : Molière prête au contraire à une femme issue de la noblesse des gestes vulgaires, parce qu'ils s'adressent à un homme qu'elle ne respecte pas car

---

[107] Saint-Évremond, *Œuvres Melées*, Tome premier, *ibid*., p. 125.
[108] Saint-Évremond, *Œuvres Melées, ibid*., p. 127.
[109] Saint-Évremond, *Œuvres Melées, ibid.,* p. 127
[110] Saint-Évremond, *Œuvres Melées, ibid*., p. 127-128.
[111] Torche Antoine, *Le Démélé de l'Esprit et du Cœur*, à Paris, Chez Gabriel Quinet, 1667, P. 1.
[112] Torche Antoine, *Le Démélé de l'Esprit et du Cœur*, *ibid*., p. 2.
[113] Torche Antoine, *ibid*., p. 3.

il n'est pas noble. Georges Dandin enrage des grimaces malséantes d'Angélique qui témoignent de son irrespect pour un mari qui lui est inférieur. Ses gestes et mimiques en décalage avec son éducation font certainement rire un public averti. Les grimaces et façons d'Angélique doivent certainement être intégrées dans le jeu de l'acteur, mais ne sont mentionnées dans le texte qu'à travers le discours du mari cocu : Angélique lève les épaules, hoche la tête, et fait des « grimaces » discourtoises en répondant aux accusations de ce dernier. La révérence qu'elle fait perd toute sa beauté : en discordance totale avec ses autres gestes, disharmonieux, elle ne sert, en fait, qu'à masquer sa « grossièreté » voulue et faire enrager davantage son mari :

> GEORGE DANDIN. - Au travers de toutes vos grimaces[114], j'ai vu la vérité de ce que l'on m'a dit, et le peu de respect que vous avez pour le nœud qui nous joint. Mon Dieu laissez là votre révérence, ce n'est pas de ces sortes de respect dont je vous parle, et vous n'avez que faire de vous moquer.
>
> ANGÉLIQUE. - Moi, me moquer ! En aucune façon.
>
> GEORGE DANDIN. - Je sais votre pensée, et connais... Encore ? ah ne raillons pas davantage ! Je n'ignore pas qu'à cause de votre noblesse vous me tenez fort au-dessous de vous, et le respect que je vous veux dire ne regarde point ma personne. J'entends parler de celui que vous devez à des nœuds aussi vénérables que le sont ceux du mariage. Il ne faut point lever les épaules, et je ne dis point de sottises.
>
> ANGÉLIQUE. - Qui songe à lever les épaules ?
>
> GEORGE DANDIN. - Mon Dieu nous voyons clair. Je vous dis encore une fois que le mariage est une chaîne à laquelle on doit porter toute sorte de respect, et que c'est fort mal fait à vous d'en user comme vous faites. Oui oui, mal fait à vous, et vous n'avez que faire de hocher la tête, et de me faire la grimace. (II, 2)

La jeune femme va jusqu'à donner des coups de bâton à son mari cocu ; ce comportement, en contradiction avec les civilités inhérentes à sa qualité de noble et à la modération avec laquelle doit se tenir une personne de haute naissance, la rapproche plutôt d'un personnage farcesque et accentue davantage le comique de la pièce. Dans cette pièce, le comique moliéresque joue sur l'écart par rapport aux normes en brouillant les repères auxquels était attaché le public et en cassant les stéréotypes de l'ethos du personnage. La manière dont Dandin voit le badinage auquel se livre nuitamment sa femme jette sur ces jeux une lumière crue qui les fait voir autrement. Il est vrai qu'ils n'ont pas lieu dans un salon.

Dans *La femme battant son mari*, du graveur Abraham Bosse, on apercevait au fond à gauche un jeune galant qui attend la dame dans son alcôve et regarde en souriant le spectateur,

[114] Selon le *Dictionnaire de l'Académie française,* 1ère Édition (1694), *Grimace* peut avoir outre le sens de « Contorsion de visage qui se fait souvent par affectation. Laide grimace. Vilaine, horrible grimace », celui de « Feinte, dissimulation. Ce qu'il en fait, ce n'est que par grimace, pure grimace. »

le prenant à témoin, comme si le geste de la femme se justifiait par la médiocrité généralisée de l'époux :

> Voyez comme ceste guenon,
> Aussi cruelle que lubrique,
> À ce pauvre sot faict la nique,
> Qui n'est son mari que de nom.



Fig. 4 : Abraham Bosse, La Femme battant son mari, v. 1633, Eau-forte, avec quelques rehauts de burin ; la lettre est gravée au burin. 209 x 300 image seule ; 255 x 326 au filet extérieur, BNF, URL : http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/083.htm

La gestuelle érotique d'un personnage noble peut également être considérée comme inesthétique, donc comique : ainsi Dom Juan, en faisant tourner Charlotte devant lui tout en tâtant son corps, s'écarte de l'image du gentilhomme raffiné et civil. Notre gentilhomme transgresse volontiers les règles de la bienséance en traitant le corps féminin comme un simple objet de désir, en artisan ou en technicien, en oubliant tout respect humain. En effet, dans la relation de sujet à objet, on perd nécessairement le sens de l'humain, on déshumanise l'autre, on occulte ce qui est le propre de son essence :

> DOM JUAN. […]. Sganarelle, qu'en dis-tu ? Peut-on rien voir de plus agréable ? Tournez-vous un peu, s'il vous plaît, ah que cette taille est jolie ! Haussez un peu la tête, de grâce, ah que ce visage est mignon ! Ouvrez vos yeux entièrement, ah qu'ils sont beaux ! Que je voie un peu vos dents, je vous prie, ah qu'elles sont amoureuses ! et ces lèvres appétissantes. Pour moi, je suis ravi, et je n'ai jamais vu une si charmante personne. (II, 2)

En 1670, Donneau de Visé écrit son *Gentilhomme Guespin*, une comédie qui met en scène la disgrâce d'un mari jaloux prêt à faire toutes les contorsions possibles afin d'éviter que l'on embrasse sa charmante femme, conférant ainsi à la pièce un comique gestuel des plus réjouissants : on le voyait et depuis le début « toûjours pensif » et chagriné sans raison, « Il ouvre de grands yeux, & fait voir qu'en son âme, / Il n'a jamais pensé qu'il fut d'honneste

femme. » (I, 1). Piégé par sa sœur qui mande en son nom tous les nobles voisins dîner chez lui, le Vicomte laisse éclater sa rage, et Lisette, sa servante « ri[t] déjà par avance en [s]on ame » (I, 2) en imaginant la posture de l'incurable jaloux « cent fois mordre les doigts » (I, 1) au moment où toute la noblesse voisine s'empresserait à courtiser sa femme malgré lui :

> LISETTE.
> Hélas ! mon Dieu, Madame, où ne sauverons- nous
> Quand ces Gens-là viendront tantost baiser sa Femme ;
> Car la civilité veut qu'ils baisent Madame,
> Alors qu'ils la verront pour la première fois,
> S'en deut-il de dépit cent fois mordre ses doigts.
> Quand j'y songe pourtant, j'en suis déjà ravie, (I, 2)

Lisette ne croit pas si bien dire en prévoyant la réaction du mari jaloux. La scène 5 du premier acte est l'une des scènes les plus comiques de la pièce et, bien qu'elle soit dépourvue de didascalies sur la réaction du Vicomte, on peut imaginer ses mimiques ridicules et sa jalousie à chaque fois que sa femme, qu'il a pris bien soin de garder prisonnière loin des yeux de tous, est embrassée par l'un des gentilshommes voisins. La surprise que témoignent ces campagnards en voyant Lucrèce pour la première fois et leurs chaleureuses embrassades mettent le Vicomte très mal à l'aise, ce qui accroît le comique de la scène :

> M. DE CORNANVILLE. *Au Vico*mte, *apercevant Lucrèce*,
> Monsieur… Mais que d'appas ! Ô Dieu, la belle Femme !
> Ah, permettez, Monsieur, que j'embrasse Madame. (I, 5)

Monsieur de Cornanville ne paraît pas moins ridicule que le Vicomte : on rit volontiers de sa balourdise lors de sa tentative de se pencher sur la servante pour la baiser à son tour car il la prend pour une noble ; celle-ci ne manque pas de lui rappeler sa différence. Le comique provient du faux mouvement que fait le galant homme, qui s'entête malgré tout à baiser la servante, et de la fuite de Lisette qui, en essayant d'éviter son baiser, rencontre sa perruque « grasse » :

> LISETTE, *comme il va à elle pour la baiser.*
> Je ne suis pas, Monsieur, de celles que l'on baise.
>
> M. DE CORNANVILLE.
> Ah Madame !
>
> LISETTE.
> Ma foy, je suis d'un rang plus bas :
> Loin, il m'a fait baiser aussi ses cheveux gras. (I, 5)

Tout le comique des scènes suivantes repose sur le ridicule du mari jaloux qui enrage à chaque baiser que donnent les gentilshommes campagnards à sa femme. Dans la scène 6 du premier acte, le Vicomte court lui-même embrasser Monsieur de Bois-Douillet pour éviter qu'il ne baise

Lucrèce ainsi que l'indique la didascalie : « LE VICOMTE, *courant l'embrasser de peur qu'il n'aille à sa femme ».* Les gestes comiques du jaloux se multiplient, et il tient son invité serré entre les bras en le rebaisant chaque fois que ce dernier essaye de s'approcher de Lucrèce :

> BOIS- DOUILLET.
> C'est assez, permettez-moi de grâce…
>
> LE VICOMTE.
> Ah souffrez, s'il vous plaist, qu'encor je vous embrasse. (I, 6)

L'attitude de Le Bois-Douillet n'est pas moins amusante d'autant plus que ces tentatives acharnées de parvenir jusqu'à la belle et l'embarrasser se couronnent finalement de réussite. On peut imaginer les différents gestes effectués sur scène par chacun des visiteurs pour arriver jusqu'à elle et l'échappée finale du gentilhomme d'entre les mains du mari après un long « combat » avec celui-ci :

> BOIS-DOUILLET, *au Vicomte*.
> Vous me faites commettre une incivilité ;
> Je sçay bien que je dois salüer votre Femme,
> *Il court à elle. Il la baise.*

Pour éviter les excès de ces démonstrations galantes, le Vicomte n'envisage d'autre solution que d'enseigner à sa femme la manière la plus adéquate d'éviter les baisers de ses invités incivils, ou du moins de les détourner de leur véritable cible :

> LE VICOMTE.
> Hé bien soit ; mais s'il vient quelqu'un pour vous baiser,
> Daigner adroitement du moins le refuser.
> […]
> Tendez-leur seulement l'oreille ou les cheveux,
> L'ardeur des Campagnards à baiser sans pareille,
> Se contente souvent d'avoir touché l'oreille. (I, 8)

Les multiples cris du mari à chaque entrée d'un nouveau « baiseur », confèrent à la scène un comique des plus savoureux : son horreur devant la venue de messieurs de Chante-Pie et de Cochon-Vilain, fait rire pleinement à ses dépens, surtout dans la mesure où il se trouve face à deux hommes connus pour être « les plus grands Baiseurs » (I, 9) du pays, « qui ne parlent que d'amour & de flamme, / Qui cajolent sans cesse et tourmentent les Femmes. » (I, 9). Impuissant, le pauvre mari ne peut que pousser des cris de détresse « je suis perdu » (I, 9), « Ah, je tremble ! » (I, 10). Les gestes exagérés et incivils du Vicomte à l'égard ses invités en « *les allant embrasser tous deux à la fois* » (I, 10) s'ils suscitent l'étonnement de ces derniers (CHANTE-PIE. Quoy, nous deux nous embrasser ensemble ?), provoquent aussi le rire de sa femme et de sa servante, bien aises de se trouver vengées de sa jalousie excessive :

LUCRECE.
Le fou

LISETTE, *à part*.
Sa peine est sans pareille. (I, 9)

Le Vicomte est pour autant loin de regretter son incivilité ; son humeur jalouse l'emporte et il continue à tenir les deux hommes serrés ensemble dans ses bras, comme le précise la didascalie (« *les serrant* », I, 10), pourvu qu'ils n'aillent pas embrasser sa belle compagnie :

LE VICOMTE.
Pour elle, j'aime mieux vous embrasser dix fois. (I, 10)

Les jeux scéniques, dignes de la farce, se multiplient avec le combat qui s'instaure entre le jaloux et les deux gentilshommes essayant chacun à son tour de s'échapper pour aller jusqu'à sa femme tenue jusqu'ici à l'écart par ses ordres. La scène, riche en indications scéniques, rend compte de ce jeu corporel et gestuel entre les différents personnages : on voit Chante-Pie « *s'échappant* » (I, 10) du Vicomte, Lucrèce « *qui se défend sans parler » (I, 10)* de baisers de ce dernier, et Cochon-vilain « *embrassant à son tour le Vicomte, & l'attestant quand il veut voir si l'autre baise sa femme. » (I, 10),* puis Lucrèce de nouveau *« se défendre d'estre baisée de deux » (I, 10)*. Cependant, malgré tous les efforts du mari, les deux hommes arrivent enfin à baiser sa Lucrèce, et non pas sur l'oreille comme il l'aurait tant souhaité !

Cochon-Vilain la baise comme elle veut éviter Chante-Pie.
LISETTE, *à part*.
Celuy-là, ma foy, n'a pas baisé l'oreille. (I, 10)

Las d'implorer la bienveillance de ces grands « baiseurs », le pauvre mari, daigne au moins fermer les yeux devant cette pénible scène :

Messieurs, l'un après l'autre, au moins allez plus doux.
Dois-je fermer les yeux, ou me mettre en courroux ? (I, 10)

Les différents déplacements des personnages sur scène sont particulièrement hilarants : les trois hommes disputaient inlassablement la place auprès de la belle Lucrèce en dépit du mari qui guette à chaque moment l'occasion pour se retourner auprès de sa femme et la « protéger » des baisers qui tombaient sur elle de toutes parts. Ce jeu se déduit d'une multitude de didascalies renseignant sur les mouvements de va-et-vient des galants autour de la belle Parisienne :

COCHON-VILAIN, va la baiser [Clarice], *& cependant le Vicomte prend la place qu'il avoit près de Lucrèce*. (I, 10)

Peu après, c'est Cochon-Vilain qui reprend la place de Chante-Pie (à côté de Lucrèce), au moment où celui-ci était occupé à baiser Clarice :

> CHANTE-PIE, *allant la baiser à son tour*.
> *Il va la baiser*. Puisqu'il nous est permis ….
> *Cependant Cochon-Vilain prend sa place, la sienne estant prise par le Vicomte*. (I, 10)

C'est maintenant le tour de Chante-Pie de reprendre avec un grand plaisir la place du Vicomte dès que celui-ci est appelé par l'un de ses serviteurs :

> CHANTE-PIE, c*ourt mettre le hola & prend la place du Vicomte auprès de Lucrère*.
> (I, 11)

Chacun des personnages reste aux aguets, attendant le moment propice pour saisir l'aubaine et s'approcher de Lucrèce. Ce plaisant jeu, s'il fait enrager le mari jaloux, ravit Lisette (et le public) qui en rit à gorge déployée, compensant ainsi la tristesse de l'année entière :

> LISETTE.
> Le beau jeu ! Je plaignois ma vie infortunée,
> Mais je ris aujourd'huy, pour toute mon année. (I, 10)

Le ridicule du Vicomte donne lieu à un jeu scénique obligé lorsque, bouleversé à l'idée que sa femme soit cajolée par un galant, « *Il la cherche de la main sans tourner la teste* » (I, 12) alors qu'elle était déjà en train de faire sa promenade au jardin avec Monsieur de Cochon-Vilain :

> LE VICOMTE, *la cherchant toûjours.*
> Donnez donc votre main, Madame !
> *Se* *retournant*
> Mais je ne trouve rien. Où peut estre ma Femme ? (I, 12)

À peine soulagé de reconquérir sa femme et de la sauver d'entre les mains de deux galants, le vicomte se trouve de nouveau affligé par l'arrivée d'un troisième plus redoutable, Le Bois-Le-Roux, et la gestuelle ridicule est aussitôt de retour :

> LE VICOMTE.
> [...]
> *Il le salue, & se retourne vers sa femme, pour luy faire signe de se souvenir de l'oreille*.
>
> LE BOIS- LE-ROUX.
> Quoy, Monsieur, c'est donc là Madame votre Femme !

Le Vicomte « *ne rêpond que de la teste, & se met quasi au devant d'elle, de peur qu'il ne la baise*. » (I, 16). Dans la scène 22, le ridicule du Vicomte atteint son apogée, et on le voit en train de « *s'arracher les cheveux* » de dépit, dans un geste qui amuse énormément Lisette, sa servante :

LISETTE, *voyant le Vicomte s'arracher les cheveux.*
Mais Monsieur, …Arrachez, bon, courage :
S'il en pouvoit crever, ce seroit grand dommage.
Qu'il se fait les yeux doux ! le bel objet à voir !
Pour se considerer, que n'a-t-il un mirroir ? (I, 21)

La folie du vicomte continue de se faire voir, et le plaisir du public grandit : complice de la relation d'amour entre Clarice (la sœur du Vicomte) et le « beau blondin » (I, 24) parisien, le spectateur se réjouit devant les chimères et l'étourderie du Vicomte jaloux, qui prend le galant pour l'amant de sa propre femme ; croyant arranger les choses, il ne fait que « *oste[r] Le Bois-le –Roux d'auprès de sa femme, pour le mettre auprès de sa sœur.* » (I, 24).

Le Bois-Douillet est un autre personnage ridicule de la pièce avec ses gestes inélégants et incivils : il n'apparaît qu'au début de la comédie, pour ne revenir qu'à la dernière scène où l'on le voit ivre, se dandinant, dansant et essayant de baiser Clarice :

LE BOIS-DOUILLET, *avec une serviette & le verre à la main.*
[…]
Tant mieux, nous dancerons. Il faut que je la baise ;
Je lis dedans ses yeux qu'elle sera bien aise. (Scène dernière)

Il essaye de faire goûter son vin à Lucrèce qui, dégoûtée, refuse de prendre son verre non sans mimiques selon les indications intratextuelles :

LE BOIS-DOUILLET.
[…]
C'est un Vin admirable, en avez-vous gousté ?
Il est fort pétillant, & sa sève…*à Lucrèce.* De grace,
Madame, goustez-en. Vous faites la grimace !
Il boit. À quoy entre nous faire tant des façons ? (Scène dernière)

Ivre, Le Bois-Douillet, n'hésite pas, tout comme un véritable valet de comédie, à sauter sur scène, danser, « se remuer », restituant ainsi à la comédie une atmosphère gaie et joyeuse après la tension causée par le réquisitoire prononcé par le Vicomte jaloux contre tous ses invités :

LE BOIS-DOUILLET, *après avoir beu*.
Il est bon.
Cette liqueur ne laisse aucun chagrin dans l'ame.
La, rejoüissons-nous, rions, sautons, Madame.
La, mon fils, prenez-la, remuez-vous. Le Sot !
Retire-toy, Coquin, quoy, ne pas dire un mot !
Allons, Madame, allons.
IL emmeine Lucrèce. (Scène dernière)

Avec Monsieur de Pourceaugnac, dans la pièce éponyme de Molière, on rencontre encore un autre gentilhomme campagnard dont l'inélégance gestuelle est moquée par tous.

Enragé par les gens « peu civils » de la ville, qui se moquent de son apparence un peu trop provinciale, notre gentilhomme gesticule sans raison, se retourne derrière lui et menace de donner des coups des poings à quiconque oserait rire de lui :

> MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, *se tourne du côté d'où il vient, comme parlant à des gens qui le suivent.*
> Hé bien, quoi ? qu'est-ce ? qu'y a-t-il ? Au diantre soit la sotte ville, et les sottes gens qui y sont : ne pouvoir faire un pas sans trouver des nigauds qui vous regardent, et se mettent à rire ! Eh, Messieurs les badauds, faites vos affaires, et laissez passer les personnes sans leur rire au nez. Je me donne au diable, si je ne baille un coup de poing au premier que je verrai rire. (I, 3)

Sbrigani rit de l'inélégance du campagnard « limosin » et évoque par une antiphrase ironique sa façon « gracieuse » de manger :

> Je vous ai vu ce matin, Monsieur, avec le coche, lorsque vous avez déjeuné ; et la grâce avec laquelle vous mangiez votre pain, m'a fait naître d'abord de l'amitié pour vous. (I, 3)

La disgrâce gestuelle de Monsieur de Pourceaugnac reste la même et il n'hésite pas à « cracher*[r] deux ou trois fois*. » (I, 8) ; le geste est d'autant plus comique qu'il est tout de suite diagnostiqué comme pathologique par les deux « grands » médecins qui le soignent.

Il faudrait encore, alors qu'on a affaire non pas à un noble de province mais à un Grand, évoquer la piteuse situation du Dom Juan de Molière quand il est tiraillé de part et d'autre par les deux paysannes, Charlotte et Mathurine, auxquelles il a semblablement promis le mariage : *Castigat ridendo mores*.

Le ridicule atteint Dom Juan dans la mesure où son désir toujours renouvelé de séduire n'importe qui le fait apparaître comme un être soumis à une véritable passion

III - L'ALIENATION DU CORPS PAR LES PASSIONS DE L'AME

Dans notre corpus théâtral, et comme nous l'avons montré dans les parties précédentes, le héros de rang noble est généralement présenté comme un être de nature exceptionnelle, un homme aux humeurs très équilibrées, qui possède la sagesse et le jugement. C'est aussi par la qualité de ses passions que l'homme se distingue de ses semblables et acquiert sa place dans la hiérarchie sociale parmi les êtres bons et beaux. Selon Hobbes (1588-1679), ces qualités semblent devoir, tout d'abord aux caractéristiques physiques puis à l'éducation : « la différence des passions […] procède en partie d'une différence dans la constitution du corps, et en partie

d'une différence dans l'éducation[115] ». La passion intervient alors comme un élément également essentiel dans la distinction entre le noble et l'homme ordinaire. De là, on peut trouver en eux des passions positives comme négatives. L'homme de cour étant sans cesse menacé dans son existence, il doit nécessairement dompter ses passions et les discipliner et surtout ne jamais permettre à l'autre de les déchiffrer, de voir dans son cœur, de laisser paraître sa « laideur », ni de laisser déceler ses intentions réelles :

> NE PAS LAISSER CONNAITRE SES PASSIONS
> Quoi qu'une passion, pour être secrète, n'en soit pas moins une passion, cependant il est grand, et il importe beaucoup d'en savoir faire un mystère. À la vérité les mouvements d'un cœur qui commence à s'affaiblir sont souvent les symptômes d'un héroïsme expirant ; mais l'héroïsme après tout ne reçoit une atteinte mortelle que lorsque ces affaiblissements se déclarent[116].

Si l'on examine, tout d'abord, la définition du mot *passion*[117] au XVIIe siècle, on se rend compte de sa complexité. Ce terme apparaît en effet, comme fortement ambivalent, voire lesté d'une certaine ambiguïté. Depuis l'Antiquité et jusqu'à bien au-delà, *passio (pathos),* conformément à son origine, a gardé une trace de passivité. Cela s'explique d'abord par l'emprise de la langue elle-même puisque *passio* signifie « *souffrance* », ensuite par la conception stoïcienne et chrétienne des passions comme maladies de l'âme, enfin par l'absence d'une claire classification des sentiments : tous les mouvements de l'âme étaient qualifiés de passion. Si Furetière définit les passions comme étant les « différentes agitations de l'ame selon les divers objets qui se présentent à ses sens », il ne manque pas toutefois de distinguer les bonnes des mauvaises passions : il existe ainsi « une belle passion » et une passion « sale, aveugle, brutale, dereglée, emportée, celle qui a pour but les plaisirs corporels ». Selon Descartes, on peut nommer « passions de l'âme »,

> Toutes sortes de perceptions ou connaissances qui se trouvent en nous, à cause que souvent ce n'est pas notre âme qui les fait telles qu'elles sont, et que toujours elle les reçoit des choses qui sont représentées par elles[118].

---

[115] Thomas Hobbes, *Léviathan*, p. 69, cité par Éric Marquer, *Les passions à l'âge classique : théories et critiques des passions,* II, *« Gracián : l'héroïsme ou l'art de cacher les passions »,* Paris, Presses Universitaires de France, col. « *Léviathan, PUF* », 2006, p. 116.

[116] B. Gracián, *Le Héros*, Traduction de Joseph de Courbeville (1725), Biarritz, Éd. Distance, 1993, p. 33 ; OC, II, *El Héroe, « Cifrar la voluntad »,* p. 10.

[117] Furetière note que les auteurs les plus illustres de son temps se sont intéressés à la question des passions notamment, Gassendi, selon l'*Abrégé* de Bernier, Descartes (*Traité des passions*), Nicolas Coeffeteau (*Tableau des passions*), De La Chambre (*Les Caractères des passions*), Le Père Senault (*L'Usage des passions*).

[118] Descartes, *Le Traité des passions*, Paris, Les Grands Classiques, Éditions du Rocher, 1996, p. 20.

De La Chambre, lui, nous parle plutôt des passions « héroïques » comme la hardiesse, le courage et même la colère qui caractérisent généralement les personnes de haut rang. Notre médecin trouve même « estrange » le fait de ne considérer la colère

> presque jamais que comme une affreuse Comete, qui n'annonce & ne produit que des guerres, & des embrasemens, et que la raison humaine est tellement injuste, qu'elle condamne toujours une passion qui combat toujours pour la Raison & pour la Justice[119].

Ainsi cette ambiguïté terminologique des passions, qui oscillaient entre un pôle négatif et un autre positif, semble influencer l'émergence même de l'image de l'héroïsme depuis l'Antiquité et jusqu'au XVIIe siècle. Ces données mettent en valeur plusieurs approches historiques, psychologiques et morales : il y a celles qui relèvent d'une vision éthique, et celles qui expriment un rapport à la mythologie et à la culture. Les premières soulignent les traits correspondant à la grandeur d'âme, à un ensemble de vertus et d'actions affirmant l'intrépidité, le courage, les combats, bref toutes les qualités caractérisant le héros. En effet le héros, dans la culture aristocratique d'alors, est avant tout un héros politique, un cavalier fort et violent qui combine le pouvoir et la force et réalise des prouesses militaires :

> C'est aussi une tradition transmise, cultivée, appropriée dans l'apprentissage des *arts du corps* et plus particulièrement dans l'enseignement de l'équitation au sein des anciennes académies équestres. Les représentations cavalières de l'héroïsme sont partie intégrante de la formation d'un *habitus* nobiliaire faisant appel aux valeurs du sang, à la vertu de l'honneur, à la transmission héréditaire, et à leur dévoilement dans des pratiques spécifiques d'éducation[120].

Cependant cette image du héros violent et guerrier commence peu à peu à s'estomper au profit d'une nouvelle représentation du héros liée aux arts citoyens, à la paix, aux hommes grands et raisonnables qui unissent civisme et sociabilité. Chez Gracián, on note la disparition progressive de « l'homme des passions » ; le héros antique comme Achille, dont la colère ressemble à celle des dieux et qui est la cause de son héroïsme, commence peu à peu à disparaître. L'alliance dans le héros, d'une énergie débordante et d'une capacité de maîtrise, fait de la passion un élément clé :

> La distinction exemplaire entre Achille et Ulysse permet ainsi d'opposer la passion non maîtrisée, dont la colère est la meilleure illustration, et l'équilibre des passions chez le héros véritable, qui ne devient une figure idéale qu'à condition de posséder

---

[119] Marin Cureau de La Chambre, *Caractères des Passions, volume II où il est traité de la nature et des effets des Passions courageuses*, seconde Édition, reveuë & corrigée, à Paris, chez Jacques D'Allin, 1662, p. 289- 290.
[120] Daniel Roche, *Héroïsme et Lumières*, Études réunies par Sylvian Menant et Robert Morrissey avec la collaboration de Julie Meyers, Paris, Honoré Champion, p. 20.

> non seulement le tempérament passionné et vigoureux du guerrier, mais aussi le jugement et la ruse[121] .

L'évolution de la société et de ses codes développe une nouvelle image du noble qui, en homme de cour, plus posé et moins passionné, sait maîtriser les mouvements de son âme et les cacher aux yeux des autres. Dans cette société codifiée, le corps naturel et pulsionnel doit forcément se transformer en un « corps politique » mieux dompté :

> Il est nécessaire de sortir de la nature ingouvernable pour fonder le corps politique qui est et doit être, par institution ou par acquisition, un corps artificiel[122].

La colère devient ainsi une passion plus menaçante et plus dangereuse surtout quand elle caractérise une personne d'un rang élevé et surtout si cette personne occupe une fonction politique, puisque son dérèglement peut nuire non seulement à sa propre personne, mais également à l'État en entier,

> Car il ne faut pas croire que le mal qu'elle fait [cette passion] ne tombe que sur quelques particuliers, comme celuy qui vient de la Colère des animaux, & de la plupart des Passions humaines : Outre qu'elle peut inspirer sa fureur aux villes & aux nations entières, elle ne frappe jamais une seule personne, que le coup ne menace ou ne blesse toute la Societé civile[123].

1- La colère avilissante

Nous pouvons certes opposer, dans la classification des passions la recherche de l'honneur et celle de l'intérêt, mais l'opposition essentielle réside entre d'une part l'intérêt matériel et l'appétence sensuelle, et d'autre part l'intérêt intellectuel ou les aspirations spirituelles C'est bien la hiérarchie des passions et des intérêts qui permet de distinguer le héros de l'homme vulgaire[124]. La colère est une passion ambiguë qui marque fortement sa présence sur la scène comique et tragi-comique. Elle n'y est pas aussi bienvenue qu'elle peut parfois l'être dans la tragédie.

a- Gestes roturiers de la colère

La colère pourrait apparaître comme un défaut spécifiquement roturier quand il est mis en présence d'un noble qui garde son sang-froid et qui fait par conséquent ressortir le calme de l'aristocrate.

---

[121] Eric Marquer, *op.cit.,* p. 101.
[122] Éric Marquer, *Les Passions à L'âge classique : théories et critiques des passions II*, *ibid*., p. 100.
[123] De La Chambre, *Les Caractères des Passions*, *op.cit*., Vol. II, p. 299.
[124] Éric Marquer*, Les Passions à L'âge classique : théories et critiques des passions II, op.cit*., p. 117.

Chez les roturiers la passion est d'autant plus comique qu'elle est forte et violente. Georges Dandin, le riche paysan voulant tâter de la noblesse, semble incapable de maquiller longtemps ses humeurs naturellement roturières : l'on rit volontiers de sa colère surtout face au sang-froid de sa femme qui le joue sans pour autant s'échauffer elle-même. Alors qu'Angélique apparaît sereine et calme, on voit Georges Dandin enragé, déchargeant sa haine et sa violence contre son propre corps : ne pouvant se venger de sa femme noble, il se donne volontiers des soufflets. Par moments, c'est contre sa servante qu'il détourne sa rage ; il l'insulte à volonté et rêve, par moments même, d'avoir une paysanne pour femme afin de pouvoir la punir comme il en a envie :

> GEORGES DANDIN.
> […] L'égalité de condition laisse du moins à l'honneur d'un mari liberté de ressentiment, et si c'était une paysanne, vous auriez maintenant toutes vos coudées franches à vous en faire la justice à bons coups de bâton. Mais vous avez voulu tâter de la noblesse, et il vous ennuyait d'être maître chez vous. Ah ! J'enrage de tout mon cœur, et je me donnerais volontiers des soufflets. (I, 3)

L'infériorité du rang social ajoute au ridicule du personnage et accentue la laideur de son tempérament. Bien qu'il soit victime de la coquetterie de sa jeune femme, l'emportement de Georges Dandin lui vaut un échec sans pareil auprès de ses beaux-parents aussi bien qu'auprès du public, qui tend plus à compatir avec la jeune femme mal mariée qu'avec le mari incivil et coléreux. La diplomatie et la ruse d'Angélique l'emportent sur la fureur du riche paysan ; elle se sort à merveille de tous les pièges que lui tend son mari afin de dévoiler sa vérité :

> GEORGE DANDIN.
> Hé bien, George Dandin, vous voyez de quel air votre femme vous traite. Voilà ce que c'est d'avoir voulu épouser une Demoiselle, l'on vous accommode de toutes pièces, sans que vous puissiez vous venger, et la gentilhommerie vous tient les bras liés. (I, 3)

Le comique provient ordinairement de ce genre de scènes, qui font voir un personnage de roturier incapable de se maîtriser et colérique jusqu'au délire. La colère apparaît comme une passion « naturelle » aux êtres ignobles, ce qui peut expliquer d'ailleurs que les valets de comédie soient généralement des personnes emportées qui n'hésitent pas à éclater en injures contre tous. Leur langage violent semble, pour autant, ne choquer personne ; bien au contraire, le public en rit aux éclats. Ainsi Mascarille, dans *L'Étourdi* de Molière, s'exaspère devant les étourderies de Lélie qui lui gâche régulièrement son stratagème d'enlèvement de la belle esclave ; il éclate en invectives contre son propre maître et voit en lui

> […], un esprit chaussé à rebours,

> Une raison malade et toujours en débauche,
> Un envers du bon sens, un jugement à gauche,
> Un brouillon, une bête, un brusque, un étourdi,
> Que sais-je ? un...cent fois plus encor que je ne di.
> C'est faire en abrégé votre panégyrique. (II, 14)

Si la colère des roturiers est généralement due à un échec d'ordre matériel, celle des nobles, est souvent motivée par des raisons plus honorables. En apparaît-elle pour autant comme admissible ?

b- Gestes de colère chez les nobles

- *Colère et orgueil*

C'est l'orgueil qui semble déterminer et accréditer tout chez les nobles et qui apparaît comme la cause essentielle de la colère. Souvent censuré et dénoncé par les moralistes chrétiens, notamment les jansénistes, l'orgueil reste néanmoins une des caractéristiques essentielles de la noblesse. Cette charpente primitive du système est bien visible dans les scènes, si nombreuses, où la manifestation d'orgueil, suivie de la colère déclenche un conflit à l'origine de multiples maux qui s'enchaînent. Ainsi c'est presque risiblement excessif que nous paraît l'orgueilleux Don Gomès du *Cid,* grand guerrier écumant de colère à se voir écarté d'une charge importante, devant un Don Diègue, renommé également pour ses talents guerriers mais vieilli ; nulle *hybris* indécente de sa part pourtant.

Les deux grands se ressemblent toutefois dans leur l'appétit de victoire et de gloire, dans leur propension à étaler presque ingénument leur moi, à ressentir le choc de l'orgueil blessé : c'est tout là le côté archaïque du spectacle cornélien. L'orgueil est en fait une forme d'égocentrisme, un amour excessif de soi qui se traduit par un amour emphatique des grandeurs et un penchant à se célébrer soi-même. Vaniteux et irritable, le Comte se laisse entraîner par son dépit furieux à provoquer verbalement Don Diègue, à exprimer sa jalousie et, quand l'autre finit par répondre à sa provocation, à le gifler. L'emportement du Comte est d'autant plus blâmable qu'il est causé par une décision du roi. Le plus grand guerrier du royaume apparaît comme incapable de se maîtriser. Son agitation trahit une faiblesse de sa raison et une fragilité de son être intérieur : avec une réputation de fort, il se révèle comme faible, dominé par la passion d'orgueil, par l'amour de soi, dont la violence devient cynique voire tragique.

Breton explique le mécanisme du fonctionnement de la colère et ses conséquences sur l'entendement :

> Une colère ardente enflamme la bile, qui par sa légèreté monte au cerveau, ôte souvent à l'homme l'usage de la raison, & le rend furieux et insensé[125].

Cet échauffement de sa « bile » entraîne le Comte dans un conflit irraisonnable et aux conséquences fâcheuses : il prive sa fille de son amant, outrage un considérable courtisan et insulte par là même l'autorité du roi de qui il conteste le choix et dont il brave l'autorité en refusant de présenter des excuses à Don Diègue. On peut, en fait, percevoir une pointe de ridicule dans la colère du Comte. Ainsi Scudéry dans ses *Observations sur Le Cid* (1637), accuse le Comte de parler en Rodomont. Le rôle était tenu par Bellemore qui avait joué le rôle de Matamore dans *L'Illusion comique* : il était donc tentant, voire naturel, de porter sur ce grand noble espagnol un regard critique, sinon railleur. Alors que son rang fait de lui une personne de valeur et de qualité, le comportement que lui dicte sa colère le rapproche de l'attitude des roturiers qui veulent se croire grands et l'éloigne de celle d'un aristocrate qui est ce qu'il se croit :

> Capitaine ridicule […], tout ce qu'il dit étant plus digne d'un fanfaron que d'une personne de valeur et de qualité. Je croirais assurément qu'en faisant ce rôle, l'Auteur aurait cru faire parler le Matamore et non pas le Comte, si je ne voyais que presque tous ses personnages ont le même style et qu'il n'est pas jusqu'aux femmes qui ne s'y piquent de bravoure[126].

Bien que De La Chambre compte la colère parmi les passions héroïques – et celle du Comte apparaît comme liée à cette espèce – il ne manque pas, toutefois, de préciser qu'un mauvais usage de celle-ci peut être fâcheux et confesse qu'elle « est de toutes les Passions celle qui est le plus à craindre, & qui cause de plus grands desordres dans le monde[127] ». On le voit aussi dans *La Suivante*. Damon y propose même d'exploiter le caractère enflammé de Florame pour le piéger et le pousser à provoquer Clarimond en duel afin que le terrain devienne libre pour son ami Théante, lui permettant exprimer son amour à la belle Daphnis :

> DAMON.
> Et pour peu qu'on le pousse, il a des violences
> Qui portent son courroux jusqu'aux extrémités.
> Nous les verrions par là l'un et l'autre écartés. (II, 13)

La Mesnardière prend même parti contre l'expression de la fureur dans les pièces tragiques et y vante le personnage civilisé et galant homme,

---

[125] Breton, *De la rhétorique selon les préceptes D'Aristote & de Ciceron,* Paris, G. Dupuy, 1703, p. 313.
[126] Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 788, 789. De fait, Corneille se montra sensible à cette remarque, comme l'attestent les transformations opérées sur *Le Cid* entre 1637 et 1660.)
[127] Marin Cureau de la Chambre, *Les Caractères des passions*, *op.cit*., Vol. II, p. 298.

> …parlons un peu de la colère, ce sentiment précipité, que le malheur produit toujours dans les cœurs des misérables. […], je conseille à notre Poète de ne permettre jamais à son principal Personnage de débonder en injures, indignes d'un honnête homme, et moins encore en blasphèmes, odieux aux âmes bien faites[128].

Un homme en colère est ainsi considéré comme un homme « indiscipliné ». Selon la définition galienne de la discipline, « […] est indiscipliné l'homme dont la faculté raisonnante n'a visiblement pas châtié la faculté concupiscible[129] ». Le médecin nous explique que

> Nous avons dans notre âme deux facultés, irrationnelles, l'une dont l'activité consiste à s'emporter sur-le-champ et se mettre en colère contre ceux qui semblent avoir commis une faute à notre égard ; et aussi à éprouver pendant longtemps du ressentiment : signe d'autant plus évident de la passion de l'emportement que ce ressentiment perdure[130].

De La Chambre, représente l'homme en colère comme un homme extrêmement et extérieurement violent :

> si l'on considère un homme qui est en cholere, la violence paroist en toutes ses actions, ses paroles sont pleines d'injures & de menaces, il crie, il court, il frappe, la raison & les remontrances l'offensent, & il ne connoist plus d'amis que ceux qui favorisoient sa passion[131].

Même en état de légitime colère, l'honnête homme est appelé à cacher ses faiblesses et à en maîtriser les signes ; il doit savoir ce qu'il peut faire apparaître de soi-même, ce qu'il peut laisser voir aux autres dans une conscience totale.

Le grand homme est donc celui qui parvient en société à maîtriser son apparence, car toute forme de gouvernement implique d'abord, un gouvernement de soi, qui passe forcément par un art de dissimuler les passions. La réussite et l'efficacité impliquent la vertu, car ce qui ne se voit pas n'existe pas. Selon Gracián, l'honnête homme, le héros, l'homme vraiment grand, sublime, est « *l'homme qui ne se passionne jamais* » :

> C'est la marque de la plus grande sublimité de l'esprit, puisque c'est par là que l'homme se met au-dessus de toutes les impressions vulgaires. Il n'y a point de plus grande seigneurie que celle de soi-même, et de ses passions. C'est là que le triomphe du franc arbitre. Si jamais la passion s'empare de l'esprit que ce soit sans faire tort à l'emploi, surtout si c'en est un considérable. C'est le moyen de s'épargner des chagrins, et de se mettre en haute réputation[132].

L'emportement et la colère sont ainsi considérés comme les plus grands défauts dont puisse pâtir l'âme humaine :

---

[128] La Mesnardière, *Poétique*, Genève, Slatkine Reprints, 1972[réimpression de l'édition de 1640] p. 100-101.
[129] Galien, *op.cit*., p. 22.
[130] Galien, *op.cit*., p. 22.
[131] Marin Cureau De La Chambre, *Les Caractères des passions*, *op.cit*., Vol. I, p. 3.
[132] B. Gracián, *L'art de la prudence*, *ibid*., p. 37.

> Si l'homme qui manque à la décence sous l'emprise de l'emportement offre un vilain spectacle, il en va de même lorsqu'il est sous l'emprise du désir érotique, de la gloutonnerie, de l'ivrognerie ou de la gourmandise, effets de passions de la faculté concupiscible[133],

Elle est, selon Descartes,

> une espèce de haine ou d'aversion que nous avons contre ceux qui font mal, […] ; et elle est directement opposée à la reconnaissance, comme l'indignation à la faveur ; mais elle est incomparablement plus violente que ces trois autres passions, à cause que le désir de repousser les choses nuisibles et de se venger est le plus pressent de tous [134].

Sur ce point, Descartes rejoint le père Senault qui soutient que cette passion « farouche », est « si violente qu'on ne la peut reprimer, & [qu]'elle est si soudaine qu'on ne la sçauroit prevenir[135] », et, si les autres passions peuvent s'éteindre à leur commencement, nous dit-il, la colère, elle, « a toutes ses forces dès son berceau ; Elle est grande aussi-tost qu'elle est formée[136] ».

Dans la première tragi-comédie de Corneille, *Clitandre*, celui qui incarne la colère est Pymante, un grand noble devenu criminel par ambition. À tout moment il se montre dominé par cette passion. Blessé par Dorise qui lui échappe après lui avoir crevé l'œil avec son poinçon, Pymante tourne sa rage contre tout l'univers au point de souhaiter un cataclysme général qui détruira tout autour de lui[137]. La fureur d'un homme rendu incapable d'agir devient presque aussi risible que celle d'un fou. Le roi de *Laure Persécutée* a beau enseigner à son fils « que la passion est une aveugle guide / Avec qui l'on s'égare, en lui lâchant la bride » (III, 8), le prince Orontée, se montre cependant, furieux à la nouvelle de la trahison de sa Laure. Il manifeste une violence inouïe envers son ami Octave qu'il croyait être son amant :

> ORONTÉE, *tirant un poignard.*
> Infâme receleur de sa déloyauté,
> J'écrirai de ton sang, son infidélité.

Même dans les comédies, un certain nombre de nobles réagissent vivement, par la gesticulation et la violence. Or une personne bien élevée ne doit jamais se laisser aller à sa

---

[133] Galien, *L'Âme et ses passions : Les passions et les erreurs de l'âme, les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps*, introduction et notes par Vincent Barras, Terpsichore Birchler, Anne-France Morand, Préface de Jean Starobinski, Paris, Les belles lettres, 1995, p. 21.
[134] Descartes, *Le Traité des passions*, *op.cit*., p. 133.
[135] Jean-François Senault, *De L'usage des Passions*, à Paris, par la Compagnie des Marchands Libraires du Palais, 1665. p. 410.
[136] Senault, *op.cit.,* p. 410, 411.
[137] Voir l'analyse détaillé de cette scène de *Clitandre* dans notre dernière partie (E) sur les représentations de la violence sur scène.

colère et un galant homme ne saurait fulminer : tous les traités de civilité s'accordaient sur ce point ; contrairement à ce qui est requis du héros de tragédie, la galanterie, cette élégance constante du jeune premier de comédie et de tragi-comédie est une condition *sine qua non* de son héroïsme.

Le comique réside donc en l'éclosion de cette passion chez les protagonistes nobles dans un contexte beaucoup moins grave que celui du *Cid* ou de *Clitandre*, la disproportion entre la cause et l'effet rendant l'explosion encore plus blâmable. On les voit en proie à la gesticulation, la vocifération, voire la violence quand leur honneur leur paraît être en jeu. Cependant il s'agit souvent d'un honneur familial mal entendu

- *Colère et sens de l'honneur familial*

Dans *La Folle Gageure* de Boisrobert, la colère de Télame, le frère jaloux, est également spectaculaire. Diane et Lise se plaignent de ses humeurs déréglées et de sa fureur sans bornes. La violence de Télame ne se limite pas aux mots, elle est aussi physique : on l'entend crier et violenter son domestique. Elle le pousse à brandir son épée près du corps de sa propre sœur et à la menacer de mort sous prétexte de venger son honneur :

> TÉLAME.
> Mais puisque je te voy de toi-même ennemie,
> Cette epée en ton sang noira ton infamie.
> *Il tire son epée*. (V, 4)

Son geste, inesthétique et violent, se révèle incompatible avec son éducation aristocratique. Indignée et impuissante, sa jeune sœur demande une assistance masculine, celle du « courtois chevalier », l'expression soulignant que cette qualité s'est retirée de son frère :

> DIANE.
> Ha, courtois chevalier ! arrêtez sa fureur,
> Et m'aidez, je vous prie, […] (V, 4)

Face à la fureur de Télame la peur que témoigne Lise prend néanmoins une forme comique ; la servante préfère alors lui parler du balcon, évitant par là un face à face qui lui serait certainement fâcheux :

> LISE.
> Pendant que la fureur l'agite, & le transporte,
> Parlons-luy de balcon et n'ouvrons point la porte.
>
> DIANE.
> Sur le pauvre Tomire il va se décharger.

> Ecoute comme il crie. (III, 3)

Quant à Diane, devant cet emportement indigne d'un honnête homme, elle rappelle la nécessité pour un noble de se montrer calme et circonspect justement quand il s'agit d'honneur :

> TÉLAME.
> Pourquoy t'es-tu perdüe, impudente, effrontée ?
>
> DIANE.
> Mon frère, sans sujet vous m'avez maltraitée.
> Les gens de sens rassis, & de sain jugement,
> Parlent de leur honneur bien plus discrétement. (III, 3)

Pour éviter de nuire à sa réputation, la meilleure solution pour un honnête homme est en effet de se taire, car « il n'y a point de plus grande seigneurie que celle de soi-même, de ses passions[138] », et puisque la langue est une « rebelle passionnée et indépendante[139] », nous enseigne Gracián dans son *Homme de cour*, il faut la dompter et la discipliner. Il convient, même en un lieu public, de se considérer soi

> pour faire taire le langage ; car en ce lieux d'excès où le sujet peut cesser de s'appartenir ; il court le péril d'être plus aux autres qu'à soi. Le silence possède ainsi des vertus défensives qu'il faudra cultiver[140].

Le bon courtisan célébré par Gracián est donc celui qui évite l'excès et emprunte ainsi la voie, peu glorieuse sans doute, mais plus sûre, du contrôle permanent de la parole, qui peut le faire apparaître comme un homme du juste milieu. Ainsi peut-il ménager entre soi et autrui un espace de maîtrise et de calcul qui non seulement le met à l'abri de l'autre, mais peut même lui permettre de le dominer :

> Des profonds politiques prétendent que découvrir toute la capacité d'un homme et être en état de le gouverner, c'est à peu près la même chose. Mais j'estime qu'il est encore plus vrai qu'il n'y a point de différence entre laisser apercevoir sa passion et prêter des armes pour qu'on se rende maître de nous[141].

D'autres personnages placent leur honneur dans la parole donnée sans examiner assez à qui ils se sont engagés. Tel est le Philiste de *La Veuve.* Crysante, la mère de Philiste se plaint en fait du tempérament de son fils, de son « naturel sauvage » (III, 7) qui le fait s'enflammer. Par respect pour la parole donnée à Alcidon, Philiste fait preuve d'un manque de respect à l'égard de sa propre mère et l'empêche de tenir ses propres engagements : il empêche Florange, le prétendant choisi par elle, de se rapprocher de sa sœur Doris et n'hésite pas à chasser Géron,

---

[138] B. Gracián, *L'homme de cour*, Paris, Éditions Champ Libre, 1980, p. 5.
[139] B. Gracián, *ibid*., p. 135.
[140] L'Abbé Dinouart, *L'Art de se taire*, présenté par Jean Jacques Courtine et Claudine Haroche, Éd. Jérôme Millon, Paris, 1996, p. 20.
[141] B. Gracián*, Le Héros*, Paris, Éditions Champ Libre, 1980, p. 15.

le vieux père, noble, de ce prétendant à « *coups de plat d'épée*. » (III, 6) alors qu'il se présentait chez Crysante. Ce comportement scandalise sa mère, qui lui déclare indignée : « Est-ce là le respect que j'attendais de vous ? » (III, 7). Philiste s'entête :

> CRYSANTE.
> Il vient sous mon aveu.
>
> PHILISTE.
> Votre aveu ne m'importe,
> C'est un fou me voyant s'il ne gagne la porte,
> Autrement il saura ce que pèsent mes coups.

- *Colères d'amour*

En amour également la colère est néfaste. L'amoureux colérique apparaît comme un anti-modèle de l'honnête homme galant et civil.

L'on peut retrouver des exemples de l'homme amoureux mis hors de lui par la contrariété amoureuse dans plusieurs comédies et tragi-comédies de l'époque. Ainsi, dans *La Veuve* de Corneille, on voit Philiste, qui commence par hurler de manière parfaitement inefficace, et en toute conscience de cette inefficacité :

> Plains, Philiste, plains-toi, mais avec des accents
> Plus remplis de fureur qu'ils ne sont impuissants,
> Fais qu'à force de cris poussés jusqu'en la nue
> Ton mal soit plus connu que sa cause inconnue (IV, 1)

Puis trouvant les gens de Clarice, de retour, il les traite en ennemis , s'affole et court dans tous les recoins du théâtre à la poursuite de Polymas, domestique de Clarice, en le menaçant de mort, puis s'acharne en pure perte sur tous ceux qui le croisent et n'en peuvent mais. Les trois domestiques de Clarice fuient sa fureur et sa bastonnade. Sa rage, proche de celle d'un Matamore, dévasterait le monde entier :

> PHILISTE.
> Perfides vous prêtez l'épaule à leur retraite,
> Et c'est ce qui vous fait me la tenir sécrète :
> Mais voici. Vous fuyez ? vous avez beau courir,
> Il me faut ramener ma maîtresse, ou mourir.
>
> DORASTE, *cependant que Philiste est derrière le théâtre*.
> Cédons à sa fureur, évitons-en l'orage.
>
> POLYMAS.
> Ne nous présentons plus aux transports de sa rage,
> Mais plutôt derechef allons si bien chercher
> Qu'il n'ait plus au retour sujet à se fâcher. (IV, 2)

L'on peut bien imaginer les gestes désordonnés et « malséants » de Philiste quand il sème le désordre sur scène et menace de mort les seuls qui peuvent l'aider ; il devient comme le fou que tout le monde cherche à éviter :

> LISTOR, *voyant revenir Philiste, et s'enfuyant avec ses compagnons.*
> Le voilà
>
> PHILISTE, *l'épée à la main, et seul.*
> Qui les ôte à ma juste colère ?
> Venez de vos forfaits recevoir le salaire,
> Infâmes, scélérats, venez, qu'espérez-vous ?
> Votre fuite ne peut vous sauver de mes coups. (IV, 2)

Ainsi, alliée à l'impuissance, la colère rend ridicule même un noble. Le courroux de Philiste prend des aspects de crise de paranoïa. Non seulement il pousse des cris de fureur, comme on l'a vu, mais il commence même à soupçonner Clarice de le trahir, tout raisonnement semblant au-dessus de ses forces

> Elle en rit maintenant, cette belle inhumaine,
> Elle se pâme d'aise au récit de ta peine,
> Et choisit pour objet de son affection
> Un amant plus sortable à sa condition.
> Pauvre désespéré ; que ta raison s'égare !
> Et que tu traites mal une amitié si rare ! (IV, 1)

On peut également apprécier la colère feinte d'Alcidon, qui prétend être déçu dans son amour, auprès de Philiste, notamment dans la scène 3 de l'acte IV quand il essaye de provoquer celui-ci en duel. Philiste, voyant l'agitation de son ami, se montre surpris et sévère devant « ces violents transports » (IV, 3).

La fureur du Lysandre de *La Galerie du Palais*, contre Dorimant et Célidée s'exprime par de « frénétiques transports », une envie de détruire tout et tout le monde y compris les témoins de sa passion amoureuse. Ses excès sont risibles :

> LISANDRE.
> Il faut que ma fureur s'épande bien plus loin
> Il faut que sans égard ma rage impitoyable
> Confonde l'innocent avecque le coupable,
> Que dans mon désespoir je traite également
> Célidée, Hippolite, Aronte et Dorimant
> Le sujet de ma flamme, et tous ceux qui l'ont sue :
> L'affront qu'elle a issue de sa honteuse issue
> Fait un éclat trop grand pour s'effacer à moins,
> Je ne puis l'étouffer qu'en perdant les témoins. (IV, 4)

Dans *Les Engagement du hasard*, Don Félix est un noble au tempérament déréglé. On rit de sa jalousie et de son extravagance, qui le rapprochent plus d'un valet de comédie que d'un honnête homme. Il décharge sa colère sur tout le monde ; tout d'abord, sur son valet, à qui il donne volontiers quelques coups d'épée et un soufflet :

> DOM FÉLIX, *lui donnant des coups du plat de son épée.*
> Maraud.
>
> CLARIN, *fuyant*.
> À l'aide, je suis mort. (I, 6)

Se laissant aller à sa colère, le jeune noble manque même de respect à l'égard de son amante ; il la menace de se venger d'elle bassement :

> DOM FÉLIX.
> Crains mon juste courroux,
> Et qu'un père averti de tes lâches pratiques
> Ne rende ma vengeance et ta honte publiques. (I, 7)

Chez Molière, l'homme colérique et passionné devient un modèle comique tout comme l'avare, le jaloux ou le valet bouffon. L'Alceste du *Misanthrope* est doté d'un caractère outrancièrement coléreux qui devient une source de comique. Le courroux de cet homme qui peste contre toute la race humaine, s'accroît et devient de plus en plus manifeste au cours de la pièce. À l'acte IV déjà irrité contre les mœurs des gens de cour et leurs assiduités à l'égard de Célimène, dès qu'il croit apprendre la trahison de sa maîtresse (IV, 2), il perd tout contrôle de lui-même et sa raison s'égare, et il n'est plus maître de son corps comme il le dira lui-même à son amante : « Je ne suis plus à moi, je suis tout à la rage ».

La scène 3 de l'acte IV commence par des exclamations de désespoir d'Alceste qui vient de se voir remettre par la perfide Arsinoé les « preuves » de l'infidélité de celle dont il est épris. Sa colère est signifiée par l'interjection « ô Ciel ! », mais surtout par une montée en puissance de son émotion quand il voit paraître Célimène

> ALCESTE
> Ô Ciel ! de mes transports, puis-je être, ici, le maître ?

On se demande même si, geste impensable venant d'un noble, dans une colère plus grande encore que celle de Philiste ou Don Félix, il ne va pas frapper Célimène.

> ALCESTE.
> Percé du coup mortel dont vous m'assassinez,
> Mes sens par la raison ne sont plus gouvernés,
> Je cède aux mouvements d'une juste colère,
> Et je ne réponds pas de ce que je puis faire. (IV, 3)

En cela, il ressemblerait à un Arnolphe à qui il échappe : « […] quelques coups de poing satisferaient mon cœur ». La colère d'Alceste se révèle ensuite par le fait que les mots semblent sortir malgré lui de sa bouche ; elle impressionne d'autant plus que Célimène, elle, garde tout son sang-froid et rappelle que l'emportement de son amant transgresse les règles les plus élémentaires de la galanterie :

> ALCESTE
> Que toutes les horreurs, dont une âme est capable,
> À vos déloyautés, n'ont rien de comparable :
> Que le sort, les démons, et le Ciel, en courroux,
> N'ont, jamais, rien produit de si méchant que vous.
>
> CÉLIMÈNE
> Voilà, certainement, des douceurs que j'admire. (IV, 3)

La violence d'Alceste est également soulignée par la fréquence des verbes à l'impératif accentués par une négation qui témoignant de son refus catégorique de la position de trahi et susceptibles d'être accompagnés d'un geste dénonciateur de l'index, pointé en prédicateur vers la prétendue traîtresse puis en juge vers la lettre qu'il tient :

> ALCESTE.
> Ah ! ne plaisantez point, il n'est pas temps de rire,
> Rougissez, bien plutôt, vous en avez raison :
> Et j'ai de sûrs témoins de votre trahison.
> Voilà ce que marquaient les troubles de mon âme,
> Ce n'était pas en vain, que s'alarmait ma flamme : (IV, 3)

Alceste n'en revient pas moins vers Célimène dans un transport inverse et sans avoir eu plus de preuve de la fidélité de son amante qu'il n'en avait de son infidélité. La colère aveugle et rend sourd. C'est la leçon que déjà Mélite a donnée à Tirsis dans la première comédie de Corneille.

Mélite lui reprochera cet emportement aveugle qui l'a empêché de juger sainement et de s'entendre dévoiler la ruse inventée par Éraste pour les séparer :

> MÉLITE.
> Et cependant l'abord des lettres d'un faussaire
> Te sut persuader tellement le contraire,
> Que sans vouloir m'entendre et sans me dire adieu,
> Furieux, enragé, tu partis de ce lieu. (V, 4)

Bien qu'elle touche dans la plupart des cas des personnages masculins, la colère peut également agiter le « beau sexe », notamment dans les tragi-comédies. La Caliste de *Clitandre*

ne paraît pas moins courroucée que nos héros masculins. En apprenant de la bouche de la maligne Dorise l'infidélité de son Rosidor, elle laisse éclater une vive colère[142] bien loin de la douceur ordinairement attribuée au naturel féminin :

> CALISTE.
> Pour en venir à bout il suffit de ma rage,
> D'elle j'aurai la force ainsi que le courage,
> Et déjà dépouillant tout naturel humain
> Je laisse à ses transports à gouverner ma main.
> Vois-tu comme suivant de si furieux guides
> Elle cherche déjà les yeux de ces perfides,
> Et comme de fureur tous mes sens animés
> Menacent les appas qui les avaient charmés ?
>
> DORISE.
> Modère ces bouillons d'une âme colérée,
> Ils sont trop violents pour être de durée, (I, 2)

Dans *La Place Royale*, la rage d'Angélique apprenant la trahison d'Alidor, l'amène à se venger sur la lettre supposée d'Alidor à Clarine, comme l'indique la didascalie : « *Angélique déchire la Lettre et en jette les morceaux* ». Le geste fait rire Alidor, qui lui tend son miroir pour qu'elle le rompe de la même manière : « Cassez, ceci vous dit encor pis que ma lettre. *Il lui présente aux yeux un miroir qu'elle porte pendu à sa ceinture* ». Le sarcastique Alidor achève en comparant la colère de la jeune fille à celle de Jupiter :

> ANGÉLIQUE.
> Ciel, tu ne punis point des hommes si méchants !
> Ce traître vit encore, il me voit, il respire,
> Il m'affronte, il l'avoue, il rit quand je soupire.
>
> ALIDOR.
> Vraiment le ciel a tort de ne vous pas donner
> Lorsque vous tempêtez, sa foudre à gouverner ;
> Il devrait avec vous être d'intelligence.
> Le digne et grand objet d'une haute vengeance !
> Vous traitez du papier avec trop de rigueur. (II, 2)

Il semble toutefois que toutes ces manifestations physiques de la colère auraient pu être évitées par une meilleure maîtrise de soi. Il n'en va pas de même d'autres manifestations, qui révèlent bien une fragilité et rejoignent par là l'effet d'autres passions.

2- <u>Déformations du corps sous l'effet des passions</u>

[142] Nous traitons ce point avec plus d'ampleur dans la partie qui concerne la violence féminine.

Si Tirsis a présenté d'abord les signes habituels de la colère, que Mélite a eu raison de lui reprocher, sa fureur est si douloureuse qu'elle lui fait perdre connaissance. L'homme ne semble donc pas maître de tous ses transports :

> LISIS.
> Oui, Tirsis, plein de rage
> De voir que votre change indignement l'outrage,
> Maudissant mille fois le détestable jour
> Que votre bon accueil lui donna de l'amour,
> Dedans ce désespoir a chez moi rendu l'âme ;
> Et mes yeux désolés... (*Mélite*, IV, 3)

C'est cependant surtout sur le visage que se marquent les émotions qu'on ne peut dominer.

a- Les effets incoercibles de la colère sur le visage

La colère est certes une passion moralement hideuse car elle déforme l'âme et la rend laide : il faut toujours avoir « présentes à l'esprit la laideur de l'âme de ceux qui sont en colère, et la beauté de ceux qui sont exempts de colère[143] », nous dit Galien. Cette laideur causée par les fortes passions de l'âme (colère, mélancolie[144], folie) peut cependant laisser des traces sur le corps qui devient laid à son tour. Sur le théâtre, qui rend manifeste un univers d'actions, de délires, de fantasmes, de sensations et d'affects, la colère et la folie ont certes leurs traces et leurs signes physiques. Le personnage pris dans sa passion, doit forcément se distinguer par des détails spécifiques susceptibles d'informer le public de son dérèglement intérieur.

Ainsi dans *La Galerie du Palais*, Hippolite remarque les altérations du visage de Lisandre, qu'elle considère comme les marques corporelles de son emportement :

> HIPPOLITE.
> Vous avez dans l'esprit quelque pesant souci,
> Ce visage enflammé, ces yeux pleins de colère,
> Me sont de votre peine une marque assez claire. (IV, 5)

La Lise de *La Folle Gageure* note également le changement du visage de Télame, défiguré par sa colère car ses yeux inspirent la terreur :

> LISE.
> Hélas, je suis perduë,
> Il m'a d'un seul regard en passant confonduë (III, 3)

---

[143] Galien, *op.cit*., p. 19.

[144] Dans la première scène du cinquième acte de *La Galerie du Palais*, Lisandre avoue sa peur que ses chagrins n'aient altéré son visage et ne l'aient enlaidi : « Peut-être mes douleurs ont changé mon visage » (V, 1). L'on retrouve des propos pareils chez Sylvie dans Ligdamon et Lidias de Scudéry, qui croit que le chagrin qu'elle a subi après avoir perdu son amant a bel et bien défiguré sa beauté : « SYLVIE. C'est avec raison que vous restez confus, / Puisque je ne suis point ce qu'autrefois je fus, (III, 2)

Dans la dernière scène (V, 5) de *La Folie du Sage,* la colère du roi semble déformer son visage, Ariste y voit un mauvais présage :

> ARISTE.
> Il est tout en colère,
> Voyez, voyez un peu comme son œil esclaire.
> Il revient droit à nous. (V, 5)

Le misanthrope de Molière, est un homme coléreux dont l'humeur fâcheuse se traduit par une certaine violence verbale et des gestes accusateurs mais, avant même qu'il n'ait parlé, Célimène a pu mesurer la puissance de son trouble :

> CÉLIMÈNE
> Ouais, quel est, donc, le trouble, où je vous vois paraître ?
> Et que me veulent dire, et ces soupirs poussés,
> Et ces sombres regards que, sur moi, vous lancez ? (IV, 2)

Le Brun note avec précision les effets de la colère sur un visage dans son *Expressions des passions* :

> Les effets de la colère en font connaître la nature. Les yeux deviennent rouges & enflammés ; la prunelle égarée et étincelante ; les sourcils tantôt abattus, tantôt élevés également ; le front très ridé ; des plis entre les yeux ; les narines ouvertes & élargies ; les lèvres se pressant l'une contre l'autre, l'inférieure surmontant la supérieure, baisse les coins de la bouche un peu ouverts, formant un ris cruel & dédaigneux[145].



Figure 5 : Le Brun, *La colère aiguë,* dans *Expressions des passions de l'âm*e, représentées en plusieurs testes gravées d'après les desseins du feu Monsieur Le Brun, à Paris, par Jean Audran, 1727.

La mention de ces réactions corporelles, permet au spectateur, et surtout au lecteur de bien comprendre bien l'émotion que le poète dramatique prête à son personnage. Descartes distingue deux sortes de signes extérieurs de la colère sur un visage

[145] Charles Le Brun. *Expressions des passions de l'âme*. Représentées en plusieurs testes gravées d'après les desseins dr feu Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy. À Paris, par Jean Audran, graveur du Roy en son Académie à l'hôtel Royal des Gobelins, avec Privilège du Roy. 1727.

> selon les divers tempéraments des personnes et la diversité des autres passions qui la composent et se joignent à elle.
>
> Ainsi on en voit qui pâlissent ou qui tremblent lorsqu'ils se mettent en colère, et on en voit d'autres qui rougissent ou même qui pleurent ; et on juge ordinairement que la colère de ceux qui pâlissent est plus à craindre que n'est la colère de ceux qui rougissent ; dont la raison est que lorsqu'on ne veut ou qu'on ne peut se venger autrement que de mine ou de paroles, on emploie toute sa chaleur et toute sa force dès le commencement qu'on est ému, ce qui est cause qu'on devient rouge, […]. Et au contraire, ceux qui se réservent et se déterminent à une plus grande vengeance deviennent tristes de ce qu'ils pensent y être obligés par l'action qui les met en colère, et ils ont parfois la crainte des maux qui peuvent suivre la résolution qu'ils ont prise, ce qui les rend d'abord pâles, froids et tremblants[146] ;

Pour ce qui est du théâtre, l'expression des passions reste essentiellement liée à l'art du comédien et à l'excellence de son jeu non masqué, le visage servant à extérioriser la passion en question et permettant par-là à son spectateur de la déchiffrer et d'en comprendre les enjeux à partir de ses mimiques. Sur l'importance de l'expressif dans le théâtre français du XVIIe siècle, Georges Vigarello note que :

> le théâtre du XVIIe siècle fait exister très fortement l'expressif. L'acteur du XVIIe siècle, mais déjà l'acteur Shakespearien, sont différents des acteurs et des actrices de la pantomime et de la grande comédie italienne. La commedia dell'arte ne met pas en scène de la nuance expressive comme les acteurs et les actrices du XVIIe siècle sont amenés à le faire lorsqu'ils ont à mettre en scène de la passion[147].

Laissant leurs traces sur le corps de l'homme, les passions doivent être aisément déchiffrables par les autres personnages qui en décèlent la provisoire laideur. Ainsi, il semble que les rôles tenus par les personnes agitées par de grandes passions sont ordinairement attribués à des comédiennes « moins belles », ou qui se présentent du moins comme telles, probablement par un effet de maquillage qui fait qu'elles paraissent « sans beauté » sur scène lors de la représentation. La crispation de leurs traits paraît alors comme une conséquence naturelle de la passion qui déforme leurs visages. Si l'on croit les témoignages du prince de Conti sur ce sujet, les comédiennes, une fois apparues sur scène, « ne negligent [ordinairement] rien pour y paroistre belles[148] », excepté celle d'entre elles qui tient « la place d'une personne qui a esté l'objet d'une passion violente[149] » et qui est représentée par une « Comedienne sans beauté[150] ».

---

[146] Descartes, *Le Traité des passions de l'âme*, *op.cit*., p. 134.
[147]Georges Vigarello, « La séduction », *Le Portique* [En ligne], 12 | 2003, mis en ligne le 15 juin 2006, consulté le 17 juillet 2016. URL : http://leportique.revues.org/575, p. 20.
[148] Armand Bourbon, prince de Conti, *Traité de la Comédie et des spectacles selon la tradition de l'Église […], op.cit., p. 25*
[149] Armand Bourbon, prince de Conti, *Traité de la Comédie […], ibid*., p. 25- 26.
[150] Armand Bourbon, prince de Conti, *Traité de la Comédie, ibid*., p. 26.

La Célie de *La Suivante*, est surprise par le changement des traits de Florame transporté par sa colère contre Géraste, croyant qu'il lui refuse la main de sa fille. En effet, son teint s'altère et sa beauté semble se dégrader :

> CÉLIE, *seule*.
> D'ailleurs ce grand courroux pourrait-il être feint ?
> Surpris aurait-il pu falsifier son teint,
> Ajuster ses regards, son geste, son langage
> À ce que sa fureur marquait sur son visage ? (IV, 9)

Dans *Le Gentilhomme Guespin*, l'humeur sombre du Vicomte jaloux et courroucé semble imprégner son visage au point de se faire remarquer par tous ; tout le monde peut alors rire de son dérèglement :

> LISETTE, *au bout du Theatre.*
> Je connois à ses yeux qu'il est bien en colère,
> Il a son humeur noire, & ses chagrins jaloux,
> Et tantost, comme il faut, il pestera contre nous.
>
> LE VICOMTE.
> Je suis au desespoir, la fureur me transporte.

Lisette assimile sa colère à un trait de folie :

> LISETTE.
> Tout tremble devant luy, quand il est de la sorte. (I, 21)

Parfois, il suffit d'un coup de colère liée à un constat d'échec pour que montent soudain au visage d'un traître sa laideur morale et ses défauts de caractère.

Le Tirsis de *Mélite*, s'étonne des changements de la mine de son ami Éraste, jaloux du sonnet que ce dernier a écrit à sa Mélite :

> TIRSIS, *seul*.
> La belle humeur de l'homme ! Ô Dieux, quel personnage !
> Quel ami j'avais fait de ce plaisant visage !
> Une mine froncée, un regard de travers,
> C'est le remerciement que j'aurais de mes vers. (II, 8)

La fourbe de l'Alcidon de *La Veuve*, qui trahit son ami, lui enlève sa maîtresse, et se joue de sa sœur, se répercute sur son visage et l'altère aussitôt qu'il est pris par la colère de l'échec :

> CLARICE, *à Alcidon*.
> Mon abord t'a surpris, tu changes de couleur ;
> Tu me croyais sans doute encore dans le malheur :

ALCIDON.
Le désordre éclatant qu'on voit sur mon visage
N'est que l'effet trop prompt d'une soudaine rage.
Je forcène de voir que sur votre retour
Ce traître assure ainsi ma perte et son amour.
Perfide ! à mes dépens tu veux donc des maîtresses ?
Et mon honneur perdu te gagne leurs caresses ? (V, 9)

Après une série d'attentats contre Rosidor et une multitude des ruses « malhonnêtes » pour le tuer, la méchanceté de Pymante se transfère dans sa chair. Sa morale repoussante semble contaminer son corps, lui donnant un visage que « tout l'Univers a droit de […] haïr » (IV, 1), Dorise l'annonce :

DORISE.
Ces mains, ces faibles mains que vont armer les Dieux,
N'auront que trop de force à t'arracher les yeux,
Que trop à t'imprimer sur ce hideux visage
En mille traits de sang les marques de ma rage. (III, 3)

La jeune femme souligne l'immoralité de Pymante, en qui elle voit un « monstre bouffi de luxure et d'orgueil » (IV, 1). Ayant un œil crevé, après sa tentative de viol contre Dorise, Pymante, tout en étant saisi d'une colère vengeresse, devient visuellement insupportable. Désormais sa laideur est devenue permanente et publique, puisque affichée sur son front. L'acte monstrueux a ainsi produit sur le corps un effet qui lui ressemble :

PYMANTE.
N'osant me découvrir, je ne puis me cacher,
Mon forfait évident se lit dans ma disgrâce, (IV, 2)

Au reste, dans *Clitandre*, après avoir tué le perfide Géronte qui l'a attaqué brutalement à main armée, Rosidor interprète la pâleur de son adversaire comme un signe de sa laideur morale et non comme une conséquence naturelle de sa mort :

ROSIDOR.
Voilà son Écuyer, dont la pâleur exprime
Moins de traits de la mort que d'horreurs de son crime. (I, 9)

En effet, dans certaines de nos dramaturgies, notamment dans les tragi-comédies, on a parfois affaire à des personnages nobles dont la colère touche à des passions variées et plus puissantes encore ; cette association confuse de mouvements de l'âme s'exprime dans des manifestations troubles qu'il est facile de désigner comme folie.

b- Les effets physiques de la folie

La passion était communément appréhendée d'un point de vue moral comme un mouvement de l'âme risquant de désobéir à la raison, voire comme un trouble potentiellement dangereux. L'excès de la colère peut dans certains cas provoquer la perte de la raison, et l'homme passionné se transforme en « un animal privé de raison et sauvage[151] » car « seul l'homme en comparaison des autres animaux, a le privilège de raisonner ; or s'il rejette ce privilège et cède à l'emportement, il vit comme un animal, et non comme un homme[152] » :

> Platon, […] dans le Phèdre (265b) caractérise l'affect amoureux (*érôticon pathos*) comme l'un des quatre genres de folie divine[153],

La mélancolie, qui dans certaines de ses manifestations, revêt le même sens que la folie est

> Selon Galien […] une resverie sans fièvre, accompagnée de peu et de tristesse, […]. Aristophanes le prend dans son Plute en cette signification : « [ciel l'homme est fou !] », […] lors que l'une des puissances nobles de l'ame, comme sont l'imagination et le jugement, sont depravées, ce que nous remarquons en tous melancholiques, veu qu'ils se forgent mille fantasques chimeres, et des objects qui ne sont, ny ne seront jamais[154].

Pour le médecin, « La peur et la tristesse [qui] sont accidens inseparables de ceste miserable passion, qui oste à l'ame immortelle l'exercice de ses facultez et vertus[155] ». On pourrait citer ici la folie d'Éraste dans *Mélite*, causée plus par le chagrin que par la colère :

> il nous semble que Corneille eût utilisé pour parler de ce personnage le mot *furor* et que ce qui déchaîne sa folie n'est pas la colère mais la douleur d'avoir causé la mort de Mélite[156] ;

Éraste, apprenant que Mélite est morte à cause de son mensonge, entre dans une véritable fureur hallucinatoire et s'imagine être aux Enfers, en lutte avec divers démons qui l'empêchent de parvenir jusqu'à elle. Corneille s'inscrit en fait dans la longue tradition des scènes d'hallucination au théâtre. On trouve ainsi dans cette séquence un grand nombre d'allusions à la médecine de l'époque et à sa compréhension des phénomènes hallucinatoires : une peine trop violente pour être supportée, (la mort de Mélite), suscite chez Éraste une véritable mélancolie

---

[151] Galien, *op.cit*., p. 18.
[152] Galien, *ibid*., p. 18.
[153] Auerbach Erich, *Le Culte des passions*, Tubingen, Macula, 1998, p. 53.
[154] Ferrand, *op.cit*., Chap. IV, p. 207.
[155] Ferrrand, *op.cit*., p. 207.
[156] Liliane Picciola, « *Introduction générale* », dans *Pierre Corneille, Théâtre*, Tome I, Édition critique par Claire Carlin, Jean De Guardia, Liliane Picciola et Marc Vuillermoz, Paris, Classique Garnier, p. 32.

amoureuse, qui touche le siège de sa « fantaisie » (son imagination). Cette fantaisie déréglée lui fait alors voir des événements qui n'existent pas :

> PHILANDRE.
> Il semble à ce discours qu'il ait perdu le sens.
> Éraste, cher ami, quelle mélancolie
> Te met dans le cerveau cet excès de folie ? (IV, 8)
>
> LA NOURRICE.
> Pourquoi permettez-vous que cette frénésie
> Règne si puissamment sur votre fantaisie ? (V, 2)

La folie est, en effet, une menace cachée qui peut bouillonner soudainement dans l'organisme à la suite d'une rupture de l'équilibre des humeurs : « La sottise, la folie – *môria* – peut s'associer à la méchanceté – *môroka-koéthès*. La racine – *fren/ phren* – enfante la frénésie, le délire, la démence et l'aliénation mentale[157] ». Et c'est pour cela qu'Éraste, trahissant son ami et conspirant contre son amante, est finalement puni par la folie qui s'avère le châtiment adéquat pour sa méchanceté car sa laideur morale sort des profondeurs de son être pour passer dans le désordre de ses gestes et l'altération de sa vue :

> Ces « scènes à faire » contredisent assurément le relatif réalisme qu'on peut reconnaître à cette première comédie, tant pour ce qui est de la vraisemblance des mouvements intérieurs affectant les protagonistes que pour la situation de l'action dans un espace précis. Parle-t-on seul en pleine rue[158] ?

Consciente de sa disgrâce, la nourrice lui défend de voir son amante avant que les traces de sa folie n'aient disparu de son visage :

> LA NOURRICE.
> Différez, pour le mieux, un peu cette visite,
> Tant que, maître absolu de votre jugement,
> Vous soyez en état de faire un compliment.
> Votre teint et vos yeux n'ont rien d'un homme sage ;
> Donnez-vous le loisir de changer de visage ;
> Un moment de repos que vous prendrez chez vous. (V, 2)

Dans *L'Hypocondriaque* de Rotrou, Cloridan, affligé par la fausse nouvelle de la mort de son amante, perd la raison en croyant perdre Perside. Bien qu'il s'agisse d'une folie de nature différente dans la mesure où elle est causée par la perte d'un être cher et non par un sentiment de culpabilité comme chez Éraste, Cloridan rejoint, toutefois, le héros cornélien par le type d'hallucinations dont il est victime ainsi que par les signes de la folie ; il croit, tout comme lui,

---

[157] Jean-Marie Pradier, *La Scène et la fabrique des corps* : *Ethnologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.C- XVIIIe siècle)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 57-58.
[158] Pierre Corneille, « *Mélite ou Les Fausses lettres* », dans *Théâtre, Tome I*, *op.cit*., Édition établie, présentée et annotée par Jean De Guardia, avec annexes et variantes, p. 75.

descendre aux Enfers où il se lance à la poursuite de sa belle. Le jeune amoureux plonge dans d'interminables délires et prend Cléonice pour Perside. Érimand, le père de Cléonice le taxe de « fou », surtout pour avoir refusé un marché si avantageux en refusant son alliance avec sa fille. Cléonice, s'étonne également de le voir « sorti des bords de la raison » (III, 2) et se montre incapable de comprendre ses « propos obscurs » (III, 2). La colère de Pymante dans *Clitandre* confine à la folie : ayant perdu les traces de Dorise qui lui a crevé l'œil et s'est enfuie dans la forêt, sa rage se transforme en un délire sans bornes accompagné d'hallucinations :

> PYMANTE.
> Tout est de mon parti. Le Ciel même n'envoie
> Tant d'éclairs redoublés qu'afin que je la voie.
> Quelque part où la peur porte ses pas errants,
> Ils sont entrecoupés de mille gros torrents.
> Ô suprême faveur ! Ce grand éclat de foudre
> Décoché sur son chef le vient de mettre en poudre,
> Ce fer s'il est ainsi me va tomber des mains,
> Ce coup aura sauvé le reste des humains.
> Satisfait par sa mort, mon esprit se modère,
> Et va sur sa charogne achever sa colère. (IV, 2)

Contrairement aux platoniciens qui croyaient que les affections et passions de l'âme se trouvaient même chez le sage mais d'une manière modérée et soumise à la raison[159], les stoïciens, eux, « ne peuvent approuver que le sage ait des passions[160] » et soutiennent qu'il faut

> qu'il y ait cette différence entre l'ame du Sage & celle du Fou, que le Fou cède à ses passions, & s'accommode à leurs mouvemens, & que le Sage quoy qu'il les souffre avec necessité , retienne dans sa partie superieure , une ferme et inviolable resolution des choses qu'il doit raisonnablement faire ou fuir[161].

La Folie du Sage est, comme l'indique son titre, une de ces rares pièces où l'on traite la folie d'un homme très sage, qui est Ariste. Bien qu'il soit entré dans un état de mélancolie extrême suite à son appréhension des intentions malhonnêtes du roi envers sa fille Rosélie, le vieil homme fait preuve d'une sagesse sans seconde lors même de sa « folie ». Sa mélancolie est certes perçue par tous, mais sa maîtrise de soi et sa conduite bien mesurée restent malgré tout exemplaires. S'il ne manque à aucun moment de respect pour son roi, il ne consent pas non plus au déshonneur de sa fille, même si cela lui vaut la haine de ce dernier. Il choisit de garder le silence et s'abstient d'avouer ses inquiétudes à sa propre fille. Son tourment intérieur apparaît cependant sur son visage et reste lisible par tous. Le roi remarque tout d'abord sa tristesse :

---

[159] St Augustin*, De la Cité de Dieu*, traduit par le Sieur de Ceriziers Aumosnier du Roy, à Paris, chez Pierre le Petit, 1655, avec privilège de sa Majesté, p. 256.
[160] Saint Augustin*, De la Cité de Dieu, op.cit*., p. 256.
[161] Saint Augustin ; *De la Cite de Dieu*, *ibid*., p. 257.

LE ROY.
Enfin quel est mon sort, qu'aurez- vous fait, Ariste ?
Et quel est le sujet qui vous rend ainsi triste ?
[…]
Vous changez de couleur, respondez promptement. (V, 3)

Rosélie présume à son tour un grand malheur en voyant son visage tout décomposé :

ROSÉLIE.
Ah ! ma chere Canope, une certaine peur
Me court par tout le sang & me glace le cœur.
Je treuve un changement en l'esprit de mon pere
Qui m'interdit la joye & qui me desespere ;
[…]
Et mon pere en a pris cette grande tristesse.
N'as-tu pas là dedans remarqué sur son teint
La nouvelle douleur dont son cœur est atteint ?
C'est ce refus sans doute, ou quelque grand outrage
Dont le ressentiment paroist sur son visage. (II, 1)

La mélancolie du vieil homme est tellement forte qu'il passe même sans s'apercevoir de la présence de sa fille et de sa servante :

ROSÉLIE.
Voyez comme il est affligé.
Il passe sans nous voir dans cette inquiétude. (II, 2)

Toutefois, et bien qu'il ait été tourmenté par une grande passion, Ariste, a su garder son prestige d'homme sage et raisonnable lors même de sa crise de « folie » déclenchée par la nouvelle de la mort de sa fille : loin de l'image du fou déréglé et délirant, le Comte se révèle comme un homme bien instruit, voire érudit lors de sa discussion avec le médecin devant qui, il étale ses multiples connaissances en médecine aussi bien qu'en diverses sciences. Sa sagesse est également soulignée par le roi lui-même au lever du rideau qui ne manque pas de rappeler à tous que « […] jamais on n'oublie, / que l'on veu d'Ariste une *Sage Folie*. »

Diderot note dans *Le Paradoxe sur le Comédien*, que « les passions outrées sont presque toutes sujettes à des grimaces[162] » et il nous explique la relation entre le modèle psychologique du personnage représenté et le jeu du comédien qui cherche à l'interpréter de la façon la plus parfaite sur scène :

> Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que la

[162] Diderot, Denis (1713-1784), *Diderot*. *Œuvres esthétiques*, Textes établis, avec introductions, bibliographies, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Garnier frères, 1966, p. 317.

> conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, des mouvements, des gestes, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux. Ce modèle n'influe pas seulement sur le ton, il modifie jusqu'à la démarche, jusqu'au maintien[163].

Dans les pièces aristocratiques, on peut cependant trouver quelques cas de folies comiques des personnages de haut rang. Leur excès est cependant dû, non à un dérèglement naturel des passions, mais plutôt à un sortilège causé par les « pouvoirs des démons » qui « […] affligent le corps par les maladies, & par des accidens fâcheux, & font à l'ame des violences qui la surprennent & qui la troublent[164] », ces mêmes démons « excitent les mauvais penchans de notre ame, par des fureurs, par des extravagances ignominieuses, par des passions sales, & par une infinité d'illusions […][165] ». Dans ces cas, la folie est aussi facilement repérée par l'entourage de la personne en question : dans *La Bague de l'oubli*[166] de Rotrou, l'action s'organise autour de la double personnalité du jeune roi soumis à des phases d'amnésie occasionnant des conduites incohérentes. Le personnage se trouve dans une « alternance psychologique[167] ». Ces excès sont liés au port d'une bague maléfique qui lui cause la perte de la mémoire et fait qu'il ne cesse de se dédire et de se contredire, selon qu'il garde le bijou ou s'en dessaisit. « L'individu porte en lui sa duplicité, qu'il ignore : nous la découvrons à travers le doute, dans les moments les plus angoissants de la passion[168] ».

Le changement permanent dans l'état du roi, oscillant systématiquement entre la raison et la folie, est repéré par un ensemble d'indices corporels que greffe cette forte passion sur son visage et qui s'intensifient au fur et à mesure que les événements avancent : la folie cause tout d'abord une altération physique en ce jeune roi qui commence par sentir une étrange fatigue qui s'accroit de scène en scène[169] :

> Mais d'où m'arrive, ô Dieux ! ce soudain changement ?
> Quelle altération ? quel assoupissement !

---

[163] Diderot, Denis (1713-1784), *Diderot. Œuvres esthétiques*, *ibid*., p. 317.
[164] Tertullien, *Apologetique de Tertulien ou Défense des premiers Chretiens contre les calomnies des Gentils avec des notes pour l'éclaircissement des faits & des matieres*, seconde édition, à Paris, chez Jacques Collombat, imprimaire ordinaire du Roy, & de feuë Madame la Dauphine, 1715, p. 140.
[165] Tertullien, *op.cit*., p. 141.
[166] Dans *La sortija del olvido* de Lope de Vega, le roi essaye d'oublier la femme qu'il aime pour obéir à son devoir, mais celle-ci lui laisse une bague enchantée qui l'oblige à penser à elle et à se livrer aux pires extravagances qui se terminent dès qu'il enlève ce dangereux souvenir, Rotrou a imité Lope de Vega dans sa *Bague de l'oubli*(1628), dans sa *Blanche de Bourbon, reine de l'Espagne*, Regnaut fait lui aussi répéter Rotrou tout en substituant la bague par une ceinture.
[167] Cioranescu Alexandre, *Le Masque et le visage*, *op.cit*., p. 319.
[168] Cioranescu Alexandre, *Le Masque et le visage, ibid*., p. 320.
[169] Voir plus des détails sur cette pièce dans notre partie (A. II. 3) : « *Le roi passionné et intempérant : la surprise des comédies* ».

> Ici Amour se venge, et le sommeil complice
> De son intention dessous mes yeux se glisse. (II, 6)

Ces sensations et attitudes du corps changent cependant, dès que le roi ôte la bague et on le voit : « *avec d'autres contenances et un esprit rassis* » (III, 2). Peu après, il apparaît avec des « *contenances toutes changées* ». L'effet de la bague sur le corps se renforce pour que les contenances deviennent « *extravagantes* » (IV, 2) et expriment une grande fureur. Les effets de la folie du roi sont également constatés dans les réactions des autres personnages témoins de ces brusques transformations : l'on qualifie d'abord son changement de « mélancolique » :

> DORAME.
> Dieux ! qu'il faut que ce Prince ait de mélancolie !
> Ce qu'il dit en un jour, le suivant il l'oublie. (II ,7)

Liliane se demande à son tour : « d'où peut lui provenir cette mélancolie ? » (II, 2). Vers la fin de l'intrigue, les commentaires sont nettement plus explicites :

> Dieux ! qu'un mal violent a son âme blessée !
> Qu'un accident étrange a troublé sa pensée !
> De quel astre inclément est ce mal provenu,
> Qu'il soit si furieux et qu'il soit inconnu ? (IV, 2)

Or, la mélancolie et la colère sont deux variantes de la folie telle qu'elle est perçue à l'époque : le roi chemine progressivement de la mélancolie noire vers la fureur puis la folie. Les indications scéniques reflètent cette évolution : lors du premier retour à la normalité, l'on parle des « *autres contenances* » (III, 2), tandis qu'à la fin les actions du roi deviennent *« toutes différentes »* (IV, 4). Bien que la scène de la folie feinte par le roi, afin de punir les coupables, soit dépourvue d'indications scéniques, l'on suppose que ce dernier imite à la lettre les comportements qu'il avait adoptés lors de ses réelles crises de folie. Aussi Filène s'exclame-t-il : « Dieux ! qu'est-ce que je vois ? que ses yeux ont d'horreur ! / Serait-il retourné dans sa première erreur ? » (V, 8). Le Comte, lui, ne manque pas d'exprimer son horreur de cette colère qui paraît sur le visage du roi ; « À voir ce changement tous les cheveux me dressent » (V, 8). Léandre et Léonor ne sont pas moins terrifiés que les autres spectateurs surtout parce que la pâleur du visage du souverain leur fait prévoir une vengeance imminente de sa part :

> LÉANDRE.
> Je tremble à voir l'horreur qui sur son front se lit.
>
> LÉONOR.
> Que d'un prompt changement son visage pâlit. (V, scène dernière).

L'on retrouve une scène semblable dans *L'Innocente Infidélité* où la folie du roi est également due à un anneau enchanté que porte son ancienne maîtresse, Hermante, qui cherche à regagner son amour. Les gestes et mimiques du roi, pris dans sa folie amoureuse, prêtent également à rire par leur extravagance. Les indications scéniques et intra-textuelles rendent compte de la bizarrerie de ces gestes « inappropriés » qui choquent ses courtisans (« *Il va parler à l'oreille d'Hermante* » (II, 2) :

> THERSANDRE.
> Jugez si l'assemblée
> Par cet étonnement ne doit pas être troublée,
> Tous étaient interdits chacun était confus
> Et surpris, et sur tous si jamais je le fus,
> La Reine parmi nous seule égale à soi-même
> Feignait de ne pas voir ce changement extrême,
> Tous en font jugement, mais assez inégal
> Et chacun toutefois en préjuge du mal, (II, 3)

Le père de la reine Parthénie prévoit dans l'altération du visage du roi un malheur imminent : « Que dessus son visage / Cette altération m'est un triste présage » (II, 2). La folie du roi devient de plus en plus visible sur son corps et Évandre remarque :

> Ainsi que son esprit, son corps est altéré,
> Ses gestes sont confus, son œil est égaré,
> Il pleure, et la poursuit avec tant d'instance
> Que vous le plaindrez même alors qu'il vous offense, (III, 2)

La reine Parthénie paraît, à son tour, sensible à ces altérations, notant que : « Ses yeux sont éblouis, son cœur est enchanté. / Et son aveuglement fait sa déloyauté ». (III, 3). Le roi avoue lui-même être « confus, saisi, la parole interdite » et n'arrive pas à expliquer son attirance insurmontable vers Hermante :

> FÉLISMOND.
> J'abhorre comme toi ma passion brutale,
> Mais un trop fort instinct me batît ma prison,
> Et mon âme charmée est sourde à la raison, (II, 4)

Si chez les hommes, les passions les plus représentées au théâtre sont la colère et une mélancolie qui peuvent aller jusqu'à la folie, chez les femmes, on a plutôt affaire à deux grandes passions notamment la jalousie et la haine, surtout quand il s'agit d'affronter une rivale susceptible de partager avec elle l'amour de son galant.

c- Étranges effets déformants de la jalousie et de la haine

Au XVIIe siècle, et comme nous l'avons déjà souligné, les passions sont généralement prises dans un sens péjoratif ; l'homme « passionné » est donc celui qui n'arrive pas à maîtriser ses pulsions négatives laissant voir au dehors ce qu'il a au-dedans de lui. Ainsi transparaît par-là une laideur morale. Cet enlaidissement sous l'effet des passions, peut toutefois toucher les deux sexes à la fois. Il se peut qu'il se marque réellement, il se peut que sa mention soit due au filtre avec lequel le personnage est regardé par des personnages désabusés.

Dans *Clitandre* de Corneille, les crimes de Dorise, livrée à ses passions, contre Caliste à qui elle tente de ravir et l'amant et la vie, l'enlaidissent aux yeux des autres Le Roi l'assimile ainsi aux affreuses divinités infernales et la qualifie de

> […], monstre de cruauté,
> Qui veux joindre le meurtre à la déloyauté,
> Détestable Alecton[170], que la Reine déçue
> Avait naguère au rang de ses filles reçue, (V, 4)

La comparaison entre Dorise et Alecton semble décrire une laideur à la fois morale et physique. On peut ainsi imaginer la dégradation de l'aspect de Dorise présentée aux yeux du roi sans fard ni ornements suite à son séjour dans les bois ; sa chevelure doit être désordonnée après son long combat contre Pymante, qui a essayé de la violer. Elle rejoint la figure de l'envieuse Alecton avec sa chevelure de serpents qui suscite horreur et répugnance. Dorise, elle-même consciente de sa laideur, souhaiterait s'exiler dans un couvent, évitant ainsi de se présenter aux yeux des courtisans :

> DORISE.
> N'arrêtez point au monde un sujet odieux,
> De qui chacun d'horreur détournerait les yeux. (V, 4)

L'Hermante de *L'Innocente Infidélité* est, tout comme Dorise, une de ces femmes dont la méchanceté altère les charmes. Ambitieuse, facile et vengeresse, la jeune femme perd de sa beauté et s'enlaidit aux yeux de tous y compris ceux du roi. Évandre la trouve « indigne de l'amour du roi », et reproche à ce dernier, d'aimer une femme « si commune[171] » (I, 4), dont la lascivité semble frapper les regards :

---

[170] Une de trois Furies : Alecto, Mégère et Tisiphone. Siégeant aux Enfers selon Virgile, elles y tourmentaient les criminels car elles étaient les déesses de la vengeance mais elles recevaient parfois des dieux l'ordre de tourmenter des mortels. D'aspect affreux, elles semblaient odieuses même aux dieux de l'Olympe, auxquels, en principe, elles n'étaient pas soumises car très anciennes (nées de la blessure de Cronos). On leur prêtait des cheveux entortillés de serpents et des larmes de sang. Dans les tragi- comédies pastorales ou les tragédies, elles sont souvent invoquées par les criminels ou par celles qui veulent s'adonner à la magie noire. L'association de Dorise et de l'image des Furies noircit encore poétiquement le personnage. Alecto est la Furie que Junon sollicite pour nuire aux Troyens qui veulent s'établir dans le Latium.

[171] La perte du pucelage de la jeune femme signale déjà chez le public une impureté première qui cache à son tour une plus profonde (impureté morale).

ÉVANDRE.
Quoi, Sire, une faveur qui vous fut si commune
N'a pas éteint encor cette flamme importune,
Et laisse si longtemps votre inclination
À ce lascif objet de votre passion. (I, 4).

La laideur du personnage s'accroît avec son recours à la magie noire pour forcer l'amour du roi et accaparer le pouvoir : elle rejoint par-là la figure de la sorcière. La « méchanceté » du personnage devient d'autant plus cynique qu'elle joint l'immoralité au blasphème, dans une alliance avec les démons et Furies, divinités laides et effrayantes, qui deviennent désormais ses seules alliées dans ses desseins diaboliques. Le personnage, rejette le « Ciel », et vend aux démons une âme qui semble perdre sa « blancheur » originelle pour acquérir la noirceur des Enfers.

HERMANTE.
Puisque le Ciel m'est sourd, et se rit de ma flamme
Enfers assistez moi, c'est vous que je réclame,
Toi leur Prince, et leur Dieu, vous qui les habitez
Mânes, ombres, Démons, noires Divinités
C'est de votre pouvoir que j'attends l'assistance,
Qui doit malgré le Ciel couronner ma constance, (I, 2)

Hermante apparaît ainsi dès le début de pièce comme une sorcière, qui a pactisé avec l'Enfer ; elle force la volonté du roi par un sortilège, et se débarrasse de la reine sa rivale par les voies les plus cyniques. Libéré de l'effet du charme, Félismond découvre alors la laideur de sa maîtresse dont les œuvres noires semblent se refléter sur son visage et qui doit présenter comme Dorise une ressemblance avec Alecton :

FÉLISMOND.
Mais quel horrible objet se présente à ma vue ?
Quoi, celle que je crus de beauté si pourvue ?
Qui m'ôta tout respect des hommes, et des Dieux,
N'est plus à mes regards qu'un objet odieux !
De quel enchantement fut mon âme charmée ? (V, 4)

Reste à savoir si un tri s'effectuait naturellement sur scène entre ces disgrâces apportées par l'âge, ces altérations causées par les diverses émotions, cette gesticulation digne d'un roturier, ces inégalités de beauté, cet enlaidissement par les mauvaises passions. Jusqu'où la représentation de ces atteintes à la perfection physique des aristocrates pouvait-elle aller ?

Partie IV

D- LA PROBLEMATIQUE INCARNATION DES NOBLES : LES DIRE, LES REPRESENTER

Le caractère concret du théâtre, la matérialité du corps de l'acteur incarnant un personnage de noble donnent une force singulière aux difficultés qu'il y avait à représenter des personnages souvent idéalisés, notamment dans les cas des tragi-comédies et des comédies cornéliennes, peuplées d'honnêtes gens. Ces difficultés étaient sans doute moins grandes quand le parti de rire de certaines figures aristocratiques était affirmé comme dans plusieurs comédies de Molière.

La rareté des indications scéniques formalisées dans les textes dramatiques du XVIIe siècle est bien connue. En revanche, les didascalies internes concernant les expressions du corps fourmillent. Elles produisent un sens, elles permettent d'aller plus avant que les mots dans l'analyse des comportements des personnages qui animent la scène. Leur rôle ne s'arrête cependant pas là : elles peuvent être considérées comme un guide pour les acteurs, qui doit compter avec elles pour offrir un spectacle.

I- INCITATIONS TEXTUELLES A OBSERVER LE CORPS

Dans la mesure où l'on a affaire à des personnages de haut rang, les sentiments qui leur sont prêtés par les poètes sont particulièrement dignes d'intérêt et font partie, le plus souvent, de leur raffinement. Même si, comme on l'a vu, la condition des héros de notre corpus les appelle à maîtriser leur corps, comme ils doivent également maîtriser leur langage, on doit bien considérer que les gestes et mimiques, véritablement effectués ou seulement mentionnés par les autres personnages, constituent comme un complément de leurs répliques et comme une garantie de leur richesse intérieure. Dans quelle mesure ces personnages se révélaient-ils mobiles et expressifs sans perdre trop de leur tenue ?

On connaît au théâtre le phénomène de la double énonciation : l'observation du corps est-elle requise seulement des personnages, auquel cas, au moment de la représentation, il suffit au spectateur d'être informé d'une expression physique pour l'imaginer ? Est-elle réclamée pleinement du public, ce qui implique que l'acteur tienne compte d'une foule de didascalies internes ?

1- Forces de la gestuelle : l'apport spécifique de la scène

Dans le théâtre qui n'est pas tragique, la complexité des pensées a principalement besoin des mots. En revanche, le langage verbal peut paraître trop restreint dans des genres dont les protagonistes sont montrés dans leur vie privée et donc surtout affective : le corps quand l'affect est privilégié, prend plus d'importance car il est là, présent sur scène, et on le sait habité par les sentiments, en quelque sorte porteur d'une vérité de l'être ; la parole, elle, semble abstraite et immatérielle, elle est des mots « en l'air », on sait qu'elle peut déformer, camoufler, mentir.

De surcroît, les contraintes matérielles des salles de théâtre de l'époque semblaient favoriser l'observation des corps : avec une mauvaise acoustique dans des jeux de paume non prévus pour la déclamation, un parterre trop bruyant, voire effervescent (disputes, duels, vols...), les spectateurs et surtout ceux qui étaient placés au fond de la salle se trouvaient dans l'incapacité d'écouter la totalité de dialogue. Le jeu corporel devait alors prendre le relais de la parole et transmettre, voire dupliquer, ce que les mots seuls ne pouvaient faire comprendre. Cependant les salles étaient mal éclairées et la visibilité souvent aussi mauvaise que l'acoustique : pour penser la représentation il fallait parier sur une complémentarité de la parole et du geste, l'un et l'autre devant être forcés pour produire quelque effet.

En confiant son texte à un comédien, le poète sait qu'il va être accompagné par un langage qui semblera plus authentique et plus sincère que la parole. Le caractère évanescent des mots qui se perdent dans l'espace sitôt qu'ils sont prononcés impliquait un soutien par le geste capable de faire durer davantage son impact. Comme il est expressif, le geste remplace parfois les mots et peut permettre de se faire comprendre par-delà la barrière de la langue. Enfin, souvent involontaire dans la vie courante, le geste fait comprendre une réaction avant et plus fort que les mots. Il apparaît ainsi comme une composante essentielle des rapports humains.

Sur la scène, on utilise au maximum ces fonctions. C'est ce que théorisera Michel le Faucheur dans son *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste* où il soutient que le geste est très important pour un homme

> […] qui parle en public pour faire passer les pensées & les passions de son esprit en celuy de ses auditeurs avec plus de plaisir et d'efficace : les sens estant beaucoup plus vivement touchez par la prononciation et par le Geste ensemble que par la prononciation toute seule[1].

Au théâtre on est sans doute plus incité à observer le corps et à en déduire les différentes émotions qu'il ressent. Les signes corporels sont, en fait, considérés comme des signes

[1] Michel le Faucheur, *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*, chapitre XII, A. Courbé, 1657, p. 187.

véritables et sincères de l'état d'âme de la personne, alors que, dans les mots qu'elle dit, celle-ci s'efforce de mentir, de masquer ses émotions ou de cacher ce qui se passe réellement dans son âme. Sur scène, le jeu corporel peut ainsi servir de contradiction au langage verbal : nombreuses sont les scènes comiques où le personnage est amené à proférer des mensonges pour sauver une situation quelconque, tandis que la gestuelle et les mimiques servent à dénoncer son mensonge. Le jeu corporel assure alors une complicité avec le public complice qui comprend, en effet, que le message verbal est faussé. C'est le corps des valets qui est le plus éloquent à cet égard. On en trouve un exemple évident dans *L'Étourdi* de Molière où le valet essaie par son jeu corporel de faire comprendre à son étourdi de maître la fausseté de son discours. Dans le but de dissuader Léandre, le rival de son maître, d'épouser la belle Célie dont ce dernier est amoureux, Mascarille lance des rumeurs calomnieuses sur l'honneur de la jeune fille. Lélie, qui ignore le stratagème de son valet, apprend par Léandre cette nouvelle et décide de battre son valet jusqu'à lui faire avouer publiquement son mensonge. Bien que roué de coups, le pauvre valet soutient toujours que ce qu'il disait est vrai, tout en faisant des signes et des clins d'œil à son maître pour le faire adhérer à son jeu, des grimaces que cet « étourdi » ne semble malheureusement pas comprendre. Dans la scène 5 de l'acte III, la contradiction est manifeste entre les paroles du personnage et son jeu corporel, et à chaque fois que le corps du valet dément sa parole, on est face à un comique des plus hilarants. L'on peut ainsi imaginer tous les types des grimaces et mimiques (clins d'œil, hochements de tête, lèvres pincées…) auxquels a pu recourir le pauvre valet pour faire comprendre son stratagème à son maître. Ce jeu physique, s'il reste indéchiffrable par Lélie, établit toutefois une connivence réelle entre le comédien et son public, capable d'entendre parfaitement ce langage « visuel » :

> LÉLIE.
> Dépêche, qu'as-tu dit ? vide entre nous ce point.
>
> MASCARILLE, *bas à Lélie*.
> Je dis ce que j'ai dit : ne vous emportez point.
>
> MASCARILLE, *à part*.
> Ah le double bourreau, qui me va tout gâter,
> Et qui ne comprend rien, quelque signe qu'on donne !
> […]
> Mon brave incontinent vient qui le désabuse ;
> J'ai beau lui faire signe, et montrer que c'est ruse ;
> Point affaire : il poursuit sa pointe jusqu'au bout, (III, 5)

Si les personnages d'aristocrates sont moins souvent amenés à mentir, la contradiction entre leurs propos et le langage de leur corps n'en existe parfois pas moins. Tout corps en jeu est, en fait, un corps qui tient un discours visuel et dans une moindre mesure sonore, se présente

et se représente en mobilisant toutes ses capacités motrices (gestuelle, regard, respiration, intonation, soupirs) : il constitue un langage où ce qu'on voit, qu'il s'agisse d'un dévoilement ou d'un déguisement, dit, trahit, ou contredit une vérité humaine, sociale ou politique dans une société donnée. C'est un corps dont les modalités d'exposition s'inscrivent sur un fond de consensus culturel pour produire un sens nouveau, que seul le contexte de la représentation rend déchiffrable ou que d'autres personnages déchiffrent. L'expression corporelle des aristocrates dément autant leurs propos que peut le faire celle de leurs valets quoique qu'avec un peu plus de subtilité. Dans *La Clorinde*[2] de Rotrou, considérons Céliandre, qui passe hâtivement afin d'éviter tout entretien avec l'héroïne éponyme, mais qui se trouve trahi par un corps dont le silence et la confusion ne font que trop dire son amour pour elle :

> (*Il la salue, et s'en va, et Célimant aussi.)*
> LYSANTE.
> Ha ! que son cœur dément sa froideur apparente ;
> Puisse sur moi l'amour établir son pouvoir
> S'il n'a rien de si cher, que l'honneur de te voir ;
> Voulant paraître froid, son action[3] confuse[4],
> Et la stérilité d'un compliment l'accuse. (II, 7, v. 598. 602)

N'assumant pas seulement des fonctions triviales, le corps est aussi un moyen d'expression, il est communicant. Il constitue une interface vivante par laquelle transitent des informations entre les hommes. Dans *Les Blasons du corps féminin*, ne considère-t-on pas le corps comme le maître de l'esprit, et l'origine de tous les sens :

> Or voyez donc si le corps ne doibt estre
> Sur tout loué comme seigneur et maistre,
> Car l'esprit, il n'a que le penser,
> Sans corps ne peult ou plaire ou offenser,
> Parquoy le corps est maistre des effectz,
> Qui nous font tous parfaictz, ou imparfaictz[5].

Au-delà de la parole, les gestes et les postures sont déterminants dans la communication des informations. Ils expriment les intentions ou les dispositions de chacun. Dans ses *Essais*, Montaigne soutient le « peu de necessité » de la parole, qui peut être suppléée aisément par le langage muet du corps :

---

[2] Rotrou, « *La Clorinde »*, dans Jean de Rotrou*, Théâtre complet 9*, Paris, Société des Textes Français Modernes, textes établis et présentés par Noémie Courtès, Sandrine Berregard et Jean Claude Vuillemin, 2007, p. 354.
[3] « Action, Se dit aussi, d'un geste, d'une contenance. C'est son action d'ouvrir les mains, de secoüer la teste &c. c'est une sotte action » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).
[4] « Honteux, Embarrassé, Soit que la honte & l'embarras viennent d'une faute commise, soit qu'ils viennent seulement de modestie » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).
[5] Anonyme, *Les Blasons du corps féminin*, Éditeur Jaques Antoine, collection « *Le vice impuni* », Bruxelles, 1978, sur un recueil collectif des poésies du 16e siècle (bibliographie lacunaire qui ne donne aucune référence sur les dates ni les auteurs de différents poèmes, livre sans préface ni nom d'auteur) BNF, p. 106.

> *Non alia longè ratione atque ipsa videtur*
> *Portrahere ad gestum pueros infantia lingœ* [6]

> Pourquoy non, tout aussi que nos muets disputent, argumentent, et content des histoires par signes ? j'en ay veu de si souples et formez à cela, qu'à la vérité il ne leur manquoit rien à la perfection de se sçavoir faire entendre : les amoureux se courroussent, se reconcilient, se prient, se remercient, s'assignent et disent enfin toutes choses des yeux :

> *E'l silentio ancor suole* [7]
> Haver preighi e parole[8].

Il énumère même les actions que nous pouvons accomplir rien qu'avec nos mains :

> Quoy des mains ? nous requerons, nous promettons, appelons, congedions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, repentons, craignons, vergoignons, doubtons, instruisons, commandons, incitons, encourageons, jurons, tesmoignons, accusons, condamnons, absolvons, injurions, mesprisons, deffions, despitons, flattons, applaudissons, benissons, humilions, moquons, reconcilions, recommandons, exaltons, festoyons, rejouissons, complaignons , attristons, desconfortons, desesperons, estonnons, escrions, taisons; et quoy non ? d'une variation et multiplication à l'envy de la langue[9] .

Les mouvements de la tête ont également leur part dans ce langage universel :

> De la teste : nous convions, nous renvoyons, advouons, desadvouons, desmentons, bienveillons, honorons, venerons, desdaignons, demandons, esconduisons, egayons, lamentons, caressons, tansons, soubmettons, bravons, exhortons, menaçons, asseurons, enquerons. Quoy des sourcils ? quoy des épaules il n'est mouvement qui ne parle et un langage intelligible sans discipline et un langage publique[10] :

Montaigne vante la modestie du langage corporel simple et universel[11], se moquant de « l'orgueilleuse » parole, des éloquents, et de l'éloquence vue comme un trait distinctif de la « dignité de l'homme »[12]. Poisson[13] appelle également à ce « silence spirituel, quand on

---

[6] Cette citation de Lucrèce (*De natura rerum*, V, 1029), addition de 1588, est traduite ainsi « Ce n'est pas autrement que l'on voit les enfants suppléer par le geste à leur voix impuissante. »

[7] Citation figurant dès 1580, et attribuée au Tasse (*Aminta*, II, Chœur 34), et traduite ainsi « Et le silence encore peut avoir prières et paroles. »

[8] Montaigne, *Essais*, texte établi d'après l'exemplaire de Bordeaux, variantes de 1580 à 1595, ratures de manuscrit, notes, éclaircissements, traduction des citations, chronologie de la vie et de l'œuvre de Montaigne, bibliographie par Albert Thibaudet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1950, p. 499.

[9] Montaigne, *ibid*., p. 499-500.

[10] Montaigne, *op.cit*., p. 500.

[11] Déjà en 1927, Sapir avait noté que « nous réagissons (aux gestes) comme d'après un code, secret et complexe, écrit nulle part, connu de personne et compris par tous ». (Dominique Bourgain, *Le Geste et sa représentation ; littérature et art d'Espagne (XVIIe –XXe siècle)*, sous la dir. De Jacques Soubeyroux, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, « *Problèmes épistémologiques et variations socio-culturelles dans l'étude de la mimogestualité communicante* », p. 9)

[12] Marc Fumaroli, *Héros et Orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, chap. « *Rhétorique, théologie, et Moralité du théâtre, en France de Corneille à Molière* », Genève, Droz, 1990, p. 415.

[13] Jean Poisson (1717) est un comédien appartenant à une famille de comédiens héritiers du savoir de l'ancienne Troupe Royale de l'Hôtel de Bourgogne. Surnommé Poisson de Granville, ce Jean Poisson est en effet le fils cadet

s'aperçoit sur le visage d'une personne qui ne dit rien, un certain air ouvert, agréable, animé et propre à faire comprendre, sans le secours de la parole, les sentiments qu'on veut laisser connaître[14] »

2- Faire lire les passions sur le corps pour enrichir l'analyse

Dans le livre qu'il consacre aux passions, De La Chambre soutient que la Nature n'a pas donné à l'homme seulement la langue pour s'exprimer[15], mais qu'elle a aussi doté les différentes parties de son corps d'un second langage ; ainsi elle a imprimé,

> sur son front & dans ses yeux les images de ses pensées ; afin que s'il arrivoit que sa parole vint à dementir son cœur, son visage peust dementir sa parole. En effect quelques secrets que soient les mouvemens de son ame, quelque soin qu'il prenne de les cacher, ils ne sont plustost formez qu'ils paroissent sur son visage[16].

Ce médecin trouve même que ce langage naturel du corps, surtout quand celui-ci est troublé par une passion quelconque, est beaucoup plus expressif et sincère que tout autre intermédiaire verbal. La vérité de la passion est traduite plus parfaitement par le corps que par le biais du langage. La colère paraît par exemple aussi intense dans les yeux qu'elle l'est véritablement dans l'âme :

> et le trouble qu'ils [les passions] y causent est quelquefois si grand, que l'on peut dire que ce sont veritablement des tempestes qui sont plus violentes au rivage qu'en plein mer ; Et que celuy qui donnoit advis de consulter son miroir dans la cholere, avoit raison de croire que les passions se devoient mieux connoistre dans les yeux que dans l'ame mesme.

De La Chambre n'est pour autant pas le seul à soutenir que chaque manifestation corporelle est une traduction parfaite des agitations les plus profondes de l'âme humaine. On trouve sous la plume de Poussin :

---

de Raymond Poisson, le fameux créateur du personnage de Crispin, entré chez les Grands Comédiens vers 1657, et de Victoire Guérin, dite Mademoiselle Poisson, reçue dans la Troupe Royale en 1660.

[14] L'Abbé Dinouart, *L'Art de se taire*, 1771, texte présenté par J.J. Courtine et Claudine Haroche, Grenoble, Éd. Jérome Million, 1966, p. 43.

[15] « car elle [la Nature] n'a pas seulement donné à l'Homme la voix et la langue, pour estre les interprètes de ses pensées ; mais dans la déffiance qu'elle a cru qu'il en pouvoit abuser, elle a fait encore parler son front et ses yeux pour les dementir quand elles ne seroient pas fidèles. En un mot, elle a répandu toute son ame en dehors, et il n'est point besoin de fenestre pour voir ses mouvemens, ses inclinations et ses habitudes puisqu'elles paroissent sur le visage, et qu'elles y sont écrites en caractères si visibles et si manifestes. » (Marin Cureau De La Chambre, « Préface », dans *L'Art de connoistre les hommes*, chez Jacques le Jeune (Amsterdam), 1660-1669, p. 1-2).

[16] Marin Cureau De La Chambre, *Les Caractères des Passions*, par le Sr De La Chambre, Conseiller du Roy en ses Conseils, & son premier Medecin ordinaire, à Paris, chez Jacques D'Allin, rue Saint Jaques à L'image Saint – Estienne, 1662, volume I-V, in « volume 1 », p. 1.

> […] de même que les vingt-quatre lettres de l'alphabet servent à former nos paroles et exprimer nos pensées, de même les linéaments du corps humain servent à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paraître au-dehors ce qu'on a dans l'esprit[17].

Même en dehors des moments des passions, le visage reste

> […] cette partie à demi transparente du corps où l'âme apparait, où elle se penche comme à travers une fenêtre entrouverte et par où elle communique- par les yeux, par les lèvres – avec l'univers. C'est la cime de l'expression, le sommet d'où coule la parole, d'où prend son vol le regard[18].

a- Le regard, miroir de l'âme

Depuis toujours, on croyait à la sincérité du langage corporel et surtout à celle des yeux, que l'on considérait comme une fenêtre directe sur l'âme, capable de traduire ce qui se passe dans nos âmes de la façon la plus sincère sans avoir besoin d'intermédiaire. Le père Etienne Binet (1569-1639) note que :

> 1. Les yeux sont un vray miracle de Nature ; on les nomme miroir de Nature. Gallien : membres pleins de divinité.
> 2. Portes du soleil, fenestres de l'âme.
> 3. Les truchements de l'âme & son miroir. On lit en luy l'amour, la haine, la fureur, la pitié, la vengeance. L'audace lui esleve le sourcil, l'humilité l'abbaisse, ils flattent en l'amour, ils s'effarouchent en la haine, ils sourient en la joie, ils languissent en la tristesse et se fondent en larmes, ils s'enaigrissent en la cholere, ils se colent opiniastrement et s'attachent à terre parmy les soucis et pensers ennuyeux, ils flestrissent, & ternissent leur cristal ès maladies[19].

Dans l'un de ses *Blasons* consacré au « regard », Maclou de la Haye souligne son importance dans la séduction et considère les yeux comme une porte directe sur le cœur :

> Le regard
> Regard ardent, cruel meurtrier de l'ame,
> Et qui le corps retire de la lame,
> Portant l'enfer en son superbe trait,
> Et paradis en son plus doux atrait.
> […] Regard aygu à la force asseurée
> Contre les rais de la torche etherée,
> Et qui descend par sa vivacité
> Au fond plus creux du val precipité,
> Perçant l'épais du corps du l'univers
> De part en part non lucide au travers
> […]
> Regard luisant, la transparante porte

---

[17] Félibien, *Mémoires*, cité par RENÉ DÉMORIS, « *Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Didero*t », article publié en ligne le 5 octobre 2006.
url : http://www.fabula.org/colloques/document624.php

[18] Georges Buraud, *Les Masques*, Paris, Club des Éditeurs, 1961, p .3.

[19] Étienne Binet, *Essay des merveilles de Nature et des plus nobles artifices. Pièce très necessaire, à tous ceux qui font profession d'Éloquence*, Rouen, Chez Jean Osmont, [seconde édition], 1622, p. 535-536. URL. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58099t/f3.item.zoom

> Du cueur caché, où amour se transporte[20] :

Depuis l'Antiquité et jusqu'au XVIIe siècle, on continuait non seulement à lire le visage, mais également à déchiffrer le langage des yeux, à interpréter leurs différentes formes et à donner un sens particulier à chaque type du regard. Élias Norbert traduit un passage du traité d'Érasme, *De Civilitate morum puerilium*[21] (1530), destiné à l'éducation d'un jeune prince sur le langage des yeux de la sorte :

> des yeux grands ouverts sont un signe de stupidité, le regard fixe une marque de paresse ; le regard perçant trahit une tendance à l'emportement, le regard trop vif et trop éloquent est le regard des impudiques ; le meilleur regard est celui qui dévoile un esprit tranquille et un amabilité pleine de respect. Ce n'est pas par hasard que les anciens disaient : le siège de l'âme se trouve dans les yeux[22] …

Ces lectures semblent être bien connues et intégrées par les gens cultivés du XVIIe siècle : dans son *Art de parler en public*, Poisson note que les yeux sont le miroir naturel et fidèle de toutes les passions de l'âme :

> […] : les Passions s'y peignent d'elles mêmes ; quand l'Ame est touchée. Les yeux doivent être ouverts, & les sourcils élevez dans certains grands mouvemens, mais sans paroître éfaré[23].

Il interprète également les différents mouvements de l'œil et en parle comme si c'était une chose évidente et connue par tous ;

> il est inutile de dire que le Superbe éleve la vûe, que l'Humble la baisse, que le Méprisant & le Colere tourne les yeux de côté ; car la Nature d'elle-même dans la Passion, fait toutes ces choses & on n'a pas besoin d'avis là-dessus[24].

Au théâtre également, on remarque de fréquentes mentions de cette lecture des yeux par les personnages. Ainsi le Tirsis de *Mélite* rit de la jalousie de son ami Éraste dont la colère se manifeste dans un « regard de travers » (II, 7) surtout quand il a entendu le sonnet que Tirsis dédie à sa Mélite. Dans l'*Amphitryon* de Molière, la rage d'Amphitryon et son indignation devant le comportement insolent de Mercure qu'il croyait être Sosie, se traduit par des yeux écarquillés et un regard farouche, que le subtil envoyé de Jupiter remarque :

---

[20] Maclou de la Haye, *Les Blasons du corps féminin, op.cit. p. 24-25.*

[21] Cet ouvrage a connu une grande diffusion en Europe et plusieurs traductions depuis sa date de publication (1530) et jusqu'au XVIIIe siècle selon Norbert, « on a pu dénombrer en tout plus de 130 tirages dont treize encore au XVIIIe siècle » (*La Civilisation des mœurs*, 1969, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Calmann-Lévy, 1973, p. 78.)

[22] Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, 1969, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Calmann-Lévy, 1973, p. 80, 81.

[23] Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public* par Poisson Comedien de sa Majesté le Roy de Pologne, & Électeur de Saxe, 1717, p. 28, 29. (Le texte n'indique aucun lieu de publication).

[24] Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, op.cit*., p. 29.

MERCURE.
M'as-tu de tes gros yeux assez considéré ?
Comme il les écarquille, et paraît effaré !
Si des regards on pouvait mordre,
Il m'aurait déjà déchiré. (III, 2)

Reste à savoir s'il convient vraiment de prêter au noble général thébain les mimiques que Mercure prétend avoir sous les yeux. Subsiste-il de la noblesse dans son étonnement ? Perd-il la maîtrise de lui-même et se ridiculise- t-il par sa stupéfaction ? Affaire de metteurs en scène, affaire de comédiens …

Dans son traité sur *Les Passions de l'âme* (1649), Descartes ne se contentait pas de noter qu'« il n'y a aucune passion que quelque particulière action des yeux ne déclare[25] », mais donne également une explication physiologique pour chacune d'entre elles.

- *Affirmation d'une communication par le regard*

Au théâtre, le regard devient ainsi un langage à part entière. Dans la plupart des cas, nos amoureux distingués de comédies et tragi-comédies se passent du langage pour transmettre leurs sentiments grâce au « discours » muet des yeux. On peut supposer que les jeux du regard, soulignés par un maquillage des yeux, occupent une place primordiale dans le jeu de l'acteur sur scène surtout dans les scènes de dépit amoureux. Leurs projets se trouvant entravés par une multitude d'obstacles, les galants laissent souvent libre cours au regard, considéré comme le seul interprète sincère et direct de l'âme.

Philandre, de *Mélite*, évoque le « feu » discret qui passe silencieusement entre ses yeux et ceux de sa Cloris :

Derechef, ma Cloris, par ces doux entretiens,
Par ces feux qui volaient de vos yeux dans les miens, (V, 3)

Deux regards se rencontrent par hasard, et une tension s'installe, un éblouissement instantané rendant merveilleusement sensible l'espace qui à la fois les sépare et les unit. Ce dialogue est certes « silencieux », mais semble s'établir entre les yeux de l'un et ceux de l'autre sans aucun obstacle. Les amoureux ne semblent en aucun moment avoir besoin de se déclarer, car grâce aux yeux, leurs émotions passent par le silence :

TIRSIS.
Ses regards pleins de feu s'entendent avec moi ;
Que dis-je ? En s'avançant elle m'appelle à soi. (II, 7)

[25] René Descartes, *Les Passions de l'âme*, Paris, Henry Le Gras, 1649, article CXIII "*Des actions des yeux et du visage*", p.150.

L'un des plus beaux passages de cette pièce est celui où il est indiqué que Mélite et Tirsis bannissent le langage et laissent libre cours à leurs regards : ils communiquent sans avoir besoin de la parole, comme si le seul son de celle-ci constituait une souillure, une ternissure de cette force pure et sincère qui n'a guère besoin d'intermédiaire pour agir. Tirsis rappelle qu'il s'adressait, au début de leur idylle, aux beaux yeux de son amante et il conserve ce mode de communication : « TIRSIS. Adorables regards, fidèles interprètes / Par qui nous expliquions nos passions secrètes ». Mélite confirme son propre goût de ce langage : « Tu parles à mes yeux, et mes yeux te répondent » (V, 4). Une déclaration, si elle enflamme le jeune amoureux, ne fait que l'inciter à scruter davantage les profondeurs de l'âme de sa maîtresse en lisant ses regards :

> TIRSIS.
> Ah ! mon heur, il est vrai, si tes désirs secondent
> Cet amour qui paraît et brille dans tes yeux,
> Je n'ai rien désormais à demander aux Dieux.
>
> MÉLITE.
> Tu t'en peux assurer, mes yeux si pleins de flamme
> Suivent l'instruction des mouvements de l'âme, (V, 4)

C'est aussi en regardant les yeux de sa sœur que Tirsis comprend le consentement de celle-ci à son mariage avec Éraste.

> TIRSIS.
> Bien que dedans tes yeux tes sentiments se lisent
> Tu veux qu'auparavant les miens les autorisent, (V, scène dernière)

Le regard devient ainsi un langage à part entière auquel recourent les amants nobles pour s'assurer de l'authenticité du sentiment de leurs partenaires sans forcément passer par la parole, qui pourrait être mensongère. Les deux amoureux de *L'Amour Peintre* de Molière se parlent des yeux alors qu'ils sont surveillés par le jaloux Dom Pèdre :

> HALI. - Mais il est, en amour, plusieurs façons de se parler ; et il me semble, à moi, que vos yeux, et les siens, depuis près de deux mois, se sont dit bien des choses.
>
> ADRASTE. - Il est vrai qu'elle, et moi, souvent, nous nous sommes parlé des yeux : mais comment reconnaître que chacun, de notre côté, nous ayons, comme il faut, expliqué ce langage ? Et que sais-je, après tout, si elle entend bien tout ce que mes regards lui disent ? Et si les siens me disent ce que je crois, parfois, entendre ? (I, 1)

Adraste a déclaré son amour à sa belle esclave tout d'abord par le regard, un langage que celle-ci semble avoir compris spontanément :

> ADRASTE *aux genoux d'Isidore, pendant que Dom Pèdre parle à Hali*. — Oui, charmante Isidore, mes regards vous le disent depuis plus de deux mois, et vous les avez entendus : je vous aime plus que tout ce que l'on peut aimer, et je n'ai point d'autre pensée, d'autre but, d'autre passion, que d'être à vous toute ma vie. (Sc. 12)

C'est aussi par le biais du regard que la Daphnis de *La Suivante* assure son Florame de ses sentiments ; selon la jeune amoureuse, ce langage se suffit à lui-même pour traduire la sincérité de son amour :

> DAPHNIS.
> Mon cœur par mes regards vous fait trop voir sa plaie.
> Un homme si savant au langage des yeux
> Ne doit pas demander que je m'explique mieux. (III, 9)

Dans *Le Baron d'Albikrac* de Thomas Corneille, Oronte, souvent empêché par la vieille tante de son amante de converser avec cette dernière, privilégie le langage des yeux pour exprimer sa passion à cette dernière :

> ORONTE.
> Pour vous marquer ma flamme il suffit de ma joie ;
> Et quand l'occasion rend le tems précieux
> Il faut dans ce moment laisser parler les yeux.
> C'est là que sans réserve, en voyant ce qu'on aime,
> Tout le secret du cœur se produit de lui-même.
> Et qui prend part au feu qui le fait éclater
> N'a besoin que de voir, et non d'écouter. (II, 3)

Incapable de déclarer son amour verbalement, Philiste, dans *La Veuve*, séduit sa Clarice par le regard. Loin de signifier l'indifférence, son silence constitue même une stratégie qui fait tomber la jeune veuve dans ses filets, et ce sont leurs mutuels regards qui prennent le relais pour transmettre leur amour réciproque :

> PHILISTE.
> Crois que de la façon que j'ai su me conduire
> Mon silence n'est pas en état de me nuire :
> Mille petits devoirs ont trop parlé pour moi
> Ses regards chaque jour m'assurent de sa foi,
> Ses soupirs et les miens font un secret langage
> Par où son cœur au mien à tous moments s'engage,
> Nos vœux, quoique muets, s'entendent aisément, (I ,1)

Le Lisandre de *La Galerie du Palais,* est un homme bien éloquent qui sait parfaitement « […] ajuster ses yeux à ses paroles ! » (IV, 1).

Quand l'existence d'une communication par le regard est si hautement proclamée, *a posteriori* quand elle a débuté antérieurement, hors scène et *a fortiori* sur scène, ou pour l'échange qui a lieu *hic et nunc*, il devient quasiment impossible aux acteurs de ne pas la rendre manifeste.

Plus délicate peut sans doute se révéler la tâche de donner une existence scénique à l'expression par les yeux des sentiments cachés.

- *Lire les yeux : la recherche de sentiments cachés*

Selon les croyances de l'époque, le regard n'a pas seulement le pouvoir spécifique d'établir une communication dans le silence et de transmettre les sentiments les plus profonds : il a également la capacité de révéler les émotions les plus secrètes de l'âme par des signes extérieurs. Il s'agit d'une sorte de fenêtre qui débouche sur les profondeurs de l'âme humaine. Dans *L'Innocente Infidélité*, Clarimond, délaissé par son amante Parthénie, devenue désormais l'épouse du roi, demande à son ami Thersandre de découvrir les véritables sentiments de celle-ci à son égard en lisant dans ses yeux :

> CLARIOND.
> Assiste toutefois à la cérémonie,
> Observe exactement les yeux de Parthénie,
> Vois si quelque regard, quelque soupir secret
> Ne témoignera point encor quelque regret,
> Et quelque souvenir de sa première flamme,
>
> THERSANDRE.
> Adieu, je sonderai, jusqu'au fond de son âme. (I, 5)

Quand il s'agit de découvrir un amoureux clandestin, il suffit de déchiffrer les indices de sa passion donnés par les yeux. Selon le Philiste de *La Veuve*, l'amoureux n'a guère besoin de se déclarer, ses regards le trahissent devant tout observateur étranger :

> PHILISTE.
> L'esprit d'un amoureux absent de ce qu'il aime
> Par sa mauvaise humeur fait trop voir ce qu'il est,
> Toujours morne, rêveur, triste, tout lui déplaît,
> À tout autre propos qu'à celui de sa flamme
> Le silence à la bouche, et le chagrin en l'âme ;
> Son œil semble à regret nous donner ses regards,
> Et les jette à la fois souvent de toutes parts,
> Qu'ainsi sa fonction confuse et mal guidée
> Se ramène en soi-même, et ne voit qu'une idée. (I, 5)

L'Argénie du *Prince Déguisé* découvre la passion du prince Cléarque en scrutant ses yeux « Il est vrai que souvent ses regards pleins de flamme, / En me faisant rougir, m'ont fait lire en son âme » (III, 5) de même, Philise estime que « […] l'amour […] paraît visible dans ses yeux » (III, 5). Dans *La Princesse d'Élide*, le regard languissant du Prince d'Ithaque trahit son amour pour la princesse. Arbate, son vieux gouverneur, décèle les traces de cette passion sur son visage avant même qu'il ne la lui confie :

ARBATE.
Ce silence rêveur, dont la sombre habitude
Vous fait à tous moments chercher la solitude,
Ces longs soupirs que laisse échapper votre cœur,
Et ces fixes regards si chargés de langueur,
Disent beaucoup sans doute à des gens de mon âge
Et je pense, Seigneur, entendre ce langage. (I, 1)

Dans des yeux fixes, languissants ou encore à demi-ouverts on est parfois censé lire les signes d'une âme touchée par l'amour. C'est là que le Lysanor de *L'Heureuse Constance* voit la preuve irréfutable de l'amour qu'éprouve le prince Alcandre pour Rosélie

N'oser ouvrir les yeux, retenir sa voix,
Si l'on parle d'amour, médire de ses lois ;
[…]
Depuis qu'on est si froid, et qu'on parle si peu,
Dès lors je crois qu'on aime, et qu'on est tout de feu.
[….]
J'ai lu dedans ses yeux, j'ai ses pas épiés ;
[…]
Ce prince rend hommage aux yeux de Rosélie,
C'est l'unique sujet de sa mélancolie ; (III, 3)

Marin Cureau De La Chambre nous explique qu'ordinairement « les yeux sont brillans dans l'Amour à cause de la quantité d'esprits[26] qui y accourent[27] … », mais, qu'ils peuvent changer toutefois de caractère et perdre leur brillance dès que l'âme est atteinte, car, nous avertit notre médecin,

> la longueur du mal, la tristesse & le desespoir esteignent la chaleur naturelle, qui fait que les yeux perdent leur éclat & leur vivacité, et demeurent obscurs, arides et immobiles[28],

Des yeux tristes et languissants de Lysante, le Polydor de *La Clorinde* déduit ses sentiments pour Céliandre :

POLYDOR.
Ces beaux lys effacés et ces yeux languissants,
Prouvent que vos discours ont altéré ses sens. (III, 3)

Pour s'assurer de la sincérité de l'amour de leurs galants, certaines de nos amoureuses de théâtre ont recours aussi à cette lecture du regard. Considéré comme plus fiable et plus sincère que le langage verbal, le langage des yeux est considéré par nos amants comme un mode d'expression authentique et spontané de leurs agitations les plus profondes. Méfiante à l'égard

[26] « Esprit. Vertu, puissance surnaturelle qui remue l'ame, qui opere dans l'ame. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1ère Édition, 1694).
[27] De La Chambre, *Les Caractères des passions, op.cit.,* p. 80.
[28] De La Chambre, *op.cit*., p. 81.

de la parole falsificatrice et mensongère, Elvire, dans *Les Engagements du hasard*, est censée pouvoir s'assurer de la véracité de l'amour de Don Fadrique en guettant les signes que les regards de celui-ci donnent de sa passion :

> DOM FADRIQUE. [*à Elvire*]
> Quoi, vous continuez à douter de mon feu ?
> Pour vous en exprimer toute la violence,
> Faut-il que des soupirs j'emprunte l'éloquence,
> Ou que de mes regards la mourante langueur
> Serve pour vous parler d'interprète à mon cœur ? (IV, 3)

La Flavie des *Galanteries du Duc d'Ossonne,* reconnaît à ses yeux fixes l'amour que lui voue Camille avant même que ce dernier ne se déclare,

> FLAVIE.
> En effet, j'y connus au trouble de son âme,
> Les premières ardeurs de sa naissante flamme.
> Ses yeux dessus les miens à tout coup attachés,
> Me découvraient quasi ses sentiments cachés. (IV, 8)

Dans *L'Inconnu* de Thomas Corneille, Olimpe semble incapable de cacher sa passion dévorante pour le marquis ; ses sentiments se reflètent dans son regard et Virgine lit son amour dans ses yeux sans cesse fixés sur l'élu de son cœur : « Et ses regards sur vous à toute heure arrêtés, / Ne parleraient que trop, s'ils étaient écoutés » (I, 2). La Comtesse soupçonne aussi la passion de la jeune femme et lui déclare : « Le trouble de vos yeux me fait beaucoup entendre » (III, 1). Son amant, Le Chevalier, ne manque pas à son tour de déchiffrer ses sentiments car elle « Fait lire dans ses yeux l'ennui qu'elle en ressent » (III, 5). Enfin Clorinde, l'héroïne éponyme de Rotrou, trouve dans les regards « dédaigneux » de Céliandre une preuve de son indifférence, voire même de sa haine :

> CLORINDE.
> Ô signes de mon mal, plus certains que le jour,
> Quoi tu prends ses froideurs pour des signes d'amour ?
> Et les souris[29] mêlés à son indifférence,
> Ne sont pas de sa haine une claire apparence ?
> Ses regards dédaigneux parlent trop clairement,
> Et si j'espère encor, j'espère vainement. (*Clorinde*, II, 7)

Dans *La Galerie du Palais*, les regards attirent à leur tour l'attention sur d'autres signes donnés par les corps comme la position de toute la silhouette ; Florice lit ainsi l'amour dans le « maintien » de Dorimant :

[29] C'est-à-dire « sourires ».

FLORICE.
Je le considérais tantôt chez ce libraire,
Ses regards sur vous ne pouvaient se distraire,
Et son maintien était dans une émotion
Qui m'instruisait assez bien de son affection, (I, 10)

Le Théante de *La Suivante*, découvre l'amour secret qui lie Florame à Daphnis en lisant dans leurs yeux et il affirme la force de ce mode de communication :

THÉANTE.
Ainsi tous entretiens d'entre eux deux sont bannis,
Et tant d'heur se rencontre en ma sage conduite
Qu'au langage des yeux son amour est réduite.
Mais n'est-ce pas assez pour se communiquer ?
Que faut-il aux amants de plus pour s'expliquer ?
Même ceux de Daphnis à tous coups lui répondent,
L'un dans l'autre à tous coups leurs regards se confondent.
Et d'un commun aveu ces muets truchements
Ne se disent que trop leurs amoureux tourments. (I, 2)

Dans *Le Charme de la voix*, la Duchesse découvre le caractère capricieux du Duc grâce à la lecture de ses yeux :

LA DUCHESSE.
Il a l'air d'un bizarre, et tantôt à le voir
J'ai lu dedans ses yeux ce qu'on m'en fait savoir, (III, 1)

Comment un acteur peut-il manifester effectivement dans les yeux le caractère d'un bizarre ?

b- Du marquage diversifié des émotions à leur déchiffrage

Au XVIIe siècle, ce sont non seulement les yeux, mais aussi l'attitude du corps, les gestes, les vêtements, l'expression du visage, tous les « comportements extérieurs » du corps qui prêtent au déchiffrage, et personne ne peut échapper à cette interprétation intégrale des signes corporels dans un siècle où l'on est attentif à tout et où le corps devient plus un *habitus* sociale qu'une entité physique.

L'Amarante de *La Suivante* devine la passion qui lie Florame à Daphnis en dépit des efforts de nos deux amoureux pour la garder secrète. En effet, elle note un changement remarquable dans l'attitude de sa maîtresse ainsi que dans ses gestes chaque fois que le nom de Florame est évoqué :

AMARANTE.
Pour peu savant qu'on soit aux mouvements de l'âme,
On devine aisément qu'elle en veut à Florame,
Sa fermeté pour moi que je vantais à faux

> Lui portait dans l'esprit des terribles assauts,
> Sa surprise à ce mot me paraît manifeste,
> Son teint a changé, sa parole, son geste, (I ,9)

Pour discerner jusqu'aux sentiments les plus profonds et jusqu'aux intentions les plus secrètes de l'âme, philosophes, médecins et physionomistes étudiaient alors les diverses parties du corps et interprétaient ses différentes expressions et signes apparents considérés comme des réflexions fidèles des agitations de l'âme. De La Chambre soutient que, tout comme les vices et les vertus, les passions, bien qu'elles proviennent de l'âme, laissent des traces remarquables sur le corps :

> Mais ce qui est de plus merveilleux, les Actions que la vertu & le vice font naistre se découvrent de la mesme sorte ; Et bien que la bonté & la malice qu'elles ont, semblent n'avoir point de commerce avec le corps, elles luy en laissent pourtant je ne sçay qu'elles images ; Et sans que l'ame s'aperçoive de ce qu'elle fait, elle dispose les parties en telle manière, que par le maintien & la contenance qu'elles prennent, on peut juger si les actions sont bonnes ou mauvaises [30].

Selon une idée répandue au XVIIe siècle, l'extérieur du corps humain devient un miroir dans lequel l'être intérieur et intime est livré au regard de l'autre. À partir d'un code minutieusement normatif, chaque mouvement intérieur est censé trouver une expression corporelle, si bien que, la peur par exemple, se reconnait à la suspension du mouvement, à l'ouverture accentuée de la bouche. Selon De La Chambre, la passion est une émotion de l'âme, qui s'accompagne d'une perturbation du corps (les mouvements internes du sang et des humeurs) ; il reconnaît tout comme Descartes une base physiologique aux passions, selon lui :

> une émotion de l'âme provoque un mouvement des esprits parce que les esprits sont des instruments de l'ame. Ce mouvement cause, à son tour, un flux ou un reflux du sang et des humeurs […] Enfin, ces mouvements de sang et d'esprits viennent buter sur la surface du visage et produisent les signes physionomiques[31].

Le médecin ajoute que

> C'est donc une chose certaine, que le corps s'altere & se change quand l'ame s'émeut, & que celle-cy ne fait presque point d'actions qu'elle ne luy en imprime les marques, que l'on peut appeler Charactères[32] .

Bien avant De La Chambre, l'Espagnol Luis Vivés, très lu en France, considère que les passions se révèlent comme un entre-deux, un lieu de jonction entre le corps et l'âme, ou, en d'autres termes « un véritable paradigme d'une humanité qui est en même temps corps et

[30] Marin Cureau De La Chambre, *Les Caractères des passions*, *op.cit*., Vol. I, p. 2.
[31] Albert Darmon, *Les Corps immatériels, esprits et images dans l'œuvre de Marin Cureau de la Chambre (1594-1669)*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985, p. 43.
[32] De La Chambre, *Les Caractères des passions, op.cit*., p. 2,3.

âme[33] ». Il ne s'agit pas d'ignorer la forme physique prise par toute passion, mais au contraire de l'intégrer dans une connaissance totale du composé humain :

> L'anthropologie vivésienne s'affirme ainsi comme un sommet dans la recherche de l'harmonie entre le corps et l'âme. À la croisée de plusieurs traditions (augustienne, aristolico-thomiste mais aussi la tradition médicale grecque et arabe, […]), Vivès emprunte à chacun ce dont il a besoin pour penser un homme qui est en même temps, et indissociablement, corps et âme, dépassent enfin tout dualisme et intellectualisme oublieux du corps[34].

- *Lire l'intime sur le visage[35] : diversité des rougeurs*

À cette époque, si l'on considérait les yeux comme une fenêtre donnant directement sur l'âme, on pensait également que le visage entier est la seule partie vraiment « éloquente » du corps, sur laquelle l'âme dessine les différentes émotions et passions qui l'agitent :

> Il y a dans le visage une sorte d'éloquence silencieuse qui, sans même agir, agit néanmoins et capte l'auditoire sans recourir aux pièges ni à la séduction des mots. Impossible de se représenter une si grande diversité de nature qui ne se peigne pas de ses couleurs propres sur le visage. Là vertu, vice, noblesse et majesté ; là, gravité et sagesse ; là, tous les autres dons de l'âme se dessinent non à traits esquissés, mais dans la pleine pâte de la couleur. Et les intimes pensées de l'âme sont si bien peintes et exprimées sur le visage, que les sages pensent que celui-ci parle[36].

On interprétait alors volontiers les différentes couleurs et altérations que pourrait prendre un visage suite à un incident ou un choc émotionnel pour pouvoir cerner les profondeurs psychologiques de l'autre et mettre à nu la vérité latente de son être. Qu'il s'agisse de l'amour, de la joie, de la tristesse, de la colère ou même de la trahison, du souci d'annoncer une mauvaise nouvelle à quelqu'un qu'on aime, il revient aux visages d'extérioriser ces différents sentiments, parfois même en dépit de la discrétion des jeunes amoureux.

---

[33] Marina Mestre Zaragoza, *Les Passions à l'âge classique, op.cit*., « *La théories des passions de Juan Luis Vivès* », p. 43.
[34] Marina Mestre Zaragoza, *Les Passions à l'âge classique, op.cit*., p. 44.
[35] La lecture du corps et du visage continue bien au-delà du siècle classique : l'abbé Breton nous enseigne qu'« Aux mouvements de la joie, le cœur s'épanouit ; en ceux de la tristesse, il se resserre ; en ceux de la colère & de la hardiesse, il s'enflamme ; en ceux de la crainte le visage pâlit. La parole de celui qui a de l'amour est douce, celle qui est en colère est rude. Il arrive souvent que les passions étant véhémentes causent d'étranges accidents. Une colère ardente enflamme la bile, qui par sa légèreté monte au cerveau, ôte souvent à l'homme l'usage de la raison, & le rend furieux et insensé. Une crainte excessive ramassant trop d'esprits & trop de chaleur autour du cœur qu'elle veut fortifier, éteint quelque fois la chaleur naturelle & étouffe l'homme ou le fait vieillir. La honte fait encore la même chose. ». (Breton, *De la rhétorique selon les préceptes d'Aristote & de Cicéron et de Quintilien*, Paris, G. Dupuis, 1703, p. 313.)
[36] Cressolles, Louis de, *Vacationes autumnales, sive de Perfecta oratoris actione et pronunciatione libri III...* auctore Ludovico Cresollio, Lutetia Parisiorum, sumptibus S. Cramoisy, 1620, p. 117, Cité par Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : Rhétoriques et dramaturgies cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, p. 430.

Dans la scène 4 de l'acte III de *La Suivante*, Amarante devine le déplaisir de Clarimond qui a été mal reçu de sa maîtresse en observant les expressions de son visage :

> AMARANTE.
> […]. L'air de votre visage
> Témoigne un déplaisir caché dans le courage,
>
> CLARIMOND.
> Ce que voit Amarante en est le moindre effet,
> Je porte malheureux après des tels outrages
> Des douleurs sur le front, et dans le cœur des rages. (III, 4)

Dans *Iphis et Iante*, Ergaste interprète les expressions du visage, « le front », de sa sœur venant lui annoncer la nouvelle du mariage d'Iphis dont il est amoureux :

> ERGASTE.
> Mon soupçon me fait voir l'objet de ma douleur,
> Et je lis sur vos fronts l'image d'un malheur ; (I, 4)

Quoi qu'ils fassent pour cacher leurs sentiments, les amoureux sont souvent trahis par leurs corps qui rendent leurs émotions publiques malgré eux. Émerveillée par la nouvelle du consentement de son père à son alliance avec Florame, et méfiante de la jalouse Amarante, Daphnis a peur que sa joie ne soit trop lisible sur son front.

> DAPHNIS.
> Si je puis tant soit peu dissimuler ma joie,
> Et que dessus mon front son excès ne se voie, (III, 9)

Dans *La Clorinde* de Rotrou, Clorinde lit l'amour de son amie Dorimène sur son front[37] malgré la discrétion absolue de celle-ci par ailleurs :

> CLORINDE.
> Vous me cachez en vain cette indiscrète flamme,
> Et le feu de ce front montre celui de l'âme. (II, 4)

Lysante perçoit également l'impossibilité de commander aux plis émotifs de son visage : « Céliandre est l'objet des ennuis qui me pressent, / Et les soins de mon cœur sur ma face paraissent » (III, 3). Céliandre quant à lui, déduit la folie du jaloux Polydor des déformations survenues aux traits de sa face :

> CÉLIANDRE, *étonné*.
> Dieux ! qu'un mal furieux en altère l'usage,
> Et que votre faiblesse est peinte en ce visage. (III, 3)

[37] « Le haut du visage […], l'on voit sur le front des personnes ce qu'elles sont capables de faire, qu'on y decouvrent ce qu'elles font, & à quoy elles pensent. » (Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690).

Notons que cette altération peut affecter n'importe quelle partie de la figure. Dans *Les Engagements du hasard*, Elvire masquée aborde Don Fadrique et lit sa surprise et sa confusion dans un ensemble de marques faciales :

> ELVIRE.
> Mais quel trouble confus paraît sur ce visage ?
> Je vous trouve inquiet, vous ne me dites rien,
> Mon abord vous déplaît sans doute. (V, 2)

C'est la raison pour laquelle on enseigne aux personnes fortes et posées, que sont censés être les nobles, l'art de maîtriser leurs corps et de freiner les émotions qui risquent de les trahir à tout moment :

> Polybe, […], place en tête le précepte de '' se taire '', ajoutant avec pertinence et sagesse qu'il faut '' non seulement se taire de la langue, mais aussi, et plus encore, de l'âme'', et de fait il est souvent arrivé que beaucoup, qui n'avaient rien édicté en paroles de leur volonté, par la seule expression de leur visage ont révélé tous leurs secrets desseins[38].

Le changement du teint et d'humeur est très souvent perçu comme le signe physique d'une âme agitée par l'amour. L'Amarante de *La Suivante* acquiert la certitude de l'amour de Daphnis pour Florame à cause du changement de teint de celle-ci (I, 9). La Philise du *Prince Déguisé* découvre la passion de la princesse Argénie en remarquant sa fatigue, sa pâleur et sa mélancolie[39] :

> Madame, il est certain que depuis quelques jours
> Vous avez changé de teint et de discours
> Votre humeur est plus triste et cette inquiétude
> Vous fait haïr la cour, aimer la solitude. (III, 5)

Parfois, c'est cependant le corps tout entier qui réagit à la peine d'amour, le visage étant concerné aussi. Ainsi l'Alciron de *La Silvanire* voit dans le corps amaigri de son ami Tirinte une marque certaine de sa passion pour la belle Silvanire :

> ALCIRON.
> Tirinte, c'est en vain que pour dissimuler
> Tu crois cacher un mal qui ne se peut celer ;
> Je ne vois rien en toi qui me persuade
> Que véritablement ton esprit est malade :
> Tu n'aimes plus le jeu, tu perds ton embonpoint, (II, 4)

---

[38] Louis de Cressolles, *Vacationes autumnales*, *op.cit.*, p. 131.

[39] « Il signifie aussi, Le chagrin, la tristesse qui vient de l'excés de cette humeur, ou de quelque autre cause exterieure. Grande melancolie. Profonde melancolie. Il se laisse abbattre à la melancolie. Il est tombé dans une grande melancolie. Accablé de melancolie. Agréable melancolie » *(Dictionnaire de l'Académie française,* 1ère Édition, 1694).

Les interprétations de différentes couleurs que peut prendre un visage restent cependant très variées. La rougeur, par exemple, peut être interprétée de différentes manières selon qu'elle exprime l'amour, la honte, la pudeur, la colère ou même parfois le désir. De La Chambre, s'il affirme que « la rougeur est un des principaux Characteres de la honte, comme la pâleur l'est de la crainte[40]», il distingue toutefois plusieurs sortes des « rougeurs » selon leurs emplacements dans le visage ; alors que

> la rougeur qu'excite la cholere, commence par les yeux : celle de la honte par les extremitez des joües & des oreilles, & celle de l'Amour par le front[41] ;

En examinant « la rougeur que l'Amour porte sur le front[42] », le médecin explique que, c'est parce que l'imagination est placée au-devant du cerveau et qu'elle a « grande sympathie[43] » avec le front, que celui-ci s'échauffe en premier et rougit, mais,

> Au reste, quoy que cette rougeur soit particuliere à l'Amour, celle des autres passions ne laisse pas de s'y rencontrer ; Et il peut arriver qu'un Amant rougira de honte, de Cholere, de joye ou de desir[44] ,

Notons cependant qu'au théâtre, la rougeur concerne généralement les personnages féminins et que, dans les cas rares où l'on parle d'un homme qui rougit, il s'agit plutôt d'une marque de colère[45] et non pas d'amour. Dans *La Galerie du Palais* par exemple, Hippolite lit la colère de Lisandre trahi par sa maîtresse sur la rougeur de son visage :

> HIPPOLITE.
> Vous avez dans l'esprit quelque pesant souci,
> Ce visage enflammé, ces yeux pleins de colère,
> Me sont de votre peine une marque assez claire. (IV, 5)

Dans *L'Amphitryon* de Molière, en contant son aventure avec Jupiter à Amphitryon, Alcmène remarque l'extrême rougeur de ce dernier, la coloration traduisant à la fois la colère et la jalousie du mari trahi :

> ALCMENE.
> D'où vient à ce mot une rougeur si grande ?
> Ai-je fait quelque mal de coucher avec vous ? (II, 2)

---

[40] De La Chambre, *Les Caractères des passions, op.cit*., p. 6.
[41] De La Chambre, *Les Caractères des passions, ibid*., p. 82.
[42] *Ibid.,* p. 83.
[43] *Ibid*., p. 83
[44] De La Chambre, *Les Caractères des passions, op.cit*., p. 83.
[45] Voir notre partie sur la colère et les passions de l'âme.

L'intensité de l'émotion plaçant justement Amphitryon dans l'incapacité de mettre en mots ce qu'il ressent, c'est son corps qui prend alors le relais du langage verbal et il ne peut que rougir de rage.

Les Occasions Perdues reste l'une des rares pièces où l'on voit un homme rougir d'amour et de pudeur. Clorimand rougit, en fait, en voyant la reine rougir lors de leur premier rendez-vous au balcon d'Isabelle :

> CLORIMAND.
> Elle hausse les mains pour abaisser son voile ;
> Elle rougit de honte, et je rougis aussi :
> La même pureté ferait l'amour ainsi. (III ,2)

La rougeur féminine peut cependant receler plusieurs significations.

Elle est perçue dans certains cas comme un signe de « pudeur » qui est « la compagne de la pureté[46] », puisqu'elle « ne paroit jamais sur un visage dont l'insolence & l'effronterie l'a chassée[47] ». Cette passion « noble », dit le Père Senault (1599-1672),

> Quoy qu'elle soit foible, elle rend les femmes courageuses, & pendant qu'elle repand sa rougeur sur leur visage, elle répand une secrette vertu dans leur cœur, qui les fait triompher de ces dangereux ennemis qui les poursuivent[48].

« Si la Dame rougit, c'est d'un amour extrême, / Qu'elle réponde ou non, c'est d'amour tout de même » (I, 2), affirme Darinel dans *Agesilan de Colchos.* En amour, nos héroïnes bien nées sont ainsi généralement des femmes pudiques et discrètes, et ces composantes de sa noblesse se manifestent par des signes corporels. Isabelle, du *Geôlier de soi-même*, rougit de honte[49] en avouant à la princesse Laure son amour précoce pour le prince Fédéric. Sa rougeur, si elle dit sa pudeur, témoigne également d'une éducation digne d'une personne de haut lignage :

> LAURE.
> Quoi ! Vous pourriez aimer ?
>
> ISABELLE.
> Voyez que ma rougeur
> Condamne la révolte où s'obstine mon cœur,
> Non pas que j'aime encor, mais mon âme surprise,
> À trop de complaisance engage ma franchise, (IV, 2)

---

[46] Jean-François Senault, *De L'usage des Passions*, à Paris, par la Compagnie des Marchands Libraires du Palais, 1665. p. 379.
[47] Senault, *De L'usage des Passions, ibid*., p. 379.
[48] Senault, *De L'usage des Passions, ibid*., p. 380.
[49] Selon le *Dictionnaire de l'Académie française*, 1ère Édition (1694), « *Honte* » peut avoir le sens de « Confusion, trouble excité dans l'ame par l'image de quelque deshonneur qui nous est arrivé, ou qui nous peut arriver. Bonne, loüable honte. Mauvaise honte. », ou encore celui de « Pudeur. Il a perdu toute honte ».

Déguisée en paysanne, Rosélie de *L'Heureuse Constance*, rougit de honte d'être exposée « ainsi faite » aux regards de Timandre « Je sens rougir mon front, et tout le corps me tremble » (I, 3).

La rougeur féminine peut cependant être interprétée différemment et les femmes qui rougissent peuvent être perçues comme ayant accompli une action malhonnête ou une trahison qui les fait rougir de la sorte. Dans *Le Menteur*, Alcippe, sur le récit de Dorante, s'attaque à Clarice et s'attend à ce qu'elle rougisse de honte de l'avoir trahi avec son prétendu galant :

> ALCIPPE.
> Tu n'as pas avec lui dansé jusques au jour,
> Et tu ne l'as pas vu pour le moins au retour ?
> T'en ai-je dit assez ? Rougis, et meurs de honte.
>
> CLARICE.
> Je ne rougirai point pour le récit d'un conte. (II, 3)

Le Vicomte jaloux, dans *Le Gentilhomme Guespin*, est un de ces hommes qui tentent de découvrir la trahison de leurs femmes en scrutant tout leur corps ; ainsi, pour démasquer l'amant de sa femme, le Vicomte fait appel à la foule des galants et par un effet de surprise, il essaye de découvrir qui d'entre eux fait « les yeux doux » à sa Lucrèce :

> LE VICOMTE, *à Clarice*.
> Vous paroissez surprise.
> Vous rougissez. Ah, mort, vous sçavez l'entreprise.
>
> CLARICE.
> Moy, je rougis !
>
> LE VICOMTE,
> Voyez comment elle rougit !
> *regardant Le-Bois-Le -Roux.*
> Monsieur rougit aussi. (I, 24)

En découvrant la réalité de Dorise déguisée en homme[50], le Pymante de *Clitandre* lit la confusion et la honte de celle-ci dans sa rougeur :

> Vous ne répondez point ; cette rougeur confuse,
> Quoique vous vous taisiez, clairement vous accuse. (III, 5)

Le visage d'Hermante de *L'Innocente Infidélité* de Rotrou s'altère à cause de la honte qu'elle éprouve de s'être donnée hâtivement au roi, qui la délaisse finalement pour une autre :

> HERMANTE.

[50] Le travestissement de la femme surtout d'origine noble en homme était généralement condamné et considéré comme une action malhonnête et touchant à la pudeur…Ceci dit, ce procédés semble connaître un grand sucés au théâtre.

> Ô sensible douleur ! Je survis cet affront !
> Mon sein n'en rougit pas aussi bien que mon front, (I, 1)

Cependant sa nourrice, voit dans sa rougeur, outre sa honte, un signe de sa fureur :

> CLARIANE, *l'arrêtant*.
> Quel trouble, quels ennuis excitent cette rage ?
> Et de quelle rougeur est peint ce beau visage ? (I, 2)

Le Clorimand des *Occasions Perdues*, juge de la trahison d'Isabelle en voyant son visage changer et s'en étonne car il semble considérer l'infidélité comme une caractéristique purement féminine :

> Pourquoi rougissez-vous de paroître infidèle ?
> Et cette qualité vous est si naturelle ;
> Si vos légèretés vous font rougir ainsi,
> Vous devez donc rougir d'être une femme aussi. (IV, 5)

La reine rougit également de honte en confessant à Cléonte son amour pour Clorimand qui lui est inférieur de rang :

> Au point de vous le dire, ô dieux ! la vaine honte !
> Je sens que tout mon sang au visage me monte. (IV, 6)

Dans *Les Engagements du hasard*, en trouvant un billet d'amour entre les mains de sa servante, Don Félix accuse Isabelle de trahir son amour et voit dans sa rougeur une marque infaillible de sa confusion et de sa honte :

> ISABELLE.
> Vous tenez un discours où je ne comprends rien.
>
> DOM FÉLIX.
> La rougeur de ton front le fait assez paraître.
>
> ISABELLE.
> Ces reproches sanglants, il est vrai, la font naître,
> Mais sachez qu'elle marque en cette occasion,
> Plus de colère en moi que de confusion. (I, 7)

L'ingénieuse Angélique du *Baron d'Albikrac* rougit d'avoir accepté les galanteries d'Oronte et considère son comportement comme un manquement à sa vertu :

> ANGÉLIQUE.
> N'est-ce point déjà trop que de vous souffrir ici ?
> J'en rougis, […]. (II, 3)

L'ayant surpris en pleine scène de badinage amoureux, la vieille tante d'Angélique adresse les mêmes reproches au jeune galant dont elle juge le comportement honteux car rougir signifie en fait, par affaiblissement de sens, avoir honte :

LA TANTE.
Allez, Monsieur, vous devriez rougir !
Et du moins ce n'est pas à d'honnêtes familles
Qu'on se doit adresser pour corrompre des filles. (II, 4)

- *Lire l'intime sur le visage : diversité des pâleurs*

Dans son *Traité des passions*, Descartes explique par l'effet des humeurs les altérations du teint que peuvent causer les passions de l'âme telle que la tristesse, la haine et l'envie. En effet, les gens touchés par ces passions et surtout celle de l'envie

> ont ordinairement le teint plombé, c'est –à –dire mêlé de jaune et de noir et comme du sang meurtri : d'où vient que l'envie est nommée *livor* en latin, ce qui s'accorde fort bien avec ce qui a été dit ci-dessus des mouvements du sang en la tristesse et en la haine. Car celle-ci fait que la bile jaune qui vient de la partie inférieure du foie, et la noire, qui vient de la rate, se repandent du cœur par les artères en toutes les veines a moins de chaleur est coule plus lentement qu'à l'ordinaire, ce qui suffit pour rendre la couleur livide[51]

- La pâleur comme signe d'amour

Tout comme la rougeur, la pâleur peut être interprétée de plusieurs façons : quand elle caractérise naturellement la peau, elle est un signe de timidité selon les physionomistes,

> Ceux qui ont le teint pâle, dit Aristote dans sa physiognomonie, sont timides ; ils se rapprochent de l'état de ceux qui sont affectés de frayeur. Si on peut les mettre en parallèle avec quelqu' animal, c'est avec le caméléon, qui est remarquable par une timidité extrême[52].

Mais quand elle est passagère, la pâleur est généralement considérée comme un signe d'amour ce qui fait que la plupart des amoureux ont une peau pâle et cette « […] pâleur qui leur est si ordinaire, vient en particulier de ce transport d'esprit au dedans de cerveau qui abandonnant ainsi le visage, le laisse sans chaleur & sans éclat[53] ». Si les anciens médecins tels qu'Avicenne concevaient la pâleur comme un signe maladif et « mélancolique », ceux du XVIIe siècle, l'associaient plutôt à la « maladie de l'amour », dont elle semble constituer le symptôme principal :

---

[51] Descartes, *Le Traité des passions, op.cit.*, p. 126.
[52] Johannes Baptista Porta, *Le Physionomiste ou L'Observateur de l'Homme considéré sous les rapports de ses mœurs et de son caractère ; d'après les traits du visage, les formes du corps, la démarche, la voix, ect. Avec des rapprochements avec certains animaux*, par J.B. Porta, traduction libre du latin, à Paris, Chez Henri Tardieu et chez Joseph Chaumerot, 1808. p. 50.
[53] De La Chambre, *Les Caractères des passions, op.cit*., chap. « *Quel est le mouvement que l'Amour cause dans les Esprits & dans les humeurs* », partie III, chap. 2, p. 50.

> Comme ce mal glisse par les yeux dans les entrailles, ainsi nous en donnent-ils les premiers tesmoignages. Si tost qu'une ame est atteinte de ceste maladie, elle fait les yeux doux, […]. Comme aussi la pasle couleur et la lassitude des genoux[54]

Les amoureux semblent subir ainsi des déformations physiques remarquables qui laissent aisément deviner leur « mal » intérieur :

> Il n'y a aucun ordre dans leurs gestes, mouvemens et actions, ils soupirent à tous momens, et se plaignent sans raison. Sapho ne peut tixtre sa toile, Paris ne peut dormir, Canace devient pasle, maigre, desgoustée, ne peut dormir, et se plaint sans douleur, et par ses signes sa nourrice la recognoit amoureuse [55]:

Selon Ferrand, dans *De la maladie de l'amour*, l'amoureux, par un effet de « la couleur de l'humeur croupissant, […] devient comme bazané, ou verd brun, ou pour mieux dire […] olivâtre[56] ». Ses yeux deviennent « caves, enfoncez, secs, et sans larmes : neantmoins claignans assiduellement, avec un regard sous-riant[57] ». Ces symptômes de « la maladie de l'amour » sont, selon le médecin, plus remarquables chez les femmes, encore plus sujettes aux passions :

> nous pouvons conclure que sans doute la femme est en ses amours plus passionnée et plus acariastre en ses folies que l'homme […] d'autant que la femme n'a pas la raison si forte que le masle pour pouvoir resister à une si forte passion[58],

Dans *L'Hypocondriaque*, le visage de la belle Perside pâlit et perd toute sa fraîcheur quand elle s'éloigne de son Cloridan :

> PERSIDE.
> Je veux que ma douleur grave sur mon visage
> Combien l'éloignement est un sensible outrage ;(II ,4)

Son père note cette absence de couleur sur son visage chagriné par l'amour :

> ORONTE.
> À la voir tous les jours pensive et retirée,
> Ses yeux à demy clos, sa couleur altérée,
> Je juge, conférant le présent au passé,
> Que son esprit n'est pas, comme son front glacé ;(IV, 4)

Aglante, de *La Silvanire,* de Mairet, dédaigné par son amante, apparaît avec « une pâle figure » qui lui confère un aspect fantomatique, digne de susciter la pitié :

---

[54] Ferrand, *De la maladie de l'Amour ou Melancolie Érotique : discours curieux qui enseigne à cognoistre l'essence, les causes, les signes et les remedes de ce mal fantastique*, par Jacques Ferrand Angeois, Docteur en Faculté de Medecine, Paris, chez Denis Moreau, 1623, Chap. XIV, Édition de Donald Beecher et Massimo Ciavolella, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 248.
[55] Ferrand, *ibid*., p. 250.
[56] Ferrand*, ibid.*, Chap. XV, p. 256, 257.
[57]Ferrand*, ibid*., Chap. XVI, p. 258.
[58] Ferrand, *De la maladie de l'amour, op.cit*., p. 304.

HYLAS.
En effet, il ressemble une pâle figure
Dont l'aspect et l'abord sont de mauvais augure :
C'est un fantôme vain qui marche par ressorts,
Et qui rêve toujours comme rêvent sans corps
Les malheureux amants dont la troupe sans nombre
Bientôt par tes mépris s'augmentera d'une ombre. (I, 6)

Dans *La Céliane*[59] de Rotrou, Florimant considère son teint pâle comme l'un des signes de son amour pour Céliane :

FLORIMANT.
De ce cœur amoureux j'ai banni la tristesse,
De ce teint la pâleur, et les pleurs de ces yeux ; (I, 1)

Il guette les mêmes signes chez son ami Pamphile : « Ce teint n'est plus si vif, ni cet œil si joyeux. (I ,1). Dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne*, Almédor se moque des amoureux trop marqués par le travail qu'opère l'amour sur leur poids, leur teint, leur vivacité :

Lorsque vous me verrez sujet comme un esclave
Rêveur comme un poète et le visage hâve[60],
Le teint jaune d'amour, et les yeux languissants,
Dites que le marquis aura perdu le sens. (II, 1)

- La pâleur : un signe alarmant (la douleur, la mort)

La pâleur peut également être conçue comme la marque de la jalousie, ou encore d'une vive douleur, de la crainte, voire de la mort dans certains cas :

Alexandre-Aphrodisée dit que la pâleur qui accompagne la crainte, reconnaît pour cause le reflux du sang des parties extérieures aux parties intérieures, car c'est le sang qui donne la vigueur et la couleur au corps[61].

La reine des *Occasions Perdues* s'étonne de la pâleur du teint d'Adraste jaloux : « Que vous paroissez froid, et que ce teint est pâle ! » (II, 2). Le visage de Cléonte, dans la même pièce, se déforme également sous l'effet de la jalousie :

CLORIMAND.
Monsieur, ne puis-je avoir de part en ce langage ?
Quel accident si prompt a changé ce visage ? (II, 3)

---

[59] Jean de Rotrou, *Théâtre complet 10*, *La Céliane, Le Filandre, La Florimande*, textes établis et présentés par Sandrine Berregard, Véronique Lochert et Jean –Yves Vialleton, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2010.
[60] « HAVE. Pasle, maigre & desfiguré. Le visage have. Il estoit horriblement have. » (*Dictionnaire de l'Académie française,* 1ère Édition (1694).)
[61] Johannes Baptista Porta*, Le Physionomiste ou L'Observateur de l'Homme, op.cit*., p. 50.

Dans le cas d'une forte passion, la couleur du teint peut virer plutôt au noir comme dans *Agésilan de Colchos* où le teint de la belle Diane est altéré par la douleur quand elle apprend la fausse mort de son amant ; Ardénie note que « D'une sombre couleur son visage se peint » (IV, 2), une couleur morbide pareille à celle d'« Adonis aux pieds de Cythérée, / Quand de son corps si beau l'âme fut séparée » (IV, 2). Épris par Diane, et s'étant heurté à son refus après la découverte de son travestissement, le prince Agésilan laisse éclater sa souffrance qui se traduit par des pleurs et un visage blême et terni :

> ARDÉNIE.
> Le voilà. Mais, bons Dieux ! voyez combien de larmes
> Ternissent de son tient les agréables charmes,
> Ces témoins de sa peine et de votre beauté,
> Pourroient-ils vous laisser la moindre cruauté ? (IV, 1)

La reine Sydonie se montre également sensible à la douleur qu'elle voit se dessiner sur son visage : « D'où naît cette douleur si forte et si soudaine ? » (IV, 3). Quand il s'agit d'exprimer une vive douleur, la réaction est d'autant plus violente qu'elle semble se graver sur tout le corps : perplexité, pleurs, désordre, tiraillement, pâleur ; des émotions qui peuvent aller parfois jusqu'à la folie et au dérèglement. La princesse Diane, en apprenant la mort (feinte) de son amant, laisse éclater sa douleur à un point tel que son teint s'en altère. Le texte ne fournit cependant pas de détails sur cette altération : « Troublez-vous, mes esprits ; mes yeux, fondez en larmes ; / Altère-toi, mon teint ; mes mains, prenez des armes » (V, 4). La seule information recueillie, c'est que l'intensité de la douleur de Diane va jusqu'à compromettre sa beauté :

> DARAÏDE.
> Beau charme de mes sens,
> Qui vous fait altérer ces attraits innocens ?
> Pourquoi de tant de pleurs mouillez-vous ce visage,
> Et pourquoi vos beaux yeux n'ont-ils plus d'autre usage ? (V, 5).

Chagrinée par l'éloignement d'Agésilan, Diane ne manque pas de lui déclarer : « Mon visage te le dit, au défaut de ma bouche, /Combien sensiblement cette absence me touche » (IV, 2). La douleur de la reine, sa mère, ne paraît pas moins forte devant le corps de Florisel endormi. Des émotions contradictoires la tiraillent ; si son honneur l'appelle à la vengeance, son amour l'incite plutôt à la réconciliation :

> SYDONIE.
> Je voudrois le frapper, et voudrois le baiser.
> O mouvemens divers, peur, désir, amour, haine,
> Que tous également vous me causez des peines !
> […]
> Puis-je exercer ensemble et ma bouche et ma main ;
> Le baisant l'outrager, et l'outrageant le plaindre ;

> Vouloir, ne pas vouloir, et désirer et craindre ? (V, 3)

Le visage de la reine est alors loin de l'impassibilité, et trahit les envies contradictoires qui l'agitent ; son corps, figé par la douleur, perd sa chaleur et pâlit témoignant par-là de la force des sentiments éprouvés, semblables à ceux d'un corps agonisant :

> SYDONIE.
> Tous mes sens sont troublés, mon jugement s'égare,
> Et presque de mon corps mon âme se sépare,
> Un glaçon qui me gèle en les veines s'étend,
> Et cette prompte horreur tout mon corps entreprend. (V, 2)

La perte de la couleur peut également être perçue comme une menace, une alerte d'un danger imminent, du rapprochement de la mort symbolisée par l'absence du sang sur le visage, signe infaillible de la vitalité : elle dit alors une incommensurable intensité de douleur. La dégradation du corps devient pour ainsi dire, le symbole de la misère humaine, de la dissolution de la forme annulant la dignité humaine :

> On peut par conséquent conclure à l'idéal de régularité et d'harmonie, et aussi qu'une idéologie collective se manifeste dans cette prédominance de signes extérieurs. En effet la société qui se corrige de son ancienne rusticité exige de ses membres à la cour et dans les salons parisiens une telle standardisation et uniformité que les déviations ne peuvent pas passer inaperçues et semblent même dégrader l'humanité[62].

En apprenant la fausse mort de sa Perside, Cloridan de *L'Hypocondriaque* devient « pâle et froid », perd connaissance et devient même hypocondre.

> CLORIDAN.
> Mais ce corps pâle et froid succombe à la douleur :
> Ha ! mort, seule tu peux réparer mon malheur ;
> […] (*Il s'évanoüit.*) (III, 2)

Son extrême pâleur terrifie le page de Perside venant lui remettre une lettre de sa part :

> LE PAGE.
> Dans le sejour des morts sa belle ame devale,
> Et tu ne rougis point de voir son front si pâle ? (III, 2)

Mélite, qui pâlit en apprenant la fausse mort de Tirsis, est crue également morte par Cliton :

> LA NOURRICE.
> Cliton la vit pâmer, et se brouilla de la sorte
> Que la voyant si pâle, il la crut être morte ; *(Mélite*, V, 2)

[62] Eva Erdmann, Konrad Schoell, *Le Comique corporel : mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVIIe siècle*, Gunter Narr Verlag, 2006, p. 70.

Dans *La Silvanire*, le teint jaunâtre de l'héroïne qui perdait ses « lys » et ses « roses », dénote également son trépas :

> MESSAGER.
> Car déjà du trépas les noirs et tristes voiles
> Aveuglaient ses beaux yeux, immobiles étoiles,
> Et déjà de son teint les roses et les lis
> Dans l'hiver de la mort étaient ensevelis, (IV, 1)

Dans la scène 3, Silvanire se trouve elle-même alertée par le teint livide d'Aglante évanoui :

> SLVANIRE.
> Hélas ! et qu'a-t-on fait à ce pauvre berger,
> Que la mort est écrite en son visage blême, (IV, 3)

Le roi de *Clitandre* comprend le danger et l'horreur qu'ont affrontés Rosidor et Caliste à la pâleur de leurs visages fatigués : blessé, et ayant saigné pendant de longues heures dans le bois, Rosidor a manifestement le teint blême. Le visage de Caliste venant de se réveiller de sa pamoison garde encore les traces de la fatigue et de l'horreur qu'elle a vécue suite à la trahison de Dorise.

> ALCANDRE.
> Mais votre aspect m'emporte à d'autres sentiments,
> Vous voyant je ne puis cacher mes mouvements,
> Votre pâleur de teint me rougit de colère,
> Et vouloir m'adoucir ce n'est que me déplaire. (III, 1)

Le visage du roi de *La Bague de l'oubli* « pâlit dans un prompt changement » (V, 7). Cette pâleur inspire la terreur à Léonor et son amant, qui ont conspiré contre lui, et leur découvre les intentions du roi s'apprêtant à les exécuter pour leur crime. Léandre lui-même, en apprenant que le roi n'a plus son anneau enchanté, « a changé de visage » (V, 5), sa terreur devient publique et Fabrice note « Quelle altération paroît en son visage » (V, 4).

Le public croyait, certes, à toutes ces émotions parce que leur expression se trouvait affirmée par les mots. Mais qu'en voyait-il réellement sur scène ?

Ces différentes émotions qui traversent l'âme étaient assurément laissées à l'habileté du comédien qui jouait à les faire apparaître. Ayant assisté à une représentation du *Misanthrope* de Molière, Donneau de Visé, notait que lors de la dernière scène de la pièce, les émotions qui traversaient Célimène, contrariée après la découverte de sa vérité par ses galants, se lisaient bel et bien sur son visage :

> La coquette paraît un peu mortifiée dans cette scène. Ce n'est pas qu'elle démente son caractère ; mais la surprise qu'elle a de se voir abandonnée et le chagrin d'apprendre

> que son jeu est découvert, lui causent un secret dépit, qui paraît jusque sur son visage[63].

II- CORPS DECRIT, CORPS REPRESENTE : COHERENCES ET CONTRADICTIONS

Si l'on n'établit pas une nette distinction entre orateur et comédien dans plusieurs traités du XVIIe siècle, c'est justement parce que l'on considère les acteurs comme de véritables orateurs et que toutes les règles qui régissent le comportement public de l'orateur sont aussi valables pour le comédien. Certes, il est difficile de savoir précisément quand le comédien français du XVIIe siècle s'est approprié les techniques de l'*actio* oratoire et les a intégrées à celles dont il était déjà dépositaire pour finalement les dépasser. Cependant certains critiques comme Sabine Chaouche[64] ont essayé de distinguer trois grandes périodes :

> la décennie 1630-1640, qui verrait coexister dans le jeu du comédien les techniques oratoires et les techniques proprement dramatiques ; puis les années 1640 à 1660, au cours desquelles l'art du comédien se serait modelé sur celui de l'orateur ; enfin les années 1660 à 1680, durant lesquelles le jeu du comédien se serait graduellement émancipé de la tutelle de la rhétorique pour reconquérir une certaine autonomie[65].

Les qualités que l'on attribue ordinairement aux orateurs quant à l'usage de la physionomie et de la voix sont ainsi également valables pour l'acteur. D'ailleurs, Jean Poisson note dans sa préface de *L'Art de parler en public*, que son livre est basé essentiellement sur les témoignages des comédiens considérés comme les premiers grands orateurs :

> […] j'ai suivi pour cela les conseils de plusieurs personnes qui connoissent la Déclamation & j'ai profité, autant qu'il m'a été possible des lumières des Acteurs de la Troupe du Roy, qui ont bien voulu m'honorer de leurs avis[66].

Afin de plaire à son public, le comédien, comme tout autre orateur, doit alors mettre en action les moyens de persuasion qu'il faut : outre son discours, ses gestes, sa voix, mais aussi son regard – en somme chacune des parties de son corps, comme le montre Quintilien dans son ouvrage intitulé *Institution oratoire*[67] – doivent faire l'objet d'une attention toute particulière.

---

[63] Donneau de Visé, *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*, in « *Molière, Le Misanthrope* », texte revu sur l'édition de 1667 et publié avec commentaire, étude sur la pièce par Émile Boully, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1886, p. 145.

[64] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680),* Paris, Champion, « Lumière classique », 2001, et Sabine Chaouche (éd.), *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatiqu*e, *1657-1750*, Paris, Champion, « *Sources classiques* », 2001.

[65] Pierre Pasquier, « De l'Art du Comédien », *XVIIe siècle*, 2003/2 (n° 219), p. 353-356. DOI : 10.3917/dss.032.0353. URL : http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2003-2-page-353.htm

[66] Jean Poisson, « *Préface* », dans *Réflexions sur l'art de parler en public par Poisson Comedien de sa Majesté le Roy de Pologne, & Electeur de Saxe*, 1717, (Le livre n'indique pas de lieu de publication).

[67] Voir Quintilien, *Institution oratoire*, Paris, Les Belles lettres, 1975.

Cependant il va de soi que le jeu imposé par une œuvre dramatique, avec ses multiples personnages, suppose un travail de coordination entre les divers acteurs car ils dialoguent, ainsi qu'une grande dextérité dans la mesure où non seulement ils réagissent les uns aux autres, mais où des événements se produisent, sous les yeux du public, et qu'ils leur inspirent eux aussi des émotions.

1- Faire voir par une présence physique la variété des émotions

Bien qu'il semble de prime abord essentiellement basé sur le discours, l'art oratoire est également fondé sur le corps, car l'orateur a pour mission principale de séduire son auditoire et d'accrocher son regard ; et, pour ce faire, tout son corps doit participer à cette séduction visuelle. Parfois, il suffit que le prédicateur ou tout autre orateur, comme le comédien, fasse silence pour laisser libre cours aux mouvements de son corps et à l'expression de son visage, car l'art de se taire participe aussi de l'action rhétorique ; cet art de l'éloquence muette est avant tout un art du corps parlant :

> Le visage est ce que l'auditeur observe le plus dans l'action. Toutes les passions y jouent leur rôle ; il est de tout pays et de toute langue. Les plus ignorants y savent lire : ils y reconnaissent la dévotion, la dissipation, la joie, la tristesse, la colère, la compassion. Il doit s'ajuster au sujet, et faire sentir ou deviner les mouvements de l'âme. Il parle quelquefois plus efficacement que le discours le plus éloquent[68] ;

Le visage parle la langue universelle des passions, qui devance la parole elle-même, car elle est plus immédiate et plus efficace. Ce

> […] silence spirituel ne subsiste qu'avec des passions vives, qui produisent des effets sensibles au dehors, et qui se montrent sur le visage de ceux qui en sont animés. Ainsi on voit que la joie, l'amour, la colère, l'espérance, font plus d'impression par le silence qui les accompagne que par d'inutiles discours, qui ne servent qu'à les affaiblir[69].

Le corps s'offre alors dans une lisibilité première, d'avant les codes et les savoirs. Peut-être même ce langage du corps livre-t-il l'état premier de la langue, sa condition de possibilité, peut-être donne-t-il accès à une dimension symbolique d'avant les mots, à une sémiotique du silence que la parole ne viendrait plus troubler ?

Selon Poisson, corps et parole sont indissociables, voire complémentaires chez un bon orateur : ainsi, un bon comédien est censé adapter son corps à son discours pour pouvoir toucher son public, il doit

---

[68] Abbé Dinouart, *L'Éloquence du corps ou l'action du prédicateur*, Paris, Chez G. Desprez, 1761, 2e édition, p. 224.
[69] Abbé Dinouart, *L'Art de se taire*, *op.cit*., p. 46.

> bien comprendre ce qu'il dit & de le sentir fortement soi-même, pour le rendre sensible à l'Auditeur. Quand on est touché de son discours, le Visage, la Voix & le Geste se prêtent & se conforment aux mouvemens intérieurs, & pour peu qu'on ait quelques graces naturelles ; avec cela seul, sans beaucoup de recherche, on peut plaire, & persuader, qui est le seul but de l'eloquence[70].

Malgré la place qu'occupe l'art de la déclamation dans l'appréciation du jeu de l'acteur, Poisson insiste également sur l'extrême importance du charme du corps comme moyen de séduire l'auditoire et de lui plaire :

> L'Art peut bien, en corrigeant un peu les déffauts de la Nature, rendre un Orateur, & un Acteur plus que passable, & au dessus de médiocre, mais les graces naturelles de l'Esprit & du corps, fortifiées par l'Etude & l'Application, peuvent seuls donner l'Excellence[71].

Songeons à Floridor (1608, 1671), ce comédien gentilhomme, ami de Corneille, et qui semble avoir charmé son auditoire aussi bien par sa beauté que par celle de son jeu. Il était connu pour avoir excellé dans les premiers rôles tragiques et comiques, et jouait avec une grâce particulière ; on disait de lui que lorsqu'on l'avait vu jouer un rôle on ne pouvait qu'oublier les acteurs qui l'avaient précédé. Fort de son succès, autant auprès du public populaire que des courtisans, il devint le porte-parole de la troupe : c'est lui qui prononçait les « compliments » et remerciements à la fin des spectacles.

a- L'art précis d'épouser les passions

Afin de pouvoir représenter convenablement sur scène les différentes passions qui agitent leurs personnages (amour, haine, courage, colère, folie, pitié…), on suppose alors que les comédiens – certes au courant de différentes théories en vogue – étaient appelés à revivre pleinement les émotions en question, aussi bien par le discours qu'à travers le corps, et à pousser loin la feinte dans un souci de vraisemblance et de véracité. Quand ces orateurs veulent

> exciter dans le cœur des Auditeurs, certaines grandes Passions, soit Terreur, soit pitié; alors ils sont debout & donnant l'effort à leur voix & à leur Action, tout est violent, tout est rapide, tout est vehement en eux[72].

La force des passions représentées est censée produire une sorte d'identification entre le comédien et son personnage : elle sert à émouvoir davantage le spectateur et à l'impliquer dans la fable. L'opération de séduction du public par le comédien devient ainsi plus facile étant basée sur un code corporel déjà connu et intégré à la fois par les deux instances, comédiens et public,

---

[70] Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, op.cit*., p. 34.
[71] Poisson, *ibid*., p. 35.
[72] Poisson, *op.cit*., p. 21-22.

d'où la possibilité d'une identification des spectateurs aux personnages et d'une connivence beaucoup plus aisée entre les acteurs et l'assistance. La sensibilité et les sensations constitue un principe actif, essentiel au théâtre car c'est d'elle que dépendent le succès éclatant de l'acteur et des représentations : le public doit prendre plaisir à ressentir des émotions.

Pour mériter l'engouement du public, il ne suffit donc pas de se borner à réciter un texte ou à incarner un personnage de la manière la plus vraisemblable, il faut aller au-delà de l'illusion pour faire naître ces instants magiques et éphémères « où les acteurs ne font plus seulement sentir un personnage, mais font sensation[73] ».

- *Par la voix*

Le Faucheur note qu'à chaque passion correspond une inflexion de voix à partir de laquelle cette passion est immédiatement repérable. Nos acteurs sont évidemment censés connaître et maîtriser ces différents codes et inflexions de la voix selon le type de l'émotion à représenter, ils sont appelés à « épouser les passions[74] » selon l'expression de Poisson : le comédien

> […] accommodera donc le ton & l'accent de sa voix à la nature de chacune des passions dont il est touché en soi-mesme, & dont il désire toucher les autres. Il montrera un amour par une voix douce, gaie et attrayante, & sa haine au contraire par une voix âpre et sevère. Il fera voir sa joie par une voix pleine, gaie, & coulante, au contraire sa tristesse par une voix sourde, languissante & plaintive, & même souvent interrompu par des soupirs& de gémissements. S'il a de la crainte, il le fera voir par une voix tremblante & hésitante. Si au contraire il a de l'assurance, il le montrera par une voix haute et ferme ; s'il a de la colère, il la donnera à connaître par une voix aiguë, impétueuse et violente, & par de fréquentes reprises d'haleine[75].

Donneau De Visé, qui, comme on l'a vu, a assisté à la première représentation du *Misanthrope* de Molière, nous informe sur l'adresse de Molière l'acteur, en Alceste, et d'Armande Béjart, la comédienne interprétant le rôle de Célimène, la beauté de leur jeu consistant notamment dans les multiples changements de tons de leurs voix respectives selon l'émotion en question :

> Cependant admirez l'adresse de l'auteur : ce jaloux, cet emporté, ce furieux, paraît tout radouci ; […] c'est faire voir ce que peut l'amour sur les cœurs de tous les hommes, et faire connaître en même temps, par une adresse que l'on ne peut assez

[73] Sabine Chaouche, « Le Jeu du comédien au XVIIIe siècle : faire sentir ou faire sensation ? », article mis en ligne le 10 mai 2013, in « *The Frenchmag »,* ISSN 2045-8533, consulté le 23 mars 2017. URL : http://www.thefrenchmag.com/Le-jeu-du-comedien-au-XVIIIe-siecle-faire-sentir-ou-faire-sensation-Par-Sabine-Chaouche_a716.html
[74] Jean Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, op.cit.*, p. 23.
[75] Michel Le Faucheur, *Traitté de l'action de l'orateur*, *op.cit*., p. 113-116.

> admirer, ce que peuvent les femmes sur leurs amants, en changeant seulement le ton de leur voix, et prenant un air qui paraît ensemble et fier et attirant[76].

Selon De Visé, la beauté de la scène doit beaucoup à la belle déclamation d'Armande-Célimène (car il confond un peu le personnage et l'actrice…) qui, par l'adoucissement de sa voix et sa posture séduisante, arrive à manipuler à loisir un misanthrope et à le fléchir à son égard sans avoir pour autant besoin de lui donner des explications convaincantes sur sa conduite :

> Pour moi, je ne puis assez m'étonner, quand je vois une coquette ramener, avant que s'être justifiée, non pas un amant soumis et languissant, mais un Misanthrope, et l'obliger non seulement à la prier de se justifier, mais encore à des protestations d'amour, […] ; et cependant demeurer ferme, après avoir ramené, et ne le point éclaircir, pour voir le plaisir de s'applaudir d'un plein triomphe. Voilà ce que s'appelle manier les scènes, voilà ce que s'appelle travailler avec art, et représenter avec des traits délicats ce qui se passe tous les jours dans le monde[77].

Selon le témoignage de l'auteur des *Entretiens galans* (1681), la belle voix d'Armande Béjart participe manifestement à la réussite de ses rôles :

> […] mais enfin, avec tous ses avantages, elle ne plairait pas tant si sa voix était moins touchante ; elle en est si persuadée elle-même que l'on voit bien qu'elle prend autant de divers tons qu'elle a de rôles différents[78].

Certes, le théâtre est d'abord un endroit où l'on assiste à une prestation de nature visuelle et le destinataire de l'action théâtrale est un spectateur avant d'être un auditeur, mais la dimension sonore du spectacle reste toutefois primordiale et indispensable à l'*actio*, propre à faire valoir les ressorts du discours persuasif et à toucher, convaincre et transformer l'auditeur, comme le montre Aristote dans sa *Rhétorique*. Il est évident que le son, sous la forme de la voix de l'acteur, de la déclamation, du « discours passionné » ou de la musique, est l'une des composantes de l'événement théâtral ou opératique et qu'il est mis sur un pied d'égalité avec la beauté physique de l'acteur, vu son influence majeure sur le spectateur. L'un des personnages de Scudéry, alors qu'on assiste à des scènes de théâtre dans le théâtre, ne présente-t-il pas en ces termes les qualités les plus appréciées chez un comédien : un beau corps et une belle voix ?

> MONSIEUR DE BLANDIMARE.
> […], il faut premièrement que la nature y contribue, en lui donnant la bonne mine ; car c'est ce qui fait la première impression dans l'âme des spectateurs : qu'il ait le port du corps avantageux, l'action libre et sans contrainte ; la voix claire, nette, et forte ; que son langage soit exempt des mauvaises prononciations, et des accents corrompus,

[76] Donneau de Visé*, Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*, dans « *Molière, Le Misanthrope* », texte revu sur l'édition de 1667 et publié avec commentaire, étude sur la pièce par Émile Boully, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1886, p.144.
[77] Donneau de Visé*, Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*, in « *Molière, Le Misanthrope* », texte revu sur l'édition de 1667 et publié avec commentaire, étude sur la pièce par Émile Boully, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1886, p.144.
[78] Anonyme, *Entretiens galans*, Paris, 1681, tome II, p. 96.

> qu'on acquiert dans les Provinces, et qu'il conserve toujours la pureté du Français[79]. (II, 1)

La beauté de la voix du comédien contribue à la transmission des émotions dont il veut faire part à son public, et c'est pour cela qu'elle

> […] doit être naturellement nette, sonore sans être perçante, semblable à une belle Taille de Musique, que les Latins appellent *Tenor,* pour se prêter à toutes les flexions imaginables ; c'est-à-dire, pour le rendre mâle, tendre forte ; basse, selon le Discours, mais toûjours intelligible[80].

L'on doit ainsi être attentif aux différentes inflexions de la voix quand il s'agit d'exprimer les passions, car

> La corde sonne selon qu'elle est touchée, si on la touche doucement, elle rend un son doux ; si fermement, elle en rend un fort& rigoureux. Il en est de mesme de la parole. Si elle procède d'une affection véhémente, elle produit une Prononciation véhémente : si d'une pensée paisible, elle produit une Prononciation qui est paisible tout de mesme[81].

Si l'on veut exprimer le mépris – sentiment qui sied fort bien à nos personnages aristocratiques de comédies et tragi-comédies – « il faut que ce soit d'un ton dédaigneux, & sans aucune émotion ni contention de voix [82] ». On peut se référer aux indications que donne Molière à sa troupe dans son *Impromptu de Versailles* sur la voix que doit adopter chaque comédien selon le type du personnage qu'il incarne. Ainsi pour jouer un Marquis ridicule, il faut ainsi placer haut sa voix, qui pourra avoir quelque chose d'un peu grêle :

> MOLIÈRE. - Mon Dieu, ce n'est point là le ton d'un marquis, il faut le prendre un peu plus haut, et la plupart de ces messieurs affectent une manière de parler particulière pour se distinguer du commun. "Bonjour Marquis", recommencez donc. (I, 2,)

Quand il s'agit de jouer « un honnête homme de cour », le ton doit évidemment changer ; « c'est-à-dire que vous devez prendre un air posé, un ton de voix naturel, et gesticuler le moins qu'il vous sera possible. » (*L'Impromptu de Versailles*, I, 2).

Tous les traités du théâtre sont d'accord sur le fait que le comédien ne doit jamais garder le même ton de voix tout au long de sa déclamation pour ne pas ennuyer son auditoire, il faut qu'elle ne soit ni monotone ni baissée, mais en harmonie avec la passion qu'il s'agit d'exprimer : le ton de la voix doit ainsi changer selon la nature du discours à prononcer, car

---

[79] Georges de Scudéry, *La Comédie des comédiens*, Paris, A. Courbé, 1635.
[80] Jean Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, op.cit*., p. 22-23.
[81] Le Faucheur Michel, *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la Prononciation et du geste*, Nouvelle Édition revue corrigée et publiée par Valentin Conrart, Paris, chez Louis Billaine en la Grand'Salle du Palais, 1667, p. 113.
[82] Le Faucheur Michel, *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la Prononciation et du geste*, Nouvelle Édition, *ibid*., p. 125.

« Rien ne fatigue plus que d'entendre un Orateur, toûjours sur le même ton, ce qui s'appelle monotonie[83] ». C'est en ces termes que Le Faucheur enseigne à son orateur la façon la plus convenable de prononcer son discours :

> Il faut changer de voix, afin qu'il paroisse que ce n'est pas vous qui parlez, mais la personne qui vous introduisez. Secondement, qu'il la faut diversifier selon la diversité des personnes que vous faites parler[84].

Pour retenir autant que possible l'attention de son public, le ton de la voix du comédien doit bien se faire entendre, et, même quand il est passionné, il doit trouver un juste milieu entre la précipitation et la lenteur, ce qui suppose sans doute qu'il ne revive pas trop sincèrement les émotions qu'il joue. Sa diction sera

> […] regulière, c'est à dire selon les regles de la Langue & le bel Usage ; il faut qu'elle n'ait rien d'ignoble ; l'articulation doit être coulante, nette & insinüante : dans les endroits passionez, il faut presser son Discours, mais il ne faut pas trop s'abandonner à son jeu, et on doit prendre garde de ne pas bredoüiller, comme dans les Raisonnemens il faut éviter le trop grand flegme ; car la lenteur de la parole est capable de glacer tout un Auditoire[85].

L'acteur doit savoir jouer entre une voix basse, aiguë, lente, vive, éclatante, ou faible selon que son rôle ou l'émotion l'exige. Il faut qu'il sache paraître s'abandonner au « feu » de la passion pour pouvoir jouer parfaitement son jeu et se livrer à « un échauffement forcené du corps[86] » surtout quand il s'agit de représenter les passions extrêmes comme la colère ou la haine. Il faut cependant, que les comédiens fassent attention à ce que l'identification avec les personnages qu'ils incarnent ne soit jamais complète : ceci peut, selon les théoriciens, constituer un danger réel pour l'acteur surtout lorsqu'il est appelé à « vivre » une passion très violente telle que la fureur (état proche de la folie). Dans ses *Historiettes*, Tallemant des Réaux, en rapportant l'accident survenu à Mondory[87] alors qu'il interprétait les fureurs du roi Hérode, montre le danger que représente l'identification totale du comédien avec le personnage qu'il joue et son abandon complet aux émotions de ce dernier.

---

[83] Jean Poisson, *ibid*., p. 25.
[84] Michel Le Faucheur (1585-1657), *Traitté de l'action de l'orateur*, *ibid*., p. 145,146.
[85] Jean Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, ibid*., p. 19.
[86] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien*, *op.cit*., p. 117.
[87] Cité plus loin.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 6 : *Conférence de M. Le Brun... sur l'expression générale et particulière*, Le Brun, Charles (1619-1690), J.-L. de Lorme (Amsterdam), E. Picart (Paris), 1698.



Figures 2 : *Les Expressions des passions de l'âme,* représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun, Le Brun, Charles (1619-1690), J. Audran (Paris), 1727.

En sa qualité de grand praticien du théâtre, Jean Poisson enseigne à son comédien les techniques de respiration qui lui sont nécessaires pour déclamer son texte de la meilleure des façons sans tomber dans l'excès :

> au théatre, il faut quelquefois faire du bruit pour reveiller l'attention de l'Auditeur : pour cela , il faut prendre sur ses poumons , il ne faut pas cependant crier, s'enroüer, & comme nous disons s'en goüer, & c'est à quoi nous sommes quelquefois sujets au théatre ; le feu nous emporte& [pour me servir de nos termes]nous épousons trop la Passion ; et notre période n'est pas finie , que nous sommes tout essouflez[88].

[88] Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, op.cit.*, p. 23.

Et pour éviter ce genre d'accidents (l'essoufflement), le comédien doit

> faire de petites pauses, presqu'insensibles, en reprenant légèrement la respiration, & en soûtenant toûjours les Yeux & l'Action, pour tenir l'Auditeur en haleine, & attentif jusqu'à la fin de la période[89].

En effet, le comédien explique que « trop se penetrer » de la passion peut aussi gâcher le jeu de l'acteur qui prend le risque que « la voix se per[de], & la Mémoire même se trouble quelquefois[90]». Participe également à la bonne prononciation, la manière de tenir la tête qui influence certes les différentes modulations de la voix :

> […] elle se doit tenir non élevée & tendüe, ce qui marqueroit de l'arrogance, non abattüe sur la poitrine, ce qui rendroit la voix moins claire & moins intelligible ; non panchée sur les épaules, ce qui témoigneroit de la langueur : mais toujoûrs droite, selon son état naturel. L'autre, qui n'est pas bienséant qu'elle demeure immobile, comme celle d'une statuë ; Qu'il ne faut pas aussi qu'elle se remuë incessamment, ni qu'elle branle ou qu'elle s'avance souvent dans la contention du discours, […]; mais qu'il faut en fuyant les extrémitéz, elle se tourne doucement sur son col, quand il en est besoin , comme la Nature l'y porte elle-mesme , pour ne regarder pas seulement ceux qui sont devant ses yeux au milieu d'une assemblée , mais jeter aussi la veuë de fois à autre sur ceux qui sont à ses costez , tantost d'un costé, tantost de l'autre : & après cela se tenir ordinairement en la posture où la voix peut être plus aisément entenduë de la plus grande partie des Auditeurs , c'est-à-dire , regardant le milieu de l'auditoire[91].

Diderot soutiendra que, si vraisemblables soient-elles, les passions au théâtre restent fondées sur une « longue étude » du comédien, qui obéit à « des règles de convention », et des « accents » préétablis. Pour lui, la preuve est que ces accents

> […] sont mesurés, qu'ils font partie d'un système de déclamation ; que plus bas ou plus aigus de la vingtième partie d'un quart de ton, ils sont faux, qu'ils sont soumis à une loi d'unité ; qu'ils sont , comme dans l'harmonie, préparés et sauvés ; qu'ils ne satisfont à toutes les conditions requises que par une longue étude ; qu'ils concourent à la solution d'un problème proposé ; que pour être poussés juste, ils ont été répétés cent fois, et que malgré ces fréquentes répétitions, on les manque encore[92]…

Dans son *Théâtre Français*, Chappuzeau nous livre des informations sur les mises en scène de l'époque et les multiples entraînements consentis par les comédiens avant la représentation finale. Il note que lors des répétitions, l'avis de l'auteur de la pièce reste primordial dans la correction de la déclamation des comédiens ; il faut que ce dernier

---

[89] Poisson, *ibid*., p. 24.
[90] Poisson*, ibid*., p. 2.
[91] Le Faucheur, Michel (1585-1657), *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*, Nouvelle Édition, revue, corrigée et publiée par Valentin Conrart, Paris, chez Louis Billaine, en la Grand' Salle du Palais, à la Palme, & au Grand Cesar, avec privilège du Roy, 1667 p. 198-199.
[92] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd R. Laubreaux, Paris, Garnier- Flammarion, 1994, p. 132.

> assiste ordinairement à ces répétitions, & releve le Comedien, s'il tombe en quelque defaut, s'il ne prend pas bien le sens, s'il sort du naturel dans la voix ou dans le geste, s'il apporte plus au moins de chaleur qu'il n'est à propos dans les passions qui en demandent[93].

Il est certes nécessaire de corriger la déclamation, mais nos théoriciens de théâtre vont encore plus loin : chaque mot doit être prononcé selon le sens qu'il exprime[94], surtout quand il s'agit des genres plus « nobles » comme les tragi-comédies. Ainsi les mots dont on se sert pour « louër & rehausser[95] » tels que « *admirable, incroyable, incomparable, ineffable, inestimable, éclatant, pompeux, triomphant, illustre, héroïque*[96] […] » doivent être « proférez d'un ton plus magnifique[97] », quant à ceux utilisés pour « blâmer & détester[98] » comme « *Atroce, énorme, détestable, abominable, exécrable, monstruëux*[99] », ils « doivent être prononcez d'une voix plus haute & plus émeuë[100] ».

- *Par les expressions du visage*

Outre la voix, les expressions du visage se taillent également une part de lion dans l'art déclamatoire. Le Faucheur avertit son orateur de l'importance qu'il doit accorder à son visage puisqu'il constitue la partie « à laquelle il faut principalement prendre garde, afin qu'on n'y voye rien de desagréable, parce que c'est la partie qui est le plus exposée en veuë, & sur laquelle tous vos Auditeurs ont continuellement les yeux[101] ». Au XVIIe siècle, le visage avec toutes ses expressions, les yeux, les lèvres et le mouvement de la tête, reste l'élément essentiel et central de la gestuelle du comédien et de sa communication avec son public, d'autant plus que le visage est considéré à l'époque comme le siège de toutes les passions de l'âme. Ces passions, qui se traduisent physiquement, doivent se lire immédiatement sur le visage du comédien. Le visage a donc attiré toute l'attention des traités de la médecine ainsi que des peintres et des graveurs qui ont étudié les différentes contractions des muscles en fonction des passions qui le traversaient. Le peintre Le Brun définissait la passion comme telle :

> La Passion est un mouvement de l'âme, qui réside en la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l'Âme pense lui être bon, ou pour fuir ce qu'elle pense lui être mauvais ; & d'ordinaire tout ce qui cause à l'Âme de la passion, fait faire au corps quelque action[102].

---

[93] Samuel Chappuzeau (1625, 1701), *Le Théâtre François, op.cit*., p. 96.
[94] Voir sur ce point Le Faucheur Michel, *Traitté de l'action de l'orateur, op.cit.,* p. 197 et suivantes.
[95] Le Faucheur Michel, *Traitté de l'action de l'orateur, ibid.*, p. 183.
[96] Le Faucheur Michel, *ibid*., p. 183.
[97] Le Faucheur Michel, *ibid*., p. 183.
[98] Le Faucheur Michel, *ibid*., p. 183
[99] Le Faucheur Michel, *ibid*., p. 183.
[100] Le Faucheur Michel, *ibid*., p. 183.
[101] Le Faucheur Michel, *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste, ibid.,* p. 201.
[102] Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression des passions*, Amsterdam, J. De Lorme, 1698, p. 4.

Le comédien est donc appelé à faire coïncider les expressions et les mimiques de son visage avec le sens de son discours. Quand, par exemple, le prince Orontée de *Laure Persécutée* se trouve chagriné par la trahison de Laure dit : « Saisi, troublé, confus, je ne me connais pas, » (IV, 2), ou quand Laure s'écrit à son tour « Je demeure interdite et perds tout sentiment », il semble naturel que l'acteur interprétant le rôle exprime physiquement toutes ces émotions qui traversent son personnage : amour, haine, surprise, crainte, colère, joie, désespoir, jalousie, trouble…. Les expressions du visage doivent alors être réglées en fonction des émotions que l'auteur veut faire paraître,

> […] pour y faire paroistre de la gayeté aux choses agréables, & dans les affections d'amour & de joye ; de la tristesse aux choses lugubres, & aux passions de haine & de douleur, de la douceur aux consolations, & de la sévérité aux répréhensions, de la gravité & de l'autorité en parlant à vos inférieurs, ou de l'humilité & du respect en parlant à vos Supérieurs[103].

Certes nos acteurs n'étaient pas tous aussi habiles ni aussi éloquents les uns que les autres, mais, cette grâce « expressive » dont certains étaient dotés se révèle plus comme le résultat d'une étude sur les mimiques et expressions du visage qu'un don de la nature. La beauté du corps sur scène peut être considérée comme un pur résultat de l'art et de l'exercice. Le Père de Cressolles distingue ainsi les visages naturels de ceux qui sont métamorphosés par l'art :

> Personne ne peut refaire les traits de sa face, mais il est possible de se faire un visage …Au témoignage des Anciens, le visage est en effet cette composition artiste des traits de la face qui nous permet de la modifier à volonté en fonction des passions de l'âme[104].

Ce beau masque apposé par l'art sur la face naturelle est comme

> un instrument de musique […] [qui] comporte plusieurs cordes qu'il faut savoir tendre ni trop ni trop peu, et faire résonner en harmonie. Ce sont le front, les yeux, « portes de l'âme », les sourcils, les narines, et enfin la bouche et les dents qui concourent, chacun en particulier et dans un effet d'ensemble bien tempéré, à l'expression efficace des passions[105].

Dans le prologue de *La Comédie des comédiens* de Scudéry, Monsieur de Blandimare n'attendra-t-il pas du comédien une parfaite traduction des passions qu'il appréciera dans le changement des expressions de son visage ?

> […] il faut que les pleurs, le rire, l'amour, la haine, l'indifférence, le mépris, la jalousie, la colère, l'ambition et bref que toutes les passions soient peintes sur son visage chaque fois qu'il le voudra. (II, 1)

---

[103] Le Faucheur Michel (1585-1657), *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste, op.cit*., p. 202.
[104] *Vacationes*, *op.cit*., p. 221, cité par Marc Fumaroli, dans *Héros et Orateurs*, *op.cit*., p. 431, 432.
[105] Marc Fumaroli, *Héros et orateurs, op.cit*., p. 432.

Dans *L'Impromptu de Versailles*, Molière ne reprochera-t-il pas à Montfleury son jeu « et à Mademoiselle du Château, qu'elle conservait un visage riant dans les plus grandes afflictions, il disait à tous les Comédiens présents et à venir de ne pas les imiter[106] » :

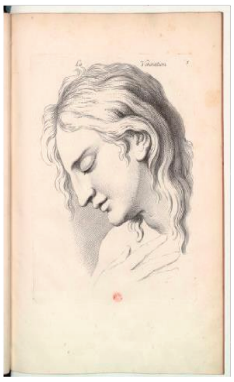
> Voyez-vous comme cela est naturel et passionné ? Admirez ce visage riant qu'elle conserve dans les plus grandes afflictions. (I, 1)

Dans ses différents dessins, Le Brun rend compte de diverses déformations qui laissent les passions sur les traits du visage de la personne émue :

[106] Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Tome II, Paris : Veuve Duchesne, 1775 (3 volumes). Édition de Alexandra Dias Vieira, 2015, p. 406.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France





:

***Les Expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Le Brun, Charles (1619-1690), J. Audran (Paris), 1727.**







- Les yeux et les pleurs

Dans ses *Réflexions sur l'art de parler en public,* Poisson, en convergence avec ce que les textes dramatiques nous ont révélé, accorde une importance extrême à l'œil, plus qu'à toutes les autres parties du visage car

> c'est dans l'œil qu'est l'Action & la force de la Déclamation. Un œil vacillant, & dont les regards ne sont ni fermes, ni arrêtés, & qui n'a nulle expression, n'exerce aucune Passion, & ne remue point le cœur de l'Auditeur. Les mouvements du visage sans l'œil, sont inutiles, & ne font aucune impression. L'œil doit parler dans l'orateur, puisque les yeux sont des miroirs qui représentent ce qui se passe dans nôtre Ame : cela est si vrai, qu'au récit d'une Aventure, nos yeux marquent & découvrent l'intérêt que notre cœur y prend[107].

Les yeux parlent mieux de nos émotions et peuvent dire autant que le langage verbal, puisque le langage des yeux est accessible à tout le monde même à ceux qui ne parlent pas la même langue que la nôtre : par exemple,

> quand un homme parle en colère, son imagination echauffée inspire à ses yeux un certain feu qui les rend estincelans : tellement qu'un estranger qui n'entendroit pas son langage ; ou un sourd qui ne pourroit ouïr le ton de sa voix, ne laisseroit pas d'y reconnoistre son indignation[108].

Tel est le Lisandre de *La Galerie du Palais :* sa rage se manifeste dans ses « yeux pleins de colère » (IV, 5) selon les témoignages d'Hippolite ; quant à Camille sous l'effet de la même émotion, dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne*, ses yeux « découvrai[ent] quasi ses sentiments cachés » (IV, 8) en dépit de sa discrétion.

L'œil est aussi source de chaleur, il anime le discours et lui confère toute sa beauté. Dans ses satires, le Père Sanlecque[109] (1652-1714) tourne en dérision le mauvais acteur qui enflamme sa voix sans pouvoir enflammer ses yeux en même temps :

> Quel acteur êtes-vous ? Lorsque vous me parlez,
> Votre gosier s'enflamme, & vos yeux sont gelés,
> C'est ainsi qu'autrefois on voyait les Idoles,
> Sans animer leurs yeux, animer leurs paroles.
> Mais si votre œil s'obstine enfin à se glacer,
> Au cercle de Benoît[110] il faudra vous placer[111].

Ce thème est présent surtout dans les pastorales et les pièces qui traitent de l'amour[112]. L'œil a des vertus puissantes qui vont de la simple œillade tendre et amoureuse, à l'expression du courroux, voire de la foudre.

---

[107] Jean Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public* par Poisson Comedien de sa Majesté le Roy de Pologne, & Electeur de Saxe, 1717, (le texte n'indique pas de lieu de publication), p. 29, 30.

[108]Michel Le Faucheur (1585-1657), *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste, op.cit*., p. 204.

[109] La date approximative de l'apparition des *Poésies* de Louis de Sanlecque est 1686.

[110] « Par ironie, qui affecte une dévotion doucereuse. Un air benoît. Un benoît personnage. » (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française, 1872-77).*

[111] Nicolas De Boileau Despréaux, *Satires et œuvres diverses De M. De Boileau Despréaux ; Avec les Passages des Poëtes Latins, imités par l'Auteur, Et augmentées de plusieurs Pieces qui n'ont point encore paru : avec les Poésies du Père Sanlecque*, Nouvelle Edition, à Amesterdam, 1770, chap. « *Poèmes sur les mauvais gestes* », p. 355.

[112] Voir plus des détails sur le langage des yeux dans notre partie (D. I. 2.a.) : « *Le regard, miroir de l'âme : (les yeux*) ».

> Que votre œil avec vous me convainque& me Touche ;
> On doit parler de l'œil autant que de la bouche.
> Que la crainte& l'espoir, que la haine& l'amour,
> Comme sur un théatre, y parlent tour-à- tour.
> Il est des Damoiseaux, dont l'œillade amoureuse
> Accompagne toujours la phrase précieuse[113] ?

On mesure l'ardeur de la passion qu'éprouve Sostrate pour la princesse Ériphile dans *Les Amants Magnifiques,* à ce qu'elle devient publique malgré les tentatives de ce dernier de la garder secrète. L'expression de ses yeux trahit malgré lui son ardeur :

> CLITIDAS.
> […] j'ai celle de lire dans les yeux le nom des personnes qu'on aime. Tenez-vous un peu, et ouvrez les yeux. É, par soi, é ; r, i, ri, éri ; p, h, i, phi, ériphi ; l, e, le : Ériphile. Vous êtes amoureux de la princesse Ériphile.
>
> SOSTRATE. - Ah ! Clitidas, j'avoue que je ne puis cacher mon trouble, et tu me frappes d'un coup de foudre. [….]
>
> CLITIDAS. - Et sérieusement parlant, si dans vos actions j'ai bien pu connaître depuis un temps la passion que vous voulez tenir secrète, pensez-vous que la princesse Ériphile puisse avoir manqué de lumière pour s'en apercevoir ? Les belles, croyez-moi, sont toujours les plus clairvoyantes à découvrir les ardeurs qu'elles causent, et le langage des yeux et des soupirs se fait entendre mieux qu'à tout autre à celles à qui il s'adresse.

L'on juge souvent de l'état d'âme d'un personnage à ses yeux, puisque

> C'est le regard qui, tendre ou serein, asséné ou souriant, peut traduire tous les mouvements de l'âme dans un juste rapport avec le ton du discours. Car si l'action est comme le langage du corps, elle doit d'autant plus être en harmonie avec la pensée[114].

Si les comédiens doivent connaître et maîtriser les expressions des yeux propres à chaque sentiment, ils sont également appelés à adapter les mouvements[115] de leurs yeux à chacune des passions qu'ils sont censés ressentir. Le regard doit alors se baisser de pudeur ou de honte et se lever lorsque l'on invoque Dieu :

> Quant à hausser au baisser les yeux, il est évident qu'i faut faire selon les choses dont on parle. Car si vous parlez du Ciel & des puissances celestes, vous devez sans doute lever les yeux au Ciel : mais si c'est de la terre & des choses inférieures, vous le devez abaisser vers terre[116].

---

[113] Nicolas De Boileau Despréaux, *Satires et œuvres diverses De M. De Boileau Despréaux*, *op.cit*., « Poèmes sur les mauvais gestes », p. 354.
[114] Cicéron, *De Oratore*, III, §221, éd. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, [1950] ,1979.
[115] Sur les mouvements malséants de l'œil, voir « *Poëmes sur les mauvais gestes des Prédicateurs* » du P. Sanlecque, dans « *Satires et œuvres diverses* […] », *op.cit*., p. 355-356.
[116] Le Faucheur Michel, *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste, op.cit.*, p. 210-211.

De là, on peut donc supposer que chaque fois qu'il y a adresse à Dieu ou aux dieux, l'acteur lève les yeux vers le ciel. Ainsi l'on peut imaginer que l'acteur incarnant le roi Alexandre dans *Les Deux Pucelles* a le visage tourné vers le haut chaque fois qu'il prononce les mots « Ô ciel ! que tu me ris, et que de tout m'est prospère ! » (V, sc. dernière) ; de même pour le roi de *La Folie du Sage* qui, affligé par la mort de Rosélie, invoque l'assistance divine : « Quel spectacle est-ce ici ? qu'aperçoy-je, ô grands Dieux ! / […] / Quoy Roselie est morte ? ô Cieux ! est-il possible ? » (III, 3). Au geste doit s'ajouter un volume amplifié de la voix, qui sert à rendre compte de l'émotion du personnage dans son invocation à Dieu :

> car comme vous élevez votre voix, quand vous voulez vous faire entendre à ceux qui sont fort éloignez de vous : aussi quand vous parlez à la Divinité, qui a son throsne dans le Ciel, vous le devez faire d'un ton plus haut que quand vous parlez à des hommes qui sont icy bas aussi bien que vous[117].

Que ce soit au théâtre ou ailleurs, notamment dans l'art oratoire, les yeux restent l'instrument favori de la communication : on doit donc avoir un beau regard pour pouvoir persuader. Certains vont même jusqu'à demander à l'orateur de verser des larmes réelles, quand il s'agit des pièces tragiques ou tragi-comiques, afin de toucher son auditoire et ils prennent pour exemple le « comédien Polus ». Le Faucheur évoque cet antique acteur qui, pour bien jouer le rôle d'Électre de Sophocle pleurant sur l'urne de son frère, ramène sur scène les « urnes réelles » de son propre fils décédé. Alors, selon Le Faucheur, on le voit qui

> […] les portant entre ses bras s'attendrit tellement le cœur sur cet objet, qu'en ayant jetté des hauts cris & versé des larmes non feintes, il remplit tout le Theatre d'affliction & de pleurs[118].

Ainsi, pour que l'expression des yeux soit parfaite, le comédien doit montrer des yeux rieurs quand il s'agit d'exprimer la joie, fréquente en comédie ou à la fin des tragi-comédies et des larmes quand il faut manifester de la tristesse, souvent appelées dans la tragi-comédie mais non exclues de la comédie, car les larmes sont la seule marque d'une émotion vraie :

> C'est pourquoy les anciens Acteurs se sont estudiez avec tant de soin à s'acquerir la faculté d'émouvoir leur imagination jusqu'au point de pouvoir répandre des larmes en abondance, & y ont si admirablement reüssi, que mesme on en a veû qui en avoient encore le visage tout couvert après estre sortis du Théatre[119].

Songeons aux vives larmes de plusieurs de nos jeunes premiers de tragi-comédies : celles d'Agésilan de Colchos pleurant l'ingratitude de Diane, à ceux du prince Orontée sanglotant

---

[117] Le Faucheur Michel, *Traitté de l'action de l'orateur, ibid*., p. 149.
[118] Le Faucheur Michel, *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste, op.cit.,* p. 206.
[119] Le Faucheur Michel*, Traitté de l'action de l'orateur, ibid.,* p. 204-205.

devant la porte de sa Laure et laissant éclater sa douleur en croyant à sa trahison. Reste à savoir si ces larmes sont réellement visibles sur scène, alors que les salles étaient longues et étroites, ou est-ce que l'acteur se contente plutôt des paroles ?

Outre par l'amour, l'extrême émotion des personnages peut être aussi causée par une grande tristesse suite à la perte d'un être cher : dans *La Folie du Sage*, on doit voir Ariste tout en pleurs en apprenant la nouvelle de la mort de sa fille (III, 4) ; l'Aglante de *La Silvanire* pleure également la fausse mort de Silvanire ensorcelée ; Amerine de *Ligdamon et Lidias* fait de même en voyant succomber Ligdamon empoisonné (scène dernière). Dans ces scènes émouvantes, il faut,

> […] que l'Acteur attendri lui-même par les tristes sentiments que le Poète lui fournit, ne retienne point des larmes, qui ne sont pas déshonnêtes en certaines occasions aux hommes les plus courageux, et qui sont toujours bien séantes, ou pour le moins excusables […]. Car étant certain que le Poète doit tendre principalement à émouvoir la Pitié, il faut qu'il écrive des choses qui touchent extrêmement, et que l'Acteur les animes par une expression réelle de gémissements et de pleurs dans les endroits où ils sont propres, s'il veut que le Spectateur le récompense par des larmes[120],

L'acteur doit ainsi savoir émouvoir par son corps, par son jeu, ses gestes et sa posture, c'est surtout l'attendrissement qu'il doit viser par ses pleurs et ses gémissements, car en émouvant son spectateur, le comédien le séduit et le fait adhérer à son jeu, d'où son incapacité d'exercer son *logos* sur le spectacle. Et c'est manifestement cette fascination qui participe au succès de la pièce.

> Certainement si l'Actrice qui pousse des tristes paroles, est savante en son métier; si elle sait faire force sur les endroits pitoyables, agrandir son infortune par l'élévation de sa voix, dépeindre ses langueurs par l'inflexion de ses tons entrecoupés de soupirs, et accommoder son geste, ses larmes et ses regards à ces sentiments lugubres, pour peu qu'elle ait de beauté, qui est le charme universel qui donne la grâce aux choses, il n'y aura guère des cœurs qui ne soient vivement touchés, et qui ne publient encore par des pleurs même involontaires, que le Poète et l'Actrice sont également admirables[121].

Selon La Mesnardière, les pleurs de l'homme noble sont autorisés et ils ne constituent en aucun cas une atteinte à sa virilité, ni un manque de civilité : ils font plutôt partie de la rhétorique de la pitié essentielle dans les genres les plus nobles (les tragédies et tragi-comédies) :

> Il est permis à un héros, quelque constant et tranquille que la Fable le dépeigne, de pleurer en quelque rencontre. Homère fait gémir Achille, Ulysse est baigné de larmes en cent endroits de L'Odyssée, Ajax pleure chez Sophocle […]. Et s'il n'est point malséant à ces Demi-dieux des anciens, de répandre quelques pleurs, l'un par un sentiment de rage, les deux seconds par la douleur, et l'autre par la pitié, […],

[120] Jules de La Mesnardière, *La Poétique* (1640), Paris, chez Antoine de Sommaville, au palais, dans la Gallerie des Merciers, à L'Efeu de France, avec Privilège du Roy. Réimpression de l'édition de Paris de 1640, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 86.
[121] La Mesnardière, *La Poétique*, *op.cit*., p. 87, 88.

> pourquoi ne permettons –nous point un homme courageux de témoigner ses déplaisirs par l'effusion de quelques larmes ? Pourquoi n'accordons-nous pas à une Ame généreuse, qui par faiblesse, ou par surprise, aura commis une offense extrêmement considérable envers la personne qu'elle aime, d'accompagner son remords de quelque larmes virtuelles, qu'elle ne doit pas retenir à moins que d'être barbare[122] ?

- La bouche

Les lèvres sont aussi importantes que les yeux dans l'art oratoire et chacune de leurs positions est porteuse de sens ; ainsi le Père Sanlecque s'amuse à énumérer les positions malséantes de la bouche :

> Que votre bouche aussi s'ouvre & se ferme bien.
> Souvent d'un seul côté la bouche se renverse,
> Et fait prendre à ses mots un chemin de traverse.
> Souvent, la bouche ouverte, on a beau s'efforcer,
> Chaque lourde syllabe est une heure à passer.
> Ici cet Orateur qui pousse une invective,
> À chaque mot qu'il dit, fait pleuvoir sa salive
> […]
> Vous donc, de qui la bouche est digne de censure,
> Croyez qu'il est honteux d'en outrer la figure.
> Ne remuez jamais vos lèvres qu'en parlant,
> Et ne les ouvrez point pour attraper du vent[123].

Molière utilise cette gymnastique de la bouche pour créer un effet comique et pour ridiculiser ses personnages[124] : la marquise de *La Critique de l'École des Femmes* paraît ridicule quand elle essaye de faire la « petite bouche » en parlant ; ses grimaces font rire Élise et Uranie à ses dépens :

> ÉLISE.
> Elle affecte toujours un ton de voix languissant, et niais, fait la moue, pour montrer une petite bouche, et roule les yeux, pour les faire paraître grands. (I, 1)

L'on peut également imaginer l'hilarité du public surtout devant Marquise Du Parc, la future Arsinoé, qui, devant faire oublier sa grande beauté, exagérait probablement beaucoup les mimiques de la précieuse pour accentuer le comique car, dans la distribution de *L'Impromptu*

---

[122] La Mesnardière, *La Poétique, op.cit*., p. 78.
[123] Nicolas Boileau-Despréaux, « *Poèmes sur les mauvais gestes de ceux qui parlent en public et surtout des prédicateurs"* », dans *Satires et œuvres diverses, op.cit*., p. 356-357.
[124] Dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, M. Jourdain fait différentes grimaces avec ses lèvres en essayant d'apprendre les voyelles dictées par son maître de philosophie : « MAÎTRE DE PHILOSOPHIE : Et la voix I en rapprochant encore davantage les mâchoires l'une de l'autre, et écartant les deux coins de la bouche vers les oreilles : A, E, I. / MONSIEUR JOURDAIN : A, I, I, I, I. Cela est vrai. Vive la science ! / MAÎTRE DE PHILOSOPHIE : Vos deux lèvres s'allongent comme si vous faisiez la moue : d'où vient que si vous la voulez faire à quelqu'un et vous moquer de lui vous ne sauriez lui dire que : U. » (II, 5). Et l'on peut imaginer, vu ces différentes instructions, à quel point ce bourgeois pouvait grimacer sur scène avec ses répétitions inlassables des voyelles qu'il venait d'apprendre, ce qui le dénonce d'emblée comme dénué de la noblesse qu'il ambitionne ; d'autant plus que Molière, qui interprétait le rôle, était connu par l'efficacité de son jeu sur scène et ses multiples grimaces et roulements des yeux.

de Versailles, elle répète le rôle d'une « marquise façonnière », rôle identique à celui de Climène, souligne Molière, mais elle proteste en affirmant qu'il n'y a pas moins façonnière qu'elle. Le chef de troupe la félicite alors « de bien représenter un personnage qui est si contraire à son [votre] humeur » pour son jeu dans *La Critique*.

L'acteur doit ainsi adapter les grimaces de sa bouche à la nature du personnage qu'il joue. Il lui est *a priori* autorisé d'en faire toutes les « contorsions » possibles dès qu'il s'agit d'un personnage roturier ou grotesque afin de susciter le rire, alors qu'il serait malséant de grimacer en interprétant le rôle d'un personnage d'un rang élevé et dont l'intention d'intervention est grave, où le comédien est plutôt amené à être posé et à maintenir sa bouche dans les positions bienséantes. Ainsi, dans les tragédies et tragi-comédies dont les héros sont de la plus haute société, et même quand le comédien est censé élever la voix, sa « […] bouche n'a jamais le droit de grimacer[125] ».

- *Par des mains expressives*

Chaque partie du corps a, certes, son rôle dans la communication, et l'acteur bien imprégné de cette culture du corps, connaît certainement la valeur signifiante de chaque membre dans la transmission de son message. Dans ce langage corporel, les mains semblent occuper une place non négligeable,

> car nous nous en servons à appeller, à congédier, à promettre, à menacer, à supplier, à admirer, à jurer & à représenter la plupart des choses dont nous parlons[126].

Et si les autres parties du corps supportent et aident celui qui parle, « les mains [elles,] parlent [127]». Il y a même certains « Poètes », si conscients de l'importance des mains, nous dit Le Faucheur, qu'ils utilisent indifféremment le mot « geste » pour « mains » : notre théoricien donne l'exemple de « Martial » qui « pour dire *tout le geste* dit, toute la main, comme si le Geste n'estoit autre chose que le mouvement des mains[128]». La gestuelle des mains, dont on a vu qu'elle était déconseillée à l'honnête homme, reste cependant très codifiée au XVIIe siècle, et l'on interdit à l'orateur (et au comédien) d'user de sa main gauche toute seule sauf pour « accompagner la droite, & encore en s'élevant toujours moins haut qu'elle[129]». Il ne peut non

[125] Nicolas Boileau-Despréaux, *Satires et œuvres diverses*, *op.cit*., p. 357.
[126] Michel Le Faucheur (1585-1657), *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste, op.cit.*, p. 215.
[127] Michel Le Faucheur, *ibid.*, p. 215.
[128] Michel Le Faucheur, *ibid.,* p. 215.
[129] Michel Le Faucheur, *op.cit*., p. 217.

plus claquer les mains, ni « frapper la poitrine » surtout quand il joue le noble, car cela sent « le Basteleur & le charlatan » :

> Porter les mains plus haut que la tête, frapper des poings sur les côtez, montrer des doigts, les écarter, étendre les bras en croix, avoir trop des gestes, ce qui s'appelle gesticuler, observer une certaine action regulière d'une main à l'autre, n'agir que de la main gauche seule ; sont tous des gestes vicieux qui ne seront pas supportables sur la scène tragique, & qui ne peuvent convenir qu'à un Comique, & par conséquent, ne peuvent être reçûs dans un Orateur grave[130].

Même dans les pièces comiques, excepté la farce, et surtout dans le comique noble, trop de gesticulation n'est pas toujours la bienvenue surtout dans les comédies dont les personnages sont d'un rang social très élevé, où elle reste de mauvais aloi : l'on ne peut ainsi représenter un roi ou un prince authentique en lui prêtant des gestes ignobles puisqu'il est censé conserver sa grâce nobiliaire en dépit du genre de la pièce.

Il est aussi malséant de commencer par gesticuler avant de parler : « ça seroit chose ridicule que votre Geste commençât avant que vous eussiez ouvert la bouche, ou qu'il continuât après que vous auriez cessé de parler[131] ». On peut ainsi imaginer que toutes ces contre-indications sont exploitées par les auteurs comiques afin de susciter le rire du public aux dépens des personnages bouffons qui sont censés ignorer toutes les règles de la bonne tenue corporelle. Bien que le fait de remuer la tête soit aussi considéré comme un geste inélégant,

> il peut sans doute arriver que, dans les mouvements pathétiques du discours, indignation, colère ou douleur, l'orateur soit amené, comme sous l'effet d'une impulsion violente, à agiter la tête vivement : il n'en perd pas pour autant son contrôle et sa dignité, puisqu'il le fait à propos et sans complaisance à soi-même[132].

Dans son article « *Le Corps éloquent […]* », consacré aux *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620) – texte qui s'est révélé fondateur des principes de l'art de l'acteur au XVIIe siècle – Marc Fumaroli analyse les différents mouvements des mains chez un orateur et leur expressivité. Un acteur montre tout son art

> […] dans le geste de la prière, où les deux mains se joignent et se lèvent ensemble : dans le geste de l'humilité, où les deux mains retombent ensemble de part et d'autre du tronc ; dans le geste de la désignation, où les deux mains élevées ensemble évoquent l'immensité de la création ; dans le geste de la comparaison où les deux mains alternent pour soupeser la valeur ou le poids de deux choses dissemblables ; [...]. Battre des mains l'une contre l'autre peut, selon le rythme et l'inflexion donnée au geste, marquer le deuil, la joie, ou la colère, souligner aussi la fin d'une période ;

---

[130] Jean Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, op.cit*., p. 31-32.
[131] Michel Le Faucheur, *Traitté de l'action de l'orateur,* cité, p. 220.
[132] Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : Rhétoriques et dramaturgies cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, p. 430.

> croiser les doigts des deux mains peut signifier tantôt la douleur, tantôt un simple chagrin[133].

À cette analyse des gestes de la main s'ajoute une analyse plus détaillée ; celle des mouvements des doigts :

> Les mouvements des mains sont en consonance avec la position des doigts jamais rigide, toujours vivante. Deux positions des doigts conviennent à un grand nombre de mouvements de la main droite : l'une, adaptée à la louange, à la narration, à la pompe épidictique : l'index joint au pouce, les trois autres doigts joints et étendus ; la main est en ce cas soit projetée en avant, soit ramenée à une certaine distance de la poitrine. Une autre position est adaptée aux mouvements plus graves et pathétiques du discours, trois doigts comprimant le pouce, l'index dressé ; la main élevée à la hauteur de l'épaule, l'avant-bras ramené à une certaine distance de la poitrine, ce geste affirme fortement ; le même geste, modifié par le tour de l'avant-bras et de la main vers le sol, presse et ajoute à la force d'une conclusion[134].

Finalement, il faut que tout le corps contribue à la transmission du message de l'acteur et à rendre compte de toutes les émotions qui l'agitent :

> il faut que vos yeux voyent toûjours vos mains, qu'elles environnent toûjours vostre teste, qu'elles s'en écartent le moins qu'il se peut, soit au-dessus, soit au-dessous , afin que ceux à qui vous parlez voient tout-ensemble vostre bouche, vos yeux , & vos mains concourant à leur signifier une mesme chose, chacun à sa façon , & qu'ils s'en fasse une tant plus grande impression en leurs sens& en leurs esprits[135].

L'harmonie entre les différentes parties du corps semble être la véritable clé de la réussite de l'acteur et du succès de sa déclamation : il ne peut acquérir cette grâce[136] tant recherchée par son public qu'en sachant accorder ses mimiques et sa gestuelle,

> Il ne suffit donc pas à l'acteur qui se forme ;
> Que son œil & son front reçoivent la reforme :
> Sa bouche doit encor, en se réglant sur eux,
> Joindre son action à ce qu'ils sont tous deux,
> Afin qu'après cela, tous trois d'intelligence
> Forment sur leur visage une triple alliance[137],

---

[133] Dans *XVIIe siècle*, revue publiée par la Société d'Étude du XVIIe siècle, *Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique*, juillet- septembre 1981, n° 132-33, n° 3, article de Marc Fumaroli, « *Le Corps éloquent : une somme d'actio et pronuntiatio rhetorica au XVIIe siècle*, *les Vacationes autumnales du P. Louis de Cressolles* (1620), p. 254.

[134] Marc Fumaroli, « *Le Corps éloquent : une somme d'actio et pronuntiatio rhetorica au XVIIe siècle, les Vacationes autumnales du P. Louis de Cressolles (1620 »)*, *op.cit.,* p. 254,255

[135] Michel Le Faucheur, *Traitté de l'action de l'orateur, op.cit*., p. 222-223.

[136] « Le Geste doit toûjours préceder d'un instant le discours, & finir avec lui. Cela se fait naturellement : L'action doit être noble, naturelle, gracieuse, importante, aimée, vive et legere, tout cela à propos, elle ne doit point être trop étudiée, ni trop recherchée, point outrée. » (Jean Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, op.cit*., p. 31)

[137] Nicolas Boileau-Despréaux, « *Poèmes sur les mauvais gestes* », dans « *Satires et œuvres diverses » op.cit*., p. 359-400.

La gestuelle acquiert une grande valeur dans le jeu de l'acteur au XVIIe siècle d'autant plus que les salles de théâtre étaient incommodes, mal éclairées et où l'on entendait fort mal à cause d'un parterre très bruyant et agité. Il prend ainsi une importance extrême dans la déclamation et apparaît comme primordial dans la transmission globale du texte et la réussite du spectacle alors que le détail des répliques, semble-t-il, ne peut pas toujours être entendu dans son intégralité par l'ensemble du public. C'est en effectuant des gestes conformes à ces codes préétablis, et probablement connus par une grande partie de l'auditoire cultivé, que le comédien arrive à communiquer avec ses spectateurs, même ceux qui sont placés au fond de la salle.

b- Tirer du texte la mise en corps des émotions

Pour traduire convenablement les passions décrites dans le texte, nos comédiens se basent généralement sur les didascalies, mais également, (notamment en l'absence de celles-ci) sur les indications intra-textuelles qui les renseignent sur le jeu corporel inhérent à leurs rôles. Dans les comédies du premier XVIIe siècle, alors que le texte reste relativement silencieux en ce qui concerne la gestuelle des personnages, les descriptions relatives à l'expression physique, signe de quelque passion d'un personnage, et surtout celle du visage sont abondantes et diverses : on a pu apprécier celles qui concernent joie, tristesse, trouble, colère, les correspondances qui existent entre ces émotions et la pâleur, la rougeur et tout changement du teint. Quasiment tous les mouvements de l'âme ressentis sur scène par un personnage sont généralement annoncés sur le champ par un autre sous la forme de didascalies internes, comme l'on peut voir dans ces différents exemples, tous genres mêlés :

> CLORIS.
> […] Quelqu'un vient nous surprendre ;
> C'est le brave Lisis, qui semble sur le front,
> Porter les empreintes d'un déplaisir profond. (Corneille*, Mélite*, IV, 3)
>
> CLARICE. [*à Alcidon*]
> Mon abord t'a surpris tu changes de couleur. (Corneille, *La Veuve*, V, 9)
>
> AMARANTE.
> […]. L'air de votre visage
> Témoigne un déplaisir caché dans le courage
> Vous quittez ma maîtresse un peu mal satisfait. (Corneille, *La Suivante*, III, 4)
>
> GÉRASTE. [*à Daphnis*]
> Vous soupirez en vain : vos soupirs et vos larmes,
> Contre ma volonté sont d'impuissantes armes. (*La Suivante*, IV, 2)
>
> ROSÉLIE.
> Voyez comme il est affligé.
> Il passe sans nous voir dans cette inquiétude. (Tristan L'Hermite, *La Folie du Sage,* II, 2)

LE ROY.
Mais voicy de vos gens, quelle est cette tristesse ?)
Il montre à son visage
Qu'un sanglant désespoir lui ronge le courage ; (Racan, *Les Bergeries*, II, 3)

Ces indications, si elles permettent au lecteur de se représenter le texte et le jeu de l'acteur dans son imagination, aident aussi le comédien lui-même à bien jouer son rôle et à cerner certaines émotions et certaines réactions grâce aux indices textuels. Cela lui permet de transmettre « corporellement » ces sensations à son spectateur, en faisant des émotions écrites des émotions perçues comme réelles, car lisibles sur le corps. Le vrai jeu du comédien consiste à transformer des émotions imaginées en des émotions physiques dont la réalité s'impose, que le public peut non seulement voir et sentir, mais qui peuvent le toucher. La compassion du spectateur, et le plaisir qu'il en tire, proviennent essentiellement de l'habileté de l'acteur à faire parler son corps, à être ému et à émouvoir, de sa capacité de traduire les mots d'un texte en une émotion vivante, palpable, de pouvoir transformer « magiquement », un *récit* en une *action*. Sous peine de faire rire son auditoire s'il n'y parvient pas, le comédien qui joue le Rodolphe de *La Belle Alphrède* doit verser des larmes en même temps qu'il les mentionne dans son discours quand il évoque le souvenir de son amante qu'il croyait morte :

RODOLPHE.
Ce penser est suivi d'un long ruisseau de pleurs,
Et confus, je demeure en proie à mes douleurs. (V, 7)

Dans ce jeu *dire* devient *agir* : ainsi le comédien qui dit « je tremble », « je frissonne » ou « je pâme » doit au moins accompagner respectivement ses paroles d'une esquisse d'agitation concrète ou de saisissement qui en rende compte. On peut songer à la Caliste de *Clitandre* dans la pièce de Corneille qui est censée s'évanouir tout en proférant ces paroles :

CALISTE.
C'est lui-même de vrai. Rosidor, ah ! Je pâme !
Et la peur de sa mort ne me laisse point d'âme.
Adieu, mon cher espoir. (I, 9).

De même, il est difficile au comédien qui joue le rôle de Carrille, le valet de Florestan dans *L'Esprit Follet* de D'Ouville, de ne pas mimer le tremblement en prononçant ces répliques « Ah ! de crainte j'en tremble. / Laissez-moi respirer… » (III, 9). Même obligation pour le Marquis de *L'Inconnu* de Thomas Corneille qui dit « J'en tremble. » (III, 7). Le Léandre de *La Bague de l'oubli* frémit également en prévoyant la colère du roi : « Je tremble de voir l'horreur qui sur son front se lit » (V, sc. dernière) mais il peut ici s'agir d'une métaphore. La voix de

Rodolphe de *La Belle Alphrède* s'étouffe et l'acteur doit forcément en changer le ton en disant à l'actrice incarnant Alphrède :

> Belle Alphrède, ma voix pour être trop pressée,
> S'étouffe, et ne saurait exprimer ma pensée,
> Mon esprit est confus d'aise, et d'étonnement ;
> Mais laissez-moi longtemps ce beau dérèglement,
> Il vous dit mieux que moi, le transport qui me touche,
> Je demeure muet, ma voix meurt en ma bouche ; (V, 11)

Le Céliandre de *La Clorinde* doit adopter un ton de voix lugubre en évoquant les froideurs de Clorinde à son égard :

> CÉLIANDRE.
> Au pitoyable état, où mes jours sont réduits,
> Je doute de l'endroit, et du temps où je suis :
> Et si ma triste voix, de quelque ordre est conduite,
> Le hasard seulement en agence la suite : (III, 2)

Ces indications intra-textuelles, auxquelles l'acteur doit se conformer, nous montrent à quel point au XVIIe siècle, l'art dramatique reste sous l'empire du texte et l'auteur garde une mainmise sur l'action tout au long de la représentation ; il donne au départ ses « directives » aux comédiens, et fait office de metteur en scène. Ces indications généralement proférées par un autre personnage qui voit et interprète le langage corporel et les émotions de celui d'en face, guident le comédien et lui imposent les expressions qu'il doit adopter et auxquels il doit se préparer avant que les commentaires de l'autre acteur ne les mentionnent : l'acteur est censé anticiper ces indications intra-textuelles pour que son jeu soit convaincant. Ainsi, dans *L'Inconnu* de Thomas Corneille un Vicomte rit aux éclats, alors que les didascalies restent cependant silencieuses, réduites à des points de suspension. C'est seulement grâce aux propos de la Comtesse que l'on apprend que son rire l'empêche de lui conter les détails de son histoire :

> LE VICOMTE.
> Il n'est rien si plaisant.
>
> LA COMTESSE.
> Enfin cette aventure ?
>
> LE VICOMTE.
> Elle est aussi gaillarde...
>
> LA COMTESSE.
> En rirez-vous toujours ? (IV, 4)

Les émotions des personnages sont souvent précisées dans leurs échanges. Par exemple, l'on sait grâce aux propos d'Isabelle, de *L'Esprit Follet*, que Carrille est terrorisé :

> As-tu peur ? Qui te met en souci ?
> Tu sembles interdit, qu'est ce qui t'épouvante ? (V, 3)

Parfois, c'est le personnage lui-même qui se charge de nous rapporter ses propres émotions face à un danger imminent. Conduits par des valets habillés en noir, et après une longue marche ténébreuse, Florestan et Carrille n'hésitent pas à exprimer leur horreur face au spectacle prétendument infernal qui leur est présenté :

> FLORESTAN.
> Qu'est devenu ce cœur que ci-devant j'avois ?
> Je n'ai jamais tremblé que cette seule fois.
>
> CARRILLE.
> La frayeur dans mon cœur tant de crainte assemble,
> Que j'ai toujours tremblé comme encore je tremble. (IV, 3)

En contradiction avec l'éthique nobiliaire, l'aveu de Florestan est d'autant plus spectaculaire qu'il sort de la bouche d'un aristocrate dont le courage est censé être la qualité principale :

> FLORESTAN.
> Mes cheveux sur mon chef, de crainte hérissez,
> Me rendent le cœur lâche & les sens tous glacés. (IV, 3)

Florestan rapporte ensuite sa surprise et ses effets physiques :

> C'est à ce coup, O Ciel ! Que je suis enchanté.
> Ce prodige m'étonne, et me rend immobile,
> […] Je suis ici si fort surpris d'étonnement,
> Que je manque d'esprit et perds le jugement ! (IV, 3)

En l'absence de toute indication scénique renseignant sur l'état d'âme du personnage, l'information sur l'affliction de Chimène et ses pleurs est donnée par le personnage lui-même quand elle rapporte au roi la scène le secours vain qu'elle a voulu apporter à son père assassiné :

> Je l'ai trouvé sans vie. Excusez ma douleur,
> Sire, la voix me manque à ce récit funeste,
> Mes pleurs et mes soupirs vous diront mieux le reste. (*Le Cid*, II, 8)

Le Cliton de *La Suite du Menteur* ne se trompe pas quand il note le prompt changement qui s'est opéré sur le visage de Cléandre dès que Dorante lui a confié le secret de la belle femme qui lui rend visite dans sa prison :

> CLITON.
> C'est sa femme, vous dis-je, ou du moins sa maîtresse :
> Ne l'avez-vous pas vu tout changé de couleur ?
>
> DORANTE.
> Je l'ai vu, comme atteint d'une vive douleur,
> Faire de vains efforts pour cacher sa surprise.
> Son désordre, Cliton, montre ce qu'il déguise
> Il a pris un prétexte à sortir promptement

> Sans se donner loisir d'un mot de compliment. (III, 2)

Cette remarque des deux personnages vaut indication scénique pour la scène précédente, à la fin de laquelle Cléandre est parti très brusquement.

Dans *L'Heureuse Constance*, ce sont les propos d'Alcandre qui nous renseignent sur l'état d'âme de Rosélie essayant de prouver sa constance à son amant par ses soupirs et ses larmes :

> ALCANDRE.
> Les aimables soupirs, les agréables larmes !
> Que j'aime à t'affliger et que j'y trouve des charmes ! (III, 1)

C'est Ariste lui-même qui, en l'absence de didascalies, s'acquitte, dans *La Folie du Sage*, de nous rapporter sa tristesse et ses pleurs ou moment où il invoquait les divinités afin de sauver l'honneur de sa fille menacé par les amours illicites du roi :

> ARISTE.
> Pardonne à mes transports puisque je m'en repens
> Et te laisse toucher aux pleurs que je répans. (I, 2)

La réaction physique du corps devant le danger qui pourrait le menacer est confirmée par le discours des autres personnages, témoins oculaires de cette réaction, qui les surprend. Ainsi le Licidas de *L'Esprit Follet* informe indirectement son spectateur de la réaction immédiate d'Angélique et de Lucinde qu'il a découvertes toutes parées, en train d'attendre le jeune galant dans leur chambre. Impossible aux actrices de ne pas se montrer fort émues :

> LICIDAS.
> Je vous vois toutes deux grandement interdites ;
> Pâles, sans contenance, et l'esprit égaré ; (V, 10)

Remarquons toutefois que les indications internes, présentes chez de nombreux dramaturges, notamment Corneille, sont moins présentes chez Molière, qui, semble-t-il, trouve inutile d'en charger son texte puisque les gestes seront assurément présents dans la mise en scène qu'il assure lui-même :

> le texte molièresque est donc épuré de l'intérieur et par conséquent allégé. Tout ce qui est superflu et inutile au jeu du comédien est rejeté hors du texte. On comprend dès lors pourquoi le théâtre de Molière fut si dynamique : les personnages ne prennent plus le temps de se raconter ou de faire des commentaires oiseux sur l'attitude d'un autre personnage de façon redondante, ils agissent et dialoguent, et ce qu'ils disent ou font, génère des effets comiques[138].

[138] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien*, *op.cit*., p. 168.

Le théâtre se tient à la lisière du monde réel et de l'univers de la fiction. Au sein de cette tension dialectique, le corps du comédien, qui incarne le personnage, constitue le point de jonction et d'articulation entre ces deux pôles. Si la lecture d'une pièce de théâtre peut, de manière idéale, comme Anne Ubersfeld le suggère, feindre l'incarnation des personnages sur scène, voire en faire abstraction, le spectacle théâtral, en revanche, impose la présence du corps. Cette qualité qui fait que le texte théâtral associe le récit et l'action, le texte et le corps, soulève le problème de la primauté du texte ou celle de la représentation : qu'est-ce qui fait la beauté d'une pièce de théâtre ? Est-ce la beauté et la littérarité du texte avec ses corps « virtuels » et éternellement séduisants, ou est-ce plutôt le jeu de l'acteur avec son corps réel plein de vie et du mouvement qui confère au texte toute sa grâce ? Qu'est-ce qui prime alors ? Le spectacle avec ses effets scéniques, corporels, sonores et visuels ou le texte avec toute sa beauté stylistique et littéraire ? Qu'est-ce qui, des deux, recueille le plus d'admiration : le corps textuel ou le corps scénique ? Si la question reste toutefois ouverte, il n'en reste pas moins qu'une tentative de clarification des données peut être utile. Pour mettre en regard la dialectique texte et représentation, nous ne ferons pas l'économie d'une réflexion sur les spécificités ainsi que les limites de ces deux pôles : le corps et le texte.

2- Les performances physiques des acteurs sur scène

a- Le travail de l'acteur

Le terme d'« action » est un terme emprunté du domaine de la rhétorique. Celle-ci en est, en fait, la partie essentielle. L'action est « l'art de bien prononcer un discours ». La rhétorique et l'art dramatique étant à prime abord un art de la parole, au XVIIe siècle, le mot « action » est employé en même temps pour qualifier le « jeu de comédien » aussi bien que l'animation du discours par la voix et la gestuelle non seulement des comédiens, mais également des prêtres et des avocats. L'art du comédien comme nous l'entendons aujourd'hui n'apparaîtra que vers le début du XVIIIe siècle. Cependant,

> s'il est une chose certaine, c'est qu'il existait des préceptes relatifs à la déclamation au XVIIe siècle. […] sachant qu'à cette époque la gloire d'un auteur entre en corrélation étroite avec la récitation de son poème dramatique dans les salons (lorsqu'il s'agit de l'éprouver auprès d'un public averti et savant), ou sur la scène du théâtre, et que la publication tardive ou prompte d'une œuvre relève le sucés obtenu lors de sa représentation (un texte parfaitement bien écrit pouvant être selon l'expression du temps un « four » et avoir une « Chambré » complète), il est évident qu'un poème dramatique est envisagé, lors de sa rédaction, dans l'optique de sa future récitation[139].

[139] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien, Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680),* Paris, Honoré Champion, 2001, p. 11.

Le père Louis de Cressolles, soutient que la langue naturelle et muette du corps doit être assignée à la « discipline » et doit être redressée et reformée par la rhétorique et la pédagogie. Il écrit dans sa préface :

> De fait, l'opinion fort répandue parmi les ignorants, qui affirment que les gestes naturels se suffisent à eux-mêmes, […], et que le premier venu peut plaire avec des gestes spontanés, cette opinion est refutée par l'expérience de chaque jour. Nous voyons en effet beaucoup d'orateurs, dans les lieux tant sacrés que profanes, parler si maladroitement, si stupidement, si irrégulièrement, que l'on s'étonne que l'on puisse être écoutés en silence. Les personnes savantes et polies par la culture (*expoliti humanitate*) n'écoutent des orateurs aussi méprisables qu'avec dégoût et s'indignent à bon droit de leur aveuglement.
>
> Je crois que tout le monde se ralliera à cet avis, pour peu que l'on se soit représenté par la pensée les gestes corrompus et l'action sans art de tels orateurs. Les uns ne remuent pas plus leur tête, penchée en avant ou bout d'un coup raide, que si elle était de corne, d'autres ouvrent leurs yeux de façon si démesurée qu'ils semblent vouloir répandre la terreur dans leur public, d'autres comme s'ils étaient des casse-noix , font sans cesse en parlant rouler leurs maxillaires en tous sens ;[…] d'autres, pareils à des enfants qui jouent , font continuellement palpiter leurs doigts et par leur incroyable agitation des mains s'efforcent, semble-t-il , de dessiner dans l'air tous les chiffres à la fois de l'arithmétique , d'autres, au contraire , ont les mains si pesantes et paralysées qu'elles semblent plus lourdes à manœuvrer que des poutres […] Mais qui pourrait en peu de mots résumer tous les défauts d'un geste et d'une prononciation maladroits[140]?

Cette définition que donne le père Cressolles du langage corporel montre bien que la grâce de la gestuelle est un ingrédient essentiel dans la réussite de l'orateur et surtout de l'acteur. Tout en lui doit être fait pour plaire : son corps, ses déplacements sur scène et sa gestuelle. L'orateur doit avoir un air d'autorité pour se faire respecter et être écouté par son auditoire, et pour ainsi faire, il doit éviter certains gestes parasites tels que « égaler son collet[141] », « tirer les manches si haut[142] » que les bras soient nus, ou même « pinçoter sa barbe & relever sa moustache[143] ». La beauté corporelle se révèle alors résultat d'une étude et d'une maîtrise du corps et de ses mouvements dans le but de séduire le public et le fasciner. L'une des qualités essentielles d'un bon comédien est aussi d'avoir une bonne mémoire, car quand la mémoire est « incertaine & chancelante[144] », elle perturbe l'orateur et laisse des marques physiques sur son corps :

> la trop grande contention de l'esprit, causée par la crainte de manquer ; altère le visage, dérange l'Action, affoiblit la Voix, & fait suer l'Orateur, & l'Auditeur ; mais quand la memoire est ferme & assurée, on manie son discours, on est maître de ses Tons, et

---

[140] P. Louis de Cressolles, *Paraelusio* (non paginée), cité par Marc Fumaroli, *Héros et Orateurs [...], op.cit*., chap. « *Le corps éloquent : Théorie de l'action du héros cornélien* », p. 417- 418.
[141]Mazarini, *Pratique pour bien prêcher*, traduit de l'italien par J. Baudoin, Paris, J. Mégret, 1618, p. 235, cité par Sabine Chaouche, *L'Art du comédien, op.cit*., p. 28.
[142] Mazarini, cité *ibid*., p. 28.
[143] Mazarini, cité *ibid*., p. 28.
[144] Jean Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, op.cit.*, p. 17.

> de ses Gestes, & cette confiance qu'on a en la Mémoire ; donne de la liberté dans la Voix, et dans l'Action[145] ;

Le corps de l'acteur en mouvement agit en fait sur un autre corps, celui de son spectateur, corps plein de vie et de réactions individuelles ou collectives, et qui, même s'il est assis, reste un corps qui agit et qui réagit.

- *Le contrôle des mouvements et positions du corps*

Si les tragédies sont généralement basées sur la beauté et la pompe du discours, les comédies, elles, reposent essentiellement sur la beauté du corps en mouvement et la multiplication des actions que l'acteur se charge de mettre en scène et d'en faire ressortir le comique :

> Plus une pièce sera riche en péripéties, moins elle requerra de récits et discours pompeux. À charge de l'acteur de mettre en valeur le côté proprement « théâtral » de la pièce par un travail double sur la diction et le geste. Au contraire, lorsque la pièce est « linéaire » et sans grands incidents, les discours envahissent celle-ci. La force des vers devant soutenir cette absence de péripéties, il s'ensuit que tout l'effort de l'acteur porte, dans ce cas, sur la prononciation[146].

De ce phénomène, on peut déduire que la comédie, qui met en scène de nombreuses péripéties, est un genre qui recherche l'équilibre entre la parole et le geste, voire qui privilégie le geste.

Tout au long du XVIIe siècle, si l'*actio* continue à tenir une place primordiale dans la déclamation, parfois au détriment du texte lui-même, c'est parce qu'elle

> […] forme l'Éloquence du corps, qui est comprise sous la bonté de la voix, la grace du visage, la dignité du geste, & la beauté du mouvement[147].

Ainsi, un excellent orateur, mais qui a une prononciation « vicieuse & des gestes extravagants[148] » peut échouer complétement auprès de son public et il n'est entendu qu'avec « ennuy & avec mepris[149] », alors qu'un « médiocre » acteur, mais ayant « l'action fort belle[150] », peut être « escouté avec plaisir & avec applaudissement. Tant cette partie-là fait d'impression sur les sens[151] ». Le jeu corporel de l'acteur semble ainsi conférer toute sa grâce au texte, et donner vie aux paroles, et c'est ce qui explique selon les auteurs le succès d'une pièce au théâtre et sa « mort » dès qu'elle passe à la publication. Molière déclare dans son

---

[145] Jean Poisson, *ibid*., p. 17-18.
[146] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien*, *op.cit*., p. 138, 139.
[147] Abbes Guillaume, *Le Parfait Orateur*, à Narbonne, J. Maretl et G. Besse, 1648, p. 343.
[148] Le Faucheur, *op.cit*., p. 4.
[149] Le Faucheur, *op.cit*., p. 4.
[150] Le Faucheur, *ibid*., p. 4.
[151] Le Faucheur, *ibid*., p. 4.

adresse « *Au lecteur* » de *L'Amour Médecin* que « […] les comédies ne sont faites que pour être jouées ; et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre ». Plusieurs critiques notent d'ailleurs la spécificité du rire provoqué par la représentation scénique due essentiellement au jeu de l'acteur et dont le texte ne révèle que la fadeur. A. J. de Montfleury note que le succès de Molière n'est que le résultat de sa pratique comique comprenant mimiques, contorsions, jeux de scènes et non à son texte qui ne ménagerait la moindre occasion de rire :

> Si quand il fait des vers, il les dit plaisamment
> Ces vers sur le papier perdent leur agrément.
> On est désabusé de sa façon d'écrire,
> L'on rit à les entendre, et l'on pleure à les lire[152].

Dans ses *Observations sur le Festin de Pierre*, le Sieur de Rochemont avance les mêmes remarques à l'égard de Molière :

> […] ces pièces sont *des jeux de Theatre, où le Comedien a plus de part que le Poëte, & dont la beauté consiste, presque toute dans l'action* : ce qui fait rire en sa bouche, fait souvent pitié sur le papier, & l'on peut dire que ses Comedies ressemblent à ces femmes qui font peur en deshabillé & qui ne laissent pas de plaire quand elles sont ajustées[153].

C'est aussi grâce à la gestuelle des comédiens, à leurs costumes et au décor, que la création du *Prince Déguisé* de Scudéry fut un triomphe. L'auteur craignait que la publication du seul texte, dépouillé, ne confirmât pas le succès en salle :

> Le superbe appareil de la scène, la face du théâtre qui change cinq ou six fois entièrement à la représentation de ce poème, la magnificence des habits, l'excellence des comédiens, de qui l'action farde les paroles, & la voix qui n'est qu'un son qui meurt en naissant, tout cela dis-je, étant joint ensemble, est capable de donner des grâces à ce qui n'en a point , d'éblouir par cet éclat les yeux des plus clairvoyants & de décevoir l'oreille la plus juste & la plus sensible au discernement des bonnes ou des mauvaises choses[154].

Dans *L'Avis au lecteur* de *Mélite*, Corneille exprimait des craintes similaires : « Je sais bien que l'impression d'une pièce en affaiblit la réputation : la publier, c'est l'avilir[155] ». Nos poètes semblent conscients que la rhétorique du corps scénique avec ses multiples déplacements, ses ornements et sa magnificence peut l'emporter sur le texte simple et dépouillé,

---

[152] Montfleury, *L'impromptu de l'hôtel de Condé,* 1664, p.1117, cité par Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique : Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de L'Université de Provence, 1995, p. 243.
[153] Jean Barbier d'Aucour (1641-1694), *Observations sur une comédie de Molière, intitulée "Le festin de pierre" / par le sieur de Rochemont*, Paris, Chez N. Pépingué, 1665, p. 5- 6.
[154] Georges de Scudéry, « *Au lecteur* », dans *Le Prince Déguisé*, 1636.
[155] Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1980, p. 4.

et que le jeu corporel participe considérablement à la séduction du spectateur et à son approbation des pièces ou à sa réticence L*'actio* comme l'affirme l'auteur du *Parfait Orateur,*

> est un instrument à toucher les hommes, & à persuader merveilleusement les esprits. Il a je ne sais quel aiguillon qui perce les âmes les plus dures & qui réveille les plus endormies : il a je ne sais quelle sécrete energie, qui frappe le cœur par les oreilles, & qui la touche plus vivement que la plus agréable & la plus solide lecture[156].

L'*actio* théâtrale a donc une vie et une puissance dynamique et créatrice puisqu'elle force tout spectateur à imaginer, à sentir et à vivre le spectacle.

Poisson soutient que la perfection à laquelle sont arrivés nos acteurs reste le résultat d'une étude et d'un travail assidu sur le corps et ses réactions : la déclamation est en fait un art que l'on peut maîtriser par l'entrainement et l'exercice indépendamment de nos défauts ou qualités corporels. Il explique, en se basant sur l'exemple des quelques anciens orateurs célèbres, que l'exercice est capable à lui seul de rendre un orateur excellent même s'il ne l'est pas naturellement (avoir une voix faible par exemple, ou un défaut physique l'empêchant de l'être) :

> Demosthenes, malgré une complexion très delicate, une difficulté de parler, les deffauts du corps, & le peu de soin qu'on avoit pris de cultiver son esprit, par l'education ; Demosthenes, dis-je, par un travail assidu, triompha de toutes les difficultez, & parvient à un si haut point d'éloquence, que Ciceron le propose pour modèle à tous les Orateurs[157].

Au XVIIe siècle, un grand nombre de postures, parce qu'elles ont un sens fixe, sont aisément admises au théâtre,

> Les codifications de *l'actio* oratoire se sont griffées au tableau de « caractères » du théâtre français traditionnel-codifications qui ont permis à Molière de faire de véritables portraits à partir uniquement de la gestuelle. […] le théâtre français a récupéré ces codifications rhétoriques qui sont en somme les tares de l'orateur, les a adaptées à la scène pour en faire un « style ». […] Le spectateur comprenait instantanément le personnage alors qu'il le voyait entrer en scène, grâce à une « composition » codifiée de la gestuelle de celui-ci[158].

Les gestes dans la tragédie ne sont jamais surabondants. Ils sont plutôt codifiés, esthétisés et didactiques ; ils complètent la parole, mais ne sont jamais autonomes. Au contraire, la comédie ouvre grand la porte à une « panoplie de gestes[159] » beaucoup plus variée. Les civilités se traduisent tout d'abord par les gestes de salutations (lever le chapeau, les révérences, les baisemains) :

---

[156] Guillaume Abbes, *Le Parfait Orateur*, à Narbonne, J. Maretl et G. Besse, 1648, p. 343-344.
[157] Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, op.cit*., p. 11, 12.
[158] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien, op.cit*., p. 39.
[159] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien*, *ibid*., p. 181.

HALI, *faisant plusieurs révérences* à Don Pèdre (*Le Sicilien ou L'Amour Peintre*, 7)

MONSIEUR DE SOTENVILLE.
Votre bonnet à la main le premier, Monsieur est gentilhomme, et vous ne l'êtes pas. (*Georges Dandin*, I, 6)

MASCARILLE *après avoir salué*, (*Les Précieuses Ridicules*, sc. 9)

CÉLIANDRE *la saluant, dit*. (*La Clorinde*, II, 7)

LYSANTE, (*Il la salue, et s'en va, et Célimant aussi*.) (*La Clorinde*, II, 7)

MONSIEUR DE CONRNANVILLE, *se retournant & baisant Clarice* (*Le Gentilhomme Guespin,* I, 4)

LE FILS, *faisant des reverences à Lucrèce* (*Le Gentilhomme Guespin*, I, 6)

La posture de l'acteur et sa gestuelle dépendent, en effet, du type du personnage qu'il incarne et de sa classe sociale : ainsi, s'il incarne un personnage noble, le comédien doit forcément avoir la tête bien droite et levée, en « harmonie avec le reste du corps[160] ». Plus le rang du personnage est élevé, plus la gestuelle et les mimiques seront codifiées même quand il s'agit de représenter un corps agité par les passions : voyons l'Ariste de *La Folie du Sage* qui, affligé par les intentions malhonnêtes du roi envers sa fille unique, ne peut que paraître avec « un visage severe » (I, 3) devant son roi. Le texte reste complétement muet sur les grimaces que peut faire le vieil homme, très gêné par la demande du roi, puisque l'usage ne permet pas que l'on gesticule devant son souverain, et que tout geste parasite est vu comme un manque du respect envers lui. Le vieux noble fait de son mieux pour ne pas laisser paraître son mécontentement devant le monarque bien qu'il soit touché dans son honneur même. Son *logos* l'appelle à maîtriser ses réactions corporelles et à se conformer aux codes de sa classe, et l'on peut imaginer l'effort que fait le comédien qui interprète son rôle sur les mimiques et expressions du visage, ses éventuelles inflexions de la voix et même ses silences afin de paraître bienséant devant son roi et de ne laisser paraître que ce qui lui est permis.

Dans leur majorité dépourvus de didascalies, les textes de théâtre sont toutefois parsemés d'indications intra-textuelles qui nous renseignent sur la posture adoptée par le personnage, et par conséquent sur la gestuelle que l'acteur doit intégrer dans son jeu. Dans *La Suivante*, Florame, choqué par le refus de Géraste de son alliance avec sa sœur et en l'absence de toute indication scénique, peint lui-même son désarroi et son état physique dans ses propos ; un corps lassé, une voix faible, la parole lui échappe :

FLORAME.
L'excès de ma douleur m'ôte le jugement,

[160] Quintilien, *L'Institution oratoire*, p. 70 à 74, cité par Sabine Chaouche*, L'Art du comédien, op.cit.,* p. 35.

> De tant de biens promis je n'ai plus que sa vue,
> Et mes bras impuissants ne l'ont pas retenue,
> Et même je la souffre abandonner ce lieu
> Sans trouver de parole à lui dire adieu. (IV, 7)

Qu'elles soient externes ou internes au texte, ces indications scéniques peuvent aussi nous renseigner sur les différents déplacements que fait le personnage sur scène. Peu nombreuses, voire même absentes de la tragédie, ces indications sont fort présentes dans la comédie et la tragi-comédie. Genre hybride et protéiforme, les tragi-comédies, mettent en scène des déplacements assez nombreux : des duels, des combats, des fuites, des courses. Corneille, dans *Clitandre*, utilise de nombreuses didascalies pour traduire le mouvement de ses personnages ; dans la scène 5 du premier acte et grâce à une didascalie interne, on voit Lycaste essoufflé courir annoncer la nouvelle de la venue de Rosidor à ses ennemis qui l'attendaient dans le bois :

> GÉRONTE.
> Lui-même, et le voici qui s'avance vers nous :
> À force de courir il s'est mis hors d'haleine.

Les scènes suivantes sont aussi riches en indications scéniques indiquant les va-et-vient des personnages qui ne cessent de sortir et revenir à la grotte pour prendre leurs équipements et se préparer à leur combat avec Rosidor : « *Lycaste les [les masques et les épées] va quérir dans la grotte dont ils sont sortis* » (I, 6), « *LYCASTE, leur présente à chacun un masque et une épée et porte leurs habits* » (I, 6). Les scènes des duels et des bagarres ne sont pas moins riches en indications scéniques rendant compte des mouvements des protagonistes : « DORISE, *tirant une épée de derrière ce buisson et saisissant Caliste par le bras.* » (I, 8). La didascalie de la scène 9 reste cependant l'une de plus longues de la pièce, elle nous rapporte les actions héroïques de Rosidor se combattant contre ses ennemis, les tuant, et sauvant la vie de sa maîtresse :

> *Comme Dorise est prête de tuer Caliste, un bruit entendu lui fait relever son épée, et Rosidor paraît tout en sang poursuivi par ses trois assassins masqués. En entrant, il tue Lycaste, et retirant son épée elle se rompt contre la branche d'un arbre. En cette extrémité il voit celle que tient Dorise, et sans la reconnaître il s'en saisit, et passe tout d'un temps le tronçon qui lui restait de la sienne en la main gauche, et se défend ainsi contre Pymante et Géronte, dont il tue le dernier et met l'autre en fuite* (I, 10).

Ce jeu doit certainement plaire à un public noble habitué non seulement à manier l'épée et se battre, mais aussi à se réjouir de ce genre de spectacles qui met en valeur la vaillance guerrière et le courage des aristocrates. La mise en scène des duels et des combats entre les « honnêtes gens » n'est en fait qu'une sorte d'exaltation héroïque de l'individu ce qui peut d'ailleurs expliquer le succès du genre tragi-comique auprès du public noble. Cependant, il convenait que

les déplacements fussent mis au point avec une grande précision pour que la scène mal commode des jeux de paume ne donnât pas une fâcheuse impression de désordre.

Dans la comédie, cependant, le mouvement des personnages et leurs différentes postures soigneusement préparés sont largement exploités dans un sens comique lorsqu'ils reflètent ceux des nobles sans que ces derniers y aient vraiment part. Dans *Les Précieuses Ridicules* et *Le Bourgeois Gentilhomme*, Molière célèbre le mouvement car les personnages dansent et marquent la cadence :

> MASCARILLE, *dansant lui seul comme par prélude*. - La, la, la, la, la, la, la, la.
>
> MAGDELON. - Il a tout à fait la taille élégante [65].
>
> CATHOS. - Et a la mine de danser proprement.
>
> MASCARILLE, *ayant pris Magdelon*. - Ma franchise va danser la courante [66] aussi bien que mes pieds. En cadence, violons, en cadence. Oh quels ignorants ! il n'y a pas moyen de danser avec eux. Le diable vous emporte, ne sauriez-vous jouer en mesure ? La, la, la, la, la, la, la. Ferme, ô violons de village.
>
> JODELET, *dansant ensuite*. - Holà, ne pressez pas si fort la cadence, je ne fais que sortir de maladie. (*Les Précieuses Ridicules*, 12)

Derrière les gestes de ces personnages, on imagine ce qu'auraient été les gestes des vrais aristocrates. Les mouvements maladroits de M. Jourdain qui apprend l'escrime et la danse sont d'autant plus comiques qu'il est constamment corrigé par ses maîtres, qui miment ce qu'ils disent tout en notant les défauts de ce dernier qui essaye de reproduire leurs mouvements. Tout le jeu de scène est inclus dans le texte qui nous informe sur les postures prises par le pauvre bourgeois et sur les gestes piteux qu'il exécute :

> … Votre corps droit. Un peu penché sur la cuisse gauche. Les jambes point tant écartées. Vos pieds sur une même ligne. Votre poignet à l'opposite de votre hanche. La pointe de votre épée vis-à-vis de votre épaule. La main gauche à la hauteur de l'œil. L'épaule gauche plus quartée. La tête droite. Le regard assuré. Avancez. Le corps ferme. Touchez-moi l'épée de quarte, et achevez de même. Une, deux. Remettez-vous. Redoublez de pied ferme. Un saut en arrière. Quand vous portez la botte, Monsieur, il faut l'épée parte la première, et que le corps soit bien effacé. Une, deux. Allons touchez-moi l'épée de tierce, et achevez de même. Avancez. Le corps ferme. Avancez. Partez de là. Une, deux. Remettez-vous. Redoublez. Un saut en arrière. En garde, Monsieur, en garde.
>
> *Le maître d'armes lui pousse deux ou trois bottes, en lui disant* : « en garde ». (II, 2)

Certains contemporains de Molière se sont contentés d'un jeu scénique peu dynamique dans le « haut comique », et très statique dans le tragique. Quant à l'acteur-auteur il semblait bien comprendre que tout l'espace scénique doit être exploité par le comédien et c'est ainsi

qu'il multiplie les déplacements sur scène. L'on peut aisément imaginer la posture comique de ces Marquis ridicules qui essayent de prendre une grande place sur le théâtre afin d'imposer leur prestance, comme l'envisageait Molière dans son *Impromptu de Versailles* :

> Rangez-vous donc vous autres, car il faut du terrain à deux marquis, et ils ne sont pas gens à tenir leur personne dans un petit espace, allons, parlez. (I, 2)

Le spectacle devient ainsi plus dynamique et plus « visuel ». Dans la pièce de Donneau de Visé, *Le Gentilhomme Guespin*, tout le comique repose également sur les différents déplacements des personnages sur scène selon éloignements ou rapprochements de la belle Lucrèce qui suscitent la rage de son mari jaloux et confèrent à la pièce un comique de gestes de plus savoureux[161].

Au théâtre, si la position usuelle est d'être debout, car « l'action n'est jamais belle dans une chaise[162] », on peut toutefois, trouver, tout au long du XVIIe siècle, différentes positions du corps surtout dans les comédies où l'on rencontre souvent un personnage, assis, caché ou même allongé. Aristocrates et roturiers ne se distinguent guère à cet égard. Dans *Tartuffe,* Orgon se cache sous la table, Lidament de *La Folle Gageure* s'allonge dans un coffre pour pouvoir entrer chez son amante surveillée par son frère jaloux. Agésilan de Colchos dans la pièce éponyme s'évanouit et tombe sur scène, Horace de *L'École des Femmes* est allongé suite à sa bastonnade par les valets d'Arnolphe, Clarice de *La Veuve* se pâme et succombe (III, 9). Le Capitaine des gardes du roi dans *La Bague de L'oubli* se montre accroupi « *aux pieds du Roi* » (II, 7). Il est toutefois plus noble de s'agenouiller : Léandre et Léonor « *se jettent à genoux* » (sc. dernière) devant lui pour implorer son pardon. L'on sait à travers les propos d'Alexandre qu'il s'agenouille aussi pour baiser les pieds de son roi clément : « Après cette faveur, que je baise les pas / Du Roi le plus divin qui préside ici-bas » (sc. Dernière). Dans *Agésilan de Colchos* on voit le chevalier Brunéo « *penché sur les genoux d'Agesilan* » (I, 2). Outre l'obéissance, l'agenouillement se pratique également entre les amants comme signe d'amour et de soumission : le Rodolphe de *La Belle Alphrède* « *se met à genoux* » (V, 11) devant son amante pour implorer son pardon, le roi de *L'Heureuse Constance* s'excuse auprès de la reine Arthemise « *à genoux* » dans la dernière scène.

---

[161] Pour plus des détails sur la gestuelle comique dans la pièce de De Visé, voir notre partie sur la « *Drôlerie de la gestuelle et des mimiques inélégantes : des nobles de cour aux nobles de la compagne* » (C. II. 2).

[162] Poisson Raymond (1630 ? -1690), *« Le Poète basque* » (I, 9.), dans *Les Œuvre de monsieur Poisson*, Paris, J. Ribou, 1679.

Les personnages de *La Critique de l'École de Femmes* sont assis dans un salon, de même pour ceux du *Misanthrope* et de *L'Été des Coquettes*. Les indications sur la position assise sont nombreuses :

> Asseyons-nous, et voyons cette entrée. (*La Belle Alphrède*, V, 6)
> Des sièges pour tous (*Le Misanthrope*, II, 4)
> *Ils vont s'asseoir au bout du théâtre* (*George Dandin*, III, 2)
> Allons nous mettre à table, (*L'Été des Coquettes*, scène dernière.)

Faire asseoir les comédiens dans ces pièces où l'on représente les conversations de salons (*Les Précieuses, La Critique, Le Misanthrope*) a été une idée ingénieuse de Molière dans la mesure où les spectateurs aristocrates présents sur la scène même faisaient partie « spontanément » du spectacle et produisent un grand effet de réel, comme si l'on assistait à l'une de ces véritables conversations mondaines et non à une représentation théâtrale.

Dans les genres tragiques et tragi-comiques, s'asseoir est essentiellement une fonction royale. Comme le suggéraient les traités de la civilité, dans une assemblée, seul le roi a droit de s'asseoir et l'on doit rester debout devant une personne de rang élevée jusqu'à ce qu'elle nous permette de s'asseoir, cette position est le symbole du pouvoir absolu du roi. La didascalie de la dernière scène de *La Bague de l'oubli* nous montre « LE ROI, *assis en son trône* », une position qui affirme son pouvoir absolu et signale le retour à l'ordre après son dérèglement provisoire. Mais, en feignant de céder le pouvoir à Léandre et Léonor, le monarque les fait également assoir à ses côtés ainsi que le précisent les didascalies : (LE Roi*, la fait seoir près de lui. / Il fait seoir Léandre à sa place*). Hors du cérémonial royal, s'asseoir peut être une marque de faiblesse, de fatigue ou même d'une grande émotion qui empêche le personnage de se tenir debout : sentant une grande fatigue sous l'effet de l'anneau enchanté, le roi de *La Bague de l'oubli* ne peut plus se tenir debout et on le voit couché sur son lit :

> LE ROI, *en sa chambre s'appuie sur le bras et dit*.
> Mais d'où vient, ô Dieux ! ce soudain changement ?
> Quelle altération ? Quel assoupissement ?
> Ici l'Amour se venge, et le sommeil complice
> De son invention dessous mes yeux se glisse. (II, 6)

Certes, les indications sur les positions du corps sont bien présentes et variées dans la comédie et la tragi-comédie, cependant, il faut noter que certaines didascalies externes au texte sont fort probablement ajoutées lors de la publication de l'ouvrage et non depuis sa création, ce qui laisse à penser que le comédien avait tout de même une certaine liberté de jeu surtout quand l'auteur n'était pas comédien.

- *L'importance du jeu et du physique de l'acteur dans les succès des pièces*

Bien conscients de l'importance de jeu de l'acteur dans le succès de leurs pièces au théâtre, les dramaturges n'hésitent pas à vanter le mérite des comédiens lors de la publication de leurs ouvrages : dans son *Avis au lecteur* du *Prince Déguisé*, Scudéry reconnaît le talent des comédiens à qui il doit le succès de sa pièce. La démarche s'apparente à celle de Tristan l'Hermite qui, dans la préface de la tragi-comédie de *Panthée*, rend un vibrant hommage à Mondory, le célèbre comédien qui contribua au triomphe de ses pièces : « C'est de ce miraculeux Imitateur, que j'attendais le coloris de cette Peinture : et c'est celui qui lui devait donner tout ensemble de la grâce et de la vigueur[163] ». Bien qu'il fasse la part entre ce qui relève de son propre mérite, c'est-à-dire le texte dramatique, et ce qu'il doit aux professionnels de la scène qui font vivre le spectacle, l'auteur rend hommage au comédien qui a interprété son texte à la perfection et a réussi à extérioriser toutes les émotions qui y sont recelées :

> Jamais un homme ne parut avec plus d'honneur sur la Scene ; il s'y fait voir tout plain de la grandeur des passions qu'il represente : Et comme il en est préoccupé luy-mesme, il imprime fortement dans les esprits, tous les sentimens qu'il exprime. Les changemens de son visage semblent venir des mouvemens de son cœur : & les justes nuances de sa parole, & la bien-seance de ses actions, forment un concert admirable qui ravit tous ses spectateurs[164].

C'est aussi ce que fera Molière dans l'avis au lecteur de *L'Amour Médecin* en présentant le travail de Lully et de ses danseurs comme cause première du succès de sa pièce. Il note que toute la grâce d'une pièce réside, en fait, dans les différents « ornements » qui accompagnent sa représentation, c'est-à-dire la musique, la danse, et le jeu des comédiens-danseurs :

> Vous les verriez dans un état beaucoup plus supportable, et les airs et les symphonies de l'incomparable M. Lully, mêlées à la beauté des voix et à l'adresse de danseurs, leur donnent, sans doute, des grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer[165].

Dans les deux autres comédies-ballets de Molière (*Le Bourgeois Gentilhomme* et *L'Amour Peintre*), alors que le texte reste presque muet sur les prestations des comédiens danseurs et chanteurs, se contentant de mentionner qu'ils chantent et dansent (« *Hali chante dans cette scène : et les esclaves dansent dans les intervalles de son chant.* » (I, 8), « *Quatre Danseurs exécutent tous les mouvements différents et toutes les sortes de pas que le Maître à danser leur commande, et cette danse fait le premier intermède*. »), la mise en scène se charge, quant à elle,

---

[163] Tristan L'Hermite, *Panthée*, Paris, Chez Augustin Courbé, 1639.
[164] Tristan L'Hermite, « *Avertissement à qui lit* », dans *Panthée, ibid*.
[165] Molière, « *Au lecteur* », dans *L'Amour Medecin*, 1665.

de ressortir toute la beauté du texte en le convertissant en des chants réels et des mouvements scéniques qui impressionnent le public et le tiennent en haleine :

> la scène sept du Sicilien offre une grande originalité non seulement dans son spectacle presque entièrement chanté, mais elle retient d'autant plus l'attention du spectateur par l'usage conjoint de costume turc et de la « « langue franque », faisait rupture pour l'œil et pour l'oreille avec le « *continuum* » du ballet, donnant ainsi une variété plaisante et divertissante au spectateur par son étrangeté si non par sa nouveauté autant que par le type d'échange qui est mis en œuvre ce que fait écho avec le bourgeois gentilhomme « De fait , nombre des ingrédients de la futur cérémonie du bourgeois gentilhomme sont déjà réunis , la réussite de la scène reposant sur l'équilibre entre la prestation soliste d'un chanteur « exotique », s'exprimant dans une langue étrangère, et la présence collective des danseurs , qui accentue l'étrangeté burlesque et ajoute au plaisir de la danse l'agrément des costumes à l'orientale[166].

Selon les témoignages de Félibien, *Georges Dandin* fut aussi un grand succès au théâtre grâce à ses intermèdes dansés et la belle musique de Lully :

> On peut dire que cet ouvrage (*Georges Dandin*) de Molière &le Sieur de Lully a trouvé le secret de satisfaire& charmer tout le monde, car jamais il n'y a rien eu de si beau ni de mieux inventé. Si l'on regarde la danse, il n'y a point des pas qui ne marquent l'action que les danseurs doivent faire, & dont les gestes ne soient autant de paroles qui se fassent entendre. Si l'on regarde la Musique, il n'y a rien qui n'exprime parfaitement toutes les passions & qui ne ravisse l'esprit des Auditeurs. Mais ce qui n'a jamais esté veu , est cette harmonie d'instrumens , cette belle union de differens chœurs, ces douces chansonnettes, ces dialogues si tendres & si amoureux , ces échos, & enfin cette conduite admirable dans toutes les parties, où depuis les premiers recits l'on a veu toûjours que la Musique s'est augmentée, & qu'enfin qu'apres avoir commencé par une seule voix, elle a finy par un concert de plus de cent personnes que l'on a veu toutes à la fois sur un mesme Theatre joindre ensemble leurs instrumens, leurs voix & leurs pas, dans un accord & une cadence qui finit la Pièce, en laissant tout le monde dans une admiration qu'on ne peut assez exprimer[167].

Dans sa Préface du *Gentilhomme Guespin*, Donneau De Visé met aussi l'accent sur l'extrême importance du jeu de l'acteur dans le succès qu'a connu sa comédie. En effet, tout le triomphe de cette pièce est dû, selon lui, à la performance physique des comédiens et non au texte qui reste la plupart du temps muet sur beaucoup d'aspects physiques du personnage, et c'est seulement le jeu de l'acteur qui s'avère capable de ressortir le comique et la grâce de la pièce :

> Le sujet m'a paru si plaisant & si propre au Theatre que je n'ay pû m'empescher de le traiter. Peut-estre qu'il ne paroistra pas tel sur le papier, ce qu'il a de plus Comique consistant plus dans les actions que dans les mots. Il y a un perpetuel jeu muet dans cette pièce, qui estant tiré du fonds du sujet, donne un plaisir extréme à l'Auditeur ; & l'on ne dit presque pas un Vers qui ne fasse rire dans la representation, par le chagrin qu'il donne au vicomte. Le papier ne peut representer son inquietude ny ses postures, non plus que le grand benest de Fils de Monsieur de Bois-Doüillet, dont on ne trouvera

[166] Molière, « *Notice du Sicilien ou l'Amour Peintre* », dans *Œuvres complètes*, *op.cit*., p. 1498.
[167] Félibien André, *Relation de la feste de Versailles Du dix-huitième Juillet 1668*, Paris, chez Pierre Le Petit, 1668, p. 29.

> point le Rolle dans l'impression, encor qu'on n'ait guere veu des personnages sur la Scene qui ayent plus fait rire[168].

La beauté du jeu du comédien sur scène explique la plupart du temps les applaudissements que peut recevoir une pièce au théâtre. Ainsi des pièces de Molière dont le jeu, surtout lorsque la faveur du roi lui est acquise, est loué par presque tous ses contemporains. En effet, selon les témoignages de l'époque, Molière grimaçait beaucoup en interprétant ses rôles, il jouait énormément avec son corps et les expressions de son visage :

> Il n'est contorsion, posture, ni grimace,
> Que ce grand Ecolier du plus grand des bouffons,
> Ne fasse, & ne refasse en cent & cent façons. (*Élomire Hypocondre*, I, 3)

Dans *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, Montfleury fait dire à un personnage de libraire que pour bien vendre les comédies de Molière, « il faudrait […] vendre aussi ses grimaces[169] ». On trouve les mêmes propos chez un autre adversaire de Molière, l'auteur d'*Élomire Hypocondre* qui rapporte que « […] pour exprimer les soucis d'un ménage / De mille et mille plis il fronce son visage[170] » (I, 3), et que « Après, poussant plus loin cette triste figure, / D'un cocu, d'un jaloux, il en fait la peinture[171] » (I, 3) , cherchant « à pas comptés […]: / Ce qu'on voit par des yeux qu'il craint de rencontrer ; / Puis s'arrêtant tout court, écumant de colère, / Vous diriez qu'il surprend une femme adultère[172] » (I, 3). Donneau De Visé qui a critiqué *L'École des Femmes* de Molière dans ses « *Nouvelles nouvelles* », n'hésite pas à louer, cependant, le naturel et le professionnalisme avec lesquels jouaient Molière et sa troupe :

> Je suis toutefois obligé d'avouer, pour rendre justice à ce que son auteur a de mérite, que cette pièce est un monstre qui a de belles parties […]. Il y en a de si naturelles, qu'il semble que la nature ait elle-même travaillé à les faire. Il y a des endroits qui sont inimitables, et qui sont si bien exprimés, que je manque des termes assez forts et assez significatifs pour vous le bien faire concevoir. Il n'y a personne au monde qui les pût si bien exprimer, à moins qu'il n'eût son génie, quand il serait un siècle à les tourner ; ce sont des portraits de la nature qui peuvent passer pour originaux. […] Jamais comédie ne fut si bien représentée, ni avec tant d'art, chaque acteur sait combien il y doit faire de pas, et toutes ses œillades sont comptées[173].

Samuel Chappuzeau note que la qualité de la comédie française est due essentiellement au jeu de l'acteur :

---

[168] Donneau De Visé, Jean (1638-1710)*, Le Gentilhomme Guespin*, à Paris, Chez Guillaume de Luyne, 1670, avec privilège du Roy, mise en ligne le 03/12/2012, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63398825/f5.item.zoom
[169] Cité par G. Couton dans *Molière, Œuvres complètes*, Gallimard, « *Bibliothèque de la Pléiade* », 1971, t, I, p. 1123.
[170] Le Boulanger de Chalussay, *Elomire Hypocondre ou les médecins vengez*, Paris, C. de Sercy, 1670.
[171] Le Boulanger de Chalussay, *Elomire Hypocondre, ibid.*
[172] Le Boulanger de Chalussay, *Elomire Hypocondre*, *ibid*.
[173] Donneau de Visé, *Nouvelles nouvelles* (1663), cité dans *Molière, Œuvres complètes*, éd. G. forestier et C. Bourqui, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 1096-1097.

> Le Theatre François, qui est aujourd'huy au plus haut point de la gloire, en est redevable aux Autheurs qui l'apuyent par l'excellence de leurs ouvrages, & au Acteurs qui le rendent magnifique par la beauté de leurs representations[174] .

Toute la notoriété d'une pièce dépend vraisemblablement, du succès de sa représentation qui reste d'ailleurs le seul garant de son impression par la suite et de son achat par les libraires qui ne risqueront guère à publier une pièce qui n'a pas réussi au théâtre :

> Une pièce quelque excellente qu'elle puisse estre, n'ayant pas esté representée ne trouvera point de Libraire qui se veuille charger de l'impression, & la moindre bagatelle qui sera fade sur le papier, & que l'action aura fait goûter sur le Theâtre, trouver d'abord marchand dans la Salle du palais. Ce sont là des preuves bien certaines de la necessité absoluë du Comedien pour les plaisirs du spectacle, puisque l'ouvrage du Poëte seroit enterré, ou renfermé au moins dans les tristes bornes d'un manuscrit, qui ne peut guere passer que dans deux ou trois ruelles[175].

Si dans les pièces bourgeoises, l'importance du jeu corporel est soulignée essentiellement par les scènes de bagarres, dans les pièces aristocratiques, elle est plutôt mise en valeur par les duels, qu'on voit parfois dans les tragi-comédies et qui s'esquissent dans les comédies. Même si dans la plupart des cas, le texte se limite à une simple indication scénique qui ne rend pas compte des détails de cette confrontation physique, le jeu de l'acteur se chargera certes à exploiter pleinement ce jeu sur scène afin de produire un effet de suspens ou même du comique chez son spectateur. Dans *La Belle Alphrède*, alors que l'indication scénique se contente de mentionner que Rodolphe, Alphrède et Cléandre « *se battent* » (I, 2) contre les voleurs, tous les mouvements et déplacements sur scène sont explicités en faveur du jeu des acteurs et l'on apprend ainsi du discours de Rodolphe qu'Alphrède est une excellente guerrière qui manie admirablement l'épée et dont l'habileté le séduit :

> RODOLPHE.
> Quel Dieu, brave guerrier, quelle heureuse fortune,
> Me suscite en ce lieu, ta rencontre opportune,
> […]
> Quand le foudre imprévu de ton courage extrême,
> A chassé ces voleurs, ma peur, et la mort même : (I, 4)

Dans la scène 6 de l'acte III, en l'absence totale de didascalies, les indications intra-textuelles nous informent qu'Acaste et Alphrède tuent dans un combat héroïque le ravisseur de la belle Isabelle et ses deux soldats :

> ACASTE.

[174] Samuel Chappuzeau (1625, 1701), *Le Theatre François, devisé en trois livres où il est traité : I. De L'usage de la Comedie ; II. Des Autheurs qui soûtiennent le Theâtre. ; III. De la conduite des Comediens*, à Paris, Chez René Guingnard, Avec permission, 1674, p. 1.
[175] Chappuzeau, *op.cit.,* p. 122-123.

De tous trois à la fois, la mort ferme les yeux.

EURYLAS.
D'où peut un tel secours m'arriver que des Cieux ?
Tutélaires Démons, protecteurs de ma vie,
Vous, sans qui la clarté m'allait être ravie, (III, 6)

Si les détails des combats sont tus par le texte, ils ont été forcément explicités, au moment de la représentation, par le jeu corporel des comédiens, qui effectuaient certainement tous les déplacements et gestes nécessaires pour rendre compte de la bataille à leur public. Dans *Agésilan de Colchos*, la scène de la querelle entre Florisel et Rosaran, le cavalier fanfaron, reste l'une des scènes les plus comiques de la pièce, et c'est seulement la mise en scène qui est capable d'en faire ressortir le comique gestuel en choisissant les différentes postures et déplacements à attribuer au cavalier apeuré par la vaillance guerrière du roi, surtout quand il essaye de s'abriter derrière Arlandes pour échapper aux coups de Florisel :

FLORISEL, *mettant l'épée à la main.*
Voilà, voilà ce don que tu lui dois porter,
Mais pour en être maître il le faut disputer,
Accepte de ce prix le bien qu'elle te nie.

ROSARAN *à Arlandes.*
Retenez, la fureur, dieux quelle est sa manie,
Pourquoi s'expose-t-il sous un nom emprunté,
À l'invincible effort de ce bras indompté ? (II, 2)

Les grands comédiens que sont,comme, entre autres, Mondory, Floridor, Molière, Mlle Béjart, Mlle Molière, sont ainsi fréquemment encensés : on commente leur travail vocal, leur art de dire, l'harmonie de leur corps en jeu, la beauté et la vérité de la peinture des passions qu'ils incarnent. L'auteur anonyme des *Entretiens galans* publiés en 1681 fait l'éloge de la manière dont Armande et La Grange interprétaient leurs rôles :

> En un mot, ils entendent admirablement bien le théâtre, et leurs rôles ne réussissent jamais bien lorsqu'ils ne les jouent pas eux-mêmes. […] Mais ils ne doivent pas leurs plus grands succès à la manière délicate dont ils récitent. Leur extérieur a déjà quelque chose qui impose. Leur maintien a quelque chose de touchant. Leur jeu imite si bien la nature qu'ils font quelquefois des scènes muettes qui sont d'un grand goût pour tout le monde. […] Leur jeu continue lors même que leur rôle est fini. Ils ne sont jamais inutiles sur le théâtre : ils jouent presque aussi bien quand ils écoutent que quand ils parlent. Leurs regards ne sont pas dissipés ; leurs yeux ne parcourent pas les loges. Ils savent que leur salle est remplie, mais ils parlent et ils agissent comme s'ils ne voyaient que ceux qui ont part à leur action. Ils sont propres et magnifiques sans rien faire paraître affectés. Ils ont soin de leur parure avant que de se faire voir, et ils n'y pensent plus dès qu'ils sont sur la scène. Et si la Molière retouche parfois à ses cheveux, si elle raccommode ses nœuds et ses pierreries, ses petites façons cachent

> une satire judicieuse et naturelle. Elle entre par là dans le ridicule des femmes qu'elle veut jouer[176] ;

Mais, outre le savoir-faire des comédiens sur scène, leur physique semble avoir apporté une contribution à la réussite des pièces qu'ils jouaient :

> quand un comédien se trouve doüé des qualitez de l'esprit, & des graces naturelles du corps, & qu'il a avec cela l'Ame suceptible des Passions (Talent rare, mais absolument necessaire à l'Orateur) quand se trouve dis-je, un tel Acteur, c'est un modèle que toutes les personnes qui parlent en public doivent imiter[177].

Si l'on en croit Tallemant des Réaux, on peut réussir au théâtre aussi bien par sa beauté que par l'excellence de son jeu. Ce culte de la beauté reflète, en fait, le goût d'un public toujours prêt à ne voir que tout ce qui est beau sur scène. On peut, semble-t-il, admettre aisément une belle femme au théâtre même si elle manque de talent : la femme de Floridor, nous-dit Tallemant « est encore fort jolie[178] », et même si elle « n'est pas merveilleuse actrice […], elle réussit admirablement pour la beauté[179] ». Robinet louait également la jeunesse et la beauté des deux actrices[180] qui jouaient les deux Grâces dans *Psyché* :

> Deux très- agréables Pouponnes,
> Deux très-ravissantes Mignonnes,
> Au plus, de six & de dix ans[181],
> Et qui, bref, charment tous les Gens,
> Par leurs beaux Vers & par leurs graces,
> Y sont, de Venus, deux des Graces[182],

Élisabeth (ou Isabelle) Mestivier, épouse de Le Noir, était selon Tallemant « une aussy jolie petite personne qu'on pust trouver[183] » et le *Testament de feu Gaultier-Garguille*[184] attestait les « petites douceurs et [les] gaillardises qui la rendent agréable à tout le monde[185] ».

C'est à elle et à Mlle Villiers que l'on prête les premiers rôles dans deux pièces de Corneille :

---

[176] Anonyme, *Entretiens galans*, Paris, 1681, tome II, p. 91-96.
[177] Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, op.cit*., p. 14, 15.
[178] Tallemant de Réaux, *Historiettes, op.cit.*, p. 776.
[179] Tallemant*, ibid*., p. 776.
[180] Mlles du Croisy, & Bauval [NOTE EN MARGE].
[181] Selon la note de Wiliam Brooks (Robinet, *op.cit.,* p. 83), la mention « de six & de dix ans » de Robinet reste ambigüe : « Qu'il désigne Louise – Génévieve de Beauval, née en 1665, âgée donc de six ans en 1671, soit. Mais l'autre est-ce Marie- Angélique Gassot, fille de Du Croisy et de sa femme Marie Claveau, née vers 1660-61 ? Elle aurait eu dix ans, mais Lyonnet (I, 592), sans preuve catégorique, la croit morte en janvier 1670. »
[182] Charles Robinet, *op.cit*., p. 83.
[183] Tallemant, *Historiettes,* éd. Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., Paris, Gallimard, 1960-1961, t. II, p. 774.
[184] Gaultier Garguille (1573? -1633), *Les Chansons de Gaultier Garguille*, éd. Édouard Fournier, Paris, Jannet, 1858, p. 163.
[185] Alan Howe, « *Corneille et ses premiers comédiens* », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2006/3 (Vol. 106), p. 519-542. DOI 10.3917/rhlf.063.0519, p. 522.

> Il est pourtant certain que Mlles Le Noir et Villiers continuaient d'appartenir à la troupe. C'est à elles, à coup sûr, que peuvent être attribués les rôles d'Angélique et de Phylis dans *La Place Royale*, comme de Caliste et de Dorise dans *Clitandre*[186].

Marguerite Béguin, femme en secondes noces de Villiers était aussi une excellente actrice et future interprète de Chimène[187].

Au XVIIe siècle, l'acteur, comme tout orateur, s'il veut faire bonne impression auprès de son auditoire, doit présenter un physique avantageux, un caractère « respectable », c'est-à-dire avenant, surtout quand il s'agit d'interpréter des rôles sérieux ou représenter des personnages de haute lignée. Cet aspect est directement lié à l'*ethos*, qui, en rhétorique, représente le caractère ou image morale de l'orateur. « Les caractères physiques de l'orateur sont les suivants : il a une mine agréable, ce qui exclut toute difformité du visage, une belle démarche et une belle prestance[188] », car l'image physique est la première chose qui s'offre aux sens du public et qu'il faut ainsi la soigner pour le ravir car « On ne parle que pour estre entendu, mais il faut plaire pour se faire ecouter[189] ». L'acteur doit donc avant de s'élancer dans son discours, fabriquer une apparence, faire une « mise en scène de soi ». Dans *La Comédie des comédiens,* Blandimare brosse le portrait du comédien idéal pour jouer dans le comique noble et qui est censé jouir à la fois de la grâce physique et spirituelle, et bénéficier de toutes les qualités requises (gestes, mimiques, prononciation, beauté) pour pouvoir plaire à un public un peu trop exigeant :

> […] et à n'en point mentir, il faut tant de qualités à un Comédien, pour mériter celle de bon, qu'on ne les rencontre, que fort rarement ensemble, il faut premièrement que la nature y contribue, en lui donnant la bonne mine ; c'est ce qui fait la première impression dans l'âme des spectateurs : qu'il ait le port du corps avantageux, l'action libre, et sans contrainte ; la voix claire, nette, et forte ; que son langage soit exempt des mauvaises prononciations, et des accès corrompus, qu'on acquiert dans les Provinces, et qu'il se conserve toujours la pureté du français, qu'il ait l'esprit et le jugement bon, pour l'intelligence des vers, et la force de la mémoire, pour les apprendre promptement, et les retenir après toujours qu'il ne soit ignorant ni de l'histoire, ni de la fable, car autrement, il fera du Galimatias mal gré qu'il en aie: et récitera des choses bien souvent à contre-sens : et aussi hors de ton, qu'un musicien qui n'a point d'oreille : ses actions mêmes seront comme les pas d'un mauvais balladin, qui saute une heure après la cadence ; et de là vient tant de postures extravagantes, et tant de lever de chapeau hors de saison, comme on en voit sur les théâtres. Enfin, il faut que toutes ces parties soient encore accompagnées d'une hardiesse modeste qui ne tenant rien de l'effronté, ni du timide, se maintienne dans un juste tempérament, et pour conclusion, il faut, que les pleurs, le rire, l'amour, la haine, l'indifférence, le mépris, la jalousie, la colère, l'ambition, et bref que toutes les passions soient peintes sur son visage, chaque fois qu'il le voudra. (II, 1)

---

[186] Alan Howe, « Corneille et ses premiers comédiens », dans *Revue d'histoire littéraire de la France* 2006/3 (Vol. 106), p. 519-542. DOI 10.3917/rhlf.063.0519, p. 525.
[187] Alan Howe, « *Corneille et ses premiers comédiens », ibid*., p. 522.
[188] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien*, *op.cit*., p. 28
[189] Gamaches, *Agréments du langage réduit à leurs principes*, cité par Sabine Chaouche*, L'Art du comédien, op.cit*., p. 28.

C'est pour cette raison que l'on accorde une grande importance au physique de l'acteur au théâtre : ainsi chacun joue le rôle qui convient à son apparence physique, ce qui peut expliquer d'ailleurs que certains acteurs sont souvent « cantonnés » dans un même type de personnage. Montfleury est connu pour faire souvent le rôle du roi, sans doute à cause de sa forme qui en imposait, ce qui lui a valu la raillerie de Molière dans *L'Impromptu de Versailles* :

> Il faut un roi qui soit gros et gras comme quatre, un roi, morbleu ! qui soit entripaillé comme il faut, un roi d'une vaste circonférence, et qui puisse remplir un trône de la belle manière. La belle chose qu'un roi de taille galante[190] » (sc. 1).

Sa « taille galante » fait dire à Cyrano de Bergerac, avec qui il a eu dispute un jour : « A cause que ce coquin est si gros, qu'on ne peut le bâtonner tout en entier en un jour, il fait le fier[191]. » Tallemant dit de lui : « Montfleury, s'il n'estoit point si gros, et qu'il n'affectast point trop de monstrer sa science, seroit un tout autre homme que luy[192] ». Baron s'acquitte bien du rôle du grossier, il « […] n'avoit pas le sens commun ; mais si son personnage estoit le personnage d'un brutal, il le faisoit admirablement bien[193]. » Chappuzeau, note que chaque acteur est généralement destiné à un rôle qui lui est propre et dans lequel il peut exceller mieux que tout autre, ainsi « comme les talents sont divers, l'un n'est propre que pour le serieux, l'autre que pour le Comique, & Jodelet auroit aussi mal reüssi dans le rôle de *Cinna*, que Bellerose dans celui de *Dom Japhet d'Armenie*[194] ». Alan Howe note qu'il « est fort probable que ce fut pour mettre en valeur les talents de l'acteur Bellemore, spécialiste dans les rôles de capitaines fanfarons, que Corneille créa le personnage de Matamore[195] » dans *L'Illusion comique*. Il joua également ce rôle dans la comédie de Mareschal intitulée *Le Véritable Capitan Matamore*[196], mais cela n'empêcha point qu'il interprète aussi le rôle du Comte dans *Le Cid* : Georges Couton

---

[190] *Taille* « se prend encore pour la facture du corps en grosseur et haulteur, soit d'homme, soit de beste, disant le Francois, Il est de belle taille, quand l'homme ou femme est de hauteur et grosseur proportionnée. » (*Jean Nicot : Le Thresor de la langue francoyse* (1606). *Galant* « se dit aussi, Des choses. Il a l'air galant, la façon galante, l'esprit galant, les manieres galantes, pour dire, Agreables, polies, » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1st Édition (1694).

[191] *Répertoire du théatre français, ou détails essentiels sur trois cent soixante tragédies et comédies ; ouvrage utile aux directeurs et entrepreneurs de spectacle, aux régisseurs, acteurs, a toutes les personnes chargées du service de la scène, et aux amateurs du théatre.* Trois volumes, par J.B. Colson, régisseur du Grand Théatre de Bordeaux : Contenant 98 tragédies. Volume 1, chez l'auteur, rue Grande-Taupe, n.° 8, 1819, p. 51.

[192] Tallemant De Réaux, *Historiettes, op.cit*., p. 777.

[193] Tallemant De Réaux, *Historiettes, op.cit*., Chap. « *Mondory ou l'histoire des principaux comediens françois* » p. 776.

[194] Chappuzeau, *Le Théâtre François*, *op.cit*., p. 123.

[195] Alan Howe, « *Corneille et ses premiers comédiens », op.cit*., p. 527.

[196] Voir *Le Théâtre*, ouvrage collectif, éditions Bréal, coll. « *Grand Amphi Littérature* », p. 232. URL : https://books.google.tn/books?id=TfYl4GXF5bMC&pg=PT233&lpg=PT233&dq=montfleury++role+de+matamore+%3F&source=bl&ots=0iuvTmBcno&sig=zvrVxS6yzpx2SCEecTndpsQrw48&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=montfleury role de matamore %3F&f=false

note à juste titre que le jeu de Baron père aurait convenu parfaitement à un Don Diègue plutôt violent, celui de Bellemore à un Comte de Gormas plutôt fanfaron[197]. Certains comédiens semblent cependant être plus appréciés dans les rôles comiques que dans les rôles sérieux comme

> Claude Deschamps, dit de Villiers ou Philipin, acteur-auteur qui serait raillé par Molière pour son débit emphatique dans la tragédie mais qui, d'après un autre témoignage contemporain[198], jouait particulièrement bien les seconds rôles comiques.[199]

Armande Béjart « jouait supérieurement dans le comique noble, chantait avec des grâces et un goût qui lui ont attiré, dans son temps, autant d'adorateurs que d'applaudissements[200] ». Cependant, on peut trouver grand nombre d'acteurs qui jouaient parallèlement des rôles comiques et tragiques et qui assuraient, à ce qu'il paraît, leurs rôles à merveille :

> Brécourt a été un bon Comédien dans le Tragique et dans le comique. Après avoir joué *Antiochus* dans la Tragédie de *Bérénice*, il représentait le rôle de Colin dans la petite Comédie de *La Noce de Village*. Cet Acteur jouant d'original le rôle d'Alain, dans *L'École des femmes*, fit dire à Louis XIV, charmé de son jeu : Cet homme-là ferait rire une pierre[201].

André Hubert, interprétait bien, semble-il, ses rôles masculins « Il s'est fait aussi admirer dans le rôle du *Vicomte* de *l'Inconnu*, ainsi que dans ceux des Médecins, et des Marquis ridicules[202] », mais excellait également dans les rôles féminins[203] :

> Le rôle de la Comtesse était rempli par Hubert, Acteur si excellent pour ces sortes de caractères de femmes, que les rôles de Mde. Pernelle, de Mde. Jourdain, de Mde. de Sotenville et celui-ci, furent faits exprès pour lui, par Molière, à ce que l'on prétend[204] .

---

[197] Notice du *Cid,* dans *Pierre Corneille Œuvres complètes*, t. I, Édition de Georges Couton, Gallimard, 1980, p. 1455.
[198] Témoignage rapporté par Adam, dans Tallemant, *Historiettes*, *op.cit*., t. II, p. 1524-1525.
[199] Alan Howe, « *Corneille et ses premiers comédiens », op.cit*., p. 522.
[200] CLEMENT, Jean-Marie Bernard et LA PORTE, Joseph, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775 (3 volumes). Tome III, Édition électronique d'Alexandra Dias Vieira, 2015, p. 39, 40.
http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/critique/clement-laporte_anecdotes-dramatiques_moliere/III344c
[201] Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, *ibid.,* Tome II, p. 7, 8.
[202] Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris : Veuve Duchesne, 1775 (3 volumes). Tome III, Édition de Alexandra Dias Vieira, 2015, p. 230.
[203] « Il était l'original de plusieurs rôles qu'il représentait dans les Pièces de Molière ; et comme il était entré dans le sens de ce fameux Auteur, par qui il avait été instruit, il y réussissait parfaitement. Jamais Acteur n'a porté si loin les rôles d'homme en femme. Celui qu'il représentait dans les Femmes Savantes, Mde. Jourdain, dans le Bourgeois Gentilhomme ; et Mde. Jobin, dans la Devineresse, lui ont attiré l'applaudissement de tout Paris. » (Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, *ibid*., Tome III, p. 230).
[204] Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris : Veuve Duchesne, 1775, Tome I, Édition d'Alexandra Dias Vieira, 2015, p. 224.

Si l'on en croit Chappuzeau, Montfleury reste le seul génie qui pouvait exceller dans toutes sortes de rôles ; comiques et tragiques bien qu'il se soit davantage illustré dans les rôles des « […] rois, & les rôles emportés[205] »,

> Il est rare de voir un Acteur exceller dans les deux genres, & dans tous les caractères, & le Theâtre n'a guere eu qu'un Montfleury qui s'est rendu illustre en toutes manieres[206].

Molière est également l'un de ces rares comédiens qui ont pu plaire dans tous les rôles qu'ils interprétaient :

> chacun tombe d'accord qu'il a excellé sur tous les anciens Comiques, & sur ceux de nôtre temps. Il a sceu l'art de plaire, qui est le grand art, & il a chastié avec tant d'esprit, & le vice & l'ignorance, que bien des gens se sont corrigéez à la representation de ses ouvrages pleins de gayeté , ce qu'ils n'auroient pas fait ailleurs à une exhortation rude & serieuse. Comme habile Medecin, il deguisoit le remede, & en estoit l'amertume, & par une adresse particulière, & inimitable il a porté la Comedie à un point de perfection qui l'a rendüe à la fois divertissante & utile[207].

Il excellait autant à jouer un riche paysan, comme Georges Dandin, qu'un valet de comédie comme Sganarelle ; mais il était capable aussi interpréter le rôle d'un aristocrate coléreux comme Alceste. Bordelon remarque :

> On n'a point encore joué les ingrats sur le Thêatre, ils le meritent du moins autant que les grondeurs, les importuns, les Marquis, les faux devots & tous les autres qui ont servi de joüet sur la Scène ; on a eu raison de souhaiter que Molière eust pris le soin de les joüer ; l'homme du monde le plus propre pour la bien remplir ; voici ce que l'on dit :
>
> Ornement du Theatre, incomparable Acteur ,
> Charmant Poëte, illustre Auteur,
> C'est toi, dont les plaisanteries
> Ont gueri des Marquis l'esprit extravagant ;
> C'est toi par tes momeries
> As reprimé l'orgueil du bourgeois arrogant.
> Ta muse, en jouant l'Hypocrite,
> A redressé les faux devots.
> La précieuse à tes bons mots,
> A reconnu son faux mérite.
> L'homme ennemi du genre humain,
> […] Enfin tu reformas & la Ville & la Cour.
> Mais quelle en fut la recompense ?
> Les François rougiront un jour
> De leur peu de reconnaissance.
> Il leur fallut un comedien
> Qui mît à les polir son art & son étude ;
> Mais, Molière, à ta gloire il ne manqueroit rien,
> Si parmi leurs défauts que tu peignis si bien,

[205] César, Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution, URL : http://cesar.org.uk/cesar2/people/people.php?fct=edit&person_UOID=101046
[206] Chappuzeau, *Le Théâtre François*, *op.cit.,* p. 123, 124.
[207] Chappuzeau, *Le Théâtre François, op.cit*., p. 196.

> Tu les avois repris de leur ingratitude[208].

Bien conscient de la portée didactique du théâtre, et de son efficacité à corriger les défauts humains en les caricaturant, Molière ne se contentait pas de représenter sur son théâtre des personnages de différentes classes sociales et aux mœurs diverses, mais les jouait également avec une singulière performance, et une impressionnante présence sur scène :

> Car en fin Molière ne composait pas seulement des beaux ouvrages, il s'acquitoit aussi de son rôle admirablement, il faisoit son rôle admirablement, il faisoit un complement de bonne grace, & estoit à la fois Poëte, bon Comedien, & bon Orateur, le vray Trismegiste du Theâtre[209].

Pour Madeleine Béjart, « […] on dit que c'est la meilleure actrice de toutes[210] », Mlle de Rieux est « Une assez grande Damoiselle, / Blondine, gracieuse et belle[211] », mais qui sait également chanter à merveille,

> Et n'ayant guére de pareilles,
> Charme les yeux, & les oreilles,
> Par sa Voix, & par ses Appas
> Que toutes chanteuses n'ont pas[212].

Robinet loue Mlle de Molière qui joue le rôle de Psyché dans la pièce éponyme :

> Dont l'air, la grace, la manière,
> L'esprit, & maints autres Attraits
> Sont de vrais céphaliques [213]Trais :
> Et qui, d'ailleurs, je vous l'avouë,
> Divinement, son Rôle jouë[214].

Floridor, un comédien d'origine aristocratique, a le physique « bien fait » de l'amoureux. Et même pour ceux dont le physique n'est pas assez avantageux pour plaire, la grâce de leur jeu semble largement combler ce manque auprès de leur public : Mondory,

> […] n'estoit ni grand ni bien fait, cependant, il se mettoit bien, il voulait sortir de tout à son honneur, et pour faire voir jusqu'à où alloit son art, il pria des gens de bon sens, et qui s'y connaissoient, de voir quatre fois de suite *La Mariane.* Ils y remarquerent toujours quelque chose de nouveau, aussy pour dire le vray, c'estoit son chef-d'œuvre, et il estoit plus propre à faire un heros qu'un amoureux. Ce personnage d'Herode luy cousta bon, car comme il avoit l'imagination forte, dans le moment il croyoit estre ce

---

[208] Bordelon, *Diversitez Curieuses pour servir de récréation à l'esprit*, 1ère (-4e) partie, Paris : U. Coustelier, 1694, l'abbé Laurent Bordelon, d'après Barbier, quatrième partie p. 1-2.
[209] Chappuzeau, *Le Théâtre François, op.cit*., p. 197.
[210] Tallemant, *Historiettes*, *op.cit*., p. 778.
[211] Charles Robinet, *op.cit*., p. 83.
[212] Charles Robinet, *op.cit*., p. 83.
[213] Selon *Le Dictionnaire de l'Académie française 1ère Édition (1694),* CEPHALIQUE est un « adj. Qui appartient à la teste. », et « *Trait,* se dit […] Des beaux endroits d'un discours, de ce qu'il y a de vif, & de brillant dans une pensée, dans une expression. »
[214] Charles Robinet, *op.cit*., p. 84.

> qu'il representoit, et il lui tomba, en jouant ce rosle, une apoplexie sur la langue qui l'a empesché de joüer depuis[215].

La jeune Dennebaut jouait admirablement son rôle d'Atalante dans la pièce éponyme de Boyer ; sa beauté ajoutait du charme à son jeu selon les témoignages de Robinet :

> Si de la belle Dennebaut,
> Je n'êcrivois pas quelques Lignes
> Lesquels en soient un peu dignes :
> Remarquant qu'illec, ses Attraits
> Font, je vous l'asseûre, florés,
> En représentant Atalante,
> Las ! d'une façon si charmante,
> Qu'en dût-on, mille fois, mourir,
> On seroit tout prest de courir,
> Dans l'aimable Lice, avec elle,
> Ma croyance, du moins, est telle[216].

Le gazetier loue également Champmeslé avec son « embonpoint » apprécié dans son rôle d'Hypoméne ainsi que sa ravissante femme dans celui de Climène de la même pièce, *Atalante*[217] :

> Le Moderne Hypomène, Ici
> *Chammeslé*, remplit bien, aussi,
> Son Rôle, de toute manière :
> Et je crois que, dans la Carriêre,
> Il pourroit ne demeurer point,
> Quoi qu'il ait assez d'en-bon-point.
> Sa Femme, un tant soit peu, moins pleine,
> Fait dans la Pièce, une Climéne,
> Avec tant de grace, & d'appas,
> Qu'à chaque mot, à chaque pas,
> Quoi qu'elle puisse faire, ou dire,
> La mignarde Brune on admire[218].

Donneau De Visé a fait l'éloge de Montfleury dans ses *Nouvelles nouvelles*, en 1663 : Montfleury, dit-il, joue « avec jugement, […], [et] ne manque jamais à faire remarquer tous les beaux endroits de ses rôles[219] ». Mme Poisson dit de son côté qu'il

> faisoit des tirades de vingt vers de suite et poussoit le dernier avec tant de véhémence que cela excitoit des brouhahas et des applaudissemens qui ne finissoient point. Il étoit

---

[215] Tallemant des Réaux, *Historiettes, op.cit*., p. 775, 776.
[216] Charles Robinet, *Le Théâtre et l'opéra vus par les gazetiers Robinet et Laurent, op.cit*., lettre du « *9 mai 1771 maz* », p. 75- 76.
[217] Robinet parle probablement de la comédie héroïque de Boyer (1671): « In May, 1671, Boyer produced a play colled *Atalante* that was acted at the Hôtel de Bourgogne and was probably a *comédie héroïque.* » et dans laquelle a joué le Champmeslé (Henry Carrington Lancaster*, A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century: The pre-classical period, 1610-1634.* 2 v, Volume 3, Numéro 1 de *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, Gordian Press, 1966, p. 572.*
[218] Charles Robinet, *ibid*., p. 76.
[219] Donneau de Visé, *Les Nouvelles nouvelles*, à Paris, Chez Pierre Bienfaict, 1663, Partie III « *Sur La Sophonisbe de Corneille* », p. 255.

> plein de sentimens pathétiques et quelquefois jusqu'à faire perdre la respiration aux spectateurs. Le chant et l'emphase étoient le seul genre de déclamation qui fût alors connu[220].

Les comédiens des troupes parisiennes jouaient apparemment à la perfection,

> Mlle de Champmeslé, qui charmoit la Cour, & Paris dans Hermionne, dans Bérénice & dans Phèdre, chantoit un peu, si j'ose le dire ; mais comme elle s'étoit rendu ce Recit naturel, & que d'ailleurs elle récitoit les Rôles de Tragedies du Celebre M.de Corneille excellemment, & dans toute une autre manière, elle a passé avec justice pour une comedienne achevée[221].

Le gazetier Charles Robinet ne manque pas de louer dans ses lettres la grâce avec laquelle jouait la Champmeslé dans la tragédie de Donneau de Visé *Les Amours de Vénus et d'Adonis* (1670) où elle interprétait le rôle de Vénus :

> La pouponne de Champmeslé,
> Par qui l'on est tout stimulé,
> C'est-à-dire ému, représente
> D'une manière très galante,
> Et qui charme tant que rien plus,
> La belle Déesse *Venus* :
> Et dans ce Rôle, cette actrice,
> Est une parfaite enchantrice[222].

Il encensait également les autres acteurs et actrices de la pièce qui interprétaient leurs rôles à merveille :

> Mad'moiselle *Marote*, aussi,
> Y fait, non pas coussi, coussi,
> Mais d'une façon sans égale,
> La Nymphe, de Venus, Rivale.
> Le Sieur *Desurlie* est Adon ;
> Et tant de geste, que de ton,
> S'aquitte, dessus ma parole,
> Pareillement, bien, de ce Rôle[223].

Dans sa lettre à Maucroix, La Fontaine, décrit la fête de Vaux, et admire l'habileté et la beauté des actrices, notamment la Béjart :

> Nymphe excellente en son art,
> Et que pas une ne surpasse.
> Aussi récita-t-elle avec beaucoup de grâce
> Un prologue, estimé l'un des plus accomplis

[220] Tallemant de Réaux, *Historiettes, op.cit.,* p. 1524. (Note n° 7).
[221] Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, op.cit*., p. 7.
[222] Charles Robinet, *Le Théâtre et l'Opéra vus par les gazetiers Robinet et Laurent* (1670-1678), textes établis, présentés et annotés par William Brooks, Paris, Seattle, Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1993, p. 33.
[223] Robinet, *ibid.,* p. 33.

> Qu'on ce genre on pût ecrire,
> Et plus beau que je ne dis,
> Ou bien que je n'ose dire[224] ,

Le professionnalisme des comédiens parisiens est ainsi chanté par tous :

> la declamation ou l'art de reciter, dans la Tragedie & dans la Comedie, a été porté sur le Théatre de Paris à la perfection : les Lumières naturelles & les Talens acquis des Acteurs, la fréquentation des personnes polies & spirituelles, les avis des Auteurs, le goût juste & délicat des Auditeurs, tout enfin contribue à rendre les Acteurs de Paris, parfaits dans leurs Art[225].

Parfois, et même quand nos comédiens présentent un défaut physique quelconque, cela peut leur servir davantage à bien accomplir leurs rôles de roturiers dans les pièces comiques : « Jodelet parle du nez, pour avoir esté mal pansé de la verolle, et cela luy donne de la grace[226]. » Gros-Guillaume « avoit une figure si plaisante, qu'en ne pouvoit s'empescher de rire en la voyant[227] ».

Bien que plusieurs de nos comédiens du XVIIe siècle jouent aussi bien les rôles tragiques que les rôles comiques (Montfleury jouait des rôles de Matamore aussi bien que le Don Rodrigue du *Cid*[228]), Mlle Clairon dans ses *Mémoires*[229], affirme encore au XVIIIe siècle qu'à chaque rôle doit correspondre un certain physique et qu'on ne peut prendre un acteur qui joue tantôt un rôle de bourgeois et un roi, puisque selon les mentalités de l'époque, chaque corps porte en lui-même les signes de sa noblesse ou de sa bassesse,

> […] les hommes supérieurs et doués d'une exceptionnelle noblesse d'âme « portent » tout leur corps convenablement à ce qu'ils sont, […] et ce qu'ils sont « contenus » dans cette manifestation parfaitement noble d'eux-mêmes[230].

---

[224] *Œuvres de Molière. III*., [*Les Fâcheux / (avec le prologue de P. Pellisson). Lettre de La Fontaine à Maucroix : relation d'une fête donnée à Vaux. L'École des femmes. Liste des pensions pour l'année 1663. Remercîment au Roi. La Critique de l'École des femmes. Extraits des Mémoires publiés dans le "Mercure de France" / par Mme Paul Poisson, née Du Croisy, sur les principaux comédiens français. L'Impromptu de Versailles*, Nouvelle Édition sous le dir. de M. AD. Regnier, Tome III, Paris, Librairie Hachette et Cie, in « *Lettre de La Fontaine à Maucroix* », p. 100.

[225] Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public, op.cit*., p. 8, 9.

[226] Tallemant, *Historiettes*, *ibid*., p. 778.

[227] Tallemant, *ibid*., p. 778.

[228] « Baron, père du célèbre acteur de ce nom, joua d'original le rôle de D. Diègue et Montfleury celui de de D. Rodrigue. » (*Répertoire du théatre français, ou détails essentiels sur trois cent soixante tragédies et comédies ; ouvrage utile aux directeurs et entrepreneurs de spectacle, aux régisseurs, acteurs, a toutes les personnes chargées du service de la scène, et aux amateurs du théatre*. Trois volumes, par J.B. Colson, régisseur du Grand Théatre de Bordeaux : Contenant 98 tragédies, Volume 1, chez l'auteur, rue Grande-Taupe, n° 8, 1819, p. 50).

[229] Cité par Sabine Chaouche, *L'Art du comédien*, *op.cit*., p. 29.

[230] Le Père Louis de Cressolles, *Vacationes autumnales*, Paris, 1620, cité par Sabine Chaouche, *L'Art du comédien, op.cit*., p. 31.

Selon le Père de Cressolles, il existe des personnes dont la contenance inspire en elle-même la dignité et la noblesse et qu'elle est le miroir des qualités supérieures de l'âme. Il existe alors une sorte d'adéquation complète entre l'intérieur et l'extérieur. Ce thème est largement repris au théâtre : ainsi quand le comédien joue le rôle d'un héros d'un rang social bas, mais qu'on finit par découvrir de haute naissance comme dans *Don Sanche D'Aragon* ou *Le Geôlier de soi-même*, il doit forcément faire percevoir cette noblesse à ses spectateurs dès le début de la pièce, à travers son maintien, ses gestes et sa posture. Bien que de naissance encore inconnue, Carlos a pu charmer les deux reines par sa grâce et l'éclat de sa vertu :

> DON LOPE.
> Cette haute vertu qui charme tant d'esprits,
> Cette fière valeur qui brave nos mépris,
> Ce port majestueux, qui tout inconnu même,
> A plus d'accès que nous auprès du diadème ;
> Deux reines qu'à l'envi nous voyons l'estimer,
> Et qui peut-être ont peine à ne le pas aimer ;(IV, I)

Dans ce cas la contenance du comédien a un rôle informatif, elle anticipe la découverte de la vérité du personnage et lui confère plus de vraisemblance. Et même si l'inverse se produit et qu'un maître prend la place de son valet, le personnage noble ne doit pas s'abaisser trop, il reste avant tout « honnête homme » : dans *Le Geôlier de soi-même,* la princesse Laure note, en voyant le prince Fédéric déguisé en gouverneur, que celui-ci a gardé son aspect noble : « Prince, votre vertu paraît toujours la même, / Elle demeure ferme en un péril extrême. » (III, 5). Le jeu de l'acteur doit alors montrer à partir de la contenance maladroite et malséante du valet que le roturier reste à jamais incapable d'adopter les manières d'un galant homme[231].

b- Jouer le texte : une impossible gageure ?

Malgré l'importance du jeu physique dans le succès des pièces théâtrales, on ne peut toutefois nier qu'il reste limité sous l'effet de diverses contraintes d'ordre physiologique et même scénographique.

- *Difficultés d'une représentation fidèle à la lettre du texte*

Si exprimer les passions est une question qui a toujours préoccupé les théoriciens du théâtre depuis sa naissance, c'est qu'elle demeure une question extrêmement problématique : comment peut-on rendre corporellement compte des passions qui agitent l'âme ? Comment faire pour les rendre visibles au spectateur ? Et peut-on vraiment faire paraître une passion dont

[231] Voir notre partie A.II. 2, « Les roturiers en habits de Grands : la mise en valeur du corps des nobles ».

on n'est pas véritablement atteint ? Jouer un rôle dans une fable est-ce vivre physiologiquement et véritablement toutes les émotions et passions qui agitent le personnage que l'on représente ? Le corps du comédien est-il celui du personnage qu'il joue, et ce dernier vit- il réellement les agitations qu'il joue, ou est-ce plutôt le résultat d'une extrême étude sur son corps et ses réactions ? Peut-il « se passionner de sang-froid » comme le note Rousseau[232] ?

En acceptant ainsi de jouer un rôle, d'étaler d'autres sentiments que les siens, d'imiter des passions dont il n'est pas affecté, le comédien se dégrade et se transforme en un être chimérique selon Rousseau. Mais, à quel point l'acteur peut-il vivre les émotions qu'il représente ? À quel point son propre corps adhère-t-il au jeu et épouse-t-il la feinte ? Son intellect n'a-t-il pas plus d'impact sur ces gestes que son affect ? Les gestes inconscients d'un acteur ne trahissent-ils pas le dédoublement du corps à la base de son jeu, son « faire semblant » avec une conscience parfaite de sa part qu'il est en train de jouer un rôle, d'usurper un corps qui n'est pas sien et des émotions qui ne sont pas siennes ? Une voix qui s'échappe, une respiration qui s'accélère artificiellement, des gestes parasites, nerveux, sont autant d'indices qui prouvent que l'acteur ne vit pas vraiment le personnage, mais qu'il se contente pour le moment encore de « faire comme si ». Et même s'il réussit admirablement à « épouser les passions » et à jouer admirablement la première fois, notre acteur peut-il garder cette véhémence lors des autres représentations ?

Quelle que soit l'habileté du comédien, la question qui se pose est la suivante : comment est-il capable de traduire corporellement de vives émotions qui sont censées défigurer son visage telles que la pâleur et la rougeur, alors qu'elles restent des émotions momentanées et qui apparaissent d'une façon complétement involontaire sur la figure dès que l'âme est réellement atteinte ? Et même si l'on suppose que ces colorations du visage peuvent être explicitées par un effet du maquillage, le problème est loin d'être résolu, puisque ce genre de réaction reste momentanée et se déclenche d'une manière tout à fait naturelle et spontanée et ne doit ni apparaître avant l'émotion en question ni durer longtemps après elle :

> on ne peut pas […] s'empescher de rougir ou de paslir, lors que quelque passion y dispose : pource que ces changemens ne dépendent pas des nerfs & des muscles, […], & qu'ils viennent plus immédiatement du cœur[233],

[232] J. J. Rousseau, *La Lettre à M. D'Alembert ou Lettre à D'Alembert sur les spectacles,* J.M. Gallanar, [édition originale à Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1758,] p. 39. URL : http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/lettre%20%C3%A0%20d%27alembert%20utrecht%20corrig%C3%A9e.pdf

[233] René Descartes, *Les Passions de l'Ame*, Paris, Chez Michel Bobin, 1679, p. 148.

Qu'en est-il alors du roi de *La Bague de l'oubli* dont le visage pâlit dans « un prompt changement » (V, sc. dernière), et comment traduire sur scène la forte réaction de Léonor aux « sens ébahis » (sc. Dernière) devant la découverte du roi de sa trahison ? De même pourAmerine dans *Ligdamon et Lidias* qui, choquée par les propos de Ligdamon, « pâli[t] de crainte » (V, 2) et pâme. Et que dira-t-on de Palamède qui, dans *La Folie du Sage*, est censé pâlir « mortellement » en venant annoncer à son amante la demande du mariage que lui propose le roi ?

> PALAMÈDE.
> Ah ! Madame.
>
> ROSÉLIE.
> Quoy donc ? Quelle triste nouvelle
> Seme sur vostre front cette pasleur mortelle ? (II, 3)

Ou encore de Rosélie qui sent une peur meurtrière qui lui « glace le cœur » :

> Ah ! ma Canope, une certaine peur
> Me court par tout le sang et me glace le cœur (II, 1)

Comment l'acteur qui joue le rôle d'Ariste s'en sort-il pour rendre son public sensible à la douleur qui se manifeste sur son visage affligé par le déshonneur que lui assigne le roi ?

> ROSÉLIE.
> Et mon père en a pris cette grande tristesse.
> N'as-tu pas là dedans remarqué sur son teint
> La nouvelle douleur dont son cœur est atteint ?
> C'est ce refus sans doute, ou quelque grand outrage
> Dont le ressentiment paroist sur son visage. (II, 1)

Dans *Le Cid*, affligée par la nouvelle du duel entre son amant et son père, Chimène est accourue vers les lieux de la bataille « sans force et sans couleur » (II, 8) et n'a pas dû les retrouver pour se jeter aux pieds du roi. Même quand il s'agit d'exprimer l'intensité de l'amour, le corps incapable de traduire l'émotion dans toute la vigueur avec laquelle la présente le texte. Voyons ainsi le problème posé par l'extrême émotion du roi de *La Folie du Sage*, si l'on veut considérer toutes les descriptions comme des didascalies internes. Il est en effet pris pour la belle Rosélie d'une passion dont témoigne tout son corps, agité jusqu'aux os :

> LE ROY.
> Je ne sçay quel frisson par les os m'est couru.
> Le sang à cet objet me fremit dans les veines,
> Je me sentis combler de plaisirs & des peines, (I, 3)

En apprenant la nouvelle de la mort de son amante, le Rodolphe de *La Belle Alphrède* se sent traversé par un mélange d'émotions (douleur, tristesse et fureur) que le corps du comédien est certes incapable de présenter au public avec toutes leurs nuances

> RODOLPHE.
> Je doute furieux[234], saisi, triste, interdit,
> De ce qu'en ce penser ma mémoire me dit, (V, 7)

Acaste dans la même pièce traduit son amour pour Isabelle en des termes un peu trop forts pour déboucher sur une véritable représentation :

> Écoute, au même instant que parut à ma vue,
> Cette jeune beauté de tant d'attraits pourvue,
> D'un désordre soudain mes sens furent troublés,
> Mon esprit interdit, mes yeux comme aveuglés,
> Et je ne voyais rien qu'une douce lumière
> Qui m'avait ébloui de sa clarté première.
> Mais quel ordre, bons Dieux ! et quel raisonnement
> Est égal en douceur à ce dérèglement ?
> […]
> Je brûle de la voir, et, l'abordant, je tremble ;
> Près d'elle, je sens naître un désordre secret
> Qui confond mes pensers, et qui me rend muet.
> Il semble que ma langue à son abord se lie ;
> Ce que j'ai médité, la voyant, je l'oublie ;
> Je la quitte confus, je rêve tout le jour. (IV, 1)

Outre la difficulté d'extérioriser la violence avec laquelle les passions sont exprimées dans le texte, le corps du comédien se heurte à un autre obstacle, notamment celui du manque des précisions textuelles : les didascalies restent parfois très vagues et ne donnent aucune indication sur les aspects corporels (postures et gestes) que doit suivre le comédien pour accomplir son rôle. Comment peut-il alors traduire physiquement l'indication scénique « *avec d'autres contenances et d'un esprit rassis* » (III, 2) se rapportant au roi de *La Bague de l'oubli* ? Qu'est-ce que peuvent être ces *« autres contenances* », ou ces « *contenances toutes changées* » (III, 6) ? Ces indications seraient pourtant primordiales dans le jeu de l'acteur puisqu'elles sont les seuls indices qui renseignent le public sur le passage du roi de l'état de folie à l'état normal et *vice versa*, et c'est à l'acteur et au metteur en scène de combler assez librement ce vide textuel. De surcroît, le corps de l'acteur et la nature même de son caractère l'empêchent d'exceller dans tous les rôles. Ainsi, chaque comédien a un rôle dans lequel il se montre plus convaincant que dans tout autre : on trouve alors ceux qui excellent plus dans les « rôles de tendresse » tels que Bellerose (Pierre de Messier) qui

---

[234] *Fureur* signifie selon le dictionnaire de Furetière « violents mouvements de l'âme, des enthousiasmes qui la mettent hors de son assiette ordinaire. »

> Fut un ravissant Mortel,
> Dedans les Rôles de Tendresse,
> Où chacun l'admiroit, sans cesse[235],

De même pour Monsieur de Champmeslé, qui, semble-t-il, réussit mieux dans le rôle d'un personnage d'un naturel doux, vraisemblablement plus proche de sa propre nature, que dans celui d'un furieux. Selon les témoignages de Robinet, son rôle de Mars dans *Les Amours de Vénus et d'Adonis* ne lui convient pas, tellement bien qu'il reconnaisse la qualité de son jeu :

> De Champmeslé, quoi qu'il n'ait pas
> L'air affreux du Dieu des Combas,
> Et qu'il pût, avec avantage,
> Joûer un plus doux Personnage,
> Y soûtient, toutes-fois, des mieux,
> Son Caractère furieux[236].

Ainsi, celui qui joue le rôle du roi doit avoir la contenance, la posture et le charisme d'un roi (une belle taille, une démarche fière, une bonne corpulence). La Torriliére qui a joué le roi dans *Psyché* a « […] l'air d'un Héros, / Dans son geste, & dans ses propos[237] ». Par souci de vraisemblance, le corps de l'acteur doit être naturellement propre à représenter un roi « de la bonne manière ». De même pour celui qui incarne le valet (chétif, maigre ou ventru …), tout en lui doit être le plus conforme possible à sa fonction ; il faut que son rôle soit assorti à sa physionomie. Si l'on en croit D'Aubignac, les actrices que l'on choisit pour interpréter les rôles des suivantes et des femmes roturières sont « naturellement » disgracieuses ; « encore faut-il observer que les femmes qui jouent ces rôles sont ordinairement de mauvaises actrices qui déplaisent aussitôt qu'elles ouvrent la bouche [238] ».

- *La délicate représentation des personnages redoublés et dédoublés*

La représentation se heurte à un autre problème de nature purement physique, celui du redoublement du corps d'un personnage, notamment dans le cas des pièces à sosies, ou dédoublement du corps dans le cas des pièces à travestissement en personne d'un autre sexe :

Dans les pièces à sosies, si la question du dédoublement du corps est réglée dans l'espace textuel fictif, elle est loin de l'être sur scène. La question que nous pouvons poser est comment

---

[235] Charles Robinet, *Le Théâtre et l'opéra vus par les gazetiers Robinet et Laurent, op.cit.*, p. 27.
[236] Charles Robinet*, ibid.,* p. 33-34.
[237] Charles Robinet*, op.cit*., p. 84-85.
[238] L'Abbé d'Aubignac, *Première Dissertation concernant le poème dramatique, à Madame La duchesse de R*. Chez Jaques Dubreuil, 1663, dans *Sophonisbe, Mairet, Scudéry, Corneille, d'Aubignac*, Publications de L'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 214.

résout-on ce décalage entre la grande liberté dont jouit le récit fictif (le texte) et les contraintes matérielles que rencontre le corps sur scène ? Comment fait-on quand il s'agit de mettre en scène deux personnages complétement identiques (*L'Amphitryon, Les Sosies, les Alcandres, Ligdamon et Lidias)* ? Si dans le récit, prendre le visage d'un autre est une action tout à fait envisageable surtout quand elle est réalisée par une divinité (Mercure) capable de prendre non seulement le visage de Sosie mais également son corps[239], sa voix et sa « position cognitive[240] », la scène, quant à elle, reste soumise aux contraintes du réel et du réalisable. L'on peut certainement imaginer deux personnes qui se ressemblent, mais comment peut-on en trouver deux parfaitement identiques, qui se ressemblent comme deux gouttes d'eau à un point tel qu'une femme puisse confondre aisément son propre époux avec son sosie (*L'Amphitryon, Les Sosies*), ou qu'une amoureuse puisse méconnaître son amant et prendre son jumeau pour lui-même (*Ligdamon et Lidias*), ou encore qu'un valet se trompe sur l'identité de son maître (*Amphitryon*) ? Même si l'on suppose que le metteur en scène envisage de faire appel à des jumeaux pour interpréter ce genre de rôles, reste à savoir si ces personnes sont de vraies spécialistes de la scène. Les acteurs pourraient probablement mettre des masques identiques pour résoudre le problème de ressemblance, mais que dira-t-on alors du corps, de la silhouette et de la voix dans ce cas ? Et qu'en est-il de la vraisemblance ?

Il faut noter cependant que dans toutes les pièces où il y a redoublement du corps, les protagonistes mettent l'accent sur la conformité complète entre « l'original » et sa « copie », il ne s'agit pas d'une simple ressemblance physique, mais plutôt d'une sorte de « clonage » de la même personne. Dans *Les Sosies,* Sosie décrit Mercure qui usurpe et son corps et son identité de la sorte :

> Il n'a proportion, couleur, marque ni trait,
> Que le miroir aussi ne marque en mon portrait ;
> On ne peut qu'ajouter à ce rapport extrême :
> '' En un autre aujourd'hui je me, trouve moi-même.''
> Démarche, taille, port, menton, barbe, cheveux,
> Tout enfin est pareil, et plus que je ne veux. (I, 3)

Dans la pièce de Molière également, Sosie s'étonne de la ressemblance totale entre lui et Mercure : « En effet, maintenant que je le considère, / Je vois qu'il a de moi taille, mine, action. » (*Amphitryon*, I, 2). Cette identification dans l'autre finit par faire douter Sosie de sa propre identité, voire de son existence même :

---

[239] « MERCURE. Prenons de sa figure, et de son propre nom/ Le droit de le chasser de sa propre maison : / Mettons feintes, serments et malice en usage, / Représentons ses mœurs, ainsi que son visage ; » (*Les Sosies*, I, 3)

[240] Ursula Jung*, L'Énonciation au théâtre : une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994, p. 211.

SOSIE.
Et de moi je commence à douter tout de bon.
Près de moi, par la force, il est déjà Sosie :
Il pourrait bien encore l'être par la raison.
Pourtant, quand je me tâte, et que je me rappelle,
Il me semble que je suis moi. (I, 2)

Dans *Ligdamon et Lidias*, la méprise sur l'apparence physique est également double : alors que Sylvie s'entête à prendre Lidias pour Ligdamon, son frère jumeau, malgré les réfutations de celui-ci, Amerine, elle, refuse de consentir à ce que Ligdamon ne soit pas son véritable amant :

SYLVIE. [*à Lidias*]
Cruel, n'est-il point temps que ce lâche artifice
Permette à la raison de faire son office ?
N'ai-je assez enduré ? Sus tigre dis que non,
Pourvu qu'à tout le moins tu reprennes ton nom,
Pourvu qu'à tout le moins je sache qui t'oblige
À te dire étranger, mensonge qui m'afflige,
Et qui par sa rigueur dans les maux que je sens
M'assure de la mort ou de perdre le sens. (IV, 2)

LIGDAMON. [*à Amerine*]
Vouliez-vous que mon cœur par une offense extrême
Allât confesser d'être un autre que soi-même ?

AMÉRINE.
Veux-tu par un discours traître, malicieux,
Abuser ma mémoire et démentir mes yeux ?

LIGDAMON.
Nature quelquefois se joue en ses ouvrages,
Formant de mêmes traits deux différents visages. (Scène dernière)

Cette similitude totale entre les deux jeunes gens fait que même leur propre mère les confond et prend Ligdamon pour Lidias. Comment était alors représenté « cet autre moi-même[241] » sur la scène du XVIIe siècle ? Et quelles solutions auraient envisagées alors les metteurs en scène pour résoudre ce problème tout en se conformant à la règle de la vraisemblance théâtrale ; se basaient-ils peut-être sur des coiffures, des costumes ou des gestes similaires ? Des questions si elles nous traversent l'esprit, restent cependant sans réponse ….

Le problème de la vraisemblance affleure de nouveau dès que l'on aborde les pièces à travestissements : dans ce genre de pièces, on peut se demander à juste titre à quel point le corps peut s'impliquer dans le jeu de la feinte, surtout quand il s'agit de femmes travesties en hommes où l'apparence corporelle masculine est forcément démentie par les gestes féminins spontanés et naturels et *vice versa*. On assiste alors à une confrontation entre le corps conscient

[241] Rotrou, *Les Sosies*, II, 1.

(celui qui décide consciemment d'épouser la feinte et de jouer un rôle) et le corps intuitif et inconscient qui laisse forcément échapper des réactions inconscientes et spontanées.

Envisageons les travestissements de plusieurs de nos amoureuses de théâtre notamment la Diane, la belle Alphrède, la Célimène ou la Clorinde. Clorinde, qui se travestit en homme et se lance à la trace de son Céliandre, l'épée à la main, ne peut pas tenir longtemps dans son rôle viril ; elle se trahit et depuis la première réplique : on la voit aussitôt en pleurs et à genoux devant son amant étonné. La fable dramatique pose elle-même le problème de la représentation. Au lieu de voir une scène de duel, on assiste plutôt à une longue plainte amoureuse où elle déclare sensiblement son amour à ce dernier :

> CLORINDE, *à genoux*.
> Oui, c'est moi mon souci.
> Ce que je demande n'est pas ce qui m'attire
> Si je vole ton cœur, j'ai ce que je désire :
> (*Il la lève*.)
> Les prières seront l'abord de tes voleurs,
> Et leurs armes, des vœux, des soupirs, et des pleurs ; (scène dernière)

Le problème se pose en fait, à deux niveaux : premièrement, dans les cas du travestissement en un autre sexe, et deuxièmement, quand un acteur homme est amené à interpréter le rôle d'une femme. Dans le premier cas, le corps inconscient, et sans même que le personnage travesti ne cherche à se déclarer, trahit le corps conscient en avançant des gestes naturels et spontanés informant sur sa vraie identité : ainsi, et même sous une apparence masculine, la femme amoureuse reste dotée d'une tendresse et d'une sensibilité toute féminine. Sa voix contrefaisant l'homme, garde certes la douceur de ses accents et ne peut être complètement virile ce qui peut renseigner le public sur son identité sexuelle et anticiper sa découverte. De même pour sa démarche, et sa gestuelle : décidant de se venger de son amant volage, la belle Alphrède le poursuit déguisée en homme, cependant son désarroi, en le voyant menacé par les voleurs, découvre à tous sa nature. Son identité d'éternelle amoureuse se trahit lorsqu'elle éclate en pleurs en essayent de tuer son Rodolphe[242].

Diane dans la pièce éponyme finit par s'effondrer malgré son habit d'homme et explose en sanglots de crainte d'être jugée pour son « crime ».

Même problème pour les héros masculins travestis en femmes et dont la virilité se révèle dès la première épreuve ; songeons à Agésilan de Colchos sous le nom de la douce Daraïde et dont la vaillance éclate souverainement dès qu'il s'agit de défendre l'honneur de sa Diane

[242] « ALPHREDE, *laissant tomber son épée*. / T'offrant à ma fureur, lâche objet de mes larmes, / Tu sais combien légers sont les coups de mes armes, / Comme ils sont sans effet, tu les attends sans peur, / Alphrède, (et tu le sais) ne peut frapper au cœur ; » (I, 4)

contre les injures du prince Anaxarte (III, 6). Le geste guerrier trahit la réalité du personnage qui a su jusqu'ici garder une douceur et une finesse toute féminine. Le texte, bien que souvent avare en indications scéniques, nous avoue l'écart entre l'identité sexuelle du personnage et son apparence extérieure.

Le deuxième cas est constitué par celui des acteurs hommes qui sont amenés à jouer le rôle d'une femme bourgeoise ou noble (comme Hubert qui a joué Madame Pernelle, Madame Jourdain mais aussi Madame de Sotenville) : ici l'on se demande jusqu'à quel point le corps masculin est capable de jouer la femme, imiter sa démarche, sa voix, voire sa silhouette. Peut-il vraiment être crédible sous ses habits féminins, et peut-il, même pour un moment, oublier la gestuelle masculine inconsciente et spontanée pour pénétrer la feinte jusqu'au bout ? Cherchait-il à l'être ? Que sa masculinité apparaisse, renforçait assurément davantage le ridicule des personnages ; Mme Jourdain paraissait franchement grotesque à côté de la marquise Dorimène.

Ainsi l'on découvre que le théâtre comique de cette époque devait accepter volontiers la convention et en exploitait les avantages.

- *Vieillesse et défauts physiques des comédiens*

Si le texte théâtral nous présente des personnages éternellement beaux, jeunes et fascinants, la scène, elle, ne peut aucunement garantir cet aspect chimérique du corps vu l'influence du facteur temporel sur le corps réel : ainsi les héros de la fable dramatique, jeunes, séduisants, dignes d'inspirer l'amour, ne le sont pas forcément sur scène.

■ Vieux interprètes pour rôles jeunes

Dans sa *Maison des jeux*, Charles Sorel exprime son mécontentement de voir toujours les mêmes visages vieillissants sur la scène française :

> Je suis las de voir toujours les mesmes visages, si ce n'est que l'on veuille dire que l'âge qui les change, fait croire que c'en soient de nouveaux ; Mais c'est là une mauvaise tromperie, & s'il venoit à Paris des comédiens à trois sols, logez dans quelque tripot descouvert, je les irois Voir au moins une fois dans le desir de la nouveauté[243].

Sorel reconnaît cependant l'impuissance humaine face au facteur temporel dans la réponse qu'il fait donner par Hermogène aux reproches d'Ariste sur la comédie :

> Quant est des Acteurs ou des Actrices, si Ariste se plaint de les voir vieillir, auroit-il quelque secret pour les en empescher, & toutes les personnes de quelque condition que ce soit, ne sont-elles pas sujettes au mesme inconvenient ? Mais ne considere-t'il pas que le theatre admet des personnes de tous âges, puisque c'est l'image de la Vie

[243] Charles Sorel, *La Maison des jeux*, avec introduction, commentaire, bibliographie et index de Daniel -A. Gajda. Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 405-406.

> humaine, & que ceux qui sont vieux representent des vieux, & qu'il y en a assez de jeunes pour faire les personnages qui le doivent estre[244] ?

Or, la vieillesse de l'acteur, surtout quand il s'acquitte du rôle d'un jeune premier, risque d'être considérée, dans une sorte de suite logique de l'*Art poétique* d'Horace (qui, en matière de poétique, et non de représentation, exigeait l'adéquation des comportements à l'âge attribué dans la pièce à un personnage), comme une atteinte à la vraisemblance, dont le respect constitue une règle fondamentale du théâtre classique. La construction scénique du personnage, s'il doit produire l'illusion, doit ainsi répondre à un schéma codifié selon lequel

> il faut marquer les mœurs de chaque âge et donner aux caractères, changeant avec les années, les traits qui conviennent. […] N'allez point donner à un jeune homme le rôle d'un vieillard, à un enfant celui d'un homme bien fait : toujours chacun devra s'attacher aux traits qui accompagnent son âge et lui sont inhérents[245] ;

Le caractère du personnage est donc appréhendé par les poètes dramatiques à partir de ces conventions physiques mais aussi morales, celles des « humeurs ». Aristote définit un certain nombre de défauts repartis selon les âges : la jeunesse est généralement inconstante, ayant le « sang chaud » et « bouillonnant », des désirs violents, mais elle est aussi généreuse et libérale, la vieillesse est son opposé absolu. L'homme adulte constitue, quant à lui, le juste équilibre entre des divers tempéraments. Boileau reprend les mêmes recommandations qu'Horace pour le poète dramatique dans son *Art Poétique* :

> Chaque âge a ses plaisirs, son esprit et ses mœurs.
> Un jeune homme toujours bouillant dans ses caprices,
> Est prompt à recevoir l'impression des vices ;
> Est vain dans ses discours, volage en ses désirs,
> Rétif à la censure & fou dans ses plaisirs.
> […]
> La vieillesse chagrine incessamment amasse,
> Garde, non pour soi, les trésors qu'elle entasse
> Marche en tous ses desseins d'un pas long et glacé ;
> Toujours plaint le présent et vante le passé ;
> Inhabile aux plaisirs dont la jeunesse abuse,
> Blâme en eux les douceurs que l'âge lui refuse.
> Ne faites jamais parler vos acteurs au hasard,
> Un vieillard en jeune homme, un jeune homme en vieillard[246].

Il apparaît bien que dans les pièces du XVIIe siècle, les caractères des personnages sont bien respectés : la plupart des comédies mettent en scène des jeunes gens inconstants dans leurs amours, des vieux aigris, avares et d'humeur chagrine qui sont ridiculisés dès qu'ils se mêlent d'amour.

---

[244] Charles Sorel, *La Maison des jeux*, *ibid*., p. 443-444.
[245] Horace, *L'Épître aux Pisons*, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, 1943, p. 210-212.
[246] Boileau, *Art Poétique*, Paris, Gallimard, 1985, vers 374, 390.

Cette forte stylisation des personnages de papier contribuait à induire en quelque sorte les gestes et l'aspect de l'acteur incarnant le rôle, amenant même les comédiens à se faire spécialistes d'un type bien déterminé de rôle, répondant en quelque sorte à l'attente d'un public bien préparé par les textes ; or, on sait que certaines personnalités vedettes des troupes n'étaient plus toutes jeunes alors qu'elles continuaient à représenter les mêmes rôles sur le Théâtre du Palais-Royal ou celui de l'Hôtel de Bourgogne et qu'elles devaient montrer les passions et les amours d'un âge qui n'était plus le leur ; Mlle de Brie a gardé le rôle d'Agnès de *L'École des Femmes* jusqu'à sa retraite en 1685 . Les frères Parfaict y consacrent la note suivante extraite du manuscrit de M. de Tralage :

> Quelques années avant sa retraite du théâtre, ses camarades l'engagèrent à céder son rôle d'Agnès à Mlle de Croisy, et cette dernière s'étant présentée pour le jouer, tout le parterre demanda si hautement Mlle de Brie, qu'on fut forcé de l'aller chercher chez elle, et on l'obligea de jouer dans son habit de ville, on peut juger les acclamations qu'elle reçut ; et ainsi elle garda le rôle d'Agnès jusqu'à ce qu'elle quittait le théâtre. Elle le jouait encore à soixante et cinq ans[247].

Preuve encore que le public était prêt à accepter une vérité toute conventionnelle. De plus, bien que

> l'amour fût considéré à cette époque comme hautement ridicule dans la bouche de vieillards - ce qu'ils étaient - personne n'eut jamais la moindre réflexion sur leur âge, ce qui prouve que c'est bien à travers cette codification du caractère que le spectateur comprenait tout d'abord l'*actio*[248].

Notons cependant qu'Armande Béjart avait à peu près les vingt ans de la Célimène du *Misanthrope* et que celui d'Arsinoé, dans la même pièce, était incarnée par Marquise Du Parc, trente-trois ans, qui avait également joué le rôle de Climène dans *La Critique*.

L'on peut ainsi conclure qu'à cette époque on percevait davantage la vieillesse d'un personnage ou sa jeunesse à ses accessoires, son maquillage, son costume, et sa gestuelle qu'à l'incarnation exacte qu'en assurait un comédien ou une comédienne : ainsi perruque blanche, bâton de vieillesse et gestes mesurés devaient suffire à vieillir un acteur, et l'on pouvait reconstituer la jeunesse par un costume aux vives couleurs, une perruque blonde, un bon maquillage des joues ainsi que par la grâce acquise des gestes, qu'un acteur ne perd si vite, d'autant plus le manque d'éclairage de la scène, empêchant de voir les détails, ne pouvait que faciliter davantage la tâche du comédien.

---

[247] Claude et François Parfaict, *Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent, Avec la vie des plus célébres Poëtes Dramatiques, un Catalogue exact de leurs Pièces, & des Notes Historiques & Critiques,* Tome XIII, Paris, P.G Le Mercier et Sallant, 1748, p. 472.
[248] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien*, *op.cit*., p. 143.

■ Métamorphoses scéniques de la laideur

Si la laideur a longtemps été considérée comme une caractéristique « naturelle » dans la peinture des gens roturiers au théâtre, elle semble cependant avoir dû déranger dès qu'il s'agissait de représenter des honnêtes femmes et des honnêtes hommes, censés être beaux et jeunes.

La question de la vieillesse et de la disgrâce des comédiens incarnant des nobles peut alors poser problème dans la mesure où, érigeant la beauté comme valeur extrême, le public noble venant assister à la comédie et à la tragi-comédie peut s'attendre à ce que le spectacle se caractérise par sa valeur esthétique, célébrant la beauté et la jeunesse de personnages amoureux. Or, le spectacle a pu paraître bel et bien décevant à cet égard quand on sait que plusieurs de nos acteurs n'étaient ni aussi jeunes ni aussi beaux que les textes ne les faisaient imaginer. Dans ses *Historiettes*, Tallemant nous rapporte sur les vieilles comédiennes qui continuaient à disputer les rôles de jeunes amoureuses malgré leur âge une anecdote qui s'est produite sur la scène française. Floridor, nous dit-il,

> jouait encore au Marais(1649) avec Beaupré, vieille et laide, quand il arriva une assez plaisante chose. Sur le théâtre, elle et une jeune comedienne se dirent leurs veritez. '' Eh bien'' dit la Beaupré, ''je vois bien, Mademoiselle, que vous voulez me voir l'espée à la main.'' Et en disant cela, […], elle va quérir deux espées point espointées. La fille en prit une croyant badiner. La Beaupré, en colere, la blessa au col, et l'eust tuée si on n'y eust courû[249].

L'on peut se demander alors comment ces vieilles actrices continuaient à s'acquitter des rôles de belles et jeunes amoureuses sans que cela ne semblât choquer la vraisemblance ni le goût du public. Mme de Sévigné, à son tour, n'hésite pas à reconnaître la laideur de la Champmeslé[250] mais se montre très sensible à la magie embellissante de son jeu :

> Elle est laide de près et je ne m'étonne pas que mon fils ait été suffoqué par sa présence ; mais quand elle dit des vers, elle est adorable[251].

[249] Tallemant de Réaux, *Historiettes*, édition établie et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1961, p. 776-777.

[250] Les frères Parfaict défendent l'actrice dans leur *Théâtre Francois* « Nous reservons pour le Tome suivant la réfutation de ce que M. Racine [fils] avance au sujet de Mademoiselle de Champmeslé, qu'il peint comme une personne stupide, & une actrice sans talens. » (Claude et François Parfaict, *Histoire du Théâtre François*, *depuis son origine jusqu'à présent, Avec la vie des plus célébres Poëtes Dramatiques, un Catalogue exact de leurs Pièces, & des Notes Historiques & Critiques*, Tome Treizième, Paris, P.G Le Mercier et Sallant, 1748, Préface, p. 14.)

[251] Mme de Sévigné, *Correspondance*, I, lettre datée du 15 janvier 1672, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « *Bibliothèque de la Pléiade* », 1972.

Les commentaires sur les défauts physiques des comédiennes restent néanmoins nombreux, mais assortis d'une certaine admiration. Ainsi Tallemant note que « La Bellerose[252] est la meilleure comedienne de Paris ; mais elle est si grosse que c'est une tour[253] ». C'était cependant moins le physique qui empêchait l'illusion qu'une adhésion assez grande aux nécessités du rôle :

> Bellerose[254] estoit un comedien fardé, qui regardoit où il jetteroit son chapeau, de peur de gaster ses plumes : ce n'est pas qu'il ne fist bien certains recits et certaines choses tendres, mais il n'entendoit point ce qu'il disoit[255].

Si l'on en croit l'auteur des *Historiettes*, Molière, ne semble pas être apparu aux yeux de tous comme le génie de la scène que nous envisageons : s'« il fait des pièces où il y a de l'esprit. Ce n'est pas un merveilleux acteur, si ce n'est pour le ridicule[256] ». Cependant Tallemant parlait probablement alors de Molière interprète de tragédies, qu'au reste il jouait et faisait jouer avec plus de naturel que les acteurs du Bourgogne, ce qui avait pu en dérouter plus d'un.

- *L'art de se jouer des contraintes scéniques : l'exemple du chant*

En affrontant la scène, le texte rencontre des obstacles qui se multiplient et opposent l'imaginaire au réel, la fiction à la réalité. Certes les limites physiologiques du corps sont bel et bien là, mais à ceci s'ajoutent également ceux de la scénographie.

Outre les scènes des combats, les scènes qui représentent des personnages qui chantent semblent poser également problème. Celui qui joue le rôle d'un prince ayant une voix ensorcelante susceptible de fasciner tout le monde (*Agésilan de Colchos*), jouit-il vraiment de cette voix et peut-il chanter d'une manière aussi séduisante que celle décrite dans le texte ? Nos acteurs ont-ils toujours de quoi réaliser les performances nécessaires aux rôles qu'ils tiennent ? Dans *Le Charme de la voix*, toute l'intrigue repose sur la beauté de la voix de Fénise. Telle la voix de Circé, elle enchante quiconque l'entend et le séduit. Le Duc avoue que les beaux chants de Fénise « enlèvent [son] âme » (I, 4). Faut-il alors que la comédienne qui interprète ce rôle ait une excellente voix, qu'elle sache chanter à merveille conformément au texte, ou fait-on plutôt appel à une spécialiste (une chanteuse) pour s'acquitter de la partie chantée à sa place ?

---

[252] Nicole Gassot
[253] Tallemant, *Historiettes*, *op.cit*., p. 778.
[254] Pierre Le Messier.
[255] Tallemant de Réaux, *Historiettes*, *op.cit*., p. 776.
[256] Tallemant, *ibid*., p. 778.

Selon une étude de Bénédicte Louvat-Molozay, Thomas Corneille aurait respecté dans cette pièce les mœurs musicales françaises de son époque, dans la mesure où les chanteurs employés pour interpréter les airs musicaux ne se montraient jamais sur scène et chantaient « derrière le théâtre », d'ailleurs Fénise ne chante jamais sur le plateau selon une didascalie qui indique que « *Fénise chante derrière le théâtre* », ce qui facilite l'exécution de ses deux airs par un chanteur en coulisses. C'est ce dont témoigne notamment le *Registre* de La Grange qui explique : « Jusques ici les Musiciens et Musiciennes n'avaient point voulu paraître en public. Ils chantaient à la Comédie dans des loges grillées et treillissées[257] ». Des telles réticences peuvent être expliquées par le fait que

> […] les chanteurs employés dans ces pièces étaient soit des chanteurs attachés à la Cour et plus largement à des pratiques musicales et scéniques de type aristocratique, et que, s'ils consentaient à chanter au Marais ou à l'Hôtel de Bourgogne pour des raisons probablement financières, ils ne souhaitaient pas se compromettre avec des comédiens et face au public de la Ville[258],

Liliane Picciola[259] note également que l'exclusion de la protagoniste musicienne, la belle Fénise, à chaque fois qu'elle interprète un chant peut avoir été conçue pour des raisons purement esthétiques ; même si une comédienne avait ajouté à ses talents celui de bien chanter, en l'ôtant des yeux du public on le dispensait du spectacle, souvent considéré comme disgracieux, des mimiques de la protagoniste aristocratique prise dans l'effort du chant, telle que l'imaginait justement le valet bouffon Fabrice dans la scène 2 du troisième acte.

Autant de questions qui nous amènent à repenser cette approche qui considère le texte théâtral comme « un texte à trous[260] », destiné uniquement à la représentation, et tirant toute sa valeur de sa mise en scène. Si cette approche a le mérite de rattacher le texte au principe de la représentation, il n'en demeure pas moins qu'elle induit l'idée d'un texte unique, valable pour un seul type de représentation, à finalité prédéterminée ; elle le réduit ainsi à sa fonctionnalité représentative lui niant toute valeur en soi. Ces approches restent imprécises, ou du moins réduites,

> puisqu'elles excluent la présence de l'auteur en tant que créateur qui propose à travers le texte sa vision du monde et son univers poétique. Cette disqualification de l'auteur

---

[257] Cité par Bénédicte Louvat-Molozay, « Sujet espagnol et goût mondain : l'exemple du *Charme de la voix* », conférence prononcée à Rouen le 26 septembre 2009, Musée Départemental de Petit-Couronne, site du *Mouvement Corneille* (http://www.corneille.eu/articles.php?lng=fr&pg=504), articles, Rubrique « *Ici et ailleurs* », article non paginé.

[258] Bénédicte Louvat-Molozay, *ibid*.

[259] Voir Liliane Picciola, « De Pierre à Thomas Corneille : le traitement du ''cas rare'' dans les dramaturgies comiques à l'espagnole », dans « *Thomas Corneille : une dramaturgie virtuose* » sous la direction de Myriam Dufour-Maître, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p.106-107.

[260] Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, éd. Belin, Paris, 1994, (éd. Princeps, 1977.)

> du texte théâtral, due peut-être au principe du désengagement énonciatif qu'on croit être une des autres caractéristiques du texte de théâtre, fait du tort à la dimension artistique du texte.
> Réduisant le texte de théâtre à sa caractéristique dialogique, ces approches marginalisent les autres formes textuelles internes à cette parole, car c'est bien de parole qui se réalise par une incarnation scénique qu'il s'agit. […]. Ces approches pèchent également par l'occultation de la dimension dramatique qui réside dans la capacité qu'a un texte de se révéler à travers une parole qui se réalise[261].

Notre intérêt pour le corps théâtral nous conduit ainsi à affronter sa présence textuelle imaginaire et idéaliste à sa présence scénique qui nous donne à voir des corps réels qui se déchoient, vieillissent et s'enlaidissent avec le temps. Cela nous conduit à se demander qui prime alors, celui qui ne s'altère pas avec le temps et qui s'impose comme une vérité éternelle et impérissable (le texte), ou celui qui nous présente la vérité, mais dans sa dimension la plus humaine et la plus relative, voire même la plus décevante (le corps) ?

3- Plutôt dire le corps ?

En examinant ce qui est dit du corps noble dans le texte, on a vu qu'il est le plus souvent présenté d'une manière poétique, voire mythique. La beauté, tout comme la féminité, ou la virilité rayonnante, sont du domaine du rêve et naissent du texte et de la parole qui les crée et non du spectacle.

a- Laisser intacte sur scène la beauté textuelle du corps

Si le texte théâtral nous donne à voir des galants nobles physiquement parfaits et de jeunes femmes éternellement séduisantes et accomplies[262], la réalité de la scène est loin de conserver cet aspect utopique du corps aristocratique. De ce constat, nous pouvons déduire une sorte de supériorité du corps textuel sur le corps réel, puisque le rôle d'un jeune premier ou d'une ravissante amoureuse était parfois joué par le même comédien pendant de longues années. Le corps textuel ne semble-t-il pas alors plus résistant que le corps scénique, ne réussit-il pas à dépasser les limites scénographiques, matérielles et historiques de la représentation pour garder sa beauté originelle ? Le corps représentant un personnage de haute lignée dans le texte ne reste-t-il pas intact au fil du temps alors que celui du comédien qui interprète son rôle manque d'énergie et de performance au fur et à mesure que le temps avance ?

---

[261] Imad Belghit, « Le Spectacle théâtrale entre texte et représentation », article en ligne dans « *Études littéraires* », le texte n'est pas paginé, consulté le 4/ 4 / 2017, URL : https://www.etudes-litteraires.com/spectacle-theatral.php#4

[262] Voir notre première partie (A. I.1) : *« L'idéal du corps noble* ».

Conscient de ce problème, Diderot, un siècle plus tard, notera dans son *Paradoxe sur le comédien* que non seulement les capacités physiques, mais également la sensibilité et l'émotion avec lesquelles interprète le comédien son rôle s'altèrent avec le temps et il devient mauvais s'il n'interprète pas de sang-froid, s'il est trop atteint par son texte. En effet,

> s'il était sensible, il lui serait impossible de jouer dix fois de suite le même rôle avec la même chaleur et le même succès : très chaud à le première représentation, il serait épuisé et froid comme le marbre à la troisième ; au lieu qu'imitateur de la nature, en entrant la première fois sur la scène, il sera imitateur de lui-même à la dixième fois[263] ;

Outre son aspect physique dégradable, le corps réel se heurte à un autre obstacle, celui de l'expressivité. Le comédien saurait-il vraiment représenter le texte dans toute son expressivité ? Est-il vraiment capable de rendre parfaitement compte des émotions telles qu'elles sont présentées par le texte ? Il s'agit alors de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'exprimer autant de complexité et densité psychologiques que le langage verbal, s'il peut exprimer la dimension mythique des sentiments et des passions aussi bien que les mots. Surgit alors l'incapacité du corps avec ses performances réduites surtout devant la richesse d'un texte régit par une imagination illimitée et féconde. Dans ses *Recherches sur le théatre de France*, Beauchamps reproche aux comédiens de centrer tout leur intérêt sur l'application froide et mécanique des règles de l'art tout en négligeant la sincérité et la chaleur des sentiments et des émotions qui restent primordiales dans le jeu de l'acteur :

> Tel était de Paris le fol entêtement :
> On donnait tout à l'art et rien au sentiment.
> Et le Théâtre en proie à des Déclamatrices,
> N'offrait aux spectateurs que de froides Actrices. […]
> Je ne conteste pas qu'on ne sut déclamer ;
> Mais parvient-on au cœur par une voix forcée
> Qui ne rend de l'auteur le sens ni la pensée ? […]
> Je veux qu'on parle au cœur et non pas aux oreilles […]
> Faut-il donc, pour toucher, des clameurs glapissantes,
> Des gestes convulsifs, des écarts de Bacchantes ? […]
> Je ne suis point sensible à de fausses douleurs,
> Et c'est ne qu'en pleurant qu'on m'arrache des pleurs.
> La nature et le cœur, toujours d'intelligence,
> Veulent que tout soit simple ; et l'excès les offense. […]
> Je serais plus heureux si j'étais moins sensible[264].

Dans plusieurs de nos comédies et tragi-comédies, bel et bien conçues comme *poèmes* dramatiques, le texte semble dépasser largement toute représentation en sa capacité à traduire

---

[263] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, critique III, texte établi et commenté par Jane Marsh Dieckmann, Paris, Hermann, 1995, tome XX, p. 29.

[264] Godard de Beauchamps, cité in Mihaela Mîrtu, *L'Acteur dans les rets de la fiction*, Editura Universitãtii, Alexandru Ioan Cuza, IASI, 2014. p. 21-22.

et inspirer les émotions dans leur plus haut degré ; l'animation du corps sur scène non seulement ne donnerait qu'une idée relative et limitée des sentiments exprimés par les mots, mais elle pourrait même en gêner la perception. De la force des vers avec lesquels le Florestor du *Prince Déguisé* dit son bouleversement devant le danger encouru par son maître quand il expose sa vie à la vengeance de la reine, que tirer de plus sur scène que l'art de porter les mots, au service desquels se met le comédien-orateur ?

> Mon sang reste gelé, je tremble, je frémis ;
> Une extrême frayeur m'arrête en une place
> Et mon front est couvert d'une sueur de glace ;
> Mon âme est en désordre et mon esprit confus
> Et je suis en un point où jamais je ne fus.

Le texte, avec sa force expressive, ses excès, exprime l'intensité de l'émotion ressentie mais aussi figurée par le personnage dans son imaginaire et aucune incarnation ne pourrait en restituer toute la puissance. On pourrait dire la même chose également de l'ardeur des émotions que dit éprouver la reine de la même pièce dans la dernière scène, quand elle se trouve obligée de décider entre tuer sa fille ou sacrifier son amant. Ce tiraillement du personnage entre l'honneur et l'amour serait mimé dans des gestes de manière dérisoire, alors que seule la voix peut dire la perplexité de la reine et faire sentir, comme les multiples interjections, toute la puissance recelée par le vocable « gène[265] » au XVIIe siècle :

> LA REINE.
> Ô divers sentiments, vous me donnez la gêne
> Et je ne puis choisir ni l'amour ni la haine. (V, 8)

L'on rencontre une scène à peu près semblable dans *Le Cid* où les mots employés par l'héroïne semblent encore plus forcés pour dire l'atrocité des émotions ressenties :

> CHIMENE.
> Enfin je me vois libre, et je puis sans contrainte
> De mes vives douleurs te faire voir l'atteinte ;
> Je puis donner passage à mes tristes soupirs ;
> Je puis t'ouvrir mon âme et tous mes déplaisirs.
> Mon père est mort, Elvire ; et la première épée
> Dont s'est armé Rodrigue, a sa trame coupée.
> Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau !
> La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau, (III, 3)

[265] « Peine d'esprit, contrainte fâcheuse, état violent où l'on se trouve réduit. » Mais aussi, « Torture, question, peine que l'on fait souffrir à un criminel pour lui faire avouer la vérité. » (*Dictionnaire de l'Académie française,* 4ème Édition (1762).

À cette époque, le théâtre reste ainsi le plus souvent un théâtre de mots et l'on ne doit pas lui demander un spectacle permanent, s'il n'est pas lié au ballet ou à la *commedia dell' arte*, o à la farce.

Si le texte lu prime ainsi sur la représentation, c'est aussi parce que la beauté lui est intérieure, elle émane de sa littérarité même, de son expressivité et de la beauté des vers et des images représentées, tout est y beau, extraordinaire, éternellement charmant, contrairement à la représentation où la beauté du corps en jeu se révèle précaire, voire éphémère et où la magnificence des décors sert le plus souvent de trompe l'œil pour camoufler les lacunes et défauts du corps. Dans la lecture, cependant, le texte se présente tout dépouillé aux yeux de son lecteur, et sa beauté surgit de lui-même et non des ornements qui lui sont extérieurs. Dans son avis « *Au lecteur* » du *Prince Déguisé*, Scudéry, s'il vante « cette approbation universelle » qu'a obtenue sa pièce sur le théâtre, manifeste son souci que les effets scéniques, les somptueux costumes et le beau décor ne soient la cause réelle du triomphe de sa tragi-comédie :

> Le superbe appareil de la scène, la face du théâtre qui change cinq ou six fois entièrement à la représentation de ce poème, la magnificence des habits, l'excellence des comédiens, de qui l'action farde les paroles, et la voix qui n'est qu'un son qui meurt en naissant ; tout cela (dis-je) , étant joint ensemble, est capable de donner des grâces à ce qui n'en a point, d'éblouir par cet éclat les yeux les plus clairs-voyants et de décevoir l'oreille la plus juste, et la plus sensible au discernement des bonnes ou des mauvaises choses[266].

C'est pourquoi le poète décide d'offrir à son lecteur le texte « […] dépouillé de tout autres ornements que de ceux qui lui sont naturels afin que [sa] raison ne soit point surprise et qu'elle ne lui donne que ce qu'il mérite d'avoir[267] ». Imprimer son texte constitue selon Scudéry une manière de laisser son lecteur puisse juger vraiment et équitablement de la beauté de son ouvrage. Notre poète admet pour autant que sa pièce est largement conçue pour l'apparence, non comme un ouvrage d'érudition. On retrouve là le caractère de l'auteur, qui rappelle fréquemment dans ses préfaces qu'il est de formation militaire et non pas littéraire, méritant que le lecteur soit équitable et charitable à son égard :

> Mais, de grâce, sois juge équitable, fais que ta censure soit fille de la charité et n'en pas de l'envie ; et surtout examine-toi pour m'examiner ; juge-toi pour me juger ; connais tes forces pour voir ma faiblesse et ne te mêle que de ce qui tu sais bien ; autrement je me montrerai, comme ce fameux peintre, pour dire : ‘‘ *Ne sutor ultra crepidam*[268] ’’.

---

[266] Scudéry, *Le Prince Déguisé*, À Paris, Chez Augustin Courbé, imprimeur et libraire de Monsieur Frère du Roi, dans la petite salle du Palais, à la Palme, 1636.

[267] Georges de Scudéry, *Le Prince Déguisé, La Mort de César*, Paris, Société des textes Français Modernes, 2e édition critique publiée par Éveline Dutertre et Dominique Moncondh'huy, 1992, p. 73.

[268] « Cordonnier, pas au-dessus de la chaussure ! ». Apelle de Cos est un peintre grec du IVe siècle avant Jésus-Christ. Sa biographie nous est essentiellement parvenue grâce aux *Histoires naturelles* de Pline l'Ancien, au livre

N'oublions pas non plus le rôle du metteur en scène, qui n'existait pas au XVIIe siècle, les théâtres ayant cependant des décorateurs et des directeurs de troupe, dans l'interprétation d'une œuvre dramatique. Loin d'être fidèle au texte, il peut le déformer selon sa propre vision des choses : la représentation d'un texte théâtral n'est pas souvent fidèle au texte duquel elle est inspirée, ni parfois même conforme à la vision du dramaturge, ce qui peut expliquer d'ailleurs le succès des pièces de Molière qu'il interprétait lui-même. En effet, une représentation est avant tout celle du monde et de l'univers poétique d'un artiste.

Envisageant la représentation dans son aspect esthétique comme œuvre d'art, nous pouvons considérer la représentation scénique comme la manifestation de l'univers poétique du metteur en scène. On donne certes toujours, ou presque toujours, cette poésie à entendre : où l'on retrouve l'orateur…Cependant elle n'est pas forcément perçue par la seule mise en voix. Nul doute qu'entre donner à entendre la parole d'un auteur et se saisir de la scène pour manifester une autre parole, celle du metteur en scène, artiste au demeurant, il y a une différence. Se contenter de mettre en voix un texte n'est pas le représenter. La représentation, est avant tout la manifestation d'un regard sur le monde, la manifestation d'un univers poétique singulier, l'œuvre d'un artiste metteur en scène. Mettre en scène est ainsi un acte de création avant d'être un travail d'adaptation. Représenter, c'est découvrir un regard intérieur qui révèle un rapport particulier au monde. D'où la nécessité de reconnaître dans une représentation, une inspiration poétique qui renouvelle le langage dramatique :

> Le langage théâtral doit désormais s'adresser aux sens du spectateur et plus seulement à son esprit. Toute la structure de la scène doit donc lui parler […] : l'éclairage, les éléments du décor, les costumes… Le travail du metteur en scène est de combiner tous ces éléments entre eux pour recréer un nouveau langage théâtral. Or, cette manipulation du sens et de la signification ne se fait plus par un travail sur le texte mais il se fait directement sur la scène. Le résultat d'une telle représentation a une valeur expressive beaucoup plus forte que celle que produit le travail du langage articulé[269].

b- Complémentarité du texte et de l'incarnation

XXXV. Unanimement loué pour la perfection de ses œuvres, on rapporte qu'Apelle avait pour habitude d'exposer à la vue des passants ses tableaux achevés tandis qu'il se cachait non loin pour entendre les jugements du public et ainsi perfectionner son œuvre (section 22). Apelle, s'étant comme à son habitude caché pour entendre les critiques de ses œuvres, entendit le jugement sévère d'un cordonnier qui lui reprochait d'avoir mal figuré la sandale d'un de ses personnages. Le peintre s'empressa alors de rectifier son tableau et l'exposa de nouveau. Le même cordonnier se permit alors de juger la figuration de la jambe du personnage. C'est dans ces circonstances qu'Apelle aurait prononcé la célèbre formule « *Ne sutor ultra crepidam* », « Que le cordonnier ne juge pas au-delà de la sandale ! » (Pline l'Ancien, *ibid*.). Georges de Scudéry en appelle donc à la critique certes populaire, mais pertinente.

[269] Imad Belghit, « Le Spectacle théâtral entre texte et représentation », *op.cit*. (Article en ligne non paginé).

Malgré l'importance du corps textuel, il convient de noter toutefois que sans la représentation la portée du texte se trouve réduite vu la nature même de la langue, qui, à elle seule, donne des signes inexacts, approximatifs de la pensée humaine et qui a besoin d'être portée, amplifiée. Le texte nécessite d'être interrogé par un passage par la voix humaine et dirigé vers un public pour faire valoir la variété de ses significations. Diderot se demande ainsi :

> Comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergétique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée, signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur[270]?

La parole au théâtre (les mots) peut- elle alors subsister sans le corps ? N'-a-t-elle pas besoin du corps même quasiment immobile, d'une esquisse de gestes, et de la voix pour s'accomplir, pour devenir plus compréhensible et comme plus concrète ? En écrivant les passions, le texte peut-il s'acquitter parfaitement de son rôle de transmissibilité, surtout sonore ? Peut-il rendre compte des sonorités vocales, de différentes flexions d'une voix émue par une vive passion surtout qu'il faut « […] pour le bien faire, […] des adoucissemens de voix différentes, selon les choses que l'on dit, & les mots que l'on y employe, qu'il est plus aisé de représenter de vive voix que par écrit[271] » ? Tout se passe donc comme si, depuis l'Antiquité, la performance théâtrale – au moins dans son appréhension théorique – n'était pas un événement sonore ou comme si elle l'était dans une moindre mesure et dans la dépendance de ce qui constitue l'essentiel de la prestation, à savoir le spectacle au sens premier. Il est vrai que, contrairement aux constituants visuels (salle, décor, costume), qui ont pu être préservés ou reproduits, les constituants sonores sont par nature évanescents, mais, ils restent toutefois primordiaux dans la bonne réception et l'appréciation d'une œuvre théâtrale.

Bien qu'il note « le caractère littéraire plus que scénique de la pièce de théâtre dans la première moitié du XVIIe siècle[272] », Jacques Scherer souligne l'importance de la représentation surtout dans l'expression des passions :

> les émotions comme la tristesse, la peur ou la mélancolie sont ses émotions que l'acteur joue sur scène, '' L'auteur par une sorte d'effet de miroir ou par une sorte de mise en abîme, traduit une même émotion à la fois par la gestuelle et par la parole''[273].

---

[270] Denis Diderot*, Paradoxe sur le comédien*, précédé d'une prefca –causerie pat E. –Joseph Lardin et d'une notice sur Diderot par N. David, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, Deuxième Édition 1867, p. 31.
[271]Le Faucheur Michel, *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la Prononciation et du geste*, Nouvelle Édition revue corrigée et publiée par Valentin Conrart, Paris, chez Louis Billaine en la Grand'Salle du Palais, p. 121.
[272] Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris : Nizet (Mayenne, impr. J. Floch), 1959, p. 160.
[273] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629- 1680)*, Paris, 2001, p. 162.

Sur le sujet des passions telle que la folie, le texte théâtral reste généralement indécis : prenons l'exemple de *La Bague de l'oubli* où l'on ne peut même pas juger si les effets de la folie sont comiques ou non. Les gestes du roi, pris dans sa folie sont-ils ridicules, ou font-ils plutôt peur ? Que voit-on précisément sur le visage du personnage fou ? L'on suppose alors que tout le jeu réside dans les gestes et les actions des personnages et que « la représentation scénique ajoute du comique corporel au comique des paroles et des situations[274] ».

Reste à souligner que la complémentarité demeure vitale entre le texte et la scène au théâtre : aucun d'eux ne semble pouvoir réussir sans l'autre : tous les témoignages de l'époque soulignent d'ailleurs que le succès des pièces est dû respectivement à la beauté des vers aussi bien qu'à l'excellence des comédiens : rapportant les succès de la pièce de Boyer, *L'Heureux Policrate* (1670), le gazetier Robinet note que :

> D'ailleurs, sans que l'Autheur, je flate,
> Des beaux vers de son Policrate,
> Sont tous heureux, tous fortunez,
> Et magnifiquement, tournez.
> Cette pièce Héroique, au reste,
> Est joüée, & je vous l'atteste,
> D'un air si noble, et si pompeux,
> Qu'il n'est rein plus beau, ni de mieux.
> J'en ay, pour garants, les Eloges
> Dont théâtre, Parterre, & Loges,
> Retentissoyent incessamment ;
> D'où je confirme, seurement,
> Sans, dis-je, que l'Autheur je flate,
> Le Nom d'Heureux à Policrate […][275]

Au théâtre, en effet, les pièces n'acquièrent tout leur intérêt que de cette conjonction, voire de cette complémentarité entre le texte et la scène, entre le récit et le jeu corporel, entre la parole et les gestes, car

> faire dominer à la scène le langage articulé ou l'expression par les mots sur l'expression objective des gestes et de tout ce qui atteint l'esprit par le moyen des sens dans l'espace, c'est tourner le dos aux nécessités physiques de la scène et s'insurger contre ses possibilités[276] .

Pour terminer rappelons que le texte reste indispensable au théâtre et affiche de ce fait sa double nature : une œuvre littéraire écrite mais destinée à la scène. Le texte et la

---

[274] Brigitte Burrichter, *Le Comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVIIe siècle*, édité par Eva Erdmann et Konard Schoell, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, p. 34.
[275] Robinet Charles, *Le Théâtre et l'opéra vus par les gazetiers Robinet et Laurent* (1670- 1678), textes établis, présentés et annotés par William Brooks, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, Papers of French Seventeeth Centry Literature, 1993, p. 26.
[276] Antoine Artaud, *Œuvres complètes IV, Le théâtre et son double, Le Théâtre de Séraphin, Les Cenci*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1978, p. 68.

représentation sont chacun le fruit d'un savoir-faire particulier, d'où les outils critiques spécifiques qui déterminent des enjeux propres pour le texte littéraire d'une part, pour la représentation scénique d'autre part, l'un et l'autre dans la relation au lecteur ou au spectateur. Ainsi, penser une représentation d'après la seule lecture du texte ou inversement lire un texte dans l'unique perspective de sa projection scénique risque de faire passer à côté de l'essence même de l'œuvre. Mais s'intéresser au rapport dialectique qui les lie semble une démarche juste et judicieuse. C'est en cela, semble-t-il, que texte et représentation sont liés.

Les pièces de notre corpus sont rarement jouées. Néanmoins les comédies aristocratiques de Corneille, ou l'*Agésilan de Colchos* de Rotrou, voire *Les Galanteries du Duc d'Ossonne* de Mairet ont donné lieu depuis les années 1980 à des mises en scène par divers artistes : Christian Rist, Christian Schiaretti, Yvan Morane, Brigitte Jaques, Eugène Green, Philippe Berling, Jean-Marie Villégier. Beaucoup des allusions au contexte de l'époque ne sont assurément plus compréhensibles par le public. Les costumes sont souvent des costumes modernes. La Cour n'existe plus. Les critères de la beauté ont changé, les oppositions de classes sociales ne sont plus les mêmes. De ce fait, on accepte volontiers une sorte de distance entre ce que l'on voit et ce que l'on entend. C'est peut -être une aubaine pour restituer au texte la poésie qu'une représentation vétilleuse, calquant tout mouvement et toute expression des acteurs sur le texte ferait perdre ; au reste elle ne ressemblerait en rien à celles du XVIIe siècle dont a vu qu'elles comptaient sur une acceptation par le public d'un certain nombre de conventions.

En revanche la restitution de la diction d'époque pour laquelle a opté Green, le minimum de gestes qu'il accorde à ses comédiens peut aussi renouer avec tout le pouvoir évocateur de cette langue versifiée et chantante.

Si à certains égards ces dramaturgies peuvent nous apparaître comme lointaines et quelque peu difficiles à confronter à la scène actuelle, elles abordent en ce qui concerne l'appréhension du corps sexuel des questions qui présentent un intérêt renouvelé.

Partie V

E- LA SEXUALITE DES NOBLES DANS LE SPECTACLE ET L'ACTION : LEGERETE, COMPROMIS, PROVOCATIONS

Après avoir envisagé dans les textes les représentations physiques des nobles sous l'angle de l'esthétique – étroitement liée à l'éthique –, ainsi que quelques aspects particuliers qui les valorisent ou les déprécient, puis les contraintes scéniques qui s'imposaient à elles, nous examinerons maintenant un certain nombre de fables dramatiques qui prennent part volontiers. Un certain nombre d'activités propres aux nobles et qui contribuent à leur indirecte célébration en tant que caste constituent en effet fréquemment non seulement une toile de fond pour l'action mais parfois son sujet même. Rechercher la compagnie de l'autre sexe, ressentir, s'avouer et avouer une forte attraction physique vers un être, agir en sorte de jouir de la beauté qu'on lui trouve, dans une certaine douceur de la vie sociale, voilà de quoi alimenter une action dramatique limitée à la sphère privée : cette action est d'autant plus animée que les aspirations et efforts se heurtent à des résistances diverses susceptibles, en cas de réussite, d'accroître le plaisir, en cas d'échec de motiver des gestes impressionnants, voire spectaculaires et même terrifiants ; parfois l'entremêlement des multiples désirs des actants générera des rebondissements plaisants en eux-mêmes. D'une manière générale, on sait que, contrairement à la bourgeoisie, et, sauf exception comme celle du Prince de Conti, tardivement converti à l'austérité, l'aristocratie française adhérait volontiers aux valeurs célébrées par La Fontaine dans *L'Hymne à la volupté* des Amours de Psyché et Cupidon.

Le goût du plaisir se heurtait principalement à la morale religieuse qu'il est bon de rappeler car elle est présente sous la forme de divers rappels dans nos dramaturgies : bien des personnages de pères, voire de frères, en font leur caution, souvent abusivement, pour diriger le comportement des plus jeunes, qui entendent vivre pleinement leur vie et qui expriment par leurs propos et par leurs actes leur révolte contre cette répression de la nature. Mâtiné d'un goût de la puissance, oublieux du devoir de délicatesse, il pouvait aussi donner lieu à des débordements quand est prêté à un personnage un mépris du libre-arbitre d'autrui : de là, dans mainte tragi-comédie, des moments d'une grande violence, provoquant en retour des réactions verbales ou agressives qui auraient pu trouver leur place dans une tragédie, et qui procuraient peut-être à leurs auteurs un plaisir d'une autre espèce. Il se peut que le plaisir ne soit pas fait seulement d'érotisme, célébré et placé souvent comme un point d'orgue dans les dernières scènes, mais d'autres agréments, les protagonistes et les spectateurs partageant de délicieuses pause. Enfin il faudrait distinguer la gaieté légère, désinvolte et communicative, d'un simple

libertinage d'exercice qui entraîne le spectateur dans une sorte de vaudeville et le caractère plus fortement dramatique d'un libertinage réfléchi, dans l'assomption duquel un noble peut trouver, parce qu'il est hardi, une autre manière de montrer son courage.

En mettant à part les moments de gravité de la tragi-comédie, la prise en compte de la sexualité des nobles dans la dramaturgie amène-t-elle à rire d'eux, en les rabaissant quelque peu, ou à rire avec eux ?

Malgré les règles générales d'interdiction de la présence de corps plus ou moins dénudés et de la sexualité sur scène, nos poètes semblent avoir fait le choix de la sensualité des textes comiques comme en réponse au problème du rire suscité à l'égard des nobles : dans l'interprétation qu'on faisait d'Aristote, le rire comique était soumis à une régulation étroitement liée à la hiérarchie sociale des individus : qui peut être l'objet du rire ? Et, en dernier ressort, qui peut railler ?

De plus, aux antipodes de la joyeuse tolérance du carnaval à l'égard de l'inversion des hiérarchies, la règle s'opposant à un jeu social qui dessert nobles et riches, commence à s'appliquer avec une certaine rigueur : Le Gorlier avertit déjà depuis 1624 qu'« il n'appartient pas à chacun de railler indifféremment, & d'assaillir la renommée des hommes vertueux par des aiguillons élancez de mauvaise grace, brocards trop importuns pour estre bien receus[277] ». Il précise que « c'est une chose dangereuse de se rire des grands[278] », d'autant plus dangereuse qu'elle contredit le respect dû aux nobles, car « Railler quelqu'un, c'est le traiter en inférieur, ou tout au plus d'égal à égal, vu qu'alors on ne lui marque pas beaucoup de considération ni de respect[279] ».

Nous essayerons ainsi de voir dans quelle mesure s'inscrit dans une nouvelle variété de comique/drôlerie la liberté, voire le libertinage des nobles, dans la dramaturgie du XVIIe siècle. Traite-t-on à cet égard de la même façon et avec la même franchise le physique des aristocrates dans les pièces « baroques » que dans les pièces de la période ultérieure ? La sensualité des personnages de nobles est-elle toujours un sujet tabou, constitue-t-elle une atteinte aux règles dramaturgiques de la « bienséance » ? Ne peut-elle, plutôt, constituer un agrément de la comédie, permettant un rire qui ne dégrade pas celui qui en est l'objet ? Cette présence de la sensualité a peut-être perdu un peu de sa gaîté au fil des décennies sous l'effet de la puissance de certaines instances morales mais s'est maintenue en se métamorphosant.

---

[277] Le Gorlier Jacques, *Le Juvénal français*, Paris, Chez Claude Collet, 1624, p. 30 -31.
[278] Le Gorlier Jacques, *Le Juvénal français*, *op.cit*., p. 35.
[279] Gracián Baltasar, *L'Homme universel,* traduit de l'espagnol par Joseph de Courbeville [1ère éd.], Paris, Noel Tissot, 1723, Éditions Champ Libre, Paris, 1980, p. 54.

I- ÉCART ENTRE SPECTACLE OFFERT PAR LA SCENE ET DISCOURS MORAL

Dès qu'il s'agit d'étudier le théâtre au XVIIe siècle, l'on se tourne volontiers vers l'étude des prescriptions de l'Église et de leur impact. On y découvre des prêtres, hostiles par principe à toutes formes de plaisir, et agents d'une structure oppressive soucieuse de marquer son emprise sur les esprits. La danse, le jeu, la musique et la comédie sont autant d'activités qui nous semblent aujourd'hui innocentes, voire louables, mais qui se heurtaient au XVIIe siècle à une hostilité déterminée. Le rire, comme symbole de la démesure et de l'irrationalité, faisait en lui-même l'objet des condamnations réitérées de l'Église[280].

Au théâtre, très fréquenté alors par les libertins, car lieu de jeu et d'amusement, bien loin de l'austérité de la vie réelle, on pouvait rencontrer le sérieux comme le facétieux : c'est ce qui peut expliquer le fait qu'il ait été considéré par plusieurs Pères de l'Église comme un lieu mal famé, où l'on ne peut côtoyer que des « impies » et des ivrognes, en quête de l'épanouissement des sens et du plaisir tant recherché que banni. Selon le jésuite Garasse, l'un des plus véhéments dénonciateurs des éventuelles débauches, qu'il voyait partout, le théâtre est, tout comme « les tavernes », un lieu malsain et pernicieux, d'autant plus dangereux pour la morale qu'il est susceptible de corrompre les mœurs de ceux qui le fréquentent, et c'est pour cela qu'il met sur le même plan les libertins et les autres spectateurs du théâtre. L'ecclésiastique ne manqua pas de s'attaquer, dans sa *Doctrine Curieuse,* à tous ceux « […] qui vivent et passent leur âge dans les tavernes, dans les lieux infâmes et dans l'hôtel de Bourgogne[281]».

Confrontés à ces détracteurs de toujours, les poètes dramatiques ont alors tenté d'éviter la censure tout en menant à bien leur projet de refléter plaisamment les mœurs privées de la noblesse. Le succès d'un certain nombre de pièces atteste le goût du public pour les comportements licencieux. Comment ces auteurs ont-ils procédé ? Pouvaient-ils aborder les questions qui touchent au corps et à la sexualité d'une façon très directe, risquant le blâme ecclésiastique et religieux ? Le corps aristocratique peut-il se prêter, tout comme le corps roturier, à la grossièreté et à la grivoiserie, et par conséquent au même type de rire ? Ou l'élégance atteint-elle aussi ce domaine de la « conversation des honnêtes gens » ?

---

[280] Le Psaume 1 plaçait le rire, au même titre que l'impiété, parmi les égarements majeurs : « Heureux est L'Homme, celui-là / Qui ne va pas au conseil des impies / Ni dans la voie des égarés ne s'arrête / Ni au banc des rieurs ne s'assied. » (*La Bible*, Éditions du Cerf, Paris, 1961, p. 654.)

[281] François Garasse, *La Doctrine Curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels : contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Estat & aux bonnes mœurs, combattue et renversée par le P. François Garassus*,[à Paris, chez Sebastien Chappelet, 1623, Avec privilege et approbation], Paris, Les Belles Lettres, « *encre marine* » , 2009, p. 571.

1- La tradition des discours d'hostilité au théâtre et aux plaisirs

Bien après les critiques de Platon[282] et d'Aristote[283] contre les effets pervers du théâtre, c'est au cours de la seconde moitié du IIe siècle que parurent les premiers écrits chrétiens visant à la fois les représentations théâtrales et les comédiens. Du philosophe néoplatonicien Tatien converti au christianisme, jusqu'à Tertullien et saint Augustin, en passant par Jean-Chrysostome, on perçoit dans les écrits des auteurs chrétiens une unanimité dans le blâme adressé au théâtre et aux comédiens.

Tertullien, encore souvent édité et cité par les prédicateurs au XVIIe siècle, commence son *Apologétique* par une indignation contre « *l'impiété des Payens dans leurs livres & dans leurs spectacles* » :

> Les Théâtres ne mettent –ils pas au jour tout ce que vos Dieux ont fait de plus honteux ? […] ; et vous n'en rougissez pas. Qu'on y chante les crimes de Jupiter, ou qu'un berger soit le juge de Junon, de Venus & de Minerve ; vous n'en sentez aucune peine. N'est – ce pas encore une honte, qu'un infâme & un scelerat de profession fasse le personnage d'un Dieu ? ou qu'un corps devoüé à l'impureté, & qui à force de se contrefaire, s'est rendu habile dans son Art, represente une Minerve ou un Hercule ? La Majesté n'est-elle pas violée, & la divinité n'est-elle pas outragée sous vos applaudissements[284]?

Si Tertullien s'insurge contre « ces jeux criminels et abominables[285] » des païens, c'est justement parce qu'ils célèbrent leur « divinités exécrables[286] » (Vénus et Bacchus), « ces deux démons de libertinage, & de l'ivrognerie sont si étroitement unis, qu'ils semblent avoir conjuré ensemble contre la vertu[287] ». Selon l'auteur latin, les deux divinités,

> ne président pas moins aux actions du théâtre, qu'au théâtre ; soit qu'on ait égard à la turpitude du geste, ou aux autres mouvements dissolus du corps. C'est ce qu'on remarque en particulier dans les acteurs de la comédie[288].

---

[282] Platon, *La République* III, 394 et X, 604-6, *Les Lois,* III dans *Œuvres complètes*, Paris, Société d'édition "Les Belles-lettres", 1923 : le théâtre écarte les esprits de la vérité.

[283] « Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabriquant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes », (*La Poétique*, Chapitre VI, 50 b 15-20. Traduction R. Dupont-Roc et J. Lallot, dans leur édition de la *Poétique*, Paris, Seuil, 1980.)

[284] Tertullien, *Apologétique de Tertulien ou Défense des premiers Chretiens contre les calomnies des Gentils avec des notes pour l'éclaircissement des faits & des matieres*, seconde édition, à Paris, chez Jacques Collombat, imprimaire ordinaire du Roy, & de feuë Madame la Dauphine, 1715, p. 100.

[285] Tertullien, *Traités de Tertulien sur L'Ornement des Femmes, les Spectacles, le Baptême, & la Patience. Avec une lettre aux Martirs traduits en François*, [par Caubere], à Paris, Chez Rolin Fils, 1733, p. 167.

[286] Tertullien, *Traités de Tertulien, ibid*., p. 184.

[287] Tertullien, *Traités de Tertulien*, *ibid.*, p. 184.

[288] Tertullien, *Traités de Tertulien*, *ibid*., p. 184-185.

Le théologien lance ainsi de sévères condamnations à l'encontre des individus qui montaient sur scène, leur reprochant un mode de vie « débauché » qui les identifie aux libertins et aux prostituées. L'acteur est alors condamné pour son « mauvais geste » surtout dans les comédies où il est souvent amené à utiliser son corps dans des jeux parodiques et parfois même « obscènes » ; « *la gesticulatio* négative et excessive de l'histrion est opposé au *gestus* positif et modéré du bon orateur et du bon chrétien[289] ». Tertullien proteste alors contre la licence du théâtre, ce

> consistoire privé de l'impudence, où l'on approuve que ce qui est desaprouvé par tout ailleurs. […] . Ce sont ces infammies que represente un Toscan par ses gestes impudiques, ou un comédien à l'aide des habits de femmes, ou un pantomime par les indécences abominables, à quoi il a accoutumé son corps dès son enfance, afin d'en donner aux autres des leçons. Bien plus, ces misérables victimes de l'impudicité, qui ont prostitué leur corps au public, ne paroissent-elles pas aussi sur le théâtre, d'autant plus misérables, que ne decouvrant ailleurs leur turpidité qu'aux hommes, ici elles la font paroître aux yeux des autres femmes, à qui elles avoient eu soin de se cacher jusqu'alors[290].

Selon lui, ce genre de représentations n'est pas seulement « contre l'honneur des Dieux », mais témoigne aussi du « mépris qu'ont pour eux ceux qui les font, & ceux qui le font faire[291]. » Et il ne manque pas de s'indigner du fait que « c'est dans les temples que se méditent les adultères, qu'on traite les galanteries aux pieds des Autels[292] ». Le spectacle, source première de tentation et de péché aussi bien pour le comédien que pour son spectateur, devient dès lors un danger susceptible, non seulement de pénétrer l'âme et de la corrompre[293], mais également de causer au corps des troubles des humeurs, provoquant notamment l'hystérie, voire un risque de possession, étant donné qu'il l'estime lié souvent au diabolique[294] et aux démons :

---

[289] Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard *nrf*, 1990, p. 262.
[290] Tertullien, *Traités de Tertulien, op.cit*., p. 205, 206.
[291] Tertullien, *Apologétique de Tertulien* [...], *op.cit*., p. 102.
[292] Tertullien, *Apologétique de Tertulien*, *op.cit*., p. 102.
[293] « Si donc nous préservons notre gosier et notre ventre, quelle raison majeure de tenir ces organes plus nobles que sont nos yeux et nos oreilles à l'abri de plaisirs consacrés aux idoles et aux morts ! Car ces plaisirs ne transitent pas par les intestins, mais ils se répandent jusque dans l'esprit et dans l'âme, dont la pureté importe plus à Dieu que celle de nos intestins. » (Tertullien, *Les Spectacles (De Spectaculis*), texte traduit par Marie Turcan, Paris, Les Éditions du CERF, 1986, p. 221.)
[294] « Mais nous n'ignorons pas que ceux qui ont tâché de contrefaire la divinité sous des noms empruntés, et sous des simulacres nouveaux, ne sont autre chose que de malins esprits, c'est-à-dire des démons. D'où il paroît manifestement, que les actions théâtrales dont nous parlons, sont consacrées à l'honneur de ceux qui se sont couverts, pour ainsi dire, du nom de leurs inventeurs : et par conséquent que ces exercices sont idolâtres : puisque ceux qui en sont les auteurs, passent pour de Dieux. Je me trompe ; je devrois avoir dit d'abord que ces exercices ont une origine bien plus ancienne. Ce sont les démons, qui prévoyant dès le commencement, que le plaisir des spectacles seroit un des moyens les plus éficaces pour introduire l'idolâtrie, inspirèrent eux-mêmes aux hommes l'art des représentations théâtrales. » (Tertullien, *Des Spectacles* (155-220), texte en ligne non paginé : URL : http://marukanososhi.blogspot.fr/2012/01/condamner-le-theatre-tertullien-des.html.)

> Comment donc des gens de cette sorte ne s'exposeraient-ils pas à être possédés du démon ? Et de fait, le cas s'est produit, j'en prends le Seigneur à témoin : une femme qui était allée au théâtre en est revenue avec un démon. Et comme, au cours de l'exorcisme, on accablait l'esprit parce qu'il avait osé s'en prendre à une fidèle, il dit sans s'émouvoir : « Mais j'étais parfaitement dans mon droit : je l'ai trouvée chez moi[295] ».

Le problème de la légitimité du théâtre reste ainsi et avant tout, un problème lié au corps et à sa mise en scène, à la mise en exergue de quelque chose qui est censé rester dans l'ombre, qui doit faire partie de l'ordre du caché, de l'inaperçu, surtout lorsqu'il s'agit du corps féminin, fortement condamné au silence et banni de l'espace scénique par l'autorité ecclésiastique, non seulement pour les acteurs, mais également pour les spectateurs ; justement parce que

> […] dans l'espace de représentation que les femmes investissent, elles ne pourraient se donner que pour ce qu'elles ne sont pas, ou pour rien, ou pour ce qu'elles sont toujours : le non-représentable, l'imprésentable, voire l'infigurable visage. C'est dire que, de façon générale, la femme n'existe que d'être dans ce rien qui résiste à la représentation et que, paradoxalement, elle interprète[296].

Le danger que représente le théâtre est d'autant plus pressant qu'il participe à

> […] la dépossession de soi, la transfiguration, l'extase. C'est donc en tant que médiatisé par et dans la dimension scénique que le corps se donne à voir, se montre, et c'est parce que l'acteur, plus qu'un autre, incarne, si l'on peut dire, cette dimension de la médiation, qu'il peut la porter, par son jeu, jusqu'à l'obscénité[297].

Or, c'est justement cette dimension « exhibitionniste » que visent et condamnent les Pères de l'Église. Pour eux, il y a de la culpabilité à assister à des spectacles destinés au plaisir et dont on sait que le corps est l'enjeu :

> Ainsi la faveur extrême dont il [le théâtre] jouit est-elle essentiellement le fruit de l'obscénité qu'exprime la gesticulation de l'acteur […], que représente le mime – même quand les femmes tiennent les rôles – si délétère pour le sexe de la pudeur qu'elles rougissent plus facilement chez elles qu'à la scène, que le pantomime enfin subit dans son corps dès la petite enfance pour pouvoir être acteur. On va jusqu'à produire sur la scène même les prostituées, victimes de la débauche publique, dont le malheur s'augmente de la présence des femmes qui seuls ne les voyaient pas ; on les donne en spectacle à des gens de tout âge et de toute condition. On annonce publiquement, même à qui n'en a cure, où elles se tiennent, leur tarif, leurs mérites et même (pour ne pas parler du reste) ce qui devrait rester caché dans les ténèbres de leurs tanières pour ne pas souiller le jour[298].

---

[295] Tertullien, *Les Spectacles (De Spectaculis*), texte traduit par Marie Turcan, Paris, Les Éditions du CERF, 1986, p. 294- 295.

[296] Goetschel Jacques, « Les Pères de l'Église : la tentation du théâtre », dans *Études théologiques et religieuses*, 2007/3 (Tome 82), p. 393-415. DOI : 10.3917/etr.0823.0393, p. 5, URL : http://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2007-3-page-393.htm

[297] Goetschel Jacques, « Les Pères de l'Église : la tentation du théâtre », *ibid*., p. 4.

[298] Tertullien, *Les Spectacles (De Spectaculis*), texte traduit par Marie Turcan, Paris, Les Éditions du CERF, 1986, p. 242, 243.

Beaucoup plus proche de l'époque de nos textes, Saint François De Sales conseille à sa Philothée d'éviter au maximum d'aller aux bals et d'assister aux spectacles où le corps est l'objet afin de préserver la « pureté » de son âme des tentations de la chair, car,

> […] toutes ces assemblées ténébreuses attirent ordinairement les vices & les péchez qui régnent en une ville, les jalousies, les boufonneries, les railleries, les querelles, les folles amours. Et parce que leur appareil, leur tumulte, & la liberté qui y domine, échauffent l'imagination, agitent les sens & ouvrent le cœur au plaisir : Si le Serpent vient souffler aux oreilles une parole sensuelle, ou quelque cajollerie ; […], les cœurs sont tous disposez à en recevoir le venin[299].

Capital est aussi le rôle joué par l'argumentaire augustinien dans la condamnation du théâtre. Que ce soit dans *Les Confessions,* ou dans *La Cité de Dieu,* l'auteur stigmatise l'immoralité des dieux païens et prêche également contre toutes les œuvres de la chair susceptibles d'éloigner l'homme du salut divin et de le chasser du « Royaume de Dieu », il est alors nécessaire, prêche-t-il, de s'éloigner

> […] des adultères, des fornications, des impuretés, des excez, des superstuitez, services des Idoles, empoisonnemens, inimitiez, contentions, jalousies animositez, […] yvrogneries, gourmandises et choses semblables, de quoy […] tous ceux qui seront coupables ne possederont point le royaume de Dieu[300].

Selon lui, le théâtre développe un esprit de frivolité et constitue un lieu propice à la concupiscence où l'acteur prête sa voix et son corps à un texte pour procurer du plaisir à un public assoiffé d'obscénité et d'idolâtrie conduisant par-là insidieusement les esprits faibles hors des voies de la vertu et du salut. Il lance aux Romains : « C'est sur l'ordre de vos dieux, et non par les vices des hommes qu'ont été institués à Rome les jeux scéniques, spectacles, de turpitudes, débordement de mensonge[301] ». Saint Augustin condamne âprement cette « contagion des corps[302] » d'un peuple « seulement accoustumé à l'escrime des Gladiateurs[303] », qui n'a point d'autre divertissement que « cette douce folie de la scène » , qu'il qualifie d'« extravagante folie des Basteleurs[304] » et qu'il considère « beaucoup plus funeste aux mœurs

---

[299] Saint François De Sales, *Introduction à la vie dévote*, nouvellement revue, à Paris, chez Simon Bernard, 1696, avec privilège du Roy, p. 363-364. [*Introduction à la vie dévote, revue, corrigée de nouveau et augmentée de la Manière de dire dévotement le chapelet et le rosaire et de bien servir la Vierge*, Rouen, R. Lallemant, (s. d). La préface de cette édition est datée de 1608].

[300] Saint Augustin*, De la Cité de Dieu, op.cit*., p. 414- 415.

[301] *La Cité de Dieu*, livre premier, CD, I, 32, cité par Gérard Ferreyrolles, *Augustin au XVIIe siècle*, actes du Colloque organisé par Carlo Ossola au Collège de France les 30 septembre et 1er octobre 2004, textes réunis par Laurence Devillars, Leo S. Olschki Editor, 2007, p. 85.

[302] Saint Augustin, *De la Cité de Dieu*, traduit par le Sieur de Ceriziers Aumosnier du Roy, à Paris, chez Pierre le Petit, 1655, avec privilège de sa Majesté*,* p. 33.

[303] Saint Augustin, *De la Cité de Dieu, op.cit*., p. 33.

[304] Saint Augustin, *De la Cité de Dieu, ibid*., p. 33.

que celle qui s'attache à la chair ne l'est à la santé[305] » , ces fables « pleines d'attraits au vice , ces crimes,[…], se representoient publiquement aux yeux et aux oreilles de toute la ville[306] ». Le danger du théâtre réside dans le fait qu'il enseigne le langage des passions par un type de communication affective contagieuse. Les deux dimensions de la « compassion » morale et de la « sympathie » physiologique s'allient dans le langage corporel du théâtre, où auteur, acteur et spectateur se retrouvent livrés aux mêmes types de passions

.

Que peuvent alors répliquer les partisans du théâtre ? Impossible de contredire Augustin : il ne leur reste qu'à contextualiser l'énoncé pour réduire sa validité. C'est ce que fait Corneille, dans l'Épître dédicatoire de sa tragédie *Théodore, vierge et martyre* :

> Ce n'est pas contre des Comedies pareilles aux nôtres que déclame saint Augustin et ceux que le scrupule ou le caprice ou le zèle en rend opiniâtres ennemis n'ont pas grande raison de s'appuyer de son autorité. C'est avec justice qu'il condamne celles de son temps, qui ne méritaient que trop le nom qu'il leur donne de spectacles de turpitude, mais c'est avec injustice qu'on veut étendre cette condamnation jusqu'à celles de nôtre, qui ne contiennent pour l'ordinaire que des exemples d'innocence, de vertu et de piété[307]

Pour mieux défendre le théâtre de son époque, Molière fait de même dans sa préface de *Tartuffe* et flétrira le théâtre de pantomime romain avec « tous ces vilains spectacles qu'on a eu raison de nommer des spectacles de turpitude[308] ». L'argumentation des diverses autorités religieuses, comme le texte de Corneille le laisse au reste entendre, est d'ordinaire réorientée contre les contenus des œuvres dramatiques, qui, en cette époque de transformation des mœurs dans le sens de la galanterie et de la mondanité, représentent de plus en plus souvent des sujets d'amour et de passion. Conti et Pierre Nicole, chez les jansénistes, dénonçaient de surcroît l'orgueil qui était flatté dans nombre d'œuvres dramatiques, notamment celles de Corneille. Ce sera du reste l'argument des défenseurs du théâtre de dire que le jugement de moralité doit porter non sur le théâtre en général, mais sur chaque pièce en singulier.

Le fait même de prendre plaisir au théâtre, d'y voir à loisir des corps de femmes, qui non seulement sont sujettes à l'amour, mais qui joueront bientôt un autre rôle, est blâmable. Or des représentations se donnent non seulement à la ville, devant un public qui inclut des nobles, devant le roi, devant le Cardinal de Richelieu, qui protège particulièrement la composition et

---

[305] St Augustin, *De la Cité de Dieu*, *ibid*., p. 33.
[306] St Augustin, *De la Cité de Dieu*, *ibid*., p. 64.
[307] Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, II, paris, Gallimard, 1984 « *Bibliothèque de la Pléiade* », p. 270. Dans *Théodore*, l'héroïne éponyme est conduite, hors scène, dans un lupanar, d'où la tire à temps Didyme, un futur martyr.
[308] Molière, *Œuvres Complètes*, éd G. Couton, I, Paris, Gallimard, 1971, p. 886.

l'art dramatiques, devant la Cour… Corneille et Molière défendent le théâtre comme plein « d'innocence » et de « vertu ». S'il est vrai que la scène ne faisait plus voir la lascivité des mimes, c'est peut-être tout de même lui prêter beaucoup.

En fait, tout au long l'histoire, les penseurs chrétiens ont prêché la lutte de l'âme contre le corps et érigé en exemple l'effort héroïque de l'esprit qui tente d'échapper à la prison de la chair, parce que c'est, justement, par le corps que le Mal semble arriver. Le moralisme qui gagne la France du XVIIe siècle, notamment sous l'effet du mouvement de réforme catholique, frappe, tout particulièrement et avant tout, les mœurs sexuelles et le discours sur le plaisir ; le père Garasse s'acharne contre les libertins, et blâme tous ces hommes :

> […] impudiques & personnes adonnées à leurs plaisirs, qui prennent sujet de la mort mesme pour vaquer à leurs voluptez, & feroient des lieux infames dans un charnier ou cimetiere, les autres sont les gourmands, qui sont ainsi bastis, que toute chose leur sert de bouchon pour esveiller leur appétit, et leur faire venir envie de boire & de manger[309].

Notre jésuite s'insurge certes, et avant tout, contre l'impiété et la luxure, mais s'attaque également à la gourmandise et à l'engraissement[310] des corps qu'il considère comme des signes infaillibles du libertinage trahissant une philosophie matérialiste.

Après les tumultes des guerres civiles, les premières années du siècle, apparaissent comme « une époque de singulière licence. Les mœurs y sont un mélange bizarre de raffinement et de grossièreté ; […] et le siècle qui commence fait une bonne fois ses folies de jeunesse[311]». L'influence italienne, plus forte que jamais, contribue également à développer cette « licence » de pensée et de conduite : l'on sait bien combien l'Italie est « pleine des libertins et d'athées[312] », combien « elle abonde en ce sortes des gens qui pénètrent les plus avant qu'il leur est possible dans les secrets de la nature[313] ». Ainsi semble naître en France une société libertine des « beaux esprits » légers et superficiels qui profitent de la vie et des loisirs. Le procès de Théophile de Viau, condamné au bûcher en 1625, puis soumis à un emprisonnement pour participation à un recueil de poésies obscènes[314] entraîne, cependant, parmi les gens de lettres, et pour longtemps,

---

[309] François Garasse*, La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou pretendus tels contenant plusieurs maximes pernicieuses à l'Estat, à la Religion & aux bonnes Mœurs*, Paris, 1623, tome 2, Gregg International Publishers Limited, 1971. p. 489-490.

[310] Le père Garasse peint ses adversaires comme étant des hommes gras et ronds : « Le gros homme Martin Luther […] cet homme basty de chair & de sang […] pouvoit demeurer cinq ou six heures en table … » (Garasse, *Doctrine Curieuse*, *op.cit*. p. 491.), « Epicure, […] estoit tout de lard… » (*Ibidem*.)

[311] R. Grousset, « *Les Libertins »*, in *Œuvres posthumes, Essaies et poésies,* recueillis et publiés avec les notices de par R. Doumic et P. Imbart de la Tour, Paris, Hachette, 1886, p.75.

[312] Naudaeana, cité par Grousset, « *Les libertins* », dans *Œuvres posthumes : Essaies et poésies, op.cit*., p. 75.

[313] Naudaeana, cité par Grousset, « *Les libertins* », dans *Œuvres posthumes, ibid*., p. 75.

[314] Théophile de Viau (1590, 1626) contestait dans *Le Parnasse Satyrique*(1625) la dureté de la vie austère exigée par l'Église, et fait appel aux plaisirs, à l'amour et à l'épanouissement du corps : « Qui voudra pénitence aux

un traumatisme profond. La collusion de la justice civile et du parti dévot a réussi ainsi à décourager la liberté de pensée et la franchise des mœurs comme le montre l'exemple de Théophile qui, menacé de mort et longtemps emprisonné, plia l'échine à son tour.

Il fallait désormais être beaucoup plus prudent, porter le masque, et jouer un double jeu pour échapper au blâme et à la censure. L'érotisme, comme la libre pensée, va adopter alors différents modes de dissimulation et de clandestinité. Une sensibilité augustinienne se développe et une vague de pruderie commence d'ores et déjà à gagner progressivement la société ; elle s'affirmera davantage au cours de la seconde moitié du siècle exprimant une sorte de répulsion devant le corps et la jouissance, que les esprits rebelles ne peuvent accepter.

2- Enlèvements consentis : une défense jubilatoire contre les excès d'autorité

Dans *La Place Royale,* comédie de Corneille, fait partie de ce premier cas de figure où l'héroïne séduite consent au rapt et l'utilise comme moyen pour échapper à un mariage non voulu : Angélique consent à se faire enlever par son amant, Alidor, afin éviter son mariage avec Doraste. Ce dernier, grâce aux intrigues de sa sœur Philis et aux retardements du complexe Alidor, a obtenu la main d'Angélique après en avoir fait la demande officielle. Aussitôt dit, aussitôt fait, le bal est donné et Angélique devra épouser Doraste dès le lendemain. Dans cette pièce, l'héroïne approuve vite la solution de l'enlèvement proposée par son amant (« Quittez avec le bal vos malheurs pour me suivre »). Elle lui demande toutefois de s'engager par écrit à l'épouser de manière à ce que son honneur soit sauf. Aussi peut-elle parler d'un « dessein généreux », donc digne de sa noblesse, car le geste a quelque chose de courageux en plus de la garantie apparente d'honnêteté. L'amoureuse perçoit ce que sa conduite a de transgressif :

> ANGÉLIQUE.
> Que promets-tu, pauvre aveuglée ?
> À quoi t'engage ici ta folle passion ?
> Et de quelle indiscrétion
> Ne s'accompagne point ton ardeur déréglée ?
> Tu cours à ta ruine, et vas tout hasarder
> Sur la foi d'un amant qui n'en saurait garder. (III, 6)

déserts se consomme ; / Qu'il vive tout ainsi que s'il n'était plus homme, / Ne mange que du foin, ne boive que de l'eau, / Au plus fort de l'hiver n'ait robe ni manteau,/ Se fouette tous les jours, et d'une vie austère,/ Accomplisse du Christ le glorieux mystère./ Moi qui suit d'une humeur trop enclin à pécher, / D'un fardeau si pesant je ne puisse m'empêcher : / Suis ta dévotion et ne crois pas, ermite, / Que mon âme te blâme, et moins qu'elle t'imite. » (Théophile de Viau, *Lettre à Monsieur le Marquis d'Asserac*, cité par Grousset, *Les Libertins*, dans *Œuvres posthumes, Essaies et poésies*, recueillis et publiés avec les notices de par R. Doumic et P. Imbart de la Tour, Paris, Hachette, 1886, p. 85.)

La conscience de la transgression est forte car dès l'évocation de l'enlèvement Angélique s'est inquiétée de l'opinion qu'on aurait d'elle. Elle n'en passe pas moins à l'acte et finit par chasser tout scrupule :

> Et contre nos malheurs j'ose tout hasarder.
> Cet éclat du dehors n'a rien qui m'embarrasse ; (III, 6)

Dans l'*Amélie* de Rotrou, la révolte contre l'autorité paternelle est beaucoup plus éloquente et la perspective amoureuse beaucoup plus sensuellement énoncée, même si la sensualité se cache un peu derrière la mention du maître Éros. De son côté, Amélie déclare avec audace à Dionys :

> Moi, je ferais pour toi, plus que le penser même,
> Ne peut imaginer, et d'étrange, et d'extrême. (III, 6)

Le ravisseur amoureux s'en prend, lui, à la tyrannie et justifie le rapt au nom d'une enthousiasmante libération de l'Amour :

> Forcez donc avec moi, ma lumière et ma vie,
> Tout ce qui fait languir notre amoureuse envie,
> Et par un prompt départ, dégageant votre foi
> D'une sévère, injuste, et tyrannique loi.
> Délivrons ce vainqueur à qui tout rend hommage
> De la nécessité d'un inique servage
> Tirons pour notre bien notre maître des fers,
> Il finira les maux, que nous avons soufferts ;
> En l'état d'obéir, où vous êtes réduite,
> La gloire du combat, dépend de notre fuite. (III, 6)

L'enlèvement apparaît ainsi comme on ne peut plus légitime, et c'est dans une sorte de quiétude, qui prolonge celle qu'elle a toujours manifestée (« On ne me force point » déclarait-elle calmement en II, 6) que l'héroïne envisage les plaisirs à venir au lendemain de l'enlèvement :

> Forçons notre malheur, partons secrètement,
> Et souffrons avec nous Lisidan seulement
> Qu'il serve de témoin à nos pudiques flammes,
> Qu'il assiste où l'Hymen conjoindra nos deux âmes,
> Et qu'il témoigne un jour que nos chastes désirs,
> Se seront dispensés à d'honnêtes plaisirs ; (III, 6)

La fuite commune s'organise et le père d'Amélie la qualifie bien le geste de rébellion de « libertin » :

> Faut-il qu'en ce bonheur une file indiscrète
> S'oppose aveuglément au bien que je souhaite,
> Cet esprit libertin, tout respect étouffant,

Rit des avis d'un père, et suit ceux d'un enfant. (IV, 3)

Il convient de remarquer que tous les événements se déroulent dans la légèreté et qu'Amélie est de ces jeunes filles qui refusent, telle la Lise de *L'Illusion comique* de Corneille, de se complaire dans le malheur. Elle était capable de rire des protestations de désespoir de Dionys ; elle lui joue encore un autre tour en le rendant jaloux de Cloris déguisée en homme. L'enlèvement n'est pas vécu ici comme un bouleversement ni une épreuve mais comme une mesure simple, salutaire et agréable à prendre. Après un quiproquo lié aux plaisanteries, on voit au reste le couple de fuyards s'embrasser sur scène puis s'amuser avec le faux brave qu'est Émile…

Ainsi, quand les deux amants se révèlent pleinement d'accord, l'enlèvement se trouve totalement dédramatisé.

3- Le goût des pièces sensuelles dans la période 1630-1640

Au théâtre, la sensualité est pour autant bien présente, même si sont mobilisés pour la faire voir des moyens de plus en plus conciliants et discrets. Le théâtre comique et tragi-comique du premier XVIIe siècle présente encore un aspect libidineux et une sensualité gaie qui semble énormément plaire à un public encore accoutumé à la liberté du discours farcesque et goûtant le cynisme de la poésie obscène (Régnier, Motin, Malherbe, Théophile de Viau). Comme indifférents au discours ecclésiastique, nos poètes continuent alors à étaler la sensualité sur scène et offrent à l'imagination un terrain sur lequel déployer ses fantasmes. Le théâtre devient ainsi, un lieu où l'on peut rêver volontiers aux plaisirs interdits et vivre, « par procuration, une sexualité épanouie[315] ». L'érotisme prend, cependant, deux formes différentes : si nos poètes recourent parfois à l'agression visuelle directe en prêtant à leurs personnages une sensualité franche et osée, ils imaginent, dans d'autres cas des manœuvres plus secrètes se contentant de dramaturgies suggestives et d'une sensualité imaginée qui n'est jamais représentée sur scène, mais présente l'avantage de se prêter aux fantasmes des spectateurs.

a- Une sensualité latente

Si la farce et la comédie roturière jouissent généralement d'une marge plus au moins considérable de liberté par rapport à tout ce qui touche au corps et à la sexualité, étant

[315] Michel Jeanneret, « L'érotisme au XVIIe siècle : Littérature et dissidence », article paru dans *Études de Langue et Littérature Françaises*, 33 (2002), Université de Kyoto. Édition Ambroise Barras, 2003, (Le document n'est pas paginé), URL : http://www.unige.ch/lettres/framo/articles/mj_kyoto1.html.

affranchies des conventions dramatiques de la vraisemblance et de la bienséance, beaucoup de tragi-comédies et comédies aristocratiques du premier XVIIe siècle semblent un peu plus prudentes en traitant ce sujet qui demeure tout de même délicat. L'atténuation, l'allusion, le double jeu, sont les stratégies que vont choisir beaucoup de nos dramaturges parlant de l'amour et du plaisir. C'est discrètement qu'ils suggèrent l'emportement des passions et l'attrait des corps, qu'ils évoquent le sel du désir et entrouvrent l'espace du rêve, mais sans attenter aux convenances. Nos poètes cherchent moins à braver les interdits qu'à les contourner et déploient de subtils stratagèmes pour éviter les confrontations. Pour n'être ni obscènes ni prudes, ils essayent de trouver un juste équilibre qui leur permet de dire le plaisir honnêtement, sans se voiler la face, mais sans choquer non plus le bon goût.

Il suffirait pour se faire une idée de l'ampleur des audaces de langage admissibles dans les pièces des premières décennies du siècle, de glaner les jeux des mots à sous-entendus obscènes, métaphores équivoques, mots à double sens. Dans *La Comédie des Tuileries* des Cinq Auteurs, l'emportement d'Aglante qui voit sa Cléonice pour la première fois est certes à noter, mais, le discours de notre galant, pris sous le charme de la jeune fille, garde une évidente réserve langagière. Les propos du jeune amoureux rendent assurément compte de sa passion dévorante pour sa belle, mais ne sont en aucun moment grivois ni licencieux. L'érotisme y reste allusif, et le choix des termes exprimant le désir dénote une extrême délicatesse :

> AGLANTE.
> La plus rare beauté, que le ciel vit jamais,
> A dans ce sacré lieu fait briller ses attraits.
> Au point qu'elle est entrée, un changement extrême,
> M'a fait en un instant différent de moi-même ;
> Et sans la voir encor, mon corps et mes esprits,
> D'un prompt saisissement ne sont trouvés surpris.
> Les charmes infinis, qui parent son visage,
> Des yeux et de l'esprit m'ont suspendu l'usage,
> Et confus que j'étais, je savais seulement,
> Que ce que je voyais, était rare et charmant.
> Plus je la contemplais, plus j'accroissais mes peines ;
> Une extrême froideur s'est glissée en mes veines ;
> Mais, j'ai senti bientôt un effet différent ;
> Ma froideur s'est changée en un feu dévorant (I, 2)

Dans certaines pièces, les scènes de séduction sont totalement invisibles : elles ont lieu dans les coulisses. C'est généralement le jeune premier ou la jeune première qui se charge de nous rapporter les détails de l'émoi amoureux. L'absence d'un des deux amoureux lors du récit entamé par son partenaire, le rend moins cru et en atténue certainement les effets.

Dans *Les Deux Pucelles*[316] de Rotrou, c'est Théodose qui relate les souvenirs de sa relation avec Antoine après avoir porté le fruit de ses amours. Ce sont les silences des discours, les sous-entendus, et l'imprécision des termes utilisés pour qualifier le rapport sexuel entre les deux amoureux qui nous intéressent ici. Ces procédés du « non-dit » traduisent bien l'embarras de la jeune fille, sa honte et la difficulté qu'elle trouve à rapporter à son frère les détails d'une relation prénuptiale illégitime :

> THÉODOSE.
> Toutes ses actions, tous ses soins, tous ces gestes,
> M'étaient de son amour des signes manifestes,
> Qui se virent bientôt mon courage soumis :
> Fille aussi, qui tiendrait contre tant d'ennemis,
> Sur un autre entretien je ferais conscience
> D'abuser plus longtemps de votre patience,
> Mais que j'ai de contrainte à passer plus avant,
> Je pousse volontiers ce vain discours au vent :
> Et ne me puis résoudre à toucher sa matière,
> Qui me demande à peine une minute entière,
> Mais par ce seul discours, vous pouvez concevoir,
> Combien l'amour enfin eut sur moi de pouvoir, (II, 4)

Théodose trébuche et hésite, elle ne peut évoquer la consommation du mariage qu'à demi-mots ; ses propos restent allusifs et la scène de consommation n'est rapportée qu'au moyen des termes équivoques et généraux portés par une périphrase :

> Antoine, (ô nom fatal, c'est celui de ce traître)
> Tira ce qui lui plût des vœux qu'il faisait naître, (II, 4)

L'on trouve de semblables propos dans la bouche de la belle Alphrède, du même Rotrou, qui, enceinte, se trouve également délaissée par son amant et décide de se lancer à sa poursuite afin de sauver son honneur. Gênée par le récit de ses aventures passées, qu'elle rapporte à son confident, la jeune femme prononce un discours ambigu, parsemé de silences et de vides, et où rien n'est énoncé directement, la bienséance restant sauve :

> ALPHRÈDE.
> Il perdait contre moi le nom de triomphant,
> Et fille j'abattrai l'orgueil de cet enfant ;
> Si …mais las ! à ce mot, et de rage, et de honte,
> Je sens que tout mon sang au visage me monte. (I, 1)

Le choix des mots est bien significatif en ces termes ; les amours d'Alphrède avec Rodolphe sont nommés un « beau nœud d'hyménée », manière de légitimer, en quelque sorte, une relation condamnée par une société qui ne tolère pas encore les relations hors mariage :

---

[316] Rotrou, *Les Deux Pucelles* (tragi-comédie), Paris, A. de Sommaville et T. Quinet, 1639. Nous nous sommes référés à l'édition ; *Théâtre Complet 9*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2007.

ALPHRÈDE.
Et Barcelone eût vu durant ces deux années,
Le beau nœud d'hyménée unir nos destinées, (I, 1)

Alphrède est, certes prudente, et n'ose dire les choses que de manière allusive : elle commence par évoquer son rapport charnel avec son amant, mais sans avoir « l'audace » d'achever son récit et c'est à son auditoire (spectateur) d'imaginer le reste :

Par des soins constants j'eusse pu conserver ;
Mais juge ce qui suit, je ne puis achever. (I, 1)

Cet érotisme malicieux, équivoque, qui affecte des airs innocents, repose en fait, sur une poétique du masque dont Jean Chapelain définit bien la formule[317]. Les sous-entendus obscènes[318] innocentent en quelque sorte le poète, puisque leur interprétation et leur compréhension restent totalement à la charge du public et de ses propres fantasmes ! Manière habile d'échapper aux reproches[319] ! Quoi qu'il en soit, la dissimulation, la litote sollicitent l'imagination et épousent la structure même du désir, qui est alimenté par un manque, par une absence. La recette semble simple : laissons les mots impudiques et les expressions osées, et ne gardons que des termes filtrés, « pasteurisées[320] », qui tout en disant l'essentiel, ne choquent pas les oreilles, et ne blessent pas ce que certains considèrent comme la bienséance. Pour ne pas choquer son auditoire, Alphrède tourne autour du pot, use de l'euphémisme, et n'évoque jamais franchement une union des corps ; elle met plutôt l'accent sur une union des « âmes » :

ALPHRÈDE.
Mes faveurs toutefois semblaient croître ses flammes,
Et plus fort chaque jour s'unissaient nos deux *âmes*[321] , (I, 1)

Conscients de la spécificité de leur public, nos poètes essayent ainsi de plaire aux esprits délicats et surtout à une élite féminine qui s'effarouche parfois. Mais, gare à cette innocence !

---

[317] « Les sales amours se traitent mesmes avec des paroles honnestes et l'on voile les turpitudes des pensées de termes qui les signifient bien, mais qui sont ou métaphoriques ou allegoriques, en sorte que l'auditeur, s'il veut, peut dissimuler de les entendre et que l'oreille les admet sans s'en scandalizer. Cela s'appelle en cette Cour envelopper les ordures, c'est-à-dire les desguiser sans les rendre mesconnoissables. » (*Lettre à Graziani* (7 mai 1670), dans *Lettres de Jean Chapelain*, éd. Philippe Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie Nationale, 1880-1883, t. 2, p. 684-85.).

[318] Nous reviendrons sur ce point avec *La Critique de L'École des Femmes* de Molière.

[319] Uranie, dans *La Critique de l'École des Femmes*, avance dans sa défense de Molière que tout le problème demeure dans l'interprétation que fait la Comtesse de la pièce et non dans la comédie en elle-même : « URANIE. - Il faut donc que pour les ordures, vous ayez des lumières, que les autres n'ont pas : car pour moi je n'y en ai point vu. » (I, 3).

[320]Jeanneret, Michel, « ''Envelopper les ordures'' ? Érotisme et libertinage au XVIIe siècle », article paru in *Littératures classiques*, 2004/3 (N° 55), p. 157-168. DOI : 10.3917/licla.055.0157.URL : http://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2004-3-page-157.htm

[321] C'est nous qui, par les italiques, mettons ici en relief le mot « âmes ».

Elle peut être fallacieuse et cacher des sous-entendus qui, s'ils nous échappent, étaient aisément décelés par des lecteurs et des spectateurs rompus aux ruses des discours codés de l'époque. À lire entre les lignes, on découvre que cet érotisme léger n'est pas toujours aussi candide qu'il le paraît ; et les propos d'Alphrède prennent alors une toute autre orientation avec une métaphore aussi suggestive que celle du serpent, trompeur des femmes :

> ALPHRÈDE.
> Quel si cruel serpent, quel monstre si farouche,
> Avec moins de pitié dévore qui le touche ;
> Il s'attache, s'accroit, force, vole, s'étend,
> Il faut que tout lui cède, et rien ne se défend. (I, 1)

Dans *La Bague de l'oubli* de Rotrou, le Comte use de la même monnaie et rassure son futur gendre qui essaye de donner un baiser à Liliane avec des propos semés d'allusions grivoises :

> Mais bientôt vous serez au point de vous venger
> Et la première nuit saura bien la ranger (II, 5).

Dans *Clitandre*, de Corneille, Rosidor évoque prudemment les souvenirs de ses privautés avec Caliste ; ses propos sont néanmoins suggestifs et il parle de l'amour sans pour autant tomber ouvertement dans le registre charnel :

> ROSIDOR.
> Tu savais dextremement faire un peu la farouche,
> Et me laissant toujours de quoi me prévaloir,
> Montrer également le craindre, et le vouloir.
> Depuis avec le temps l'amour se fait le maître,
> Sans aucune contrainte il a voulu paraître,
> Et bien que plus nos cœurs perdaient de liberté,
> Et plus on en voyait en notre privauté. (V, 2)

Dans ce genre de scènes où les gestes érotiques ne sont jamais évoqués avec précision, leur image se trouve partout et nulle part : on relève des traces de leur interdiction parce qu'ils sont prohibés dans les mots *stricto sensu,* mais, grâce à ce qui est dit entre les lignes, glissé dans les interstices, le public devait goûter le plaisir du déchiffrage, voire de la transgression. Dans *La Clorinde* de Rotrou, les ébats amoureux sont évoqués à travers la métaphore de la guerre avec des combattants mis à terre et abattus. Cette « stratégie de l'emballage[322] » qui atténue considérablement la portée sensuelle de la scène est renforcée par l'ironie de Lysante qui rit volontiers de la gestuelle amoureuse de Céliandre et Clorinde :

> LYSANTE, *en riant*.
> Ô Dieux ! le doux voyage, et l'agréable guerre !
> Qu'il en a mis à bas ! que d'ennemis à terre !
> Ô d'un noble dessein le glorieux effet.

[322] Jeanneret Michel, « ''Envelopper les ordures'' ? Érotisme et libertinage au XVIIe siècle », *op.cit*., p. 13.

Avoir baisé Clorinde est tout ce qu'il a fait.

Et la métaphore se file avec Célimant qui manifeste à son tour sa vive volonté de participer à cette « délicieuse » guerre :

Que de même avec toi j'exerce ma vaillance,
Et que je me hasarde à cette violence
Permets-moi d'imiter cet exploit amoureux.
(*Célimant la baise, et elle poursuit*.)

LYSANTE.
Ô l'invincible effort ! le guerrier généreux !
On ne peut éviter sa valeur sans seconde :
Ces deux soldats un jour dépeupleront le monde. (V, 4)

Dans *L'Hypocondriaque* de Rotrou, l'on peut constater que la force de l'érotisme est relative et sous-jacente puisque Cloridan, restitue, en un sorte de flash-back, les souvenirs des moments de privauté et de plaisir passés auprès de sa Perside alors que cette dernière est déjà éloignée au moment où il procède à leur récit, ce qui atténue le caractère sensuel de la scène ; elle ne subsiste que comme un pur produit de l'imagination rétrospective de l'amoureux dans laquelle la métaphore florale joue un rôle sublimateur :

CLORIDAN.
N'ay-je pas, mille fois, sur les fleurs de ton sein,
Confirmé les arrests de mon chaste dessein ?
Je voye la mesme bouche où mon ame ravie
A cent fois, en un jour, pris et perdu la vue :
Combien dessus ton col ay-je foulé des lys,
Qu'apres ce doux effort je trouvois embellis ?
Combien de fois gouté dessus tes lèvres closes
La douceur du nectar, sous la couleur des roses ?
[…]
Combien cette faveur à mon amour renduë,
A-t-elle veu d'instans ma lèvre suspenduë,
Incertaine souvent, en son ardent desir,
Quoy des yeux, ou du col, ou des lèvres choisir ? (IV, 2)

Boisrobert utilisera encore ce genre de procédé discret dans *La Folle Gageure*. La nuit qu'a passée Diane en compagnie de Lidament dans sa propre chambre est en elle-même passée sous silence, et la jeune femme se contente de rapporter sa joie à la perspective de le recevoir chez elle :

DIANE.
Nous pouvons donc passer toute la nuit ensemble,
Et même dans ma chambre. En y pensant, je tremble (IV, 10)

Quoique nous ignorions tout de cette scène de veillée amoureuse, l'acte suivant révèle au moins que Lidament n'a quitté la chambre de Diane qu'avec l'avènement du jour (à l'aube) et, selon les soupçons du frère jaloux, qu'une relation charnelle a eu lieu entre les amants :

> TÉLAME.
> Une échelle de corde aura pour mon malheur
> Jusqu'à dedans ton lit introduit ce voleur : (V, 4)

Toutefois, ce caractère d'invisibilité reste porteur de sens dans la mesure où il stimule d'autant plus l'imagination du spectateur que les scènes sont retirées du regard. L'attrait de l'invisible n'a-t-il pas toujours été plus grand que celui du visible ? Représentations indirectes, car reléguées dans l'espace des coulisses et du passé, les scènes de rencontres amoureuses fonctionnent en quelque sorte comme stimulateur de l'imagination, voire des rêves des spectateurs, et se transforment en une sorte de fantasme collectif, dans la mesure où elles extériorisent, en donnant à imaginer, les désirs du public lui-même. Cet espace fictif, inaccessible aux yeux du spectateur, est ainsi susceptible d'exciter chez lui une curiosité voyeuriste. Les espaces vides ainsi que les omissions calculées stimulent la curiosité. La convoitise ne se limite pas à celle des personnages qui cherchent le plaisir du corps, mais est aussi celle des lecteurs- spectateurs qui, suspendus à un récit lacunaire, voudraient en savoir plus, car « […] il faut laisser / Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser[323] », comme le conseillait La Fontaine. « La bonne lecture, […], relève de l'expérience érotique : comme l'amour, elle est un acte de désir, une projection imaginaire[324] ». Outre leur fonction psychologique, ces scènes invisibles confèrent une dimension esthétique au théâtre, qui réside dans son pouvoir suggestif :

> Ce qui se passe dans nos scènes de séduction reléguées dans l'espace virtuel ressemble à l'activité du lecteur de théâtre, qui, en l'absence de transformation visuelle du texte de théâtre par le jeu scénique des acteurs, reconstruit mentalement la séduction grâce aux récits des personnages témoins ou observateurs de l'épisode[325].

Malgré l'absence de données visuelles de l'opération de séduction, la signification érotique reste présente, car verbalisée : le récit fonctionne alors comme substitut verbal de la représentation pour exciter l'imagination du spectateur et le faire tomber dans le piège à son tour[326]. Étroitement lié à la curiosité du spectateur, le plaisir théâtral surgit de l'identification de ce dernier au personnage qui rapporte l'histoire de sa séduction. Dans ces scènes à demi-dévoilées, le désir du spectateur est à la fois assouvi et frustré, dans la mesure où il est lié à des interdits majeurs de la société du XVIIe siècle, à savoir la consommation précoce du mariage,

---

[323] Jean de La Fontaine, *Œuvres : Fables*, « *Les Lapins* », Livre X, fable 15, Paris, chez Napoléon Chaix, 1864, p. 394.
[324] Jeanneret, Michel, « '' Envelopper les ordures'' ? Érotisme et libertinage au XVIIe siècle », *op.cit*., p. 14.
[325] Madeleine Kern, *Corps et Morale entre geste et paroles, op.cit*., p. 258.
[326] Généralement, ce sont les scènes non représentées qui sont gravées dans les frontispices des pièces.

avec tout ce qu'elle peut engendrer de fâcheux sur l'honorabilité de la femme. En ce sens, la théâtralisation d'un interdit sert à mettre à distance ce que les désirs humains ont de trop contraignant.

Nos poètes manient ainsi avec une rare finesse l'art de tout suggérer sans rien expliciter, de racheter la lascivité par la malice, de désamorcer l'érotisme par l'humour, car l'une des grâces du rire est de prêter un air innocent à ce qui ne l'est pas, et d'assurer l'impunité à des entreprises risquées.

b- La sensualité aimable et manifeste

La façon dont est traitée la question du désir dans les comédies et tragi-comédies du premier XVIIe siècle diffère, en fait, d'une pièce à l'autre. Si le désir apparaît dans certains cas, de façon censurée et adaptée aux mœurs d'une société dominée par l'Église de la Contre-Réforme et par le pouvoir croissant de la Monarchie, il a, dans d'autres cas, un rôle plus subversif de déstabilisation des hiérarchies sociales : où moment où certains de nos dramaturges ont choisi de voiler l'aspect sensuel de leurs pièces dans la mesure du possible, d'autres ont préféré, toutefois, faire face à la prédication religieuse et au discours moralisateur en donnant au jour des pièces desquelles se dégage une sensualité gaie et heureuse.

- *L'apologie du désir et du plaisir*

Pierre Corneille est un des dramaturges qui ont prêté aux personnages de leurs comédies une vraie sensualité amoureuse, soulignant par là le bien-être du moment et renforçant la compatibilité de la comédie aristocratique avec le rire. En peignant des amours ludiques et légères, Corneille les ancre davantage dans la réalité de son temps :

> Il est un autre moyen de rappeler qu'on a affaire à des êtres de chair : c'est de leur prêter une sensualité qui, à cette époque, n'effrayait pas et pouvait, en tirant discrètement la pièce vers le « bas corporel », participer de l'humeur enjouée des personnages[327] .

Dans ces comédies, les jeunes nobles amoureux ne paraissent pas moins sensuels dans les comédies réservées aux personnages de roturiers[328] ; et l'on ne s'étonne point de voir un Florame qui exprime volontiers l'envie d'une relation charnelle avec sa Daphnis : « […] son image me suit / Et me vient au lieu d'elle entretenir la nuit. / Elle entre effrontément jusque

[327] Pierre Corneille, *Théâtre,* Tome I, *op.cit*., Liliane Picciola, « Introduction », p. 37.
[328] Dans *Mélite*, les propos grivois de la Nourrice menaçant de « nouer l'aiguillette » aux jeunes époux pour empêcher la consommation de leur mariage (Allez, je vais vous faire à ce soir telle niche / Qu'au lieu de labourer, vous lairrez tout en friche. » (V, 5) sont omis par les soins de Corneille dans son édition de 1660.

dedans ma couche » (*La Suivante*, v. 143-145). Dans les pastorales, et en vue d'un amour sincère et d'une promesse de mariage, la sensualité n'est point déplacée ; elle semble, au contraire, servir à faire apprécier davantage le caractère sublimé de l'amour, tempéré par « un souci de réalisme et une esthétique de raffinement précieux des sentiments[329] ». On peut ainsi dire, à la suite de Charles Mazouer, que la pastorale, mettant en scène des jeux de l'amour et de la séduction, répond en quelque sorte aux aspirations d'une société durement éprouvée par les guerres civiles, qui continuent au temps de Louis XIII :

> L'aspiration à la paix après les guerres civiles, l'affirmation que le bonheur existe pour les cœurs purs, la proposition d'une éthique et d'un langage de l'amour : c'est tout cela que rêve la société du temps à travers la pastorale dramatique[330].

Selon Jean-Pierre Van Elslande, la pastorale est l'image vivante d'une époque où coexistent deux systèmes antithétiques de valeurs : la dévotion et le libertinage.

> [...] contemporaine des progrès accomplis par la dévotion aisée comme des diverses formes de libertinage, la pastorale fait interagir dans l'espace de la fiction les systèmes de valeurs véhiculés par ces deux courants de sensibilité, en interroge le bien-fondé comme les limites, et confère un sens nouveau aux questions essentielles qu'entraîne, précisément, leur coïncidence historique[331].

Quel que soit leur rang social, les héros et héroïnes de la pastorale et de la tragi-comédie se livrent alors volontiers au plaisir de la chair augmenté de la douceur du badinage amoureux. Chez Mairet, et dans plusieurs de ses pièces, s'étale une sensualité ardente et franche. L'attirance des sens semble mouvoir bien des personnages-héros de ses pastorales ; Sylvie, dans la pièce du même nom, permet à son amant de prendre quelques baisers sur son « sein d'albâtre » (v. 474), et l'amant se laisse emporter au ravissement dans une sorte d'effusion sensuelle très explicite :

> THÉLAME.
> Donne-moi, je te prie, une amoureuse œillade,
> Tire-moi seulement un de ces chauds regards
> Dont tu peux embraser les cœurs de toutes parts ;
> Souffre sans murmurer que ma bouche idolâtre
> Imprime ses baisers dessus ton sein d'albâtre.
> Ô transports ! ô plaisirs du crime séparés,
> Où voulez-vous ravir mes esprits égarés,
> Mon Âme, mon Soleil, mon Ange tutélaire ?
> Ha ! ta douceur me tue à force de me plaire,
> Mes sens évanouis d'aise me vont quitter,
> Si tu ne prends le soin de me ressusciter. (I, 5)

---

[329] Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique*. Tome I : Le premier xviie siècle, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 80.
[330] Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique, ibid*., p. 91.
[331] Jean-Pierre Van Eslande, *L'Imaginaire pastoral du XVIIe siècle*, *1600-1650*, Paris, PUF, 1999, p. 3-4.

Tirinte, dans la *Silvanire*, ne peut réfréner ses désirs devant la beauté de l'héroïne éponyme endormie sous un arbre et s'exprime dans un langage manifestement érotique :

> Pour l'esprit d'un Amant sa bouche à demy close
> Est un vivant cercueil de corail et de rose,
> Beau cercueil d'où s'exhale le Zephire et embausmé,
> Qui souffle à l'air l'odeur dont il est parfumé.
> […]
> N'estoit qu'on voit sa tresse errante au gré du vent
> Et sa gorge de lis par compas se mouvant.
> Mais je ne songe pas pendant que je contemple
> Cette divinité dont mon cœur est le temple,
> Que je puis luy baiser et la bouche et le sein (II, 2)

C'est consciemment qu'il bannit toute retenue et laisse échapper les sentiments dans leur état le plus naturel et dans leur force la plus envahissante :

> TIRINTE.
> Bien loin honte et respect, vos lois trop rigoureuses
> Font plus de la moitié des peines amoureuses ;
> Vous n'aurez point assez de persuasion. (II, 2)

Dans les comédies des années trente, plus ou moins romanesques, le désir sexuel est aussi manifeste : dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne* de Mairet, il semble même constituer la raison principale des agissements des personnages qui cherchent sans cesse l'amour ou plutôt la satisfaction sensuelle, quitte à échanger des partenaires dans une partie « carrée » qui clôt la pièce. Mairet écrit ses pièces dans un moment conflictuel où le plaisir sensuel commence à acquérir une valeur assumée surtout avec la montée envahissante de la pensée libertine (Théophile de Viau, Charles Sorel…), mais qui se heurte toutefois à une vague d'opposition sans merci, et Mairet, selon W. B. Kay,

> *[…] seemed to possess an extraordinary awareness of the sensual nature of men, and the conflicts which arise from it. Sensual pleasure finds itself at odds not only with forces outside oneself, but also within, and Mairet was to examine, in different plays, different aspects of this conflict*[332].

Dans *Les Occasions Perdues*[333] de Rotrou, la reine ainsi que sa dame de compagnie (Isabelle) se laissent aller à des nuits de volupté dans les scènes 4 et 5 du cinquième acte, où elles reçoivent respectivement leurs amants dans leurs chambres. On peut apprécier, le discours sensuel de la reine et la manifestation de sa joie de recevoir le galant espagnol dans sa couche et, à défaut d'assister aux débats, le public est témoin de préparatifs précis :

---

[332] W.B. Kay, *The Theatre*, f. 5, Cité par Giovanni Dotoli, *Littérature et société en France au XVIIe siècle*, Volume 2, Presses Paris Sorbonne, 1991, p. 120.
[333] Tragi-comédie représentée entre 1631 et 1633 et publiée en 1635.

LA REINE.
Arrosez tout d'odeur, jetez partout de l'ambre,
Je reçois cette nuit votre prince en ma chambre.
[…]
Je ne veux épargnez ni raison ni caresse
À le rendre sensible à l'ardeur qui me presse. (V, 1)

Isabelle ne paraît pas moins lascive, et promet de lui offrir « la fleur » qu'elle a « si long-temps conservée » :

ISABELLE.
Aviez-vous donc mes soins, pour ce soir réservé
La fleur que vous avez si long-temps conservée ?
Ce que vingt ans entiers ont fait mûrir de fruit,
Sera-t-il seulement la moisson d'une nuit ?
Mais qui n'aimeroit pas ce vainqueur de mon âme ?
Comment le peut-on voir sans être tout de flamme ? (V, 5)

Transportée par sa rêverie amoureuse, l'Orante de *La Belle Alphrède*, se montre également très sensuelle et énumère ses attraits corporels susceptibles de charmer son amant Clèomède :

ORANTE, *continue*
De plus vermeilles roses,
Que celles que je tiens, sur mon sein sont écloses ;
Si ce moite miroir ne me flatte à dessein,
Ces œillets sont flétris aussitôt qu'on les touche,
Et ce défaut n'est point aux œillets de ma bouche,
Si mon cher Cléomède un jour les doit toucher,
Il les fera fleurir, bien plutôt que sécher. (IV, 3)

Si Orante n'envisage précisément qu'une nouvelle floraison des œillets, on perçoit bien que celle des roses sera aussi aisée…

L'atmosphère sensuelle règne également dans *L'Innocente infidélité*, du même Rotrou, le roi s'abandonnant à lui-même et évoquant les désirs ardents que lui inspire Hermante, avec laquelle il est ravi de revivre leurs « délices » passées, les mots paraissent ici plus chastes que la pensée qu'ils recouvrent grâce à des euphémismes qui tirent vers l'abstrait des gestes peu équivoques :

FÉLISMOND.
Mes bras parmy les tiens encore se mesleront,
Nous serons indulgens à nos jeunes caprices,
Et la mort seulement finira nos delices.
O doux ravissement ! ce jeune Astre d'amour
À mes tristes regards a ramené le jour.
Charme de mes desirs, belle, & naissante Aurore (II, 4)

Le monarque de *Laure Persécutée*, n'est pas moins cynique ; séduit par la belle Laure déguisée, il n'hésite pas à lui demander ouvertement des faveurs :

LE ROI.

> Crois-tu qu'il soit possible auprès de tant d'appas,
> De vivre, de les voir, et ne les aimer pas.
> […]
> Va Comte, parle-lui, soulage mon martyre.
> M'acquérant ses faveurs, tu t'acquiers un Empire ; (II, 5)

Ces propos peu élevés sont, certes, de mauvais aloi dans la bouche d'un souverain et sa sensualité vire par moment au comique : à l'écart langagier, s'ajoute alors la différence d'âge entre les deux pôles de la séduction, ce qui accentue le ridicule du vieux roi aliéné par son désir envers le tendre bourgeon qui vient lui demander justice contre un supposé agresseur. L'abaissement du registre de langage du roi mime bien son abaissement moral : le souverain semble par moments s'oublier pour se transformer en un simple coureur des jupons, prêt à tout sacrifier pour le plaisir d'une nuit. On le voit alors dominé par son désir et cherchant à l'assouvir à tout prix quitte à partager son « Empire » et ses « biens » avec quiconque l'aiderait à se procurer ce bien si précieux :

> LE ROI.
> Que te saurais-je Comte, offrir de précieux,
> Partage avecque moi l'Empire de ces lieux ;
> Divisons entre nous, mes biens et ma puissance,
> Et de cette beauté m'acquiers la jouissance. (II, 5)

Les propos grivois du roi rêvant d'occuper la place de l'agresseur mettent l'accent davantage sur l'invalidité de son jugement et son ridicule.

> LE ROI, *à l'oreille du Comte.*
> Approche, écoute un mot, puis-je avecque justice
> Punir un Criminel dont je deviens complice ;
> Moi qui sens que mon cœur incline à son forfait,
> Qui commets de désir, ce qu'il commet d'effet.
> Ha ! Comte le beau crime, avec quel artifice
> Ne voudrais-je en pouvoir mériter le supplice ?
> […]
> Que ta conquête est riche, et que la violence
> Dont on peut t'acquérir est une belle offense. (II, 5)

La comédie d'Isaac de Benserade, *Iphis et Iante* reste, cependant, l'une des pièces les plus osées en termes d'érotisme : non seulement parce qu'elle traite précocement le problème de l'homosexualité féminine, comme nous le verrons, mais également parce que le plaisir sexuel reste au centre des préoccupations de la pièce. Tous les personnages parlent ouvertement du plaisir de la nuit des noces d'Iphis et Iante, y compris les parents des deux amoureux :

> LIGDE.
> Vous deviez prolonger une si douce nuit
> Pour jouir plus longtemps du bien qu'elle produit :
> Il est vrai qu'en tout temps l'on goûte ses délices,
> Et l'hymen en tout temps reçoit des sacrifices ; (V, 2)

Ce discours, s'il fait rougir Iante de honte, plaît toutefois à son père qui le trouve tout à fait légitime :

> Ma fille, il faut souffrir tous ces petits brocards,
> Et n'en point abaisser de honte vos regards,
> Ne vous en fâchez point, c'est le conte ordinaire,
> Il vous fait le discours qu'on fit à votre mère. (V, 2)

Dans la même pièce, Nize fait à son tour, l'éloge du mariage comme source d'épanouissement et de plaisir charnel :

> Vivre avec une femme aussi sage que belle,
> […]
> Jouir de ces trésors qui ne sont dus qu'à nous,
> L'aimer, en être aimé, est-il rien de plus doux ?
> Si nous la caressons, elle aussi nous caresse ;
> Et tout notre bonheur consiste en ce beau point
> Que nos corps et nos cœurs ne se divisent point.
> Quelle douceur de voir sans commettre des vices
> Les effets naturels de nos chastes délices !
> Lorsqu'Amour qui préside à nos embrassements
> Fait naître le sujet de nos contentements : (II, 2)

- *Le spectacle des baisers sur la scène et le commentaire des plaisirs pris*

Si l'Église a joué un rôle primordial dans la campagne contre les égarements du corps au XVIIe siècle, elle n'est pourtant pas la seule à l'avoir menée. Les traités de civilité et de bonnes manières (*Le Reveille- matin des Dames* de Puget de la Serre, *L'honneste homme de Faret*…) ont largement contribué à ancrer cette tendance dans la société de l'époque. Savoir se conduire en société, apprendre à maîtriser ses instincts, étaient alors les signes distinctifs entre les esprits raffinés et les gens vulgaires. Saint François de Sales, l'un des plus influents moralistes religieux du Grand Siècle qui ont prêché contre la liberté de la conduite et la dérive des mœurs, condamne également toutes sortes de privautés entre les amants, et les considère comme des actes nuisibles à la pudeur :

> Il y a certains privautez et passions indiscretes, folastres et sensuelles, qui, à proprement parler, ne violent pas la chasteté, et néantmoins elles l'affoiblissent, la rendent languissante et ternissent sa belle blancheur[334].

Dans ces « amourettes », nous dit l'évêque de Genève, la tentation est forte et « Qui prend est pris en ce jeu[335] » car des relations de ce type

[334] Saint François de Sales, *op.cit.*, *« Introduction de la vie dévote* », p. 112.
[335] St François de Sales, *ibid*., « *Introduction à la vie dévote* », p. 123.

> attirent tant des tentations, distractions, soupçons, et autres conséquences, que tout le cœur en est foulé et gasté. Bref, ces amourettes bannissent non-seulement l'amour celeste, mais encore la crainte de Dieu, enervent l'esprit, affoiblissent la reputation ; c'est en un mot le joüet des cours, mais la peste des cœurs[336].

Néanmoins, négligeant une orthodoxie qui risque de les étouffer, nos poètes, dans les années trente, n'ont cure de se plier à l'injonction religieuse. Ils font alors entendre la voix du désir et, moyennant quelques jugements de désapprobation ou une fin décente, osent évoquer le plaisir charnel et l'épanouissement physique introduisant des jeunes gens, insoucieux des tabous, préoccupés par la satisfaction des sens et les plaisirs de la vie. Le théâtre cornélien, dans ses premières éditions, ainsi que celui de Rotrou et de Mairet, mettent souvent en scène des jeunes gens passionnés, célébrant l'amour, et n'hésitant pas à s'embrasser passionnément sur scène, ni à énoncer leur extrême plaisir à baiser leurs partenaires. L'abandon aux sens de Félismond dans *L'Innocente Infidélité* est repérable dans la première scène de l'acte III où il exprime son extase à prendre plusieurs baisers sur la bouche d'Hermante :

> FÉLISMOND.
> Reyne de mes desirs doux charme de mes sens
> Quel plaisir est égal au transport que je sents ?
> […]
> Il la baise
> […]
> Que ma bouche en partant se paye d'une debte.
>
> HERMANTE.
> De mille, s'il le faut, est-elle satisfaicte ? (III, 1)

Dans *La Clorinde*, les baisers entre Clorinde et Céliandre suscitent l'envie d'un autre couple qui assiste à la scène, celui de Célimant et Lisante :

> CÉLIMENT.
> Que de même avec toi j'exerce ma vaillance,
> Et que je me hasarde à cette violence,
> Permets- moi d'imiter cet exploit amoureux.
> (*Il l'embrasse*). (V, 4)

Dédaigné par Clorinde et voulant exciter sa jalousie, Céliandre évoque également son plaisir à prendre de « délicieux » baisers sur la bouche de Dorimène, l'éternelle rivale de celle-ci :

> CÉLIANDRE.
> Adieu, chez la beauté qui charme mes esprits,
> Je veux tout ce matin rire de vos mépris ;
> Là, je veux languissant dessus sa belle bouche,
> Comparer ses bontés à votre humeur farouche,
> Et parmi ses baisers douter si dans les cieux
> Ce que sert Ganimède est plus délicieux. (I, 1)

---

[336] St François de Sales, *ibid., « Introduction à la vie dévote* », p. 125.

Il semble que la bienséance, c'est-à-dire l'accord avec ce que le public est en état d'accepter, ne soit point choquée quand les amoureux échangent des baisers sur scène et que, de surcroît les auteurs leur prêtent une grande spontanéité pour dire ce qu'ils ressentent. Dans *Agésilan de Colchos*, si le prince Agésilan prend l'initiative de baiser Diane, comme l'indique la didascalie « *Il la baise sur la bouche* » (III, 2), il ne manque pas d'exprimer le plaisir qu'il en tire :

> Je ne m'en puis défendre. Ô plaisir sans pareil !
> Une si glorieuse et si douce licence
> À mes travaux passés est trop de récompense. (III, 2)

Diane, à son tour, « *lui donne un baiser* » (IV, 4) dans la scène quatre du quatrième acte. S'opposant à la morosité des esprits chagrins, cette vision sensuelle et légère de l'amour, participe vraisemblablement à l'agrément de la comédie et aux succès remportés par plusieurs pièces de théâtre du premier XVIIe siècle comme celles de Corneille.

L'on décèle ainsi un érotisme joyeux qui se dégage de ses premières comédies avant qu'il ne les censure : dans *Mélite*, Cloris accorde sans réticence plusieurs baisers sur scène à Philandre (« Prends-le sans demander, poltron, pour un baiser / Crois-tu que ta Cloris te voulût refuser ? », lit-on aux vers 331-332) et s'attire par là des remarques amusées, et parfois même crues, de son frère Tirsis quand il les surprend : « Voilà traiter l'amour justement bouche à bouche » (I, 5). Les allusions grivoises de ce dernier ne passent pas inaperçues surtout quand il déclare aux deux amoureux : (« Je pense ne pouvoir vous être qu'importun, / Vous feriez mieux un tiers, que d'en accepter un » (I, 5). Lui-même donne un baiser à Mélite, qui, à son tour ne cache pas qu'elle partage son plaisir :

> TIRSIS.
> Souffre donc qu'un baiser ceuilly dessus ta bouche
> M'asseure entierement que mon amour te touche
>
> MÉLITE.
> Folastre, j'ayme mieux abandonner la place,
> Car tu sçays desrober avec si bonne grace
> Que bien que ton larcin me fasche infinement
> Je ne puis rien donner à mon ressentiment[337]. (II, 8)

Le jeune amoureux trouve même que quelque violence ne déplairait pas à sa dame :

> TIRSIS.
> Refus d'un autre au non, il faut que je te baise,
> Et que dessus ta bouche un prompt redoublement

[337] Ces vers de l'édition de 1633 (F. Targa, Paris) sont remplacés dans l'édition de 1664 (*ibid*.) par des vers moins sensuels et plus conformes aux règles de la bienséance classique : « TIRCIS. Que d'amour & de joye un tel adveu me donne. / MELITE. C'est peut-estre en trop dire, & me montrer trop bonne, » (II, 8).

Me venge des longueurs de ce retardement. (V, 5)

Excitée par les multiples baisers échangés par le couple amoureux (Tirsis et Mélite), Cloris qui assiste à la scène, va jusqu'à exprimer son envie d'en recevoir à son tour :

CLORIS.
À force de baiser vous m'en feriez envie,
Trêve[338]. (V, 5)

Seuls l'emportement amoureux de Tirsis et son humeur « libertine » pourraient justifier les conseils un peu trop « licencieux » que ce dernier adresse à sa sœur :

TIRSIS.
Si notre exemple à baiser te convie
Va trouver ton Philandre avec qui tu prendras
De ces chastes plaisirs autant que tu voudras[339]. (V, 5)

Philandre, pour sa part, semble bien jouir des caresses de sa Cloris et de ses « chastes » baisers :

PHILANDRE.
Par ces mains si souvent dans les miennes pressées,
Par ces chastes baisers qu'un amour vertueux (V, 3)

Un éditeur du *Théâtre de P. Corneille* (1740) notera dans son *Avertissement* que :

> Lorsque *Mélite* parut, pour la première fois, elle se ressentoit beaucoup du ton que les premiers Poëtes, & Hardy avoient donné à la Comédie : quelques pensées libres, & de fréquens baisers y faisoient la plus grande partie du Comique ; on n'en connaissoit guère d'autres. M. Corneille reforma, dans la seconde édition, toutes les indécences : il corrigea aussi le stile, & la versification de cette Comédie[340].

En ces termes*, La Veuve,* comédie du même Corneille, n'est pas moins « licencieuse » que sa *Mélite.* Philiste exprime auprès de son ami Alcidon son plaisir à donner des baisers à sa Clarice et évoque la liberté que peuvent se permettre les amants :

PHILISTE.
Mais ils tiennent bien peu de la cérémonie ;
Parmi la bienséance il m'est aisé de voir
Que l'amour me les donne autant que le devoir.
En cette occasion c'est un plaisir extrême
Lorsque de part et d'autre un couple qui s'entr'aime,
Abuse dextrement de cette liberté,
Que permettent les lois de la civilité,
Et que le peu souvent que ce bonheur arrive
Piquant notre appétit rend sa pointe plus vive :

---

[338] On ne retrouve plus ces vers et suivants (ceux de Tircis) dans l'édition corrigée de 1644.
[339] Dans l'édition retouchée de 1644, la portée sensuelle de ces vers de Tircis est largement atténuée et l'on retrouve : « TIRCIS. Autant que ceux d'un frère une sœur, et je crois /Que tu baiserais mieux ton Philandre que moi. »
[340] *Le Theatre de P. Corneille*, *nouvelle édition revue, corrigée &augmentée de ses Œuvres Diverses. Enrichie de Figures en Taille-douc*e, Partie I, à Amsterdam, chez Zacharie Chatelain, 1740, p. 6.

> Notre flamme irritée en croît de jour en jour. (I, 1)

Les indications intra-textuelles témoignent du plaisir partagé entre les deux jeunes amants qui se reconnaissent à toute une gestuelle amoureuse sans avoir besoin d'avouer verbalement leur mutuelle passion :

> PHILISTE.
> Mes soupirs et les siens font un secret langage
> Par où son cœur au mien à tous moments s'engage :
> Des coups d'œil languissants, des souris ajustés,
> Des penchements de tête à demi concertés,
> Et mille autres douceurs aux seuls amants connues
> Nous font voir chaque jour nos âmes toutes nues, (I, 1)

La pièce se clôt dans une atmosphère enjouée où les couples amoureux échangent de multiples baisers, Célidan avec sa Doris, et Philiste avec Clarice :

> CÉLIDAN.
> À ces mots enchanteurs mon martyre s'apaise,
> Et je ne conçois rien de pareil à mon aise
> Pourvu que ce propos soit suivi d'un baiser.
>
> CRYSANTE, *à Doris*.
> Ma fille, ton devoir ne le peut refuser.
>
> PHILISTE, *à Clarice*.
> Leur exemple, mon cœur, t'oblige à la pareille.

Cet échange de baisers ne figure toutefois que dans l'édition de 1634 : il est éliminé par la suite par Corneille dans les éditions ultérieures (1644-1682). Du fait de cette suppression, la fin de la pièce devient moins joyeuse. D'ailleurs, dans l'évolution du texte de plusieurs des comédies de Corneille, l'on décèle cette tendance moralisatrice avec une omission massive et croissante des passages crus ou même à allusions sexuelles ; ces modifications, l'auteur les opère pour s'adapter vraisemblablement à l'évolution du goût, et aux « bonnes mœurs », mais elles privent toutefois l'action d'une dynamique primesautière. Dans son *Theatre François*, Samuel Chappuzeau note que les poètes français sont très attentifs à la réception de leur œuvre et qu'ils travaillent inlassablement pour lui apporter les corrections nécessaires afin qu'elle réponde aux goûts de l'époque ; ainsi,

> ils ne se lassent point de la peigner & de la polir, qui l'enferment trois mois dans une cassette, & qui la renvoyent apres d'un autre œil que lorsqu'ils l'ont ébauchée ; qui veulent enfin selon le conseil d'Horace châtier cet enfant de leur cerveau jusques a dix fois[341].

[341] Samuel Chappuzeau, *Le Theatre François*, *op.cit.,* p. 84.

Les premières pièces de Corneille, restent cependant légères et enjouées, avec une touche de grivoiserie appréciable. Dans la tragi-comédie *Clitandre*, Rosidor trouve convenable d'user d'un peu de force pour baiser sa Caliste qui vient de s'installer sur son lit, car, selon lui, les baisers « n'en sont que plus doux étant un peu forcés[342] » :

> ROSIDOR.
> Que dirai-je sinon que pour un tel délit
> On ne m'échappe à moins de trois baisers d'amende ?
>
> CALISTE.
> La gentille façon d'en faire la demande !
>
> ROSIDOR.
> Mon regret dans ce lit qu'on m'oblige à garder,
> C'est de ne pouvoir plus prendre sans demander.
> Autrement, mon souci, tu sais comme j'en use. (V, 3)

Cette scène offrait dans sa première version l'avantage de transporter le spectateur d'un état de tension à une sensation d'euphorie. En effet, on passait de l'atmosphère lugubre et violente de la tragédie vers l'ambiance gaie et enjouée de la galanterie et du badinage amoureux chère à la comédie des honnêtes gens. La discussion entre les deux amants solitaires, entremêlée de baisers, virait par moments au « libertinage » ; leurs propos regorgeaient de sensualité et ils discutaient volontiers des plaisirs que prenaient les deux sexes à s'embrasser. Rosidor n'hésitait pas à déclarer à sa maîtresse :

> ROSIDOR.
> Tu chercherais bientôt moyen de t'en dédire,
> Ton sexe qui défend ce que plus il désire,
> [...]
> Ne dissimulons point, est-ce quelque avantage
> Qu'avec nous au baiser ton sexe ne partage ? (V, 3)

L'édition de 1632[343] présente ainsi une très grande liberté par rapport aux éditions plus tardives[344] (1660, 1663, 1688) : à partir de l'édition de 1660[345] de sa tragi-comédie, qu'il affecta au reste de mépriser, Corneille censura la scène.

---

[342] ROSIDOR. (V, 3).
[343] *Clitandre ou L'innocence Délivrée*, Paris, F. Targa, 1632.
[344] Nous nous sommes référés ici à l'édition de 1663 (*ibid*.) et à celle de 1688 de *Clitandre* parue dans (Corneille Thomas, *Corneille Pierre, Recueil factice de pièces de Pierre et de Thomas Corneille, Tome I, Mélite, Clitandre, La Veuve, La Galerie du Palais*, suivant la copie impr., à Paris, 1689-1692).
[345] *Théâtre de P. Corneille, revu et corrigé par l'auteur.* Partie I [II, III], Paris, Chez Augustin Courbé et Guillaume de Luyne. Nous nous sommes référés ici à l'édition de 1663 de la pièce (*Le théâtre de P. Corneille. Partie 1 / reveu et corrigé par l'autheur*, G. de Luyne (et T. Jolly) (Imprimé à Rouen, 1663). URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71442p/f165.image

Cette liberté, si elle est bien savourée par le public des années 30, demeure toutefois susceptible de choquer la sensibilité du spectateur plus « raffiné », ou « plus hypocrite » de l'âge dit « classique ».

Dans *Les Occasions Perdues,* de Rotrou, Isabelle donne un baiser à Clorimand qui, pris dans la douceur du moment, exprime une émotion jubilatoire :

> CLORIMAND.
> Le doux ravissement ! Ah ! que ces lèvres closes
> M'ont bien mieux qu'en s'ouvrant juré des belles choses !
> Si jamais tu revois mon esprit en souci,
> Mon tout, pour m'en tirer, ne me parle qu'ainsi. (IV, 5)

Les scènes de sensualité et d'exhibition du corps envahissent ainsi le théâtre et semblent bien plaire au public de l'époque malgré le discours détracteur rappelant de plus en plus aux poètes les règles du « bon goût ». D'ailleurs, plusieurs de nos dramaturges du premier XVIIe siècle semblent plus soucieux de plaire à leur public qu'à se conformer aux codes, une position qui sera encore défendue plus tard par Molière dans la bouche de sa Dorante de *La Critique de L'École des Femmes* qui voit que l'applaudissement du public est le seul critère décisif du succès d'une pièce tout en se moquant de l'avis contraire du Marquis chagrin :

> DORANTE.
> Apprends, Marquis, je te prie, et les autres aussi, que le bon sens n'a point de place déterminée à la comédie ; que la différence du demi-louis d'or, et de la pièce de quinze sols, ne fait rien du tout au bon goût; que debout et assis on peut donner un mauvais jugement ; et qu'enfin, à le prendre en général, je me fierais assez à l'approbation du parterre, par la raison qu'entre ceux qui le composent, il y en a plusieurs qui sont capables de juger d'une pièce selon les règles, et que les autres en jugent par la bonne façon d'en juger, qui est de se laisser prendre aux choses, et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule. (sc.5)

- *La présence de lits sur le plateau*

Dans certains cas, la sensualité est poussée un peu plus loin que les baisers.

Bien que les détails sur le costume de Rosidor fassent défaut dans le texte des scènes 1 et 2 de *Clitandre*, l'on suppose qu'il est en habit de nuit et qu'il est allongé suite à ses blessures aux genoux après son combat sanglant contre Psymante et ses gens. Dans la première édition du texte, il était fort familièrement placé « *dans son lit* », comme le remarque Marc Vuillermoz. Une seconde didascalie, supprimée dans les éditions plus tardives par les soins de Corneille, mentionne qu'à la scène 2 Caliste « *entre, et s'assied sur son lit* ». Le geste est certes « audacieux » et la jeune amoureuse, loin de le déplorer semble s'en amuser :

> CALISTE.
> Que diras-tu, mon cœur, de voir que ta maîtresse

Te vient effrontément trouver jusques au lit ?

Selon l'indication scénique, le public voyait alors Rosidor donner un baiser à sa dame, « *[…] sans résistance*[346] », mais de rêver également qu'arrive le jour où il pourrait tout se permettre avec elle. Or cette rêverie, qui prend en compte le désir de Caliste, s'exprime alors est qu'il dans son lit et la jeune fille à ses côtés :

ROSIDOR.
Je ne m'étonne plus de te voir si privée
Te mettre sur mon lit aussitôt qu'arrivée,
Tu prends possession déjà de la moitié
Comme étant toute acquise à ta chaste amitié.
Mais à quand ce beau jour qui nous doit tout permettre ? (V, 3)

Et Caliste de partager une hâte que traduisent peut-être des gestes :

CALISTE.
Retiens un peu la bride à tes bouillants désirs,
Et pour les mieux goûter assure nos plaisirs. (V, 3)

Dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne* de Mairet, ce n'est pas uniquement l'échange de partenaires, dont la donne principale est l'adultère, qui constitue une transgression. En effet, Mairet ne se contente pas non plus de suggérer, selon la coutume dans de semblables comédies, mais il montre sur scène le lit sur lequel le Duc est invité à monter, et les délires amoureux de la jeune veuve ravie de l'accueillir jusqu'à « dedans [ses] draps / À deux doigts de [s]a bouche, et presque entre [s]es bras » (III, 1). Cette audace peut paraître de mauvais aloi à une époque où les traités commencent d'ores et déjà à régir les règles des représentations théâtrales et où l'on commence à poser des questions sur ce que l'on peut montrer et sur ce que l'on doit cacher sur scène mais Mairet savait assurément que le public désirait aussi désobéir un peu.

Enjeu majeur de l'art dramatique, la problématique du montré et du caché intéresse, avant les théoriciens, les dramaturges qui essayent de répondre aux exigences de la représentation théâtrale tout en les conciliant avec les préceptes esthétiques et moraux en vigueur. Cependant, ce genre de scènes gaillardes participe visiblement à l'agrément de la comédie et à son succès auprès du public.

L'une des plus belles scènes des *Galanteries* est celle où l'on voit le Duc s'introduire clandestinement dans le lit de la jeune veuve et entamer une discussion enjouée avec elle. Si l'illustre séducteur commence par abhorrer l'approche de Flavie qu'il croyait vieille et laide, il

[346] Cette didascalie disparaît à partir de l'édition de 1644.

finit toutefois par être séduit à son tour et par envoûter celle-ci, qui continue, néanmoins à jouer l'honnête femme :

> LE DUC.
> Je prends donc place au lict.
>
> FLAVIE.
> Tout beau, tout beau, Monsieur, il n'est pas necessaire,
> Presque en un mesme temps, je vois que vous pechez
> Contre la modestie, & que vous la preschez : (III, 2)

La tragi-comédie de Rotrou, *L'Innocente Infidélité* nous donne à voir également un roi sensuel, sur le lit de son amante ; on voit « FÉLISMOND, *s'habillant avec des valets d'Hermante, et elle se coiffant à son miroir* » (V, 1). La scène est d'un cynisme exemplaire. Qu'un roi tombe amoureux, soit, mais qu'on le voie au bord du lit de sa maîtresse exprimant son extrême plaisir d'une relation adultère la nuit même de ses noces, est une chose encore peu concevable à cette époque. Le langage manifestement érotique du roi, encore sous le charme de l'anneau enchanté, le rend plaisant surtout alors que le spectateur est d'ores et déjà averti de la « laideur » d'Hermante que seul le roi charmé est incapable de concevoir. Le jeu sur les mots à double sens est significatif en ces termes, surtout avec l'usage du vocable « aveuglement » par lequel le roi ouvre son discours :

> FÉLISMOND.
> Mais que l'aveuglement d'un homme est sans pareil
> Qui réclame la nuit pour jouir d'un Soleil,
> Et que d'un vain souci mon désir me tourmente
> Quand je peux être à l'ombre entre les bras d'Hermante.
>
> HERMANTE.
> Pour moi si cette nuit peut trouver sa seconde,
> J'en préfère l'espoir à l'Empire du monde,
> Alcmène avec Jupin eut de moindres plaisirs
> Et n'eut jamais d'ardeur égale à mes désirs, (V, 1)

La grivoiserie de la scène s'accentue avec les allusions d'Hermante aux amours adultères entre Jupiter et Alcmène et leur nuit de volupté qui a donné naissance à Hercule.

Lieu allégorique de la relation nuptiale, le lit semble attiser les désirs de tous les amoureux qui rêvent volontiers de leur future union, et la font souhaiter quand elle paraît susceptible de mettre fin à une série de rivalités et de quiproquos.

Mais ce langage érotique ne s'arrête pas à la bouche des hommes : les femmes en ont leur part.

- *La femme désirante et entreprenante*

On a vu Caliste pénétrer effrontément dans la chambre de Rosidor.

En porte-à-faux avec l'image de la femme sage, pudique et contrôlée que célèbrent les moralistes, l'on peut ainsi rencontrer dans notre corpus des amoureuses peu conformes à cette image stéréotypée de « l'honneste femme », où la dame apparaît moins retenue, plus libre et entreprenante, faisant elle-même des avances à un amant qui, dans plusieurs cas, refuse son amour, étant amoureux d'une autre.

La Cléonice de *L'Hypocondriaque*, s'offre volontiers à Cloridan après qu'il l'a sauvée des mains de l'irrespectueux Lysandre, et lui déclare son amour (II, 3). Clarice, de *La Veuve,* engage un « libre entretien » (III, 8) avec Philiste et semble heureuse de pouvoir enfin jouir de ses « amoureuses tendresses » (III, 8) loin de « ces respects farouches » qui

> N'exercent plus sur nous de secrètes rigueurs,
> L'amour est maintenant le maître de nos bouches
> Ainsi que de nos cœurs. (III, 8)

La jeune amoureuse rassure son galant, surpris de sa déclaration, en rappelant que sa condition de veuve lui permet une telle liberté :

> CLARICE.
> Quelqu'un a-t-il à voir dessus mes actions
> Que prescrire une règle à mes affections ?
> Veuve, et qui ne dois plus de respect à personne
> Puis-je pas disposer de ce que je te donne ? (II, 4)

Clarice donne à son amant un bracelet de ses cheveux comme gage d'amour et l'invite même à « […] prendre avec [elle] la journée / Qui termine bientôt [leur] heureux hyménée. » (II, 4). Le mariage est tout proche.

Dans la *Comédie des Tuileries*, « l'audace » de Florine imposant son amour à Aglante devient comique et participe à la grâce de la pièce, surtout quand la jeune fille interprète à sa guise le refus d'Aglante, déjà amoureux d'une autre :

> FLORINE.
> Bien moins que votre esprit ne veut s'imaginer.
> Mon naturel est vain, je me flatte moi-même :
> Quand on m'entretient mal, je présume qu'on m'aime.
> Je crois voir aussitôt un effet de mes yeux,
> Et l'on me plairait moins de m'entretenir mieux.
> […]
> Je vous estimerais envieux de ma gloire
> Si vaincu par mes yeux, vous cachiez ma victoire.
> Parlez donc hardiment du feu que vous sentez,
> Ne soyez point honteux des fers que vous portez.

L'initiative féminine dépasse dans certains cas le simple aveu amoureux pour aller jusqu'aux embrassements : sensuelles et désirantes, nos amoureuses se montrent, par moments, empressées à baiser leurs amants et à leur manifester leur passion dans toute son ardeur. Clorinde, dans la pièce éponyme de Rotrou cueille un baiser sur la bouche de son amant, comme le précise la didascalie « CLORINDE, *l'embrassant* » (V, 4), tout en déclarant « Ha ! c'est trop résister à l'ardeur qui me porte » (V, 4). Les deux héroïnes des *Occasions Perdues* se montrent extrêmement impatientes en se prêtant à accueillir le galant espagnol dans leurs lits[347]. Isabelle, qui attend chaleureusement celui qu'elle croit être Clorimant, avoue être « tout de flamme » :

> Mais qui n'aimerait pas ce vainqueur de mon âme ?
> Comment le peut-on voir sans être tout de flamme ? (V, 4)

L'Hypocondriaque et *La Bague de l'oubli* de Rotrou ont été bien applaudies et sa tragi-comédie des *Occasions perdues,* malgré les reproches qui lui furent adressés, semble cependant avoir connu un grand succès au théâtre de son temps. Elle

> […] reçut un accueil encore plus favorable que les deux précédentes. […] . Le cardinal de Richelieu sachant que cette pièce avait plu au roi Louis XIII, la fit représenter dans son palais. « Il en fut si content qu'il ne peut s'empêcher de faire connaître la satisfaction à plusieurs personnes de qualité qui étaient autour de lui. Il chargea même le chef de la troupe de dire à l'auteur qu'il désirait le voir ; et Rotrou se retira fort content de la bonté que ce ministre lui avait témoignée. Les suites en furent heureuses pour le poète, car le cardinal lui donna une pension de 600 livres[348] ».

Un Corneille vieilli estimera que, dans sa *La Place Royale,* « Le caractère d'Angélique sort également de la bienséance, en ce qu'elle est trop amoureuse, et se résout trop tôt à se faire enlever par un homme qui lui doit être suspect[349] ». Le Rosidor de *Clitandre* taquine son amante qui lui refuse un baiser, en soulignant la « lascivité » du sexe féminin :

> ROSIDOR.
> Et déjà la rigueur d'une telle contrainte
> Dans tes yeux languissants met une douce plainte ;
> L'amour par tes regards murmure de ce tort,
> Et semble m'avouer d'un agréable effort. (V, 2)

À l'époque, les représentations du désir féminin, restent curieuses et rejoignent cette image caricaturée et comique de la femme désirante que l'on peut représenter à la manière de Le Brun,

---

[347] Notons cependant que ces femmes audacieuses sont punies vers la fin de la pièce de leur transgression et se retrouvent finalement dans les bras d'autres amants auxquels elles ne s'attendaient point (Isabelle avec Adraste et la reine avec Alphonse, le roi de Sicile)

[348] Anonyme, *Portraits et histoire des hommes utiles, bienfaiteurs et bienfaitrices de tous pays et de toutes conditions* […], Jarry de Mancy, Paris, Société Montyon et Franklin, H. Lebrun, 1836, p. 27.

[349] Corneille, « *Examen* », dans *La Place Royale*, *op.cit*.

> les sourcils pressez & avancez sur les yeux, qui sont plus ouverts qu'à l'ordinaire ; la prunelle enflammée se place au milieu de l'œil ; les narines s'élèvent & se ferment du côté des yeux ; la bouche s'entre-ouvre, & les esprits qui sont en mouvement donnent une couleur vivre & ardente[350].



Figure 2 : VII. *Le désir*. Charles Le Brun, « *Expressions des passions de l'âme*[351] ».

Ferrand semblait même trouver une justification scientifique aux empressements des femmes et à leur « lubricité » : leur comportement serait, en effet, dû à des raisons purement organiques et physiologiques puisque la nature

> a situé en la femme ses vases spermatiques bien proches, et joignant les cornes de l'amarry, comme il se verifie par autopsie és dissections anatomiques, et au contraire en l'homme elle les a rejetté bien loing hors du ventre, de peur que les facultez principales de l'ame, l'imagination, la mémoire, et le jugement ne fussent pas trop troublez par la sympathie et voisinage des parties honteuses[352].

Ces femmes, quoi qu'elles fassent pour cacher leur « désir », ajoute le médecin, restent semblables

> à des alembics gentiment assis sur des tourettes sans qu'on voye le feu dehors. Mais si vous regardez au dessous de l'alembic, et mettez la main sur le cœur des dames vous trouverez en tous les deux lieux un grand brasier[353].

Le théâtre du premier XVIIe siècle, continue ainsi à représenter de jeunes amoureux subversifs et rebelles, qui refusent de se conformer aux normes d'une société rigide. L'assomption du désir et du plaisir est totale dans diverses œuvres théâtrales : chez Rotrou,

---

[350] Charles Le Brun. *Expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Paris, J. Audran, 1727. URL: http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/les-expressions-des-passions-de-lame-par-charles-le-brun-1727.
[351] Charles Le Brun, *op.cit.*
[352] Ferrand, *De la maladie de l'Amour*, *op.cit*., Chap. XXVIII, p. 305.
[353] Ferrand, *De la maladie de l'Amour, op.cit*., Chap. XXVIII, p. 305.

ainsi que chez nombre de ses contemporains, l'on ne s'étonne point de voir sur scène des amants qui évoquent avec délices leurs moments de privauté avec leurs maîtresses et les plaisirs charnels qu'ils ont goûtés auprès de celles-ci, sans que les règles de la bienséance et de la civilité semblent déranger en aucun moment leur conscience. La belle Alphrède porte en elle le fruit de ses amours avec Rodolphe et avoue que : « Son amour semblait croître avecque ses plaisirs, / Je me laissais régir à ses jeunes désirs » (I ,1). Dans *Les Deux Pucelles*, et contrairement à l'idée de chasteté suggérée par le titre, les deux héroïnes sont de jeunes filles assez libres qui mènent une vie amoureuse épanouie et sans contraintes. Léocadie cède volontiers aux caresses d'Antoine et l'invite à passer la nuit dans sa chambre, ce qui provoque les moqueries de son ami Lindamor :

> LINDAMOR.
> Quant à Léocadie, au point où sont les choses
> Elle peut méditer sur ces métamorphoses,
> En refaisant accord avec sa chasteté,
> Souffrir encor un temps, cette incommodité. (I, 2)

On la voit « *en habit de nuit* » (I, 3), impatiente d'accueillir son amant dans son lit et sortant à sa rencontre malgré la nuit et l'orage. Son monologue, empreint de sensualité dit autant de son empressement ; si Antoine est « de feu », la jeune femme s'estime de « flamme » :

> LÉOCADIE.
> Hélas ! Qu'il est bien vrai chétives que nous sommes,
> Que nos affections passent celles des hommes
> Que nous souffrons plus qu'eux, leur offrant du secours,
> Et que leur passion est toute en leur discours.
> […]
> Ils feignent seulement ce que nous recelons,
> Et ne sont qu'échauffés, alors que nous brulons. (I, 3)

Théodose ne semble pas plus réservée que sa rivale : tombée dans les filets du même séducteur, elle se trouve enceinte et se déguise pour retrouver son amant et sauver son honneur.

Rendez-vous nocturnes, amants infidèles, femmes empressées et passionnées qui répondent volontiers aux plaisirs de la chair, bafouant toutes les règles, profondément désirantes et oublieuses de leurs engagements moraux, tel semble être l'état des plusieurs de nos héroïnes de théâtre. De toutes les dramaturgies de la première moitié du XVIIe siècle, écrit Raymond Lebègue, c'est l'œuvre de Rotrou « […] qui nous fournit l'exemple le plus abondant et le plus

caractéristique de la mode baroque qui a régné dans le théâtre français entre la retraite de Garnier et la maturité de Corneille[354] ».

Pas encore enfermées dans le carcan des règles de la bienséance, certaines pièces des années 30 vont cependant au-delà de la simple grivoiserie « visuelle » au langagière, pour explorer joyeusement toutes les pistes, des pistes qui mènent parfois à des directions surprenantes qui font voir l'homosexualité féminine.

c- L'homosexualité sur le théâtre : le divertissement par le trouble

Loin d'être un sujet exclusivement théâtral au XVIIe siècle, l'homosexualité, marque sa présence avant tout dans d'autres genres littéraires, comme le roman pastoral, notamment celui de Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, qui a largement nourri les fables théâtrales de l'époque. Le travestissement sexuel constitue, en fait, l'une des intrigues principales du roman : Céladon aime une bergère, Astrée, qui le croit à tort infidèle et le chasse de sa vue. Un druide propose alors au jeune berger amoureux de se travestir en fille pour qu'il puisse revoir sa bergère sans l'offenser. Céladon se déguise et devient alors Alexis, qui rappelle si bien à Astrée son jeune berger qu'elle prend la nouvelle venue en amitié. Ce travestissement produit en fait, une atmosphère de chaude intimité entre la bergère et le jeune homme passant pour une fille depuis leur première entrevue, et la scène devient une véritable scène de rencontre amoureuse :

> La bergère devint rouge comme si elle eût eu du feu au visage, et Alexis, transportée de contentement, se mit à trembler comme si un grand accès de fièvre l'eût saisie[355]. (III, p.66).

Cette notion d'amour trouble et ambigu dû au travestissement est aussi présente dans plusieurs de nos comédies et tragi-comédies du premier XVIIe siècle, où le déguisement sexuel des personnages, qu'ils soient masculins ou féminins, vire le plus souvent à l'homosexualité : dans *Agésilan de Colchos* de Rotrou, le travestissement d'un homme en femme est source d'équivoque, même si l'audace est moindre. Dans cette pièce, se développe en effet, un goût de l'amour trouble et ambigu : l'attirance de la belle Diane pour une Daraïde, même s'il s'agit en fait du prince Agésilan travesti en femme, est fortement suggérée. La princesse confie sa fascination par cette belle inconnue à sa confidente :

> DIANE.

---

[354] Raymond Lebègue, « Rotrou dramaturge baroque », p. 384, cité par Madelaine Bertaud, *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève, Librairie Droz, 1981, p. 426.

[355] Madeleine Bertaud, *L'Astrée et Polexandre : du roman pastoral au roman héroïque,* Genève, Librairie Droz, 1986, p. 50.

Mais changeons de discours ; ne confesses-tu pas
Qu'à tes yeux Daraïde a de charmants appâts ?
Qu'elle porte un regard, rie, ou discours, ou chante,
Est-il oreille, yeux, ni cœur qu'elle n'enchante ?

La beauté physique de Daraïde et sa voix angélique participent manifestement à la séduction, qui touche non seulement Diane, mais également sa cousine Ardénie qui déclare à son tour :

Moi, sans la nommer ni rare ni divine,
Si je voudrois que l'amant que le ciel me destine,
[…]
Eût tout, hormis le sexe, avec elle commun ;
Elle n'a rien en soi qui me satisfasse,
Et ne fait action ni pas qui n'ait de grâce. (III, 1)

Le corps d'Agésilan déguisé en femme suscite beaucoup d'admiration et de désir de la part de deux jeunes filles (Diane et Ardénie), qui ne manquent pas de vanter ses mérites et sa beauté sans qu'aucune d'entre elles ne semble dérangée par le fait qu'elle soit du même sexe. Ardénie confie curieusement à Diane que Daraïde est amoureuse d'elle et explique cette attirance par « […] le plaisir d'aimer la beauté dans l'extrême / Qu'elle ne peut trouver que dans son sexe même » (III, 1). Le raffinement de Daraïde semble toucher considérablement la sensibilité de deux femmes (Diane et Ardénie) qui concourent à obtenir le maximum des baisers de sa part afin de soulager leurs peines amoureuses (III, 3). Si cette rivalité enchante le jeune séducteur travesti, elle engendre toutefois des jalousies entre les deux rivales :

DIANE.
Que je te vois déjà d'un œil un peu jaloux :
Il me fâche déjà d'avoir une rivale. (III, 1)

Les propos d'Ardénie confessant son attirance physique vers Daraïde soulignent bien l'aspect trouble de l'amour et la possibilité d'une relation amoureuse entre femmes :

ARDÉNIE
Enfin je dois parler, et c'est trop me contraindre
Dans le juste sujet que je vous vois de me plaindre.
Vos devoirs, vos respects, votre civilité,
Tout se tourne à Diane, et rien de mon côté ;
À peine de vos yeux puis-je avoir une œillade :
Mon esprit, Daraïde, en est un peu malade ;
Et je tâche à vous plaire avec trop de souci
Pour ne pas souhaiter que vous m'aimiez aussi :
J'ai cent fois là -dessus ma glace consultée ;
Et crois ne devoir point être tant rebutée.
Sans vous faire de honte, et sans présomption,
Je puis entrer en tiers en votre affection. (III, 3)

La réponse de Daraïde n'est pas moins hardie que les allusions d'Ardénie : les penchants homosexuels y sont bien visibles et la relation de séduction peut bel et bien virer au « désir » :

DARAÏDE.
On ne le peut nier, belle et sage Ardénie,
Vos attraits sont puissans, votre grâce infinie ;
Je ne vous saurois voir sans beaucoup de plaisir,
Et, mon sexe changé, j'irois jusqu'au désir :(III, 3)

Cependant le dévoilement final de l'identité sexuelle de Daraïde paraît décevoir énormément Diane, qui avoue avoir aimé autant la belle Daraïde qu'Agésilan :

Un amour trop puissant sur mes desseins préside :
Pour le pouvoir haïr, j'aime trop Daraïde
Et de la même ardeur dont mon cœur l'honora,
J'honore Agésilan, elle l'eut, il l'aura ;
Elle plaisoit, il plaît ; j'eus de l'amour pour elle,
Et j'en aurai pour lui, … (IV, 1)

Dans trois autres comédies de Rotrou notamment, *La Diane*, *La Célimène* et *La Belle Alphrède*, le travestissement, cette fois, de femmes en hommes, provoque l'amour d'autres femmes. Diane, dans la pièce éponyme, se travestit en homme pour empêcher l'union de Lysimant, son amant infidèle avec Rosinde et finit par séduire celle-ci. La belle Alphrède qui prend l'habit masculin pour entraver les amours de Rodolphe avec Isabelle, séduit la sœur de cette dernière qui lui déclare sa passion :

ORONTE.
Que répondant à mon amour extrême,
Vous aimerez Orante autant qu'elle vous aime ;
Je ne vous puis celer ; mais qu'ai-je dis hélas !
J'ai lâché la parole, et je ne rougis pas ! (IV, 3)

Dans *La Célimène*, Florante déguisée en Floridan, fait tomber dans ses filets et sa rivale Célimène et sa sœur Félicie. Les deux amoureuses rivalisent pour l'amour du jeune Floridan : si Célimène se contente de lui donner un bracelet de cheveux lors d'un rendez-vous nocturne où elle l'entretient « sans réserve » (IV, 6), Félicie, elle, l'invite jusqu'à dedans sa chambre : « Monte seul en ma chambre, et mon affection / Par des vœux infinis te sera confirmée » (IV, 7). La beauté de la jeune femme travestie semble envoûter totalement les deux sœurs : Félicie déclare que : « cet aimable vainqueur a [s]on âme charmée » (III, 7), et l'indomptable Célimène finit par avouer sa défaite : « C'en est fait, ma raison est lasse / De tenir contre tant de grâce » (III, 1).

Si le caractère homosexuel[356] de la relation entre ces héroïnes de Rotrou est sans cesse suggéré tout au long de ses pièces, le public, étant informé par avance du jeu de ces femmes travesties, qui aiment ailleurs un homme, n'y est pas trop heurté. L'attirance de Diane pour Daraïde peut à la rigueur se justifier par une attirance vers l'Agésilan qu'elle est, en fait. C'est d'une manière plus franche que, dans *Iphis et Iante* (1634), comédie de Benserade, s'ébauche un consentement à une relation homosexuelle entre deux femmes.

Bien que le sujet de la comédie d'Isaac de Benserade soit connu par le public de l'époque car il avait déjà été traité dans *Les Métamorphoses* d'Ovide[357], la pièce reste audacieuse à maints égards. En fait, le poète effectue plusieurs modifications par rapport à la version d'Ovide, ce qui confère une touche de nouveauté à sa comédie et nourrit davantage son aspect subversif. Benserade avoue lui-même dans son adresse au lecteur de la pièce avoir repris la légende en y ajoutant quelques agréments :

> La stérilité du sujet m'a obligé d'y coudre quelques intrigues dont l'ajustement et la liaison n'a point paru tout à fait désagréable[358].

Outre l'ajout d'un duel et l'invention du personnage d'Ergaste, amoureux d'Iphis, la scène de métamorphose de femme en homme se passe chez Benserade après la nuit de noces, contrairement à Ovide qui fait intervenir la déesse avant le mariage. Et c'est justement cette scène des noces qui est révélatrice puisqu'elle donne à notre comédie une dimension plus hardie que celle d'Ovide où l'ambiguïté sexuelle est levée avec la transformation préalable d'Iphis en homme. Or c'est cet agrément-là qui semble donner tout son intérêt à la pièce. Elle met sur le théâtre non seulement deux jeunes filles qui s'aiment éperdument, mais qui l'avouent publiquement et qui commentent leur nuit de noces, inattendue de l'une d'elle qui pensait qu'Iphis était un garçon. Benserade semble écrire un sujet à la mode, destiné à plaire surtout à un public libertin :

> In his rewriting of the ovidian myth of Iphis et Iante, for example, Benserade exploits the sensuous appeal of the myth's lesbian homoeroticism within a theatrical setting for the pleasure of a libertine audience composed largely of males spectators and women of the demi-monde[359].

---

[356] Dans *Les Deux Pucelles* de Rotrou Alcionne se prend à la fois d'Alexandre et de Théodose travestie et ne sait qui choisir d'entre eux : « ALCONNE, *au lit d'Alexandre*. Elle est ici plus mâle / Mais la perfection en tous deux est égale, / Tous deux sont accomplis, et cette égalité / Me pourrait du choix même ôter la liberté, » (II, 5)

[357] Ovide (0043 av. J.-C.-0017), *Les Métamorphoses d'Ovide. Traduites en prose françoise & de nouveau soigneusement reveuës, & corrigées. Avec XV. Discours, contenans l'explication morale des fables. Ensemble quelques epistres traduites d'Ovide*, A Rouen, chez Jean Berthelin, dans la cour du Palais, 1629- 1630.

[358] Isaac de Benserade, *Iphis et Iante*, Paris, Éditions Lampsaque, 2000, p. 37.

[359] Wahl Elisabeth Susan, *Invisible relation: Representations of female Intimacy in the Age of Enlightenment,* Stanford California, Stanford University Press, 1999, p. 63.

On ne peut affirmer ni le succès de la pièce ni son échec, puisque les recherches effectuées sur sa réception au théâtre restent décevantes[360], malgré quelques témoignages peu flatteurs comme celui du Duc de la Vallière notant que :

> Ce mariage ridicule se célèbre, et l'on se doute bien de ce qui arriva la première nuit des noces. […] Cette pièce n'est pas mal écrite, mais elle est froide et languissante[361].

Quelle était la réaction du spectateur de l'époque ? Scandale ? Peut-être admiration ou plaisir ? Tout ce que l'on sait est que la pièce a sombré dans l'oubli et n'a pas été rééditée depuis l'édition de 1637 et ne figure même plus dans l'œuvre poétique de Benserade. Quoi qu'il en soit, *Iphis et Iante* avec le travestissement sexuel d'Iphis permet, dans ce premier XVIIe siècle, de frôler l'interdit et de jouir même momentanément du « charme » de la transgression imposée en offrant au public une situation troublante et ambiguë. Au courant de la longue imposture, Ergaste, un personnage de la pièce, souligne bien cette ambiguïté troublante :

> Qui ne s'étonnerait d'une amour de la sorte ?
> Et qui n'admirait une flamme si forte ?
> Je ne sais plus qu'en croire, et je ne puis juger
> Si j'ai sujet d'en rire, ou de m'en affliger,
> Quand je vois qu'une fille en aime une comme elle,
> Et fait naître en son cœur une flamme nouvelle,
> Et que dans ce beau couple un habit seulement
> Fait la distinction de maîtresse et d'amant : (II, 1)

Il s'agit bel et bien d'une transgression de l'ordre naturel comme le souligne Ergaste, mais aussi des lois divines et sociales. Cet amour fort et sincère entre deux femmes, mais contre nature, fait rire Ergaste qui ironise sur la descendance de ce « beau couple », mais qui se trouvera lui-même ridiculisé par le retournement final de situation et la consommation du mariage rendue possible, ce qui d'une certaine manière lui rentrera *a posteriori* toutes ses critiques dans la bouche.

Les mêmes craintes sont envisagées de façon beaucoup plus angoissée par Télétuze, la mère d'Iphis, qui, consciente de l'incapacité physique de sa fille déguisée en homme et à laquelle on a donné une éducation de garçon, à assumer « les fonctions » du mâle, s'oppose à la réalisation de son mariage :

> Iphis n'est qu'un enfant, qu'un feu léger consomme,
> Et qui ne ferait pas les fonctions d'un homme. (I, 1)

---

[360] Anne Verdier, « Préface », dans Isaac de Benserade, *Iphis et Iante*, *ibid*., p. 16.
[361] La Vallière, duc de, *Bibliographie du théâtre français depuis son origine*, Dresde, Michel Groel, 1768, vol. II, p. 543.

Elle n'hésite pas à la rappeler à l'ordre en lui rappelant sa réalité sexuelle. Son identité masculine d'emprunt ne pourrait en aucun cas lui garantir des capacités viriles pour accomplir ses devoirs conjugaux envers son épouse :

> Pense à ce que tu fais, règle ta passion,
> Cherche un objet plus propre à ton affection,
> Fuis la beauté d'Iante, et tâche à t'en distraire,
> Pour t'être trop semblable, elle t'en est contraire
> Cesse de rendre hommage à ses divins appâts,
> La nature et les dieux ne le permettent pas. (I, 1)

Iphis, qui s'est vécue comme douée d'une sensibilité d'homme, s'apprête néanmoins à consommer le mariage organisé, pour ne pas, sentimentalement parlant, décevoir Iante et parce qu'elle n'a pas le cœur de renoncer à elle. La nuit de noces ayant révélé la réalité physique d'Iphis à sa jeune épouse. La première scène de l'acte V, au lever du jour, constitue une surprise car Iante, contre toute attente, confesse malgré sa déception, qu'elle trouve du plaisir dans cette union et que si l'on ne riait pas d'elle, elle pourrait bien la trouver agréable :

> Cette crainte m'afflige, il faut que je l'avoue ;
> Ce mariage est doux, j'y trouve assez d'appâts
> Et si l'on n'en riait, je ne m'en plaindrais pas :
> Je n'aurais pas regret qu'on nous joignît ensemble,
> Si l'on ne profanait le nœud qui nous assemble ; (V, 1)

Le plaisir et l'amour semblent bien présents pour la jeune mariée, pourvu qu'elle puisse s'épargner les suites des interdits et des contraintes sociaux-religieuses qui frappent son mariage. Le refus d'Iante pour Iphis n'est donc pas physique, il est plutôt d'ordre social et religieux. La jeune épouse est tiraillée entre les forces du plaisir, de l'amour et de la loi. Et si son « songe » se transformait un jour en réalité, si elle pouvait garder sa partenaire telle quelle, elle serait l'épouse la plus heureuse au monde, nous confie-t-elle :

> Si la fille épousait une fille comme elle
> Sans offenser le ciel et la loi naturelle,
> Mon cœur assurément n'en serait point fâché, (V, 1)

De son côté, Iphis semble largement partager ce plaisir, au point d'oublier par moment sa nature féminine :

> IPHIS.
> Et je ne fus jamais si triste et si ravie,
> Son mécontentement me donnait du souci,
> Mais la possession me ravissait aussi,
> Et quoique mon ardeur nous fût fort inutile,
> J'oubliais quelque temps que j'étais une fille,
> Je n'ai reçu jamais tant de contentements,
> Je me laissais aller à mes ravissements,
> D'un baiser j'apaisais mon amoureuse fièvre

> Et mon âme venait jusqu'au bout de mes lèvres
> J'embrassais ce beau corps dont la blancheur extrême
> M'excitait à lui faire une place en moi-même,
> Je touchais, je baisais, j'avais le cœur content. (V, 4)

Propos évoquant une scène d'une audace exemplaire ! Bien que la nuit de noces ait pudiquement coïncidé avec l'entracte, les images verbales n'en paraissent que plus manifestement érotiques. La jeune Iphis rapporte en effet à sa mère jusqu'aux moindres détails de sa nuit de volupté auprès de son épouse :

> IPHIS.
> Je lui baise le sein, je pâme sur la bouche,
> Mais elle s'en émeut aussi peu qu'une souche,
> Et reçoit de ma part comme d'un importun
> Mille de mes baisers sans m'en rendre pas un.
> Le jour vient, je la vois qui se lève et s'habille,
> Honteuse de se voir la femme d'une fille. (V, 4)

Une souche qui trouve tout de même que ce mariage est doux…

Cette comédie est décidément bien transgressive, car

> au XVIIe siècle, plaisir et mariage ne sont pas liés. Le plaisir pris à cet amour constitue donc un autre écart par rapport à la norme et à l'ordre, écart qui entraîne l'exclusion de la société et donc le ridicule, stigmatisé par le théâtre, et en particulier par la comédie[362].

Cependant, ce côté transgressif de la pièce est atténué par l'aspect merveilleux de la scène finale de la métamorphose d'Iphis, qui place d'emblée la comédie dans un contexte mythologique imaginaire et extraordinaire. Se rattachant au merveilleux et aux pièces à machines puisqu'apparaît la Bonne Déesse et visant principalement le divertissement du public, le genre échappe alors à la morale. Il faut absolument une solution d'ordre théâtral quand il s'agit de résoudre un problème d'ordre naturel, pour pouvoir transformer une enveloppe charnelle d'emprunt en un corps masculin réel et procréateur sous l'œil diverti du public ; l'ordre naturel se rétablit et Iphis devient homme et acquiert, assurément sous les rires stupéfaits des spectateurs, la « vigueur » nécessaire à son rôle de mâle dans une relation, cette fois, hétérosexuelle. On notera que le texte ne présente pas alors de didascalie et que la décence ou l'indécence de la transformation semble laissée à la discrétion du comédien, dans les deux sens du mot discrétion :

> IPHIS.
> Miracle ! je suis homme, une mâle vigueur
> Rend mes membres plus forts aussi bien que mon cœur,
> Mon corps devient robuste en un sexe contraire,
> Et je marche en un pas plus grand qu'à l'ordinaire,

[362] Anne Verdier, « Préface », dans Isaac de Benserade, *Iphis et Iante*, *op.cit*., p. 24.

[...]
Ni ma peau ni ma voix n'est plus si délicate,
Et c'est d'un ton plus fort que ma parole éclate ;
Mon sein que je cachais est devenu tout plat
Et je crois que mon teint n'a plus son vif éclat. (V, 6)

Cette virilité « toute nouvelle », si elle reste douteuse pour les autres spectateurs de la métamorphose, est toutefois affirmée par Iphis et la procréation qu'il promet, les traces du phénomène devant bientôt être visibles sur le corps de son épouse engrossée :

IPHIS.
Si vous ne jugez pas mes discours véritables,
Je vous en ferai voir des effets bien palpables,
Et ma chère moitié d'une bonne façon
Prouvera dans neuf mois qu'Iphis est un garçon. (V, 6)

La hardiesse des termes utilisés par le jeune Iphis, enthousiasmé par sa récente « transformation », est à noter ici : « faire voir les effets palpables » de son amour est certes une grivoiserie qui ne saurait passer inaperçue.

Ces femmes transgressives et peu conformes aux modèles sociaux en vigueur, participent certes à l'enjouement de la comédie tout au long du XVIIe siècle, mais se heurtent, dans la vie comme au théâtre, à un discours détracteur qui blâme leur « impudicité » et leur enseigne la vertu et les bonnes manières. Ce discours, s'il reste un peu plus commode au début du siècle, gagne cependant en vigueur avec l'avènement du classicisme.

4- <u>La montée en puissance des discours contre le théâtre et l'impudicité de ses personnages féminins</u>

Dans beaucoup de pièces des années 30, l'on décèle ainsi un goût prononcé pour un érotisme, parfois un peu poussé ; de nombreux personnages de comédies et tragi-comédies font ainsi voir un comportement moralement audacieux. Le discours moral prend de l'ampleur, même si a départ il semble n'être pas très écouté. Assez curieusement c'est à l'occasion d'une querelle théâtrale, comme il s'en produisit beaucoup au XVIIe siècle, que certains commencèrent à se faire les porte-voix des traités moralisants qui circulaient ; ils étaient paradoxalement issus du monde des poètes dramatiques. Ils furent bientôt relayés par des critiques dans la mesure où il devenait de bon ton de donner son sentiment sur les œuvres d'autrui. On verra comment moralisateurs et des religieux ont multiplié les entreprises de moralisation des œuvres théâtrales tout au long du siècle.

a- 1637 : L'incrimination de l'impudeur de Chimène dans *Le Cid*

Nous avons vu que Mairet avait composé les hardies *Galanteries du Duc d'Ossonne.* la comédie avait été représentée en 1632, semble-t-il, mais elle ne fut publiée qu'en 1636. On peut s'étonner que cet auteur ait été l'un des premiers à se déchaîner contre *Le Cid* de Corneille. Il est vrai qu'il l'accusa d'abord principalement de plagiat. C'est d'abord Scudéry qui incrimina Chimène au nom de la morale. Dans ses *Observations sur Le Cid* il déclare sans ambages :

> l'on y voit une fille dénaturée, ne parler que de ses folies, lorsqu'elle ne doit parler que de son malheur ; plaindre la perte de son Amant, lorsqu'elle ne doit songer qu'à celle de son père ; aimer encore ce qu'elle doit abhorrer ; souffrir en même temps, et en même maison, ce meurtrier et ce pauvre corps[363].

Scudéry trouve encore d'autres sujets pour s'indigner :

> un Roi caresse cette impudique ; son vice y paraît récompensé ; la vertu semble bannie de la conclusion de ce Poème ; il est une instruction au mal, un aiguillon pour nous y pousser ; et par ces fautes remarquables et dangereuses, directement opposé, aux principales règles Dramatiques. […] Aristote (dis-je) veut en sa *Poétique*, que les mœurs représentées dans l'action de Théâtre, soient la plupart bonnes : et que s'il y faut introduire des personnes pleines de vices, le nombre en soit moindre que des vertueuses[364].

Scudéry semble ici oublier qu'Aristote parle de la tragédie et non pas de la tragi-comédie… Au reste, on aurait bien pu se scandaliser, au même égard, de la grande sensualité de la *Sophonisbe* de Mairet, et du baiser que l'héroïne et Massinisse échangent sur scène ; là il s'agissait bien d'une tragédie.

Scudéry va jusqu'à écrire : « Leur seconde conversation, est de même style que la première, elle lui dit cent choses dignes d'une prostituée, pour l'obliger à battre ce pauvre sot de Don Sanche [365]». Si Chimène rougit de ses propos aussitôt qu'ils sont proférés[366] , c'est qu'« Elle a bien raison de rougir et de se cacher après une action qui la couvre d'infamie, et qui la rend indigne de voir la lumière[367] ». Il finit d'accabler l'héroïne de Corneille en évoquant la dernière scène, dont le langage a dû lui paraître un peu cru :

> toute la Cour arrive ; et c'est devant cette grande assemblée, que Dame Chimène lève le Masque ; qu'elle confesse ingénument ses folies dénaturées ; et que pour les achever, voyant que Rodrigue est en vie, elle prononce enfin un oui si criminel, qu'à l'instant même, le remords de conscience la force de dire
>
> Sire, quelle apparence a ce triste Hyménée ?
> Qu'un même jour commence et finisse mon deuil,
> Mette en mon lit Rodrigue, et mon père au cercueil[368] ?

---

[363] Scudéry, *Observations sur Le Cid. Ensemble l'Excuse à Ariste et le Rondeau*, Paris, aux dépens de l'auteur, 1637, p. 24
[364] Scudéry, *Observations sur le Cid*, citées, p. 25-26.
[365] Scudéry, *Observations sur le Cid*, citées, p. 59.
[366] « CHIMENE. Adieu : ce mot lâché me fait rougir de honte ».
[367] Scudéry, *Observations sur Le Cid*, *cit*., p.60.
[368] Scudéry, *Observations sur Le Cid*, *cit.,* p.62-63.

Bien qu'il se montre dans l'ensemble plus modéré que Scudéry, Jean Chapelain, rédacteur pour l'Académie des *Sentiments* de cette dernière sur *Le Cid,* partage, concernant Chimène, l'avis sévère exprimé dans les *Observations*. Il n'hésite pas à souligner l'immoralité de l'héroïne cornélienne, qui résiste décidément trop peu à ses désirs :

> C'est trop clairement trahir ses obligations naturelles, en faveur de sa passion ; c'est trop ouvertement chercher une couverture à ses désirs, et c'est faire bien moins le personnage de Fille que d'Amante[369].

L'Académicien, qui ne se contente cependant pas de ce portrait peu flatteur de la jeune amoureuse, avance, de surcroît, un argument sexiste selon lequel ce comportement serait plus facilement accepté s'il venait de Rodrigue, puisque « son sexe qui est comme en possession de fermer les yeux à toutes considérations pour se satisfaire en matière d'amour, eust rendu son action moins estrange et moins insupportable[370]». Ce qui semble, en réalité, déranger nos détracteurs, c'est le fait de voir sur le théâtre une femme entreprenante et affranchie, capable d'exprimer ses sentiments sans souci des codes.

Cette séquence, qui étonne quand on connaît les comédies que nous avons citées, correspond à un moment où le théâtre, poussé par le pouvoir monarchique représenté par le Cardinal de Richelieu, commence une inflexion de la liberté des poètes dramatiques vers l'autocontrôle sous peine de répression. Certes, Richelieu avait de multiples raisons de ne pas aimer la pièce et se montrer quelque peu jaloux du succès de Corneille. Quand la querelle déclenchée par Scudéry s'envenima, c'est lui qui commanda à la toute jeune institution d'examiner la tragi-comédie et il refusa une première rédaction de Chapelain qui lui était trop favorable. Même s'il aimait et protégeait le théâtre, Richelieu était un cardinal : aux arguments poétiques, il était de bon ton d'ajouter des arguments ressortissants à la morale chrétienne et à la perception qu'elle diffusait des femmes.

b- L'amplification de la censure civile et religieuse au cours du siècle

Un grand nombre de traités de civilité s'étaient efforcés, alors même que l'on composait ces comédies et tragi-comédies aux personnages volontiers sensuels, de montrer les bonnes manières auxquelles doivent se conformer les honnêtes gens : l'on trouve ainsi et depuis le début du siècle, une grande variété d'écrits visant à régulariser les comportements des

---

[369] Jean Chapelain, « *Les Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid* », dans Civardi, Jean-Marc, *La Querelle du Cid* (*1637-1638*), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 962.
[370] Jean Chapelain, « *Les Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid* », *ibid.,* p. 963.

individus tels que « *L'Honneste femme*[371] », « *L'Honneste homme*[372] » et même bientôt « *L'Honneste fille*[373] ». S'ils s'adressent également aux hommes, ces traités restent, cependant, majoritairement destinés au « beau sexe », auquel on s'est efforcé de montrer le comportement convenable afin de régulariser les abus. L'idée directrice de ces traités est que pour être reconnu dans le monde, et éventuellement accéder à une position de pouvoir, il est nécessaire de contrôler et voiler la nature, c'est-à-dire de masquer son corps, ne pas laisser voir sa sensualité et dissimuler ses appétits. Les jeux du sexe continuent, bien sûr, à animer la cour et les salons tout au long du siècle mais ils sont ritualisés et couverts par le secret. Peut-être vaut-il mieux, pour ne pas être censuré, faire comme le Tartuffe de Molière : cacher ses attirances et montrer en public une conduite exemplaire et vertueuse.

Bien qu'il soit connu pour ses positions novatrices sur l'éducation féminine[374], et pour ses écrits polémiques contre le jansénisme, l'abbé Du Bosc annonce déjà et depuis l'*Avertissement* de la troisième partie de son *Honneste Femme* (1632), qu'honnêteté et pratique chrétienne sont indissociables et qu'« […] il est impossible absolument parmy nous de faire une honneste femme sans la Religion Chrestienne[375] ». Cette femme « véritablement chrétienne » est amenée à être pieuse et retenue, à maîtriser son corps, à étudier le moindre de ses gestes et à ajuster son « maintien » en société, car tous ces signes extérieurs ne sont que les reflets de son âme dont elle ne doit point laisser transparaître les agitations :

> Il faut prendre garde que l'extérieur ne nous descrie, & se representer, qu'il n'y a gueres des mouvemens du corps, qui ne soient un prejugé de ceux de l'ame. Le Sage aussi bien que l'Orateur doit avoir soin de son action & de son geste. La legereté de nostre esprit paroist en celle de nostre maintien, si peu qu'on prenne la peine de l'observer[376].

Si ces conseils sont valables également pour les hommes, ce sont surtout les femmes qu'ils visent : celles-ci ne doivent pas se montrer légères ni coquettes, bannir les amours frivoles et ne se pas se laisser emporter par les plaisirs de la chair. La débauche est un « péché » que les femmes sont appelées à abhorrer comme la mort, puisqu'il ne se contente pas d'avilir l'âme, mais enlaidit également le corps :

---

[371] Du Bosc, Jacques (160.-1664 ?), *L'Honneste femme*, à Paris, chez Pierre Billaine, 1632.
[372] Faret, Nicolas (1596 ? -1646), *L'Honneste-homme, ou L'art de plaire à la cour,* Paris, T. Du Bray, 1630.
[373] Grenaille, François de (1616-1680), *L'Honneste fille*, à Paris, J. Paslé, [puis] T. Quinet (et A. de Sommaville), 1639-1640.
[374] Porré, Helje, « De la femme savante à l'épouse soumise : les idées de l'Abbé du Bosc, de mademoiselle de Scudéry et de madame de Maintenon sur la femme comme lectrice », dans *Lectrices d'Ancien Régime* [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003 (généré le 11 mai 2018), p. 567-573, URL : <http://books.openedition.org/pur/35593>. ISBN : 9782753546080. DOI : 10.4000/books.pur.35593.
[375] Du Bosc, Jacques (160.- 1664 ?), *L'Honneste femme*, Partie III, Paris, A. Courbé, 1636.
[376] Du Bosc, Jacques, *L'Honneste femme, ibid*., p. 92-93. URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8519591/f123.image.

> […] si l'on avoit bien consideré plusieurs de ces infames pecheresses, & qu'on eut comparé les traits de leur Visage à ceux de leur Conscience, on y trouveroit assez souvent une laideur esgalle. Elles ne pensent pas quel doit estre l'horreur de leur sale vieillesse, puisque plusieurs d'elles firent peur à leur nourrice dès le berceau : elles ne pensent pas que les rides font conter les années sur leur visage comme les heures sur un cadran[377].

Quelques années plus tard, Jean Puget de La Serre (1638) tient à peu près le même discours et avertit la femme qui fréquente le monde du danger de l'engouement pour le corps[378] en attirant son attention sur le fait que l'excès de la parure et des soins corporels peut nuire à son âme :

> vous voilà tantost habillées & atisées à la mode, la plume sur l'oreille, le vermillon sur la jouë, & la mouche sur le menton, avec dessein sans doute d'attraper quelqu'un ; mais à la fin de la Journée vous trouverez que vous vous estes dupées vous –mesmes, n'ayant pris que de la vanité, comme si vous n'en aviez pas assez . […] c'est là où vous apprenez à vos yeux l'art de blesser finement les cœurs, sans considerer que vos ames en reçoivent l'atteinte[379] .

Notre historiographe semble même hostile aux cérémonies mondaines, voire officielles, dans lesquelles les femmes exhibent leur beauté devant un public masculin envoûté, et déclare que la danse a perdu son « innocence » : depuis « qu'on a porté le bouquet de Bal dans les villes, tous ces ébats innocents se sont changez en des parties d'amour, où comme dans la Foire, châcune y étale sa marchandise : & le mal-heur veut que le plus souvent, elle n'y vend que son Ame, & son Honneur[380]».

D'Aubignac condamnera à son tour, en 1657, l'impudicité résiduelle des comédies et farces de son temps, survivance de la comédie des années trente, donnant de mauvais exemples aux dames de la cour qui viennent y assister :

> bien qu'elle [la raison d'interdire le théâtre à cause de ses impuretés] ait esté absolument bannie du theatre de feu Monsieur Le Cardinal De Richelieu, il en reste encore neantmoins quelque trace sur ceux du public, non seulement dans des farces sales et des-honnestes ; mais encore dans les poëmes où les autheurs, par un mauvais desir de plaire au petit peuple, répresentent des histoires impudiques et de mauvais exemple : ce que les chrestiens ont sujet de condamner, et qu' un homme d'honneur n'approuvera jamais ; et jusqu' à tant que le theatre soit aussi pur devant le peuple

---

[377] Jacques Du Bosc, *L'Honneste Femme. Troisième édition, revue, corrigée &augmentée par L'Autheur*, à Paris, Chez Pierre Billaine, 1635, p. 364.

[378] « Il est vray que vos corps demandent tous les jours la charité d'une pomade de senteur, pour corriger le defaut de leur infection : Que leurs cheveus ne peuvent cacher leur gresse qu'avec la poudre : Que leurs visages basanez, après s'estre savonez à la fontaine de l'alambic, cherchent du vermillon affin que leur couleur mourante ne paroisse ; Mais vous ne considerez pas qu'en ces occupations vous remplissez des cruches percees, comme les Danaïdes. […]. Considerez encore au milieu de vos réjouissances que les mesmes heures que vous employez à nourrir vos corps sont comptées pour leur ruine, puis qu'en mangeant, & en riant le Temps vous conduit au tombeau. » (Jean Puget de la Serre, *Le Reveille- matin des Dames* par le Sieur de la Serre, Historiographe de France, à Paris, chez Pierre Bilaine, 1638, p. 59- 64.)

[379] Jean Puget De la Serre, *Le Reveille- matin des Dames*, à Bruxelles, chez Philippe Vleugart, 1671, p. 49-50.

[380] Jean Puget de la Serre, *Le Reveille- matin des Dames*, à Bruxelles, chez Philippe Vleugart, 1671, p. 122.

> qu'il l'estoit devant M Le Card De Richelieu, l'on aura juste sujet de croire qu'il est contre la sainteté de l'Evangile et contre les bonnes mœurs[381].

À entendre D'Aubignac, le défaut d'impudicité est d'autant plus grave qu'il met en cause la moralité de l'auteur lui-même, car le Poète doit se

> contenter d'une morale raisonnable et vertueuse, en se renfermant dans une belle et genereuse philosophie. Mais qu'il prenne garde de n'y mesler les galanteries du siècle, et de faire paroistre des passions humaines qui donnent de mauvaises Idees aux spectateurs, et qui les portent à des pensées vicieuses : car ce meslange fait qu'elles deviennent odieuses[382] .

S'agissant du *Cid*, l'auteur de la *Pratique du théâtre* n'hésite pas à reprendre les idées des plus virulents détracteurs de Corneille au moment de la querelle : « il ne faut jamais qu'une femme fasse entendre de sa propre bouche à un homme qu'elle a de l'amour pour luy, et moins encore qu'elle ne se sent pas assez forte pour resister à sa passion[383] ».

De tels discours seront bientôt renforcés par un discours imprégné de religion, encore plus rigoureux et contempteur, qui s'affirme surtout au cours du dernier tiers du siècle. Le théâtre est particulièrement incriminé sous l'influence croissante des jansénistes. La dégradation de sa perception se manifeste en 1664 à l'occasion de « l'affaire du *Tartuffe* », qui permet aux dévots et donc à la puissante Compagnie du Saint-Sacrement[384] de ranimer la querelle de la moralité du théâtre, et de faire interdire la pièce en question, puis *Dom Juan*.

Le théâtre est abhorré et censé participer à la propagation de « mauvaises » mœurs parmi le public, surtout féminin, et à la banalisation des « péchés » majeurs comme l'adultère[385] . Les jansénistes et leur entourage s'en prennent à lui. Parmi eux le Prince de Conti, pourtant protecteur de Molière dans les années cinquante :

> c'est ce qui m'afflige davantage, que ce mal estant si grand, on le regarde mesme pas comme un mal, & que lors qu'on represente un crime aussi grand que celuy de l'adultère, on n'entend que des applaudissemens, & des cris de joye.
> Ce n'est qu'une feinte, dites-vous, c'est pour cela mesme que ces personnes sont dignes de mille morts d'ozer exposer aux yeux de tout le monde, des desordres qui sont défendus par toutes les loix : Si l'adultère est un mal, c'est un mal aussi que de le representer[386].

---

[381] D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre, op.cit*., p. 146.
[382] François Hédelin D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, *op. cit*, p. 329.
[383] *La Pratique du Théâtre*, *ibid*., p. 329.
[384] Créée en 1627 par le duc Henri de Levis-Ventadour, la compagnie vise à la fois des buts charitables et ambitieux, tels que la fondation d'hôpitaux, le secours aux victimes de la guerre, mais aussi l'enfermement des mendiants, la lutte contre les Réformés, les hérétiques, les gens aux mœurs dépravées, le carnaval et les duels Elle devient la Cabale des dévots, qui n'hésite pas, au nom de l'intérêt du Ciel, à dénoncer publiquement les personnes coupables d'adultère, de blasphème, et de libertinage. Prenant la défense des intérêts de l'Église, la Compagnie du Saint-Sacrement devient l'ennemie jurée de Molière dans « l'affaire du Tartuffe ».
[385] Nous reviendrons sur ce point avec l'*Amphitryon* de Molière.
[386] Armand de Bourbon, prince de Conti, *Traité de la comédie et des spectacles, op.cit.,* p. 83-84.

À cela, s'ajoute « l'impudicité » des comédiennes et l'indécence de leur langage, peu approprié aux règles auxquelles doit se conformer toute « honneste femme » :

> N'avez-vous point horreur d'entendre les paroles impudiques d'une Comedienne, des mesmes oreilles que vous entendez les paroles d'un Prophete qui vous introduit dans les mystères de l'Escriture ? N'apprehendez-vous point de recevoir dans un mesme cœur un poison mortel, & cette Hostie sainte& terrible ? N'est-ce pas de là que naissent les déreglemens de la vie, les desordres des mariages, les guerres, les troubles, & les querelles domestiques[387]?

Si le langage érotique est censé choquer les « honnêtes gens » dans la vie réelle, il doit le faire également au théâtre, même s'il s'agit d'une fiction, affirme le prince de Conti :

> vous allez en foule avec toute la Ville pour les[les comédiens] regarder sur leur Theatre, comme si c'estoit des Ambassadeurs, ou des Generaux d'armée, & vous y voulez mener tout le monde avec vous pour emplir vos oreilles des ordures & des infamies qui sortent de la bouche de ces bouffons ; vous punissez tres severement vos serviteurs lors qu'ils disent chez vous des paroles peu honnestes ? vous ne pouvez souffrir rien de sale dans vos enfans ny dans vos femmes le moindre mot qui choque l'honnesteté ; & lors que les derniers des hommes vous invitent à entendre publiquement ces infamies que vous detestez si fort dans vos maisons, non seulement vous n'en avez point de peine, mais vous vous en divertissez, & vous loüez ceux qui les debitent, n'est-ce pas le comble de l'extravagance[388] ?

Dès le début de son ouvrage, Conti avait quasiment mis en cause la présence de tout personnage féminin sur scène dès l'instant que la fable comportait une histoire d'amour. Comme ils n'envisagent les personnages que dans leur vie privée, les genres comique et tragi-comique, même en ne montrant que de nobles protagonistes, sont donc fortement concernés quand il écrit :

> peut-on appeler tout à fait honnestes des ouvrages, dans lesquels on voit les filles les plus severes écouter les declarations de leurs amans, estre bien aise d'en étre aimées, recevoir leurs lettres & leurs visites, & leur donner mesme des rendez-vous, j'advouë que nonobstant tout cela elles sont tout à fait honnestes, puis qu'il l'a pleu ainsi au Poëte[389] :

Conti, revenant lui aussi sur le personnage de Chimène, ne manque pas de s'indigner à son tour du « peu d'honneur » de l'héroïne cornélienne, qui a décidément fait couler beaucoup d'encre tout au long du siècle :

> Mais en verité y a-t'il personne de tous ceux qui sont les plus zelez defenseurs d'une si mauvaise cause qui voulust que sa femme, ou sa fille fust honneste comme Chimène, & comme toutes les plus vertueuses Princesses du theatre[390] :

---

[387] Armand de Bourbon, prince de Conti, *Traité de la comédie et des spectacles, ibid.,* p. 78-79.
[388] Armand de Bourbon, prince de Conti, *Traité de la comédie et des spectacles*, *ibid.*, p. 85-86.
[389] Armand de Bourbon, prince de Conti (1629-1666), *Traité de La Comedie et des spectacles selon la tradition de l'Eglise, tirée des Consiles & des Saints Peres*, *op.cit*., p. 31-32.
[390] Armand de Bourbon, *Traité de La Comedie et des spectacles*, *ibid*., p. 32.

Dans l'affaire *Tartuffe*, comme dans l'affaire *Dom Juan*, Molière trouvait néanmoins des défenseurs à la Cour, y compris le roi. Plus tardivement dans le siècle, et avec l'avènement de Mme de Maintenon, favorite, puis épouse de Louis XIV, s'opérera un changement profond dans les attitudes, car la nouvelle épouse du roi s'efforçait de le ramener vers Dieu. On se mit à écouter les prédicateurs avec une attention accrue.

Aux yeux de ce genre de critiques, l'Angélique de *Georges Dandin* de Molière, ne paraît pas moins blâmable que l'héroïne cornélienne ; la jeune femme, dont on peut penser qu'elle n'a d'angélique que le prénom, n'a vraisemblablement pas reçu un accueil favorable lors des représentations qui ont suivi le *Grand Divertissement Royal* (juillet 1668). La médiocrité de la recette des représentations de la pièce à Paris ; « 298 livres pour la première représentation, 232, pour la suivante, indique que le spectacle n'avait pas été particulièrement soigné[391] ». Nous avons déjà rencontré les deux principaux personnages. La jeune aristocrate tient des propos que les âmes vertueuses pouvaient juger scandaleux puisqu'elle accepte les avances d'un jeune galant du voisinage et s'en vante, faisant l'apologie du plaisir, tandis que ceux de George Dandin, qui n'est pourtant qu'un riche paysan, pouvaient paraître fort censés car il prône pour la femme une grande austérité de vie :

> GEORGES DANDIN.
> Je veux que vous y fassiez ce que fait une femme qui ne veut plaire qu'à son mari. Quoi qu'en puisse dire, les galants n'obsèdent jamais que quand on le veut bien. Il y a un certain air doucereux qui les attire, ainsi que le miel fait les mouches ; et les honnêtes femmes ont des manières qui les savent chasser d'abord.
>
> ANGÉLIQUE. Moi, les chasser ? Et par quelle raison ? Je ne me scandalise pas qu'on me trouve bien faite, et cela me fait du plaisir. (II, 2).

Le jugement de Bourdaloue, « le plus janséniste des jésuites », selon Sainte-Beuve, est intraitable. Le Cardinal se scandalise dans un sermon de l'indécence d'une héroïne qui ne peut être qu'Angélique :

> Le comble de désordre, c'est que les devoirs, je dis les devoirs les plus généraux et les plus inviolables chez les païens même, soient maintenant des sujets de risée. Un mari sensible au déshonneur de sa maison est le personnage que l'on joue[392] sur le théâtre : une femme adroite à le tromper est l'héroïne que l'on y produit ; des spectacles où l'impudence lève le masque et qui corrompent plus de cœurs que jamais les prédicateurs de l'Évangile n'en convertiront, c'est ceux auxquels on applaudit[393].

---

[391] Georges Couton, « *Notice* », in *Molière : Amphitryon, Georges Dandin, L'Avare*, Paris, Gallimard, 1971, p. 114-115.
[392] JOUER a le sens de « dont on se moque ».
[393] Bourdaloue, *Sermon sur l'impureté,* cité par Georges Couton, « *Notice* », *ibid*., p. 115.

Bossuet s'en prendra bientôt aux comédiens dans ses *Maximes et réflexions sur la comédie*[394].

L'abbé Goussault lui fera écho : de son côté non seulement il vitupère contre « l'impudicité » et la légèreté des mœurs des femmes du monde mais surtout il se déchaîne contre celles d'entre elles qui se plaisent à assister à des représentations théâtrales. L'abbé s'insurge :

> Peut-on souffrir des Femmes de cet esprit & n'a-t-on pas raison de crier contre la corruption des mœurs & contre les manières de vivre de ces sortes de Femmes, qui ne sont bonnes qu'à estre cajollées & qu'à joüer, ou qu'aller au Cours & à la Comédie[395]?

Il met sur un pied d'égalité la coquetterie des femmes, le relâchement de leurs mœurs et l'attention qu'elles portent aux pièces de théâtre. La scène constitue un lieu infâme où le « langage des passions » s'actualise d'une manière fondamentalement immorale en représentant des œuvres qui traitent le plus souvent des sujets d'amour et de passion susceptibles de corrompre l'imagination de ses spectatrices ; aux cajoleries de la scène répondent celles qu'elles apprécient dans la vie, la comédie offrant à la vue des gestes inconvenants :

> n'est-il pas vray qu'elle traite presque toûjours des sujets peu honnestes, ou accompagnés d'intrigues scandaleuses ? les expressions mesme n'en sont elles pas sales, ou du moins immodestes ? […] Quels effets peuvent produire ces expressions accompagnées d'une représentation reelle, que de corrompre l'imagination, de remplir la mémoire, & se répandre apres dans l'entendement, dans la volonté, & ensuite dans les mœurs [396] ?

Toutefois, malgré la montée de cette marée rigoriste, les partisans du théâtre continuent de répondre hardiment à ces « vaines accusations d'immoralité », car

> A voir la Comedie, à frequenter les Comediens, on n'y trouvera rien au fond que de fort honneste, & ces enjoûemens, ces petites libertez que l'on reproche au Theâtre ne sont que d'innocentes amorces pour attirer les hommes par de feintes intrigues à la solide vertu[397].

Connaisseur de la scène et du milieu théâtral, Samuel Chappuzeau, qu'on vient de citer, prend la défense du théâtre : même en représentant les vices humains, la visée du théâtre reste, en effet, honnête et didactique puisque les poètes préfèrent prendre la voie la « plus agréable &

---

[394] Voir Bossuet, Jacques Bénigne (1627-1704), *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Jean Anisson, 1690.
[395] L'abbé Goussault, *Le Portrait d'une femme honneste, raisonnable et véritablement chrétienne*, Lyon, H. Baritel, 1694, p.351- 352.
[396] Armand de Bourbon, prince de Conti, (1629, 1666), *Traité de la Comedie et des spectacles selon la tradition de l'Eglise, tirée des Conciles & des Saints Peres*, à Paris, Chez Pierre Prome, Avec privilège et approbation, 1667, p. 16-17.
[397] Samuel Chappuzeau (1625-1701), « *Dessein de l'ouvrage* », dans *Le Theatre François divisé en trois livres où il est traité, I. De L'Usage de la Comédie. II. Des Autheurs qui soûtiennent le Theâtre. III. De la conduite des Comediens*, à Paris, chez René Guignard, avec Permission, 1674.

la plus aisée[398] » pour enseigner les vertus en mettant sur scène des comédiens qui « font profession d'enseigner en joüant la belle science, qui est aujourd'huy celle du monde, & de porter doucement les hommes à haïr le vice & à cherir la vertu[399] ». Ainsi, le vicieux, en se voyant joué sur scène comique,

> s'y decouvre certain ridicule qui lui fait honte, & l'attaquer par cet endroit là est le mettre d'abord hors de defense. Il ne peut souffrir qu'on le joüe & qu'on le fasse passer pour sot ; il aime mieux se corriger de sa sottise, & en quittant le ridicule du vice, il en quite ce qu'il y a de malin, il le quite tout entier[400].

Non sans ironie, Chappuzeau indique que pour se préserver de la contagion des passions et des vices[401] les détracteurs du théâtre feront mieux de ne pas « aller ny à la Cour, ny aux Cours[402] », où ils risqueront de voir des spectacles encore « plus dangereux[403] », que ceux du théâtre, ou, mieux encore de

> ne pas sortir de la maison & se montrer dans la rüe, ou il faut comme un Tartuffe tendre à la tentation, prendre un mouchoir à la main, & baisser la veüe à toute heure devant mille objets qui se presentent, & qui peuvent plus emouvoir les sens de l'homme qui ne s'en rend pas le maître, que ce qui se voit au Theâtre, ordinairement les oreilles sont plus attachées que les yeux[404].

La comédie reste ainsi un divertissement sain pour ceux qui sont de bonne foi et le « beau fruit qu'en tire n'est mal sain que pour ces petits estomacs qui rejettent tout[405] » pour ces « esprits chagrins [qui] ne prennent plaisir à rien, & blâment tous les divertissements honnestes, […] [et] veulent qu'il y ait du crime dans les plaisirs les plus innocens[406]».

Au reste, Chappuzeau aurait pu citer à l'appui de son argumentation de nombreuses répliques issues de diverses tragi-comédies ou comédies, même celles qui furent représentées à l'époque où une très grande liberté des mœurs se faisait voir sur la scène. Les poètes s'étaient efforcés en même temps de faire entendre des propos conformes à la morale diffusée par les plus religieux et d'y créer des situations qui semblaient bien la défendre. Une œuvre dramatique n'est pas une tribune : parmi tous les « je » qui s'expriment, quel est celui de l'auteur ?

---

398 Samuel Chappuzeau, *Le Theatre François, ibid.,* p. 8.
399 Samuel Chappuzeau, *Le Theatre François, ibid*., p. 8.
400 Samuel Chappuzeau, *Le Theatre François*, *ibid*., p. 9-10.
401 L'abbé D'Aubignac note qu'« […] il reste toujours dans l'esprit des Auditeurs beaucoup d'impressions dangereuses, capables d'affoiblir la pieté des uns et de flater l'impieté des autres. » (*La Pratique du théâtre*, *op. cit*, 1996, p. 326-327.)
402 SamuelChappuzeau, *Le Theatre François, ibid*., p. 37.
403 SamuelChappuzeau, *ibid*., p. 37.
404 Samuel Chappuzeau, *Le Theatre François*, *ibid*., p. 37- 38.
405 Samuel Chappuzeau, *Le Theatre François, ibid*., p. 59.
406 Samuel Chappuzeau*, Le Theatre François, ibid*., p. 60.

II- DIVERSITE DES COMPROMIS AVEC LA MORALE DOMINANTE

1- Les formes du rappel à la vertu féminine dans le dialogue théâtral

Saint François de Sales, dont nous avons déjà mentionné plusieurs réflexions, refuse tout ce qui relève de l'indécence et avertit son « honneste femme », s'adressant en même temps qu'à Mme de Chamoisy, à toutes les femmes de la noblesse, dont il était lui-même issu, et à toute femme qui pouvait le lire, de la nécessité de préserver son honneur et de bannir toute source de séduction, car « Il n'est jamais permis de tirer aucun impudique plaisir de nos corps, en quelque façon que ce soit, si non en un legitime mariage[407] ». La femme vertueuse doit ainsi veiller à ne jamais tomber dans les pièges de l'amour sensuel et charnel,

> car bien souvent Satan donne le change à ceux qui ayment. On commence par l'amour vertueux ; mais si on n'est fort sage, l'amour frivole se meslera, puis l'amour sensuel, puis l'amour charnel[408] .

Le penseur de la vie dévote ne manque pas de faire l'éloge de ces

> vierges [qui] ont besoin d'une chasteté extremement simple et doüillette, pour bannir de leur cœur toutes sortes de curieuses pensées, et mespriser, d'un mespris absolu, toutes sortes de plaisirs immondes, qui à la verité ne meritent pas d'estre desirez par les hommes, puisque les asnes et pourceaux en sont plus capables qu'eux ; que doncques ces ames pures se gardent bien de jamais revoquer en doute que la chasteté ne soit incomparablement meilleure que tout ce qui luy est incompatible : car comme dit le S. Hierosme, l'ennemy presse violemment les vierges au desir de l'essay des voluptez, les leur representant infiniment plus plaisantes et delicieuses qu'elles ne sont[409].

Les femmes sont ainsi appelées à conserver précieusement leur chasteté, car « nul ne verra Dieu sans la chasteté[410] ». Selon lui, l'amitié (dans le sens d'« amour ») fondée sur les « plaisirs sensuels est toute grossière[411] » tout comme celle qui

> est fondée sur des vertus frivoles et vaines, parce que ces vertus dependent aussi des sens. J'appelle plaisirs sensuels ceux qui s'attachent immediatement et principalement

---

[407] V. De Perrodil, *Œuvres choisies de Saint François de Sales contenant L'Introduction à la vie dévote, un choix de ses Lettres Spirituelles et Le Traité de l'amour de Dieu, précédé D'une Notice sur sa vie et ses écrits*, Tome premier, Paris, A. Royer, Éditeur, 1843, Chap. XII, p. 108.
[408] V. De Perrodil, « *Introduction à la vie dévote* », in *Œuvres choisies de Saint François de Sales*, *ibid*., Troisième partie, Chap. XX, p.127.
[409] St François de Sales, « *Introduction à la vie dévote »*, in *Œuvres de Saint François de Sales*, *op.cit*., Chapitre XII, p. 109.
[410] V. De Perrodil, « *Introduction à la vie dévote »,* in *Œuvres choisies de Saint François de Sales contenant L'Introduction à la vie dévote, un choix de ses Lettres Spirituelles et Le Traité de l'amour de Dieu, précédé D'une Notice sur sa vie et ses écrits*, Tome premier, Paris, A. Royer, Éditeur, 1843, Chapitre XII, p. 111.
[411] V. De Perrodil, « *Introduction à la vie dévote* », in *Œuvres choisies de Saint François de Sales, ibid*., Chap. XVII, p. 121.

> aux sens interieurs, comme le plaisir de voir la beauté, d'ouïr une douce voix, de toucher, et semblables[412] .

François de Sales tenait à un langage simple, entretenait de nombreuses correspondances et son *Introduction à la vie dévote* était extrêmement lue, y compris par Henri IV, qui n'écartait pas, comme on sait, les plaisirs des sens. Aussi peut-on comprendre que malgré une certaine complaisance des auteurs dramatiques à l'égard des paroles et des gestes sensuels, le discours moral n'ait pas déserté la scène.

Des rappels à la vertu sont placés parfois dans la bouche des protagonistes, parfois dans celle des personnages secondaires.

Les traces d'une perception chrétienne des formes physiques de l'amour sont réparables dans beaucoup d'œuvres dramatiques où l'on voyait la fille-femme comme un être incomplet et « impur ». Ce handicap corporel peut même constituer une entrave réelle au mariage de deux jeunes amoureux nobles[413] puisqu'il est vu comme une atteinte à l'honneur du mari tout d'abord, mais à la femme et à sa famille, ensuite. Ainsi, dans *Laure Persécutée,* de Rotrou, le roi refuse l'union de son fils avec Laure en invoquant son peu de vertu :

> LE ROI.
> Enfin, voila mon fils, cette chaste Lucrèce
> Dont vous m'aviez si haut exalté la sagesse.
> Enfin vous apprendrez de l'usage et du temps,
> Combien il est trompeur d'abonder en son sens,
> […]
> C'est le bruit de la Ville, et celui de la Cour,
> Que mille avecque vous partageaient son amour.
> Si de tel bien toutefois, se partageant, se donne,
> Car ce qu'on a pour tous, on ne l'a pour personne. (II, 8)

Dans *L'Innocente Infidélité,* du même auteur, Félismond finit par dédaigner Hermante auprès de qui il a goûté toutes sortes de plaisirs et préfère choisir une « chaste beauté » pour épouse. Hermante ne manque pas de pleurer sur son honneur perdu, rappelant implicitement la norme :

> HERMANTE.
> J'ai trop, j'ai trop régné sur un perfide cœur,
> Il faut qu'un autre objet enfin en soit vainqueur,
> Et qu'Hermante, honteuse infâme délaissée
> Ne trouve plus de lieu, mesme dans sa pensée, (I, 1)

---

[412] V. De Perrodil, « *Introduction à la vie dévote* », in *Œuvres choisies de Saint François de Sales, ibid.*, p .121.

[413] Dans *L'Étourdi* de Molière, Mascarille, afin d'écarter le rival de son maître lance des rumeurs sur l'honneur de Célie : « MASCARILLE. / Elle fait la sucrée, et veut passer pour prude : / Mais je puisse en parler avec certitude. / […] Prenez cette matoise et lui donnez la main ; / Toute la ville en corps reconnaîtra ce zèle, / Et vous épouserez le bien public en elle. », (III, 2) et Lyandre, pris dans le piège, renonce aussitôt à l'idée de la prendre en mariage : « Mais, croyez-moi, cessez de craindre pour un bien / Où je serois fâché de vous disputer rien. / J'aime fort la beauté qui n'est point profanée, / Et ne veux point brûler pour une abandonnée ? » (III, 3).

Mélite, la servante avisée de *La Bague de l'oubli*, met en garde Liliane contre les intentions illicites du roi qui risque de lui ravir l'honneur et la délaisser par la suite :

> MÉLITE.
> Et je crains bien pour vous qu'enfin il ne dérobe
> Ce qui ne ferait pas étrécir votre robe,
> Que ce jeune monarque à ces larcins instruit
> Ne vous ôte une fleur pour vous donner un fruit.
> Lors ses intentions ne seraient plus douteuses.
> Vous seriez reine alors, mais des filles honteuses (III, 1)

Léonor, dans la même pièce, fait l'éloge de la vertu qu'elle considère comme un critère essentiel dans le choix du partenaire et la prise au même titre que les honneurs du rang social :

> LÉONOR.
> Si Léandre m'est cher, c'est sa Vertu que j'aime :
> Partout où je la vois, je la chéris de même ;
> Et de tous les mortels, le plus défectueux
> Me plairait à l'égal, s'il était vertueux. (I, 6)

Dans *Les Occasions Perdues*, les deux héroïnes, Isabelle et la Reine, sont, en quelque sorte, châtiées pour leur lubricité et se trouvent manifestement déçues à la fin de la pièce : voulant recevoir leurs amants dans leurs couches, les deux femmes sont prises dans une série de quiproquos, engendrés par l'obscurité et des retards, qui bouleversent tous leurs plans et compliquent la situation à loisir. La reine, qui attend impatiemment le noble espagnol Clorimand, reçoit à sa place le roi Alphonse, déguisé en ambassadeur, et le comble de ses soins. Isabelle, extasiée, croit également recevoir le jeune Espagnol dans son lit, alors qu'elle y accueille le jaloux Adraste qui voit dans la méprise de la nuit une aubaine[414] pour jouir de son ancienne maîtresse. Le peu de vertu des deux jeunes femmes est ainsi punie par un double mariage dont elles ne voulaient pas, mais qui, cependant les comble car, d'une part la nuit a été bonne, d'autres part la reine Hélène est ainsi destinée à un monarque, donc respecte son rang, tandis qu'Isabelle qui n'avait séduit Clorimand que par obéissance à la reine, et n'était tombée amoureuse de la douceur de l'exilé espagnol qu'à cause de la violence d'Adraste, retrouve en ce dernier un amant aimé.

Vu la place importante qu'occupe, en théorie, la vertu chez les femmes de la noblesse, l'Alcmène d'*Amphitryon*, se montre extrêmement indignée par les accusations de son mari qui met en cause son honneur, la soupçonnant d'adultère :

> AMPHITRYON
> Le déshonneur est sûr ; mon malheur m'est visible,

[414] « ADRASTE. Mais, dissimule, Adraste et prends l'occasion. » (V, 6)

Et mon amour en vain voudrait me l'obscurcir.
[…]
Et dans les mouvements d'une juste colère,
Malheur à qui m'aura trahi.

ALCMÈNE
Allez, indigne époux, le fait parle de soi ;
Et l'imposture est effroyable.
C'est trop me pousser là-dessus ;
Et d'infidélité, me voir trop condamnée.
Si vous cherchez, dans ces transports confus,
Un prétexte à briser les nœuds d'un hyménée,
Qui me tient à vous enchaînée ;
Tous ces détours sont superflus :
Et me voilà déterminée,
À souffrir qu'en ce jour, nos liens soient rompus. (II, 2)

L'honorabilité est une qualité primordiale chez une femme de haut lignage et tout « forlignement » peut lui être fatale ; et c'est pour cela que Jupiter, dans une tentative de réhabiliter l'honneur d'Alcmène, ne manque pas souligner qu'« Un partage avec Jupiter, / N'a rien du tout, qui déshonore » (III, 10). Dans *L'Hypocondriaque* de Rotrou, Cléonice dont l'honneur est menacé par la tentative de viol de Lysidor, se montre si reconnaissante envers Cloridan qui l'a sauvée d'entre les mains de son ravisseur qu'elle s'offre à lui en mariage, car son honneur forligné déshonorerait sa famille entière :

CLÉONICE.
Quelque si doux appas que cet honneur contienne,
Le prix le plus parfait, si Cléonice est tienne,
Si ce cœur où desja tes attraits sont gravez
Te consacre les jours que tu m'as conservez. (II, 3)

Si l'affaire de l'honneur féminin peut constituer la matière d'une intrigue sérieuse et sensible dans les tragi-comédies, il présente cependant un aspect plus gai, voire risible, dans les comédies. Ainsi l'on rit à pleine gorge d'un vieillard cupide, le père d'Amélie, dans la pièce éponyme de Rotrou, car il semble plus préoccupé par la perte d'une dot qu'il attendait du mariage de sa fille avec le fortuné Éraste, que par la perte de son honneur après la fuite de celle-ci avec son amant :

LE PÈRE.
Ô sort injurieux ! Des ennuis si cuisants,
M'étaient donc réservés pour la fin de mes ans.
Il n'était rien d'égal au repos de ma vie,
[…]
Faut-il qu'en ce bonheur une fille indiscrète
S'oppose aveuglément au bien que je souhaite, (IV, 3)

Certes, la marque première de l'honneur est la chasteté, mais elle n'en est pas la seule composante ; la notion évolue pour englober tout ce qui relève du langage et de la retenue, non

seulement dans le comportement et l'attitude du corps, mais également dans les paroles qui doivent être à leur tour honnêtes et pudiques. Selon le *Dictionnaire de L'Académie française* (1694), « Honnesteté » signifie « Bienseance. Il n'est pas de l'honnesteté de faire des choses trop familieres devant des gens à qui on doit du respect. Cela est contre les regles de l'honnesteté. Il signifie encore, Maniere d'agir obligeante & officieuse. L'honnesteté de son procedé. » Le substantif peut aussi avoir le sens de « Chasteté, pudeur, modestie. » Ainsi toute parole qui n'obéit pas aux règles de la retenue est une parole non honnête[415]. Cléonice dans *L'Hypocondriaque*, peut être taxée d'un défaut d'honnêteté quand elle s'offre en mariage à Cloridan à une époque où l'aveu d'une femme à son amant est considéré comme malséant. Sont prêtés aussitôt à la jeune fille des regrets pour ces propos si tôt proférés et elle en reconnaît la licence :

> CLÉONICE.
> Mais qu'icy mes transports usurpent de licence,
> Et qu'une offre si libre a chocqué la décence ;
> […]
> Toutefois, que le Ciel m'accuse ou me pardonne,
> Quoy qu'on doive aux parens, quoy que l'honneur ordonne,
> Et quoy que le respect oppose à ma raison,
> Contre Amour ses advis ne sont plus de saison. (II, 3)

L'attitude provocante de Florine, qui, dans *La Comédie des Tuileries* (pièce commandée par Richelieu), fait par complaisance pour un ami des avances à Aglante, s'attire l'indignation d'Orphise. Cette dernière lui fait la leçon :

> ORPHISE
> Comment vous trouvez-vous d'avoir fait la coquette ?
> Vous avez tant de grâce à souffrir un refus,
> Que personne après vous ne s'en mêlera plus.
> Les filles donc ainsi perdent la retenue !
> Et depuis quand la mode en est-elle venue ?
> Vous vous offrez vous-même ; ah ! J'en rougis pour vous. (III, 5)

La Lysante de la *Clorinde* de Rotrou trouve, quant à elle, Dorimène, incivile lorsqu'elle fait les yeux doux à Céliandre. Elle la gourmande :

> LYSANTE.
> Je sais le respect qu'il doit à ses maîtresses,
> Mais la civilité souffre dans vos caresses. (II, 3)

[415] « Des paroles contre l'honnesteté. Cela repugne à l'honnesteté. Cela blesse, cela choque l'honnesteté. L'honnêteté des mœurs. » (*Dictionnaire de L'Académie française*, 1694).

Soucieux de l'intégrité de l'honneur de leurs familles[416], les vieillards de la comédie sont souvent ridiculisés, justement parce qu'ils sont « naturellement » hostiles au plaisir et à la vie. Bien qu'ils soient généralement dépassés et joués par le couple amoureux, ils se présentent néanmoins comme les gardiens de l'honneur de leurs filles. Don Sanche, le père de Léocadie, des *Deux Pucelles*, est l'un de ces personnages ridicules qui suscitent plus le rire que la compassion ; en surprenant sa fille « *en habit de nuit* », le vieillard éclate en invectives contre celle-ci et profère un discours non exempt de mots « incongrus » et propres à accroître le rire qu'il inspire, mais qui est bien là pour rappeler la norme :

> DON SANCHE.
> Que te dirai-je hélas ! fille, non plus ma fille,
> Mais l'opprobre, et l'horreur de toute ma famille
> […]
> Rentre, rentre lascive, et que ta passion,
> Me commette le soin de ta réception,
> […]
> Va, rentre, il t'ira bien cet objet de tes vœux,
> Porter jusqu'à ton lit, les baisers que tu veux.

Pleurant sur son honneur perdu par la faute de sa fille, le vieil homme avoue avoir toujours appréhendé les visites mondaines et les rencontres peintes aux couleurs de la civilité, mais qui constituent en réalité un vrai péril pour l'honneur des jeunes filles :

> DON SANCHE.
> Je m'étais bien douté qu'enfin tant des visites,
> De l'honnête entretien passeraient les limites,
> Et qu'un monstre funeste à sa pudicité,
> L'abordait sous l'habit de la civilité. (I, 4)

Dans la même pièce, Don Henri, un autre vieillard, père de Théodose, provoque en duel un troisième barbon, le père d'Antoine, afin de sauver l'honneur de sa fille engrossée par le jeune séducteur, fils de ce dernier. L'emportement de ces vieillards, enflammés par l'idée de sauvegarder l'honneur de leurs familles, mais qui sont, à leur grand malheur, trahis par les ans,

[416] Chez les nobles, la question de la chasteté a certes des conséquences plus graves sur le sexe féminin, mais elle touche également l'honorabilité des hommes qui ont commis le délit et celui de leurs familles : dans *Les Deux Pucelles* de Rotrou, le père d'Antoine (qui a abusé de deux jeunes filles : Théodose et Léocadie), exprime sa honte du comportement de son fils qui forligne l'honneur de sa famille : « DON LOUIS ARDONNE, père d'Antoine. Tu connais, si j'eus part au dessein de mon fils, / Et tu peux témoigner des plaintes que j'en fis, / A-t-on vu jusqu'ici, que du nom des Adorne, / D'une étroite vertu nul ait passé les bornes, / A-t-on vu rien à dire, et rien à désirer, / À cet antique honneur, qui les fait révérer. / Non, jusques à tel point cette injure me touche, / Qu'elle étouffe ma voix, et me ferme la bouche, / Et de telle fureur je me sens enflammer, / Que mon cœur, par mes mains brûle de s'exprimer, » (V, 4). Don Louis donne même raison aux pères respectives de deux jeunes filles quand ils décident de le provoquer en duel : « Que moins taché que vous des crimes imputés, / Je viens faire raison à vos témérités. / Qu'en mon fils, comme ailleurs je déteste le vice, / Et que ma propre main en ferait la justice, » (V, 5).

prête certes à rire, surtout alors que les trois protagonistes ne semblent pas être conscients de la faiblesse de leurs membres et du ravage du temps sur leurs corps. Leur effort conserve néanmoins quelque chose de pathétique, qui fait entendre quelque chose de leur message :

> DON LOUIS ADORNE, *père d'Antoine.*
> Ce bras est propre encor, à servir mon courage,
> Sa force passera la promesse de l'âge,
> Une juste colère, en un mourant Éson :
> Produira les effets d'une verte saison,
> Ce fer a quelquefois lâché des coups funestes,
> Poussé d'une vigueur, qui laisse encor des restes
> L'âge affaiblit mon cœur, mais il est toujours haut,
> Et si mon sang ne bout, il est encore chaud, (V, 4)
>
> DON HENRI [, *à Don Sanche*].
> Mon âge me préfère, et je veux que deux coups,
> Vous laissent le champ libre, allez, éloignez-vous. (V, 5)

Il est vrai que trop d'attention prêtée à l'effort sincère des anciens pourrait réduire le comique de la scène. Le rire est notamment sauvé grâce à la remarque grinçante d'Antoine intervenant dans le duel pour les séparer :

> ANTOINE.
> Mais quel autre spectacle à mes yeux se présente ?
> Deux vieillards, deux troncs d'os, dont la masse pesante,
> Semble pour se mouvoir, employer des ressorts,
> Se portent furieux à ces sanglants efforts ? (V, 6)

Bien que les scènes de séduction et les aveux amoureux participent manifestement à l'enjouement des pièces, certains critiques dans les périodes ultérieures, restent inébranlables vis à vis de tout ce qui peut toucher à l'honneur et aux « bonnes mœurs ». Au XVIIIe siècle, les deux femmes amoureuses des *Occasions Perdues* (Isabelle et la Reine) se voient encore reprocher une « impudicité » cynique :

> Nous remarquerons seulement que l'auteur des *Occasions Perdues* semble n'avoir eu aucune idée des bienséances théâtrales ; une Isabelle y attend le prince Espagnol Clorimand, pour l'admettre dans son lit […].
> Pour comble d'indécence, les reines s'y servent de mots obscènes que la populace même ne se permet jamais d'employer de sang-froid. Voici un couplet de la reine de Naples à Isabelle.
>
> > Cherchez à vos baisers un autre fondement,
> > Ne les rejetez point sur mon commandement ;
> > C'est trop d'obeissance ; & vous fondez sur elle,
> > C'est de ma volonté faire une maquer…[417]

[417]Anonyme, *Recueil des meilleures pieces dramatiques faites en France depuis Rotrou jusqu'à nos jours ou Théatre François. Tragédies.* Tome quatrième, (Publies par Jean Baptiste Claude Isoard plus connu sous le nom de Delisle de Sales), Chez Joseph-Sulpice Grabit, 1780, p. 138. URL: https://books.google.fr/books?id=mDxOAAAAcAAJ&pg=PA137&lpg=PA137&dq=les+occasions+perdues+rotrou&source=bl&ots=GLM2_kVlEh&sig=tuou4KS531vDVM221VdFsiS0Dng&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwin8emNz8zKAhVL1xoKHRyODzUQ6AEIVDAJ#v=onepage&q=les%20occasions%20perdues%20rotrou&f=fale

Cette tendance à la censure sévère prend son origine non seulement dans les interdits de la justice, mais également de ceux de la morale, des prescriptions du bon goût et des lois de la politesse.

2- La représentation des désirs incontrôlés et de leur châtiment

a- Sanctions de la violence sexuelle dans l'action dramatique

Dans les cas où la femme ne consent pas aux appétits masculins et n'y cède pas, le désir peut facilement basculer de l'amour à la violence. La forme la moins violente consiste en l'enlèvement, à la suite duquel une jeune fille est obligée, sous peine de déshonneur d'épouser son ravisseur. La forme la plus agressive est le viol.

- *Les enlèvements forcés voués à l'échec*

Quand les protagonistes masculins envisagent la violence comme moyen de réaliser leurs propres désirs et enlèvent leurs dames contre leur gré, ils ne parviennent jamais à leurs fins. Dans *La Veuve* de Corneille, Alcidon, sous prétexte de se venger de l'affront que lui faisait l'alliance entre Doris et Florange, se sert de la bonne volonté de Célidan pour enlever Clarice, l'amante de son ami Philiste, en sa propre faveur parce qu'elle l'attire depuis longtemps. Ses biens ne sont peut-être pas pour rien dans cette attirance… C'est cet enlèvement qui inspira au reste les graveurs.

On ne peut affirmer que l'enlèvement projeté dans *La Place Royale* soit véritablement consenti de la part d'Angélique. Elle est, en effet, doublement manipulée par son amant. L'amant perfide joue en réalité sur plusieurs cordes pour pouvoir convaincre sa « victime » d'exécuter son plan : il lui propose l'enlèvement comme une solution finale et unique pour pouvoir jouir du bonheur amoureux sans, pour autant, lui laisser le temps nécessaire pour réfléchir à la convenance de sa décision, car il la lui suggère la veille même de son mariage. De surcroît, notre jeune amoureux, joue sur l'affect de son amante en affichant une sincérité mensongère et en la menaçant de se suicider (« Ma mort va me venger de votre peu d'amour ; / Si vous n'êtes à moi, je ne veux plus du jour »). La violence d'Alidor est d'autant plus choquante que le ravisseur organise l'enlèvement de son amante pour l'offrir sans hésitation à son ami Cléandre, qui, au reste, prend lui-même le risque du rapt.

Cet enlèvement ressemble par certains traits à celui que réalisera Dom Juan en extrayant Elvire de son couvent pour la délaisser aussitôt après.

Ces deux comédies cornéliennes laissent la femme en proie à la violence et au cynisme de certains hommes ; elle se transforme en une valeur marchande que les hommes manipulent selon leurs propres intérêts qu'ils soient amoureux ou mercantiles, car

> « à ces êtres incomplets, on ne doit ni respect ni honneur » : l'enlèvement de force se base en grande partie sur cette conception de la femme qui permet à l'enleveur de croire qu'elle pourra toujours changer d'avis[418] .

Les scènes d'enlèvement non consenti véhiculent en fait, des tensions et des rapports de force qui se créent et se défont généralement autour de l'honorabilité de la jeune première. La séduction dolosive unit, outre le galant amoureux, des subordonnés entremetteuses qui préparent le scénario et en favorisent l'exécution, car la séduction se passe dans l'espace domestique, lieu principal de la résidence de la femme désirée.

L'espace où se commet l'acte violent est ici fortement symbolique : en sortant la nuit de son espace intérieur clos (la maison), vers un autre moins protégé (le jardin), Clarice devient, en fait, exposée au danger, plus sujette aux menaces masculines et plus confrontée à la violence des usurpateurs et aux prédateurs de l'honneur. Le danger est d'autant plus imminent que la femme qui quitte son foyer est une femme qui s'éloigne d'une forteresse « où l'on préserve l'honneur des filles [et qui] va être forcée, profanée, violation prémonitoire de l'acte qui doit s'y commettre par la suite[419] ».

L'enlèvement a quelque chose de laid, qui attire un jugement négatif. L'Alcidon de *La Veuve*, n'arrive, en fait, à ses fins qu'en conspirant, moyennant finances, avec la nourrice de Clarice qui facilite son enlèvement en laissant le portail du jardin entrouvert. La nuit choisie pour l'enlèvement d'Angélique est cause de la méprise qui fait que Doris est enlevée à sa place : Alidor non seulement ne peut pas parvenir à ses fins de chosification de l'héroïne en la donnant à Cléandre, mais il s'attire ses mépris et, même s'il opère pour la façade un rétablissement final, il la perd alors qu'il ressentait de l'amour pour elle.

Les limites de la satisfaction des désirs se trouvent dans l'acquiescement du libre-arbitre d'autrui.

- *Horreur des viols et châtiments*

---

[418] Danielle Haase-Dubosc, *Ravie et enlevée* : *de l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVIIe siècle*, Paris, Éd. Albin Michel, 1999, p. 364.

[419] Morinière, Benoit Claude, « *Les Mirages de la séduction dans deux comédies humanistes* : *Les Néapolitaines*, de Fr. D'Amboise et les *Contens* d'Odet de Turnèbe », Valencia, Universitat de Valencia, 1995, p. 59, cité par Madeleine Kern, *Corps et Morale entre geste et parole : la représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552- 1612*), Genève, Slatkine, 2009, p. 123-124.

Cette absence de respect, cet attentat pour forcer une réciprocité de sentiments qu'aucune forme de puissance ne peut obtenir, est évidemment encore plus flagrante quand l'agression est plus violente en vue d'une satisfaction immédiate des désirs. Plusieurs cas de tentatives de viol figurent dans les fables de plusieurs pièces de notre corpus.

Dans la scène 3 de l'acte 5 de la *Silvanire* de Mairet, les indications intra-textuelles mettent l'accent sur la gestuelle violente de Tirinte essayant de forcer l'héroïne éponyme à le suivre :

> SILVANIRE.
> Dieux ! où veux –tu que j'aille ?
>
> TIRINTE.
> Où vous serez servie
> Avec tant de douceur que vous serez ravie.
>
> SILVANIRE.
> Tu me ravis déjà perfide ravisseur,
> Mais c'est de violence, et non pas de douceur :
> Non, je mourrais plutôt.
>
> TIRINTE.
> Allons allons mauvaise,
> Et tais- toi seulement. (V, 3)

L'espace est également significatif de la sauvagerie du geste surtout quand l'œuvre ne se présente pas ouvertement comme une pastorale. Dans *L'Hypocondriaque* de Rotrou, Cléonice est conduite loin de sa demeure, dans un bois, qui la prive de toute protection. La forêt est alors un lieu qui fait peur et qu'on imagine volontiers empli de loups. L'endroit, qui favorise pleinement la tentative de viol commise par Lysidor à son encontre, le dénonce comme un être non civilisé et proche de l'animalité. La volonté de la jeune fille est forcée en la présence d'un autre personnage masculin, l'ami et complice de Lysidor : sa fonction principale consiste à assurer la protection de l'agresseur. Mais il participe de fait à une sorte de meute.

Contrairement à ce qui se passe dans *La Veuve*, où la proie théorique a déjà été mariée, l'agression est d'autant plus grave dans la tragi-comédie de Rotrou qu'elle a pour objet une jeune fille, qui peut voir à jamais sacrifier son honneur en même temps que sa virginité[420], et qui risque de perdre ainsi toute « valeur sur le marché du mariage puisqu'elle est souillée aux

[420] Georges Vigarello précise que la « violence sur la fille impubère blesse un bien secret, une pudeur peu commentée mais toujours soulignée, une '' chasteté'' particulière que la défloration pourrait ruiner : ''La virginité est l'ornement des mœurs, la sainteté des sexes, la paix des familles et la source des plus grandes amitiés.'' Son existence est la condition du mariage. Son atteinte publique compromet l'honneur, le rang, jusqu'à la vie, une fille 'déflorée' devenant invinciblement une fille 'perdue'. » (G. Vigarello, *Histoire du viol XVIe –XXe siècle*, Paris, Seuil, 1998, p. 20.)

yeux d'une collectivité sociale normative[421] ». Ce genre de scène produit une impression d'autant plus forte, hors de la considération de l'atrocité de l'acte violent en lui-même, que parce que le tabou de la virginité étant brisé, se pose désormais le problème du déshonneur de la femme violée et de sa famille. La violence prend ainsi une dimension d'ordre social et moral, l'acte violent étant surtout condamné parce qu'il semble constituer un danger pour l'honneur encore plus que pour l'intégrité physique de la personne violentée. Ainsi Cléonice dans *L'Hypocondriaque*, se montre épouvantée à l'idée de perdre sa virginité, parce qu'elle entraînerait automatiquement la perte de son honneur, c'est-à-dire la considération des autres :

> CLÉONICE.
> Ha ! si quelque respect pour mon intégrité….
> […]
> (*Cloridan les voit*.)
> C'est de vous seulement que dépend mon bon-heur,
> Si finissant mes jours, vous sauvez mon honneur. (II, 2)

d'où la valeur héroïque qui se trouve accordée à l'intervention de Cloridan, célébré comme sauveur de l'honneur et de la vie :

> CLÉONICE.
> Un si pieux office en m'obligeant m'outrage ;
> Où trouver des lauriers pour un si beau courage ?
> Pour egaler mes vœux aux forces de ton bras,
> Est-ce icy des cœurs qui me fussent ingrats ?
>
> CLORIDAN
> Quelque prix si parfait qu'on puisse meriter,
> L'honneur est le plus beau qu'on doive souhaiter. (II, 3)

D'ailleurs ici les registres de la piété et de l'impiété établissent d'emblée une opposition entre les personnages dits « bons » et les personnages « mauvais », favorisant leur identification immédiate :

> LYSIDOR.
> C'est un dieu qui l'ordonne : il le faut, Cléonice,
> Que la force ou l'amour aujourd'huy nous unisse,
> Que cette nuict mes maux en plaisirs convertis
> Fassent les entretiens du Soleil à Thetis :
> Ce dieu doit approuver ces douces violences,
> Après avoir commis de pires insolences ;
>
> CLÉONICE.
> Pour Sçavoir et punir ce forfait odieux,
> Ciel, tu ne manques point ny de foudres ny d'yeux !
> Souvent les seuls projets ont ouvert des abysmes,
> Et les punitions ont prevenu les crimes. (II, 2)

[421] Madeleine Kern, *Corps et Morale entre geste et parole : la représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552- 1612)*, Genève, Slatkine, 2009, p. 135.

Lysidor fait partie de la catégorie des « sacrilèges », non seulement parce qu'il commet des actes de violence physique, mais parce que ses abus sont également d'ordre langagier et moral. Son langage trahit, et depuis la scène précédente (II, 2), sa pulsion agressive et sa licence. Les propos qu'il tient à Cléonice manquent depuis toujours de retenue. Alors qu'il agresse, Lysidor parle de « douces » violences ; vite transgressifs et non conformes aux règles du bon goût aristocratique, ces mots trahissent d'ores et déjà la nature malfaisante de l'agresseur :

> LYSIDOR.
> Plustot pour me guérir ordonne que j'approche,
> Et me laisse languir sur ces deux monts de roche.
>
> CLÉONICE.
> Pour trouver le repos que je vous veux causer
> Les rochers sont trop durs, on n'y peut reposer.
>
> LYSIDOR.
> J'espère que ma lèvre, en ses douces atteintes,
> Sentira que ces rochs ne sont durs qu'à mes plaintes. (II, 2)

De la violence langagière, Lysidor passe rapidement à la violence de l'acte. La détermination du jeune homme à aller jusqu'au bout de son entreprise, quitte à enfreindre les lois divines et humaines, lui ôte toute possibilité de compassion de la part du public et prépare le terrain pour introduire un châtiment adéquat à la « gravité » de sa faute, en conformité avec le genre :

> LYSIDOR.
> Ha ! c'est trop discourir, il faut, ame de souche,
> Que la force aujourd'huy les consacre à ma bouche !
> Inutiles respects, autheurs de mon tourment,
> Si je vous suis encore, je souffre justement.
> Son cœur est trop injuste et cette ingrate amorce
> Qui me charme l'esprit authorise la force : (II, 2)

Si la tentative de viol a lieu bien dans l'espace scénique au vu et au su des spectateurs, rien ne dit jusqu'où l'audace, bien qu'elle ne puisse parvenir à ses fins, grâce à l'arrivée opportune d'un sauveur, est poussée.

La préservation de l'honneur féminin est ici assurée par un héros masculin, Cloridan, qui sauve la femme victime de la violence d'entre les mains de son agresseur et qui se trouve récompensé pour son acte héroïque par la réalisation d'une alliance longtemps souhaitée avec la femme qu'il aime : Perside. Dans *La Silvanire* de Mairet, l'héroïne éponyme est également secourue au dernier moment, cette fois par son propre amant, Aglante. Le jeune amoureux la sauve du barbare Tirinte qui essaye de forcer sa volonté et se fait par-là même accepter comme époux par les parents de la jeune pucelle, qui le refusaient auparavant.

Cette violence masculine semble toutefois ne pouvoir être réprimée que par une autre violence virile qui lui est équivalente en puissance.

> CLORIDAN.
> Profane, si les pleurs d'une fille si saincte
> Ne peuvent triompher de ton ardeur éteinte ;
> Un courageux office, à ces beautez rendu,
> Pour tirer cet effet de ton sang répandu :
> [….]
> (*Il tuë Lysidor*.) (II, 3)

Le meurtre perpétré sur scène, peut choquer. Cependant, en sauvant l'honneur féminin presque profané, le sauveur montre sa capacité à rétablir au-delà de la sauvegarde de la jeune fille l'ordre social. Du fait de la succession des deux actes sous les yeux du public, le deuxième acte est légitimé par le premier, qui était de l'ordre du sacrilège : il est donc juste de le punir et son meurtre est supporté car, comme le précise Aristote dans sa *Poétique*, un méchant ne saurait inspirer la pitié.

Selon Furetière, le viol et le rapt sont considérés comme des crimes de domination violente qui sont digne[s] de mort :

> Les ravisseurs & violateurs des femmes ou filles, ceux qui en abusent par force, sont punis de mort[422].

Ravir au XVIIe siècle implique un abus violent ou même la captivité d'une personne. Ainsi, l'usage de ces substantifs annonce non seulement les motivations violentes et abusives des agresseurs, mais aussi les répercussions judiciaires possibles de leurs crimes.

Dans la réalité, il existait une solution moins radicale à cette sorte d'attentat. S'ouvrait en effet une possibilité de conciliation entre la victime et le séducteur, du moment qu'il décidait de « réparer » son acte par un « légitime » mariage. De fait, le viol semble au XVIIe siècle, avoir appartenu à l'univers de l'impudeur avant d'appartenir à celui de la violence[423]. Peut-être peut-on considérer que le mariage de Célidan avec Doris, dans *La Place Royale*, constitue à cet égard une réparation, même si la jeune fille n'a pas été violée. L'enlèvement forcé était assimilé au viol…

Dans *Clitandre*, tragi-comédie de Corneille où Pymante essaye de violer Dorise, là aussi en forêt, le dramaturge choisit de tout montrer sur scène, même les actions les plus

[422] Furetière, *Dictionnaire Universel*, chez Arnout & Reinier Leers, 1690.
[423] Georges Vigarello, *Histoire du viol XVIe -XXe siècle*, Paris, Seuil, 1988, p. 40.

insoutenables. C'était une manière de séduire son public. Le poète déclare dans sa préface de la pièce avoir « mis les accidents mêmes sur la scène » :

> Il est vrai qu'on pourra m'imputer que m'étant proposé de suivre la régie des anciens, j'ai renversé leur ordre, vu qu'au lieu de messagers qu'ils introduisent à chaque bout de champ pour raconter les choses merveilleuses qui arrivent à leurs personnages, j'ai mis les accidents mêmes sur la scène. Cette nouveauté pourra plaire à quelques-uns ; et quiconque voudra bien peser l'avantage que l'action a sur ces longs et ennuyeux récits, ne trouvera pas étrange que j'aie mieux aimé divertir les yeux qu'importuner les oreilles[424],

Autour de 1630, on retrouve presque partout les mêmes recettes, et nos dramaturges,

> […] traitaient indifféremment toutes sortes de matières, et pourvu que dans leurs poèmes ils eussent mêlé confusément les amours, les jalousies, les duels, les déguisements, les prisons, et les naufrages, sur une scène divisée en plusieurs régions, ils croyaient avoir fait un excellent poème dramatique[425].

Le viol entrepris par un homme bien né et pris au piège de son désir, rapproche la tragi-comédie de Corneille de la tragédie d'Alexandre Hardy, *Scédase, ou L'Hospitalité violée*[426]*,* l'une des rares pièces où le viol est complètement représenté sur scène. Dans ces deux pièces l'organisation de la matière dramatique et son actualisation sur scène confèrent au spectateur une position en surplomb :

> Ici et là, des crimes sont accomplis sur scène sans autres témoins que ceux de la salle. Les personnages qui entreprennent de faire justice aux victimes se lancent alors dans la recherche fiévreuse des indices […]. Il en résulte un puissant effet d'ironie, qui tient à la fois au décalage des savoirs et à l'impuissance dans laquelle se trouve l'unique témoin des faits à agir sur le déroulement du drame[427].

Dans les scènes de viol, on peut se demander si les fureurs de l'amour et l'exhibition de la violence ne flattaient pas quelque peu les pulsions voyeuristes du public que les principes de bienséance de l'esthétique classique s'évertueront à censurer un peu plus tard.

Avec *Clitandre*, Corneille offre à ses spectateurs un véritable plaisir de la peur car la tentative de viol est montrée en deux séquences séparées : ces séquences, dans la première édition de la pièce, se situent dans la scène 3 de l'acte III et dans la scène 1 de l'acte IV. Entre elles, une autre scène. Ces scènes violentes vont certes à l'encontre du théâtre qui commence à

---

[424] Pierre Corneille, *Théâtre*, Tome I, Édition de Claire Carlin, Jean de Guardia, Liliane Picciola et Marc Vuillermoz, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 292.
[425] Sarrasin, *Discours de la Tragédie ou Remarques sur L'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry, à Messieurs de l'Académie française*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 5.
[426] Hardy, Alexandre (1570 ? - 1632 ?), *Le Théâtre d'Alexandre Hardi... contenant Didon se sacrifiant, Scédase ou l'Hospitalité violée, Panthée, Méléagre, Proiris ou la Jalousie infortunée, Alceste ou la fidélité, Ariadne ravie, Alphée pastorale nouvelle*, Francfort, H. et K. Wormen, 1625.
[427] Marc Vuillermoz, « *Introduction* » de *Clitandre ou L'Innocence délivrée*, dans *« Pierre Corneille*, *Théâtre »*, Tome I, *op.cit*., p. 255.

se régulariser en une forme pré-classique. Le spectateur de cette période théâtrale intermédiaire s'attend, en fait, à être diverti par une dramaturgie colorée, violente et dynamique[428]. Cette tendance, si elle a fortement marqué les dramaturgies du Moyen-Âge, se perpétue pendant une bonne partie du premier XVIIe siècle : le spectacle de l'excès et de l'horreur semble en effet, satisfaire énormément le public de l'époque. À la fin du XVIe siècle, Laudun d'Aigaliers notait dans son *Art poétique,* que l'auteur doit plaire par la violence[429]. Les sensations fortes ont peut-être l'avantage de servir l'exemplarité. On peut penser que celles qu'offrait le spectacle de *Clitandre* devaient être puissantes, même si les didascalies sont minimales. Voici la première de ces séquences :

PYMANTE
Que d'heur ! Je tiens ici captive ma maîtresse.
Il lui prend les mains, et les lui baise.
Elle reçoit mes lois, et je puis disposer
De ses mains qu'à mon aise on me laisse baiser.

DORISE
Cieux cruels, ainsi donc votre injustice avoue
Qu'un perfide plus fort de ma fureur se joue,
Et contre ce brigand votre inique rigueur
Me donne un tel courage, et si peu de vigueur.
Ah, sort injurieux ! Maudite destinée !
Malheurs trop redoublés ! Détestable journée !

PYMANTE
Enfin vos cris aigus nous pourraient déceler.
Voici tout proche un lieu plus commode à parler,
Belle Dorise, entrons dedans cette caverne,
Qu'un peu plus à loisir Pymante vous gouverne.

DORISE
Que plutôt ce moment puisse achever mes jours.

PYMANTE
Il l'enlève dans la caverne.
Non, non, il faut venir.

DORISE
À la force, au secours !

---

[428] La tragi-comédie de Corneille se distingue de celles de ses contemporains par l'espace qu'elle réserve au macabre. La violence y est partout : on voit à la scène 7 du premier acte, Rosidor blessé avec des « bouillons de sang » par terre après une ensanglante bataille avec les gens de Pymante, ce dernier apparaît également mutilé à l'aide d'un poinçon que Dorise lui met dans l'œil (IV, 1), des cadavres exposés aux yeux des spectateurs après des batailles qui s'étalent sur plusieurs scènes (I, 7 et II, 3)… « autant de spectacles normalement tenus en lisière de la scène tragi- comique, laquelle, tout en accordant une large place à l'expression de la violence, se garde de tomber dans l'horreur » (Marc Vuillermoz, « Introduction » à *Clitandre*, dans « *Pierre Corneille*, *Théâtre* », Tome I, *op.cit*., p. 254).

[429] Pierre de Laudun d'Aigaliers, *Art poétique françois*, Paris, A. Du Brueil, 1598. « Les choses ou la matiere de la Tragedie sont les commandemens des Roys, les batailles meurtres, viollement de filles & de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetez, & autres matieres semblables » (Livre 5, ch. IV, p. 282).

Et voici la seconde séquence, qui se déroulait dans un compartiment représentant l'intérieur d'une caverne. Plus encore que la bois, la caverne est l'emblème de la vie sauvage :

PYMANTE.
Je ne sache raison qui s'oppose à mes vœux,
Puisqu'ici la raison n'est que ce que je veux,
Et ployant dessous moi, permet à mon envie
De recueillir les fruits de vous avoir servie.
Il me faut des faveurs malgré vos cruautés.
Il veut user de force

DORISE.
Exécrable ! Ainsi donc tes désirs effrontés
Voudraient sur ma faiblesse user de violence ?

PYMANTE.
Je ris de vos refus, et sais trop la licence
Que me donne l'amour en cette occasion.

Notons qu'à partir de 1644, la didascalie disparaît…

Or dans *Clitandre*, la femme agressée se défend elle-même. L'événement n'est toutefois pas un *hapax*. Le châtiment du coupable se révèle encore plus spectaculaire car, alors que Cloridan peut être vu comme un justicier, les femmes apparaissent alors comme des furies vengeresses. Au reste, Pymante comparaîtra ensuite devant le roi, ce qui place l'action de Dorise hors justice, quasiment comme une simple application de la loi du talion.

Dans *La Belle Alphrède* de Rotrou, l'héroïne, abusée, décide de se venger de Rodolphe qui lui a ravi l'honneur, l'épée à la main :

ALPHRÈDE.
Parle mieux infidèle,
[…]
Je ne suis que l'objet de mépris d'un perfide,
Mais je veux, si je puis, en être l'homicide,
Et tu raviras ce que je t'ai sauvé
Ou de ton traître sang, ce fer sera lavé : (I, 4)

Cette Alphrède étonne.

Clitandre propose cependant un cas un peu différent. La Dorise de cette tragi-comédie est d'une nature violente. Elle avait déjà répondu aux méchantes railleries de Pymante, heureux d'avoir tué – ou cru tuer – Rosidor, dont elle était éprise, par une promesse d'agressivité :

DORISE.
Ce courroux, dont tu ris, en fera la conquête
De quiconque à ma haine exposera ta tête,
De quiconque mettra ma vengeance en mon choix.

> Adieu : j'en perds le temps à crier dans ce bois ;
> Mais tu verras bientôt si je vaux quelque chose,
> Et si ma rage en vain se promet ce qu'elle ose (III, 3)

Ce qui révélait le sérieux des menaces de Dorise, c'est l'évocation métonymique de ses mains comme instrument de la réalisation de la vengeance :

> DORISE.
> Ces mains, ces faibles mains que vont armer les Dieux,
> N'auront que trop de force à t'arracher les yeux,
> Que trop à t'imprimer sur ce hideux visage
> En mille traits de sang les marques de ma rage. (III, 3)

En quelque sorte, ces menaces étaient prémonitoires. De fait, déjà Dorise se montre agressive d'ongles et de dents… » (III, 3). Grâce aux didascalies internes, l'on sait que Dorise se jette sur Pymante et le griffe :

> PYMANTE.
> Et que voulez-vous faire ?
> Dorise, arrêtez-vous.
>
> DORISE.
> Je me veux satisfaire
> Te déchirant le cœur.

Si l'on défendait aux femmes, depuis l'Antiquité, de faire couler le sang, c'est parce qu'elles étaient jugées incapables, car inaptes à faire la guerre, d'être détentrices d'un pouvoir et à diriger un État. Autant la violence des hommes fait figure d'évidence axiomatique, autant la violence des femmes reste pour l'essentiel impensée :

> la négation de la capacité des femmes à être violentes s'inscrit dans le principe de la différence sexuelle. L'anthropologie a notamment souligné la manière dont les hommes ont organisé un ordre social excluant symboliquement et concrètement les femmes de l'accès à la violence et aux armes[430].

La femme agressive, rivale potentielle de l'homme, est donc exclue et appréhendée comme les Amazones. Le comportement féminin violent est jugé comme irrationnel et incongru ; aussi les femmes violentes sont-elles présentées comme d'infernales furies. Dorise, dans *Clitandre,* est d'emblée présentée comme une femme redoutable, agressive et passionnée et il n'est pas indifférent qu'elle se défende avec un « *poinçon qui lui était demeuré dans les cheveux*. » (IV, 1) et qui justement, alors qu'elle s'est habillée en homme, est le symbole de sa féminité :

> DORISE.
> Traître, ce ne sera qu'à ta confusion.
> *Elle lui crève un œil du poinçon*

[430] Fanny Bugnon, *Penser la violence des femmes*, sous la dir. de Coline Cardi et Geneviève Pruvost, Éd. La Découverte, Paris, 2012, p. 363.

qui lui était demeuré dans les cheveux

PYMANTE, *portant les mains à son œil crevé.*
Ah, cruelle !

DORISE.
Ah ! Brigand !
PYMANTE.
Ah ! Que viens-tu de faire ?

DORISE, *en s'échappant de lui.*
De punir l'attentat d'un infâme corsaire.

On peut penser que la cruauté de Dorise se manifeste encore dans son plaisir et sa satisfaction d'avoir accomplir un acte violent :

DORISE.
Cependant pour loyer de sa lubricité,
Son œil m'a répondu de ma pudicité,
Et dedans son cristal mon aiguille enfoncée,
Attirant ses deux mains m'a désembarrassée. (IV, 1)

Le spectacle de l'horreur mettant en scène Pymante, l'œil crevé, baignant dans son sang et exprimant sa douleur ne saurait attendrir le public à son égard, même si sa tentative de viol a pour origine son amour extrême pour Dorise, qui l'a systématiquement dédaigné. Pymante paraît comme invoquer la compassion des spectateurs

L'un s'offusque du sang qui de l'autre distille ?
Coule, coule, mon sang, dans de si grands malheurs
Tu dois avec raison me tenir lieu de pleurs. (IV, 2),

Dorise s'était elle-même montrée violente auparavant en s'en prenant à Caliste à main armée. On peut penser que son tempérament la sauve ici ; que, dans la conception de Corneille, la Providence se sert d'un mal contre un autre mal.

Mâles dans leur colère, et leur force de vengeance, ces femmes, car on peut dire la même chose d'Alphrède, gardent étrangement une apparence conforme aux normes de la féminité de leur temps et restent belles et séduisantes aux yeux des beaucoup d'hommes. Dorise, même après une suite d'actions violentes, reste attrayante (elle était au reste aimée de Pymante à cause de beauté), et le prince, qu'elle aide de surcroît dans son combat contre Pymante, refuse son exclusion de la cour et la destine à l'un de ses gentilshommes, Clitandre, qui donne son nom à la tragi-comédie de Corneille. Dorise, punie de ses forfaits par l'outrage qu'elle a subi est comme purifiée par la volonté, la « faveur », princière :

FLORIDAN.
Fusses-tu mille fois encore plus méprisable,
Ma faveur te va rendre assez considérable

Pour t'acquérir ici mille inclinations.
Outre l'attrait puissant de tes perfections,
Mon respect à l'amour tout le monde convie
Vers celle à qui je dois et qui me doit la vie.
Fais-le voir, cher Clitandre, et tourne ton désir
Du côté que ton prince a voulu te choisir :
Réunis mes faveurs t'unissant à Dorise. (V, 4)

Dans *Clitandre*, la violence sexuelle de Pymante n'est qu'un aspect d'une violence générale. Il continue de se montrer également agressif sur le plan langagier une fois qu'elle s'est vengée en lui crevant l'œil :

Dorise ne tient plus dedans mes souvenirs
Que ce qu'il faut de place aux soins de la punir,
Je n'ai plus de penser qui n'en veuille à sa vie ;
[…]
Faites que je mérite en trouvant l'inhumaine
Par un nouveau forfait, une nouvelle peine,
Et ne me traitez pas avec tant de rigueur,
Que mon feu ni mon fer ne touchent point son cœur. (IV 2)

Le violeur est représenté depuis le début comme un personnage hors normes, qui recourt systématiquement à la violence pour obtenir ce qu'il désire : il attaque Rosidor à main armée pour écarter un rival ; il n'hésite pas, geste avilissant, à se déguiser en paysan pour mieux accomplir son forfait, c'est un être faux, qui n'a rien d'un gentilhomme – le roi le lui rappellera ; hautement symbolique : lorsqu'ayant retrouvé Dorise il veut se venger, il n'hésite pas non plus à attaquer son prince, qui était témoin de ses forfaits. Le langage du viol cherche en fait à évoquer le caractère en tout déréglé et même bestial de l'être qui se perd dans toutes ses passions[431]. Les *topoï* judiciaires et médicaux introduits dans les scènes de viol (droits, lois, punir, bourreau, fureur, désordre, sens brouillés, passions[432]) participent à ce que Jean Rohou appelle « l'intériorisation des conflits[433] » et « l'intention moralisatrice[434] » du théâtre. Le viol conduit en fait à la condamnation de Pymante et à son exclusion de la société aristocratique raffinée et règlementée à laquelle il appartient ; son acte fait de lui un barbare et légitime par-là même son châtiment final.

[431] L'éditeur de *Le Theatre de P. Corneille* (1740) note d'une façon anecdotique que le monologue de Pymante s'adressant à l'aiguille avec laquelle Dorise lui a crevé l'œil peut être à l'origine du « proverbe, *Discourir sur la pointe d'une aiguille*, dont on se sert communément pour dire, parler long-temps sur un sujet frivole. » (*Le Theatre de P. Corneille, op.cit*., p. 8.)
[432] *Clitandre*, *op.cit*., (IV, 2).
[433] Jean Rohou, *La tragédie classique : histoire, théorie, anthologie (1550-1793)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Didact Français, 2009, p. 76.
[434] Jean Rohou, *ibid.,* p. 76.

À cet égard aussi la tragi-comédie de *Clitandre* se révèle comme une « anti-Mélite », pour reprendre l'expression de Marc Vuillermoz.

Ce personnage peut sembler constituer la première version de ces grands « monstres[435] » qui hanteront bientôt le théâtre tragique cornélien. En butte à l'échec, l'œil crevé, il se déchaîne comme une bête furieuse dans la scène 2 de l'acte IV, s'adressant à ses sens, à sa rage, aux Destins, rêvant de déclencher un cataclysme :

> PYMANTE.
> Remettez-vous mes sens, rassure-toi, ma rage,
> Seule je te permets d'occuper mon courage,
> Tu n'as plus à débattre avec mes passions
> […]
> Remplissons tous ces lieux de carnage et d'horreur.
> *Une tempête survient.*
> Mes menaces déjà font trembler tout le monde,
> Le vent fuit d'épouvante, et le tonnerre en gronde,
> L'œil du Ciel s'en retire, et par un voile noir,
> N'y pouvant résister se défend d'en rien voir ;

Cette pédagogie de l'effroi, basée sur le déchainement des passions humaines avec ses échos visibles dans la nature (tempête, tonnerre, pluie, vent) relève de l'esthétique « baroque » cornélienne. Vise-t-elle, chez ce disciple des Jésuites, à mobiliser les énergies du public contre les incarnations du Mal, qui peuvent hanter aussi le monde aristocratique ? Pymante ne paraît-il pas ridicule dans son excès de fureur et dans cette illusion de puissance ? Il a ici quelque chose de Matamore. Le rire aussi est une sanction.

René Pintard donne une explication sociale et politique à la corruption des mœurs au début d'un siècle dit de « saints » et à la propagation de ces mœurs violentes dans la classe nobiliaire : déchiré par plusieurs guerres religieuses, persécutions, et massacres, le siècle a vu, en fait, naître un sentiment de frustration, de doute et de dégoût de tout ce qui se présente comme religieux. Une fois la paix religieuse établie,

> une fois rendus à leurs foyers les rudes gentilshommes dressés aux embuscades, aux sacs de villes, aux viols et aux incendies, c'est à la Cour une explosion de licence. Le plaisir étant enfin permis, après tant d'années de tension douloureuse, on s'y abandonne avec grossièreté, avec brutalité, avec violence ; dans les orgies de sang, on a pris l'habitude des vins les plus capiteux, et il en faut d'étrangement forts pour entretenir désormais ou susciter l'ivresse. Galanteries audacieuses, âpres passions, débauche forcenée, rixes, duels, interminables parties dans les tripots, batailles à coups de poing et saouleries, voilà les plaisirs à la mode, avec je ne sais quoi de joyeux et de cynique dans les pires débordements[436].

Pour être sensuelle, la scène n'était pas pour autant permissive et globalement immorale.

---

[435] C'est ainsi que Corneille définit sa pièce (*Clitandre*) au début de la dédicace de *L'Illusion comique*.
[436] René Pintard, *Le Libertinage Érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Genève, Éditions Slatkine, 2000, p. 7.

Reste à savoir si, à cette époque, la violence est une vocation purement masculine, ou si ces douces et « honnestes femmes », ordinairement victimes de la violence des hommes (rapt, viol, enlèvement), peuvent en faire preuve à leur tour sur la scène. Demeuraient-elles toujours passives face à la violence environnante ? Peut-on trouver dans les fictions théâtrales du XVIIe siècle des femmes nobles représentées comme « naturellement » violentes sans qu'il s'agisse d'une simple réaction à la violence masculine ? La violence féminine marque, en effet, l'écart entre une éducation religieuse qui vise à former un sexe docile, et doux et une réalité qui met la femme en situation de réagir et de répondre pareillement à la violence masculine.

Se passant des principes de la galanterie et de la culture courtoise inculqués par l'éducation noble, ces personnages féminins semblent brouiller l'image stéréotypée de l'aristocrate bien éduquée. Elles franchissent les limites des sexes tracées par les traités d'instruction féminine pour s'approcher plutôt de l'image de la femme virile qu'on pouvait trouver dans certaines « histoires tragiques », comme celles de Giraldi ou de François de Rosset. Celles-là n'agissent pas seulement pour se venger mais pour satisfaire leurs passions, notamment amoureuses. Elles ne recourent pas d'ailleurs seulement à la violence armée, de maniement difficile pour elle. Leur violence s'exerce souvent par le recours à la magie.

b- Forcer par la sorcellerie : une blâmable pratique féminine

Un certain nombre de comédies et tragi-comédies de l'époque introduisent des personnages de magiciens ou de sorcières. Parfois, c'est pour autrui qu'ils agissent ; parfois, c'est pour eux-mêmes et pour la satisfaction de leurs pulsions qu'ils usent de sortilèges. Ils remplacent d'une certaine façon les satyres de la pastorale. Ce sont pourtant des êtres qui n'ont pas une apparence animale mais qui, au lieu d'utiliser la brutale force physique, utilisent des moyens plus cachés et plus sombres pour s'opposer au libre-arbitre de ceux sur lesquels ils jettent leur dévolu.

Diverses formes théâtrales se sont intéressées à la passion féminine irrépressible, qui ne parvient pas à s'assouvir par la violence, au contraire de la passion masculine, utilise des moyens qui ne sont pas considérés comme moins blâmables : le recours à la puissance des Enfers, autrement dit la magie noire. La tragédie, la pastorale, et la tragi-comédie ont ainsi offert le spectacle de la sorcellerie. Les démons donnent de la puissance à des poudres, à des miroirs, à des philtres, ou à des illusions d'optique pour forcer la volonté d'un mâle indomptable. On assiste à une telle présentation du désir féminin dans une comédie et une tragi-comédie de

Rotrou, respectivement *La Bague de l'oubli* et *L'Innocente Infidélité*. Dans ces deux pièces, on a affaire à des femmes qui, en butte à un rejet de leur amour ou une impossibilité de le vivre, ne l'acceptent pas. Par ailleurs leur désir se confond avec leur ambition politique. C'est à chaque fois la personne royale que vise la magie, comme si tout désir féminin s'assimilait à une quête de pouvoir. Les deux sorcières, qui semblent au reste, occasionnelles, forcent l'interdiction ou la réticence du roi par leur recours à la magie noire.

C'est l'ambition qui fait tomber la femme dans cette blâmable pratique. Dans *La Bague de l'oubli*, tirée d'une *comedia* de Lope de Vega *La sortija del olvido*, la princesse Léonor complote contre le roi, son frère pour s'emparer du pouvoir et prendre ainsi le mari qu'elle aime. Avec l'aide de ce dernier, elle remet donc au roi une bague enchantée qui lui « ôte le jugement » (v. 210) et ne lui laisse « ni raison, ni mémoire » (v. 211) :

> Anneau plus que précieux par ton enchantement,
> Que par le prix de l'or, ni par ce diamant :
> Si ta vertu me donne un succès favorable,
> Que tu vaux de trésors, que tu m'es adorable !
> Ma mémoire à jamais me parlera de toi,
> Si tu m'obliges tant, que de l'ôter au Roi :
> […]
> Et le sens qu'il perdra m'acquiert un diadème,
> Et les chastes faveurs de la beauté que j'aime. (II, 4)

Cette véritable violence commise à l'égard du roi et qui consiste dans la négation de ses volontés profondes grâce à l'aide des Enfers, ne se limite cependant pas à des effets sur son esprit et ses perceptions. Elle produit également des manifestations physiques qui apparaissent dès que le monarque passe à son doigt le diamant enchanté : si on le voit au début assoupi, ce qui est fort dégradant pour un monarque, égrotant et saisi d'une langueur incompréhensible, il manifeste peu après « *d'autres contenances* » (III, 2), qui deviennent ensuite « *des contenances toutes changées* » (III, 6), puis « *des contenances extravagantes* » (IV, 2) comme le précisent les indications scéniques. L'état du roi change selon qu'il ôte la bague ou qu'il la remet. Son dérèglement passe d'un simple assoupissement à la folie, et il finit par méconnaître tous ses courtisans et donner des ordres contradictoires, causant par-là la confusion de tout le monde. Le pouvoir maléfique de la magie consiste en une domination exercée sur le corps du roi ainsi que sur ses capacités intellectuelles : sans être magiciens eux-mêmes, Léonor et son amant sont assimilés aux sorciers professionnels du fait qu'ils utilisent des moyens particulièrement illicites. Ce changement, qui affecte également d'autres personnages de la pièce qui viennent fortuitement à passer l'anneau produit des effets comiques. Il permet aussi d'apprécier l'habileté de la sorcière et son amant qui saisissent l'occasion pour manipuler le roi, conscient de ce qu'il croit être des accès de folie. Ils avancent leur ambition de s'emparer du pouvoir :

LÉANDRE.
Il est vrai que depuis le mal qui vous possède,
À qui nous ne pouvons apporter des remèdes ;
Un Vice-Roi, vous dût affranchir de souci,
Un Monarque souffrant, son État souffre aussi,

LE ROI.
Votre conseil ma sœur, m'est important ici,
Qui pourrai-je charger d'un si noble souci ?

LÉONOR.
J'approuve cet avis, et ne connais personne,
Qui l'exécutât mieux que celui qui le donne
Ce Léandre, qui parle à votre Majesté,
A du mérite autant que de fidélité. (IV, 2)

La princesse semble même se réjouir devant la folie de son frère qui lui ouvre un droit chemin vers le trône. Dans la scène dernière, alors que le roi veut abdiquer, elle paraît faire volte-face et témoigne d'une douleur profonde mais feinte alors qu'elle est au comble de la joie.

LEONOR [*à part*].
En ce fâcheux état, que sa voix a des charmes !
Mais feignant à propos, et lâchant quelques larmes :
Ah révoquez (Monsieur) cet arrêt rigoureux.
Nous aurons sous vos Lois un destin plus heureux. (V, 6)

L'Hermante de *L'Innocente Infidélité*, une autre grande dame qui recourt aux services d'une sorcière, par l'intermédiaire de sa domestique, Clariane – le contact avec les Enfers ne semblant pouvoir être assuré que par une âme roturière – est prête à sacrifier jusqu'à son honneur pour nourrir ses ambitions et satisfaire aux désirs du jeune roi. Chez ces femmes, la gloire réside dans la conquête d'un époux puissant, ou mieux encore, d'un époux royal. En proie à une véritable manie du trône, en même temps que frustrée dans ses appétits sexuels, elle n'hésite pas à trahir les principes de son éducation.

Abandonnée par le roi après qu'il a abusé de son honneur, peu résistant, Hermante, délaissée pour sa facilité même au profit de Parthénie dont le nom, programmatique, révèle qu'elle lui est opposée en tout, envisage le recours à la sorcellerie pour faire revenir son ancien amant dans ses bras et se ceindre de la couronne. Elle déclare hautement : « J'emploierais tous moyens pour toucher ses esprits, / Et les crimes sont beaux dont un trône est le prix. » (I, 2). Hermante dont l'espoir est d'acquérir « […] cette grandeur, ce sceptre, ces honneurs » (I, 2) se montre en même temps prête à toutes les violences, jusqu'à projeter de tuer la reine, sa rivale, qu'elle se voie couronnée du diadème.

Sous le charme de l'anneau, le comportement du roi se métamorphose : les effets corporels de la magie commencent tout d'abord, par un simple éblouissement visuel qui lui fait

paraître belle une femme qui n'est peut-être, au départ, que jolie (« HERMANTE : Sa vue à mes regard fixement attachée / Prouve assez clairement que son âme est touchée[437] »). Ils ne s'étendent bientôt sur les actions du roi : même les mouvements du roi dépendent désormais des déplacements qu'effectue son enchanteresse. Sans cesse on le voit ainsi suivre ses pas (« FÉLISMOND, *suivant Hermante*. » (III, 1), et même courir derrière d'elle (« *Il court après* », II, 5) et lui « *parler à l'oreille […]* » (II, 2) au vu et au su de toute l'assemblée. Son attirance est si forte qu'il délaisse, par la suite, son épouse pour aller rejoindre la maléfique créature.

La violence exercée sur le roi ne se limite pas à forcer ses sentiments en l'obligeant à renouer sa relation charnelle avec Hermante ; elle l'amène à accepter de tuer son épouse la nuit même de ses noces pour offrir sa couronne à la sorcière. La passion du pouvoir éclate dans cette formulation prêtée au roi par Rotrou : « FELISMOND. Et cette ambition te donne un diadème / Met mon sceptre en tes mains, & t'égale à moy-mesme, » (IV, 2). Le roi devient une sorte de marionnette qui, guidée par Hermante, ne fait qu'exécuter ses ordres. Pire, il l'énonce sans vergogne :

> FÉLISMOND.
> Je soumets tout respect à tes moindres avis,
> Je veux qu'aveuglement tes desseins soient suivis,
> J'immole Parthénie à l'ardeur qui m'enflamme,
> Tu possèderas seule et mon corps, et mon âme : (III, 1)

L'usage de l'adverbe « aveuglement » dit l'absence de toute volonté de la part du roi. On n'est pas très éloigné d'un discours religieux : en fait le roi parle en damné.

Consciente de son pouvoir sur le roi, la jeune sorcière se vante alors de son succès et, narcissique, se voit déjà couronnée de ce « riche ornement » :

> HERMANTE.
> Cet absolu pouvoir dont l'Enfer le captive,
> Fait d'un Roi mon amant.
> Mais de quelque façon qu'on gagne un Diadème,
> Je n'épargne hommes, Dieux, mon honneur, ni moi-même,
> Sur le front d'un mortel, c'est un riche ornement. (IV, 2)

Évandre, le confident du roi, donc un peu son double, sa conscience survivante, semble le seul à pouvoir mesurer la puissance de la violence exercée sur son roi et le danger réel que présente l'intrigante pour la sérénité du couple royal aussi bien que pour la paix sociale du royaume. Hermante risque d'anéantir la souveraineté légitime et de semer le désordre dans l'État. En bon conseiller, il propose volontiers à la jeune reine légitime de tuer de ses mains l'infernale manipulatrice afin de rétablir le pouvoir :

---

[437] (II, 2).

Ah ! commandez plutôt, que de cette sorcière
Cette main à vos yeux soit la juste meurtrière,
Coupons racine aux maux dont ces sales amours,
Troublent votre repos et menacent vos jours.
L'honneur, et les respects dus à la loi divine
Et le bien de l'état dépend de sa ruine
Ôtons-lui ce qu'un jour elle vous peut ravir
C'est obliger le Roi que de le desservir. (III, 2)

Contre la sorcellerie féminine, il faut absolument une conscience éclairée qui puisse rétablir l'ordre et arracher le pouvoir d'entre les mains de son usurpatrice. Évandre, qui sait observer, arrache la bague à Hermante et le sortilège disparaît aussitôt ; moment propice pour que le roi découvre le visage réel de son enchanteresse dont la beauté n'est que factice. Peut-être n'était-elle pas inexistante autrefois mais seulement éclipsée par celle de Parthénie, vu le rayonnement de celle-ci, venu de l'intérieur.

La femme qui utilise des moyens magiques est alors assimilée à une femme laide et dont la laideur extérieure trahit la laideur des procédés auxquels elle recouru. C'est la trace physique de ses affreux projets et de ses repoussants moyens. Découverte par Évandre, Hermante laisse, en effet, éclater une violence cynique, hurle, crie, s'arrache les cheveux et souhaite même un cataclysme général qui anéantisse le monde entier en même temps qu'elle-même :

Que l'Enfer pour le moins, s'ouvre aux vœux que je fais,
Qu'il engloutisse tour, Roi, sorcière, et Palais,
[…]
Confondez l'innocent avecque le coupable,
Faites pour mes forfaits souffrir tous les mortels,
Renversez les Cités, les trônes, les autels,
Par la punition faites juger du crime
Que mon pays périsse, et que l'Épire abîme, (V, 5)

De nouveau incapable, avec ses seuls moyens, d'assouvir sa haine, Hermante voudrait tourner sa violence vengeresse contre son propre corps :

Je ne puis ni mourir ni forcer ces murailles,
Je ne puis de ces mains arracher mes entrailles, (V, 5)

L'indication scénique selon laquelle on voit « *Hermante [qui] court furieuse par la chambre s'arrachant les cheveux* » impose encore, par sa ressemblance avec les Furies, l'image de la sorcière. Elle est en effet assimilée aux divinités infernales par le roi revenu de ses errements et il s'estime souillé par les contacts qu'il a eus avec elle. C'est bien le péché qu'incarne Hermante.

Dans cette société noble où la beauté est érigée comme valeur extrême, la femme que sa violence indirecte a rendue horrible n'a guère de place. Taxée de sorcellerie, et devenue par là un véritable danger social, elle ne peut être épargnée par une simple exclusion de la vie

sociale et la menace ne peut être écartée que par sa mort. L'exécution d'Hermante devient alors une affaire d'importance publique, légitimée, selon Évandre, par la colère du peuple contre la violence commise à l'égard de l'épouse légitime du roi. Ainsi, le retour à l'ordre ne peut s'établir que par le châtiment de cette faute dans le sang de la sorcière :

> Tout le peuple ignorant de cet enchantement
> Condamne à haute voix votre déportement,
> Et bénira la main qui sera la meurtrière
> De cette infâme, horrible, et damnable sorcière. (V, 4)

La présence scénique de la femme, sorcière potentielle, rappelle un danger social ; en présentant un être maléfique aux pouvoirs extraordinaires, perturbateur de la paix publique et du pouvoir masculin, ces dramaturgies aboutissent à son exclusion, signifiant le devoir de chaque honnête citoyen de la chasser et de lutter contre ses sortilèges afin de préserver l'ordre et le bien du royaume. Cet acharnement contre les femmes qui pratiquaient la sorcellerie ou qui étaient seulement soupçonnées de la pratiquer fait, en réalité, partie d'un mouvement social qui a connu son apogée au début du XVIIe siècle, la chasse aux sorcières, et qui sévit dans les années 1630 avec l'affaire Urbain Grandier et les possédées de Loudun, née d'une attirance de la Mère supérieure d'un couvent d'Ursulines vers le prêtre Urbain Grandier. Si la femme incarne principalement le « beau sexe », elle est souvent vue comme une infra-beauté, une beauté éphémère et menaçante qui est soupçonnée cacher la pire des laideurs physiques et morales, d'autant plus que sa beauté restait très éphémère, qu'elle concernait l'apparence et non l'être et que les effets du vieillissement étaient considérés comme spectaculaires sur elle, on l'a vu, et comme la révélant.

Ce sont celles qui pouvaient désobéir ou s'enhardissaient à sortir des codes et normes sociaux qui risquaient le plus qu'on soupçonnât la laideur qui leur venait : la vieille fille, qui n'est placée sous aucune autorité masculine est jugée sévèrement, non pas parce qu'elle n'est pas jolie, mais parce qu'elle est « coupable » moralement de n'être ni mariée, ni mère, ni religieuse. Les veuves, à cause de leur liberté « excessive » sont vues comme une menace potentielle de l'ordre familial. Les femmes taxées de sorcellerie sont présentées comme « laides » parce qu'elles sont célibataires, indépendantes et rebelles. Faut-il alors penser autrement cette laideur féminine spécifique, comme étrangère à toute représentation physique, pour y voir plutôt la projection d'une peur, d'une perception du mal social qu'elles pouvaient incarner ? Ne peut-on penser que ces personnages de femmes laides et méchantes étaient inspirés par des femmes fortes, dotées de facultés intellectuelles considérables qui les avaient

rendues rebelles et en écart avec l'image de la femme obéissante et docile ? De là émergerait la laideur qui leur est prêtée pour leurs mœurs.

Personnage trouble, ambigu et transgresseur, cette « femme forte », d'une espèce particulière fascine et fait peur tout à la fois : elle fascine comme belle séductrice, elle fait peur comme potentiel personnage manipulateur et destructeur d'hommes, à qui tout réussit parce que, justement et paradoxalement, cet être originellement inférieur et faible fait ostentation de qualités typiquement masculines. Au reste, la violence féminine n'est pas ce qu'on peut imaginer aujourd'hui ; elle semble englober, au XVIIe siècle, toute absence de « naturel[438] », ou plutôt de tout ce qui est supposé être tel. Ainsi tout comportement féminin qui n'obéit pas à la « nature[439] » féminine, à la douceur et à la retenue, qu'elle soit verbale, sexuelle ou morale, est vu comme une violence contre ses « humeurs naturelles ». Ce corps débridé, livré à tous les « péchés » de la bouche (nourriture, luxure, discours), est bien loin de celui de la femme dont l'enseignement se réduit à l'économie domestique, qui même si elle subit la violence, ne doit en aucun cas la produire ni la rendre. Ces femmes « fortes », devenues presque les égales des hommes, sont porteuses d'un risque pour le pouvoir masculin qui en a peur ; d'où leur condamnation immédiate et leur représentation négative comme un modèle hors norme qui trahit l'image même de son sexe et de sa classe :

> Preuves s'il en fallait encore que la femme est par nature perfide et cruelle, ces […] représentations, […] semblent avoir beaucoup ému les observateurs car elles révèlent que chaque femme, même la plus conforme aux modèles sociaux majoritaires, peut devenir violente, renvoyant aux croyances ancestrales sur la sorcière[440].

Le discours dénonçant la laideur physique et morale du sexe féminin vise d'abord celles qui revendiquent leur autonomie en cherchant à se défaire de l'autorité masculine. « Ce n'est pas tant leur physique qui dérange, mais ce qui est considéré comme une défaillance morale pour délit d'insoumission aux normes établies[441] ». L'histoire de la laideur n'a donc pas été étrangère

---

[438] Furetière précise dans son entrée NATURE que l'« On dit aussi, qu'un homme est ennemi de *nature*, quand il se plaist à faire du mal à soy & à autruy ». » (Furetière, *Le Dictionnaire Universel*, chez A. et R. Leers, 1690.) Ainsi tout mouvement *violent* est considéré comme un mouvement « opposé au naturel & se fait par une cause externe, contre la pente & l'ordre de la nature. » (Furetière*, Le Dictionnaire Universel*, 1727)

[439] Au XVIIe siècle, certains défauts ou qualités sont considérés comme des caractéristiques naturellement féminines comme la crainte par exemple. Furetière donne la définition suivante de l'adjectif FÉMININ : « Ce qui appartient à la femme. La crainte est une foiblesse du sexe féminin. » (*Dictionnaire Universel*, 1690), il ajoute dans son entrée FEMME que « Salomon deffie de trouver la *femme* forte : il dit que de mille hommes il en a trouvé un bon, & de toutes les *femmes* pas une. » (*Id*.), et que « la *femelle* est ordinairement plus foible que le masle. » (*Id*.)

[440] Dominique Lagorgette, *Penser la violence des femmes,* sous la direction de Coline Cardi et Geneviève Pruvost, Paris, La Découverte, 2012, p. 386.

[441] Claudine Sagaert, *Histoire de la Laideur féminine*, préface de David Le Breton, postface de Georges Vigarello, Paris, Auzas éditeurs-Imago, 2015, p. 16.

à la circulation du pouvoir, à ce que Michel Foucault a appelé la « microphysique du pouvoir[442] ».

Toutefois quelques personnages masculins récourent également à la magie pour parvenir à leurs fins. En ce cas, ce sont plutôt les magiciens qu'eux-mêmes qui sont incriminés, sans qu'on puisse toutefois parler d'acharnement contre eux. On pourrait cependant évoquer le personnage d'Ismen, dans *Les Amantes* de Chrétien des Croix[443], qui est une pastorale : il s'agit d'un magicien ordinairement efficace mais, quand il veut utiliser sa magie, forcément noire, cette fois, pour jouir de la créature qu'il aime, son art se révèle inopérant. On assiste à une sorte de conversion du magicien. Quant au magicien Théombre, dans la *Bélinde* de Rampalle[444], il renonce à l'exercice de son art pour véritablement jouir de celle qu'il désire : il se fait alors repousser exactement dans les mêmes termes que les bergères emploient pour écarter les satyres.

On peut donc en conclure que le recours à la sorcellerie est aux femmes ce que le viol est aux hommes ; cependant il n'existe dans leur cas aucune formule de conciliation réparatrice.

3- L'assagissement de la scène

Avec la fin du règne de Louis XIII et l'avènement de celui du roi Soleil, Mazarin continue la même politique de répression que son prédécesseur, Richelieu, en essayant de dresser toutes les minorités indisciplinées avec une administration ferme et une police placée directement sous ses ordres. Ce système centralisé, ne se limite cependant pas au domaine politique ; il touche également les arts et la littérature que Richelieu essaie de dominer avec une tendance à rationaliser et contrôler le travail des poètes.

a- Mœurs et langage policés

Dans cette société de plus en plus policée, nos auteurs semblent avoir montré alors une certaine bonne volonté pour se conformer, peut-être inconsciemment, au goût changeant de l'époque et pour polir leurs œuvres afin d'échapper au blâme et à la censure. La duplicité règne alors en maîtresse.

Émerge alors une esthétique où l'on évite les mots sales, les aveux directs : point d'aboutissement de cette évolution, Racine suggèrera de troubles désirs sous le vernis d'une

[442] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 31.
[443] Chrétien des Croix, *Les Amantes ou la grande pastorelle*, Rouen, 1613.
[444] Rampalle, *Bélinde*, Tragicomédie, Lyon, 1630.

langue parfaitement polie. Il ne semble pas le seul à avoir opté pour cette pratique. Bien que le genre ait été considéré comme « moins noble », les auteurs de comédie ont aussi tenté d'atteindre cette pureté de façade. Beaucoup de poètes ont alors essayé de mettre en scène des « honnestes gens » avec des mœurs policées, évitant de tomber dans la vulgarité des scènes grivoises et licencieuses auxquelles le genre avait quelque peu habitué le public et le lectorat. Leurs personnages sont des hommes et des femmes de la haute société qui savent en tout temps parler « honnêtement ».

L'érotisme gaillard est banni et la poétique amoureuse des salons doit reposer sur la une forme d'hypocrisie. Jean Chapelain, écrivain officiel, chargé de la surveillance des gens de lettres, nous décrit le procédé dans cette formule :

> Les sales mots se traitent mesmes avec des paroles honnestes et l'on voile les turpitudes des pensées de termes qui les signifient bien, mais qui sont ou métaphoriques ou allégoriques, en sorte que l'auditeur, s'il veut, peut dissimuler de les entendre et que l'oreille les admet sans s'en scandaliser. Cela s'appelle en cette Cour envelopper les ordures, c'est-à-dire les desguiser sans les rendre mesconnaissables[445].

Bellegarde, nous donne dans ses *Réflexions sur l'élégance et la politesse de style*, un exemple des mots délicats[446] qu'il vaut mieux utiliser quand il s'agit de parler de ses plaisirs charnels ; ainsi recommande-t-il une sorte d'hypocrisie langagière à propos du terme *amusement* :

> La personne qui parle de la sorte ne dit pas grossièrement ce qu'elle pense ; l'idée à quoi le terme d'*amusement* est attaché est basse ; mais l'expression est relève la pensée, et l'enveloppe d'une manière qu'elle ne salit point l'imagination ; quoi que la chose ne soit pas honnête d'elle-même ; ce détour fait la délicatesse de l'expression[447].

Lorsque les précieuses et les Marquis ridicules de Molière s'effarouchent d'un terme vulgaire ou d'une sonorité malséante, ils ne font que prolonger la chasse aux mots « sales » parmi les « honnêtes » gens. S'il est vraiment nécessaire d'évoquer le corps et ses fonctions organiques, il faut le faire avec une extrême précaution, par litote ou euphémisme. L'intérêt du texte réside dans ses omissions et ses allusions, dans la manière de mettre le public devant ses responsabilités dans une affaire inavouable.

---

[445] *Lettre à Graziani* (*7 mai 1670)*, dans *Lettres de Jean chapelain, éd. Philippe Tamizey de Larroque*, Paris, Imprimerie Nationale, 1880-1883, 2 vol., t. 2, p. 684-685, lettre citée par Michel Jeanneret, *Éros Rebelle […]*, *op.cit*., p. 138.

[446] Bellegarde distingue toutefois le « bon langage » du langage « précieux ». Entre ces deux langages, nous dit-il « il y a tant de différence […] qu'entre les belles personnes, et les personnes fardées, qui n'ont que de faux agréments, et qui empruntent tout leur éclat des couleurs artificielles, à quoi elles ont recours pour éblouir le monde. Le génie français qui est naturel et sincère ne peut souffrir tout ce qui a l'air d'affectation […] pour bien parler, comme pour plaire, il faut n'affecter rien. » (*L'Art de la conversation*, *op.cit*., p. 202)

[447] Bellegarde, *op.cit*., p. 199.

Les gens se soumettent entièrement à l'étiquette, qui était un véritable

> argument scénique de la société de cour, où s'alignaient les chances de prestige hiérarchisées. Les acteurs successifs jouaient dans la pièce le rôle de supports de ces chances de prestige. Ils rendaient ainsi visibles le rapport qui marquait la distance, qui les unissait et les distinguait, et mettait à l'épreuve la hiérarchie toujours présente à l'esprit de tous, le « cours coté » qu'ils s'accordaient réciproquement[448]

b- L'autocensure rétrospective

Plusieurs d'entre eux commencèrent dès la décennie 1640-1650 à revisiter leurs pièces jugées « licencieuses » et à en camoufler « l'obscénité » autant que leur était possible. Pierre Corneille dont les premières pièces expriment une alacrité, une ferveur des sens et des sentiments et en même temps des élans héroïques qui disent à merveille la totalité de la fougue de la jeunesse, se charge lui-même de récrire ses comédies et tragi-comédies afin qu'elles soient plus conformes au goût de l'époque, surtout après la fameuse querelle qu'avait suscitée son *Cid*. Dans l'édition collective de ses œuvres en 1644, l'auteur, sans corriger entièrement ses premières pièces, en aurait néanmoins ôté « ce qu'il y a de plus insupportable ».

> Une lettre de Corneille à Monsieur de Zuylichem, du 6 mars 1649, présente encore la première partie de ses œuvres, réimprimée en 1648, comme des « péchés de jeunesse et les coups d'essai d'une muse de province qui se laissait conduire aux lumières purement naturelles et n'avait pas encore fait réflexion qu'il y avait un art de la tragédie et qu'Aristote en avait laissé des préceptes[449] ».

Comme nous l'avons déjà relevé[450], à partir de l'édition de 1660, les nombreuses modifications opérées sur les textes sont encore plus révélatrices du changement de la sensibilité de l'auteur : Corneille s'est alors attaché à omettre minutieusement tout ce qui relève de la sensualité dans ses pièces en remplaçant quelques vers par d'autres plus conformes, ou encore par la suppression des passages entiers : dans *Mélite*, tous les baisers échangés entre Tirsis et Mélite sont omis à partir de l'édition retouchée de 1660[451] sur laquelle Corneille opère des changements profonds ; la pièce est en fait réécrite au filtre d'une bienséance scrupuleuse. Dans l'édition de 1664[452] à laquelle nous nous sommes référés, les vers sensuels de la scène 4 de l'acte V, dans lesquels Tirsis réclame un baiser à Mélite (« TIRSIS. Il faut un aliment plus

---

[448] Norbert Elias, *op.cit*., p. 93.
[449] Liliane Picciola, Pierre Corneille, *Théâtre,* Tome I, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 55.
[450] Voir dans les parties précédentes, les changements opérés par l'auteur sur *Mélite* et *Clitandre*.
[451] Corneille, *Théâtre de P. Corneille, revu et corrigé par l'auteur*. Partie I [II, III], Paris, Chez Augustin Courbé et Guillaume de Luyne.
[452] Corneille, *Le Theatre de Pierre Corneille revue & corrigé& augmenté de diverses pièces nouvelles*, Partie I, suivant la copie imprimée à Paris, [Amsterdam, A. Wolfgang].

solide à nos flammes / Par où nous unissions nos bouches et nos âmes. ») sont remplacés par les vers suivants : « TIRSIS. Et quoy qu'elle m'ait dit, dites moy davantage. / Mais tu ne me dis mot, ma vie & quels soucis / T'obligent de te taire auprès de ton Tirsis ? ». Les propos un peu « libres » de Mélite, dans la scène 8 de l'acte II de l'édition de 1633[453] (MELITE. Folastre, j'ayme mieux abandonner la place, / Car tu sçays desrober avec si bonne grace / Que bien que ton larcin me fasche infinement /Je ne puis rien donner à mon ressentiment) sont également remplacés dans l'édition de 1664 par des vers moins sensuels et plus conformes aux règles de la bienséance classique : « TIRSIS. Que d'amour & de joye un tel adveu me donne. / MELITE. C'est peut-estre en trop dire, & me montrer trop bonne, ». Les didascalies subissent le même sort : ainsi Tirsis ne glisse plus de billet dans le sein de Mélite mais dans son bras…. Parfois le poète supprime des vers sans doute jugés osés, comme ceux que prononce Florame dans *La Suivante* : « Je ne la puis quitter que le jour ne se cache : / Encor n'est-ce pas tout, son image me suit, / Et me vient au lieu d'elle entretenir la nuit[454] » (vers 143-145).

Corneille se livre parfois à la réécriture complète d'une scène, comme il l'a fait avec son *Clitandre*[455] dont la scène 2 du cinquième acte , dont nous avons souligné l'extrême sensualité, a été totalement réécrite : la didascalie mentionnant Rosidor allongé « *dans »* son lit et Caliste assise à ses côtés devient à partir de 1644, assis « *sur* » son lit, pour disparaître totalement par la suite ; les baisers échangés entre les amants (V, 3) ainsi que le langage sensuel du badinage n'y figurent plus, et les propos entre les deux amoureux deviennent manifestement plus policés. Cependant, cette autocensure relève sans doute moins d'une « maturité » de l'auteur que d'un reflet de l'évolution générale du goût en matière de théâtre et une orientation de la préciosité vers un souci de la pudeur. De surcroît, la condamnation des plaisirs et des mots « obscènes » s'est manifestement renforcée avec la montée du jansénisme qui se soulève contre tout ce qui peut nuire aux bonnes mœurs.

c- La scène sous vigilance

Considérée comme une obscénité intolérable, la représentation des lits sur le plateau, très répandue dans les années 30, est totalement bannie de la scène théâtrale de la seconde moitié du siècle. Jugé malséant et d'une grivoiserie franche, cet accessoire est susceptible de blesser le « goût raffiné » d'un public de plus en pénétré par la sensibilité janséniste : le prince

[453] Paris, F. Targa.
[454] Pierre Corneille, *La Suivante*, Paris, A. Courbé, 1637, I, 3.
[455] Les corrections affectent même les vers qui évoquent l'étreinte du Soleil et de Téthys au début de la tragi-comédie.

de Conti, ne manquera pas de s'indigner dans son *Traité de la Comédie et des spectacles*, de « l'impudicité » des pièces qui osent dresser sur scène ces « detestables fictions de l'adultère » :

> Ne craignez-vous point, ô homme ? n'avez-vous point horreur de regarder cette sainte Table, où l'on celebre les redoutables mysteres, des mesmes yeux dont vous regardez ce lit qui est dressé sur le Theatre, où l'on represente les detestables fictions de l'adultère[456] ?

Vu comme trop cru, le spectacle dans sa matérialité même est censé « surprendre », voire « choquer » au lieu de toucher le spectateur, et, selon Marc Vuillermoz, se trouve par là même disqualifié contrairement à la narration qui reste tout de même virtuelle :

> Vouloir « toucher seulement les yeux des spectateurs » relève de la solution de facilité et d'une procédure absolument étrangère à l'art poétique. Subjuguer le regard pour faire naître l'émotion doit donc rester la prérogative exclusive du comédien rompu à la technique de l'*actio* […], alors que « L'Ecrivain mérite beaucoup de louanges lors que par le seul discours il produit les mêmes effets que les Spectacles réels[457] ».

À cette période, le problème n'est pas seulement d'occulter ce qui pouvait visuellement contrevenir à la bienséance, mais de savoir jusqu'où l'on pouvait aller par les paroles, de voiler et pimenter descriptions et situations osées sans passer les limites formelles de la licence, de bannir, outre la gestuelle obscène, les mots et expressions « sales ». Molière aborda la question en 1663 avec sa *Critique de L'École des Femmes* en mettant en scène une précieuse acharnée qui s'attaque à tous les mots « équivoques » qui sont censés blesser la pudeur. La marquise se scandalise d'une obscénité qu'elle prétend trouver dans *L'École des Femmes,* comédie parsemée, selon elle, de mots grivois et licencieux :

> CLIMÈNE. […] Peut-on, ayant de la vertu, trouver de l'agrément dans une pièce, qui tient sans cesse la pudeur en alarme, et salit à tous moments l'imagination ? […] Hélas tout ; et je mets en fait[458], qu'une honnête femme ne la saurait voir, sans confusion ; tant j'y ai découvert d'ordures, et de saletés. (I, 3)

Les accusations de Climène sont d'autant plus dangereuses qu'elles portent atteinte à l'honorabilité de tous ceux qui assistent à la comédie sans s'indigner de son obscénité, preuve indéniable qu'ils en partagent « l'immoralité » ! Vers la fin de la scène 3, en réponse au fameux « *le »* d'Agnès qui a valu au poète des accusations d'obscénité, les propos de la maîtresse du

---

[456] Armand de Bourbon, prince de Conti, *Traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'Eglise, tirée des Conciles & des Saints Peres*, à Paris, chez Pierre Prome, 1667, p. 78.

[457] Marc Vuillermoz, « L'articulation du montré et du caché dans *Le Torrismon* de Dalibray », dans *Montrer/ Cacher : les représentations et ses ellipses dans le théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles*, Université de Savoie, Laboratoire Langages, Littérature, Sociétés, collection « Écriture et Représentation », 2008, p. 84-85.

[458] L'expression signifie selon le *Dictionnaire de l'Académie française*, 1ère Édition (1694) « Mettre une chose en fait, pour dire, Soustenir un fait veritable. Je vous mets cela en fait. Je vous mets en fait que... ».

salon, la noble Uranie sur « l'honnêteté d'une femme » qui « n'est pas dans les grimaces » sont pleins de justesse ; auxquels Molière lui fait ajouter à propos d'Agnès :

> Elle ne dit pas un mot qui de soi ne soit fort honnête ; et si vous voulez entendre dessous quelque autre chose, c'est vous qui faites l'ordure, et non pas elle, puisqu'elle parle seulement d'un ruban qu'on lui a pris.

Molière dénude l'affèterie et ridiculise, par son exemple, toutes ces femmes qui sont « plus chastes des oreilles que de tout le reste du corps ». Par-là, reportant la critique sur les prudes, il autorise implicitement certains comportements légèrement licencieux sur la scène :

> URANIE. - L'honnêteté d'une femme n'est pas dans les grimaces. Il sied mal de vouloir être plus sage, que celles qui sont sages. L'affectation en cette matière est pire qu'en toute autre ; et je ne vois rien de si ridicule, que cette délicatesse d'honneur, qui prend tout en mauvaise part ; donne un sens criminel aux plus innocentes paroles ; et s'offense de l'ombre des choses. Croyez-moi, celles qui font tant de façons, n'en sont pas estimées plus femmes de bien. Au contraire, leur sévérité mystérieuse, et leurs grimaces affectées irritent la censure de tout le monde, contre les actions de leur vie. On est ravi de découvrir ce qu'il y peut avoir à redire ; et pour tomber dans l'exemple, il y avait l'autre jour des femmes à cette comédie, vis-à-vis de la loge où nous étions, qui par les mines qu'elles affectèrent durant toute la pièce ; leurs détournements de tête ; et leurs cachements de visage, firent dire de tous côtés cent sottises de leur conduite, que l'on n'aurait pas dites sans cela ; et quelqu'un même des laquais cria tout haut, qu'elles étaient plus chastes des oreilles que de tout le reste du corps. » (I, 3)

d- La disparition de la tragi-comédie

Si la comédie, notamment celle de Molière, a su résister aux condamnations en maniant l'arme du rire pour ridiculiser ses détracteurs, et parce que le genre ne se réclamait pas du sérieux, la tragi-comédie, quant à elle, fut emportée par le courant : dès les années 40, et avec le durcissement des règles morales et de l'autocensure, la tragi-comédie, ce genre, qui semblait pourtant, bien plaire à une bonne partie du public noble[459], disparaît progressivement de la scène théâtrale pour céder place à la tragédie, genre considéré comme plus noble. La tragi-comédie, ce genre irrégulier qui n'obéit pas aux règles théâtrales, avec ses coups de théâtre, ses intrigues surchargées, et ses ruptures de ton, qui permettaient une alternance de moments gravissimes et de moments de détente, où la sensualité était notoirement présente, ne trouve ainsi plus sa place dans la période classique où les règles et le dépouillement s'imposent. Pierre Corneille est un de ces poètes qui, bon gré mal gré, se sont pliés aux règles classiques : après la « querelle du

[459] Le succès de la tragi-comédie au XVIIe siècle provient vraisemblablement de sa mise en scène : les acteurs déclament et se déplacent dans la partie antérieure de la scène, alors que les côtés et le fond sont divisés en compartiments, chargés d'évoquer, par des peintures et des accessoires appropriés, les divers lieux où se déroule l'action.

Cid », le dramaturge s'est plutôt orienté vers le genre tragique, mis à part quelques rares comédies[460], et n'a plus écrit de tragi-comédie ensuite.

Avec *Le Cid*, et malgré toute la polémique qu'a soulevée la pièce, la tragi-comédie marquait d'ores et déjà un début de changement dans l'orientation de l'auteur vers le polissage de ses œuvres et le respect des règles : les scènes comiques et familières sont moins nombreuses, les personnages incarnent des héros de l'Histoire et non plus des héros de romans. Débarrassée de ses épisodes comiques et notamment des personnages de gracieux pour éviter les ruptures de ton, elle se trouvait aussi délestée des scènes grivois et jubilatoires qui avaient souvent lieu exclusivement entre nobles. C'était justement par cette délicieuse touche de sensualité ainsi que par la légèreté de ses badinages amoureux que le genre plaisait ainsi à un jeune public assoiffé de galanteries et d'intrigues amoureuses. La tragi-comédie n'avait plus le vent en poupe. On se tourna vers la tragédie et son unité de ton. Au reste Corneille présenta *Le Cid* comme une tragédie dans l'édition collective qu'il donna de ses œuvres en 1648.

4- Habiles résistances de la sensualité aristocratique dans les comédies

Si l'érotisme est banni au cours de la seconde moitié du XVIIe siècle de tous les genres dits « nobles », l'on peut toutefois en discerner quelques belles émergences dans les comédies. Dans une époque où les académistes et les censeurs de tous poils s'insurgeaient violemment contre « l'obscénité » de la comédie, celle-ci ne s'est jamais aussi bien portée. Il faut reconnaître dans cette production un geste à la fois politique et idéologique pour mesurer la portée du phénomène : il ne s'agit pas seulement de faire de beaux vers et de chatouiller la sensibilité d'un jeune public fervent, mais de protéger une liberté menacée, de résister aux intimidations de la censure et au durcissement de la morale et de faire rire aux dépens des personnes moroses et prudes. Il convient alors de de jouer de l'art du langage.

a- Le fard pudique du langage

Plusieurs scènes de séduction sont ainsi pimentées par des descriptions audacieuses desquelles se dégage un érotisme qui se déguise un peu comme dans *l'Amant de sa Femme* de Dorimond (1661), où Léandre chante volontiers les attraits physiques de la belle Climène masquée en allant de la gorge jusqu'aux seins, comme on a pu déjà le voir :

> LÉANDRE.
> Mais que ce sein est beau, que ces yeux ont d'attrais,
> Je ne puis desia plus en soutenir les trais,
> […]
> Ce bel air, ce beau bras, cette gorge admirable,
> Montrent qu'il faut qu'en tout vous soyez toute aimable. (I, 6)

[460] *Le Menteur* (1644), *La Suite du Menteur* (1645), *Don Sanche D'Aragon* (1649)

Dom Juan parlant de l'art de conquérir une femme dit presque pudiquement par une périphrase le plaisir qu'on prend à l'amener « où nous avons envie de la faire venir ». Quand, dans *Amphitryon*, Jupiter réclame « les faveurs » de la belle Alcmène, Molière lui prête un mot équivoque qui loin de se limiter à la simple « marque d'amitié, [et] de bienveillance[461] », acquiert un sens plutôt sexuel : si l'on se réfère à la définition qu'il en donne Furetière (1690), *FAVEUR* : « se dit ordinairement en amour de ce qu'une maistresse accorde à celuy qu'elle aime. L'amour ne vit que des faveurs ». Obtenir les faveurs d'une dame signifie alors avoir « les dernieres privautez[462]» avec elle. Les expressions équivoques envahissent toute la scène 3 et Jupiter ne parle désormais qu'amour et désir : si Mercure annonce depuis la fin de la scène 2 du premier acte, voir « Jupiter, que fort civilement / reconduit l'amoureuse Alcmène », toute la scène 3 ne fait qu'expliciter « l'ardeur » extrême de dieu amoureux, pris dans sa jouissance de pouvoir enfin « posséder » la femme du général thébain ; quand ils ne sont pas de franche allure, ses propos restent dans le registre galant bien que fortement allusifs (« Ils m'offrent des plaisirs, en m'offrant votre vue : » (v.531), « […]les instants, /Qu'il vient de donner à vos charmes » (v.534, 535), « Je ne vois rien en vous, dont mon feu ne s'augmente. / Tout y marque à mes yeux un cœur bien enflammé » (v.563-564), « Qu'à votre seule ardeur ; qu'à ma seule personne, / Je dusse les faveurs que je reçois de vous ; » (v.571-572), « Ah ! ce que j'ai pour vous d'ardeur, et de tendresse, / Passe aussi celle d'un époux ; / Et vous ne savez pas, dans des moments si doux, / Quelle en est la délicatesse. » (v.581-548), « Il veut, de pure source, obtenir vos ardeurs » (v.595), « […] des plus chères faveurs, / La douceur […] » (v.598-599), « L'amant ait tout l'amour, et toute la tendresse » (v. 606).

b- Le recours au burlesque

Chez certains poètes, il s'agit plutôt de couvrir l'érotisme sous la vague énorme du rire, de placer leur audace sous la protection de la bouffonnerie : dans *Le Gentilhomme Guespin* (1670) de Donneau de Visé, la sensualité accentue le comique de la pièce et tourne en dérision le mari excessivement jaloux qui emprisonne sa femme de peur qu'on la courtise. Les deux gentilshommes campagnards (Chante-Pie et Cochon-Vilain) qui voient Lucrèce pour la première fois, poussent la description physique de la jeune femme jusqu'à un point qui fait enrager son époux. En feignant de faire l'éloge de celle-ci, Cochon-Vilain et Chante-Pie entament une description minutieuse et sensuelle de différentes parties du corps de la jeune

[461] *Dictionnaire de l'Académie française*, 1ère Édition (1694).
[462] Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690.

épouse, une description qui, si elle fait visiblement souffrir le Vicomte jaloux, distrait énormément le public et donne du piquant à la scène :

COCHON-VILAIN.
Qu'elle a les cheveux beaux !

CHANTE-PIE.
Qu'elle a les yeux perçans !

COCHON-VILAIN.
Le beau front !

CHANTE-PIE.
Le beau teint !

COCHON-VILAIN.
Le beau nez !

CHANTE-PIE
Que sa bouche
Fait voir, quand elle rit, une douceur qui touche !

COCHON-VILAIN.
On ne peut admirer assez ses belles dents

CHANTE-PIE.
On a bien du plaisir lorsqu'elle mord les Gens

COCHON-VILAIN.
Les belles lèvres ! ah !

CHANTE-PIE.
Diroit-on pas des roses,
Du plus bel incarnat, & fraischement écloses ?

COCHON-VILAIN
Je ne puis me lasser d'admirer ce beau cou.

CHANTE-PIE.
On ne scauroit trouver une plus belle oreille.

COHON-VILAIN.
Elle est belle, bien faite & petite, & vermeille.

CHANTE-PIE.
La belle gorge, ô Ciel !

COCHON-VILAIN.
Les admirables mains !

CHANTE-PIE.
Sa taille seule, peut charmer tous les Humains.

COCHON-VILAIN.
Les beaux pieds ! Teste bleue !

Jusqu'ici muet, le mari jaloux ne peut cependant garder le silence plus longtemps devant le risque d'entendre les détails érotiques poussés plus loin par les deux jeunes gens qui semblent disposés à évoquer sa femme de la tête aux pieds :

> CHANTE-PIE.
> Le reste, que je pense…
>
> LISETTE, *à part*.
> Il fait bien, là-dessus, de garder le silence.
>
> COCHON-VILAIN.
> Chacun doit demeurer d'accord qu'elle a bon air.
>
> LE VICOMTE, *à part*.
> Jusqu'icy je me suis empesché de parler,
> De peur d'en dire trop. (I, 11)

Les hésitations et le silence du discours ne font que souligner la portée équivoque des propos des deux galants, leurs allusions grivoises semblent être aussi bien entendues par le mari enragé que par le public distrait. La dernière scène de la pièce n'est pas moins sensuelle que sa précédente : les propos de deux gentilshommes campagnards, cette fois adressés à Bois-Douillet ivre, ne sont pas exempts de grivoiserie. Le bel homme dansant et offrant son verre à Lucrèce à qui il exprime ouvertement son envie de lui donner des baisers, déclenche les railleries de deux autres qui font allusion à sa bonne vigueur sexuelle malgré son âge :

> BOIS-DOUILLET.
> Tant mieux, nous danserons. Il faut que je la baise ;
> Je lis dedans ses yeux, qu'elle sera bien aise
>
> COCHON VILAIN.
> Bois-Douillet est gaillard[463].
>
> CHANTE-PIE.
> Et bien vert[464].

Il faudrait évoquer *Le Baron D'Albikrac*, comédie de Thomas Corneille, que nous avons déjà amplement citée pour montrer que son caractère burlesque permettait sans dommage pour les autres aristocrates d'évoquer la vieillesse d'une femme noble. Le burlesque ouvre encore la porte à de multiples interventions grivoises émanant surtout des domestiques, bien qu'on puisse

[463] Le terme GAILLARD est lui-même équivoque au XVIIe siècle, et peut avoir le sens de « escervelé, pour celuy qui est peu moins que tel, et attribue le nom de gaillardise par attenuation à un acte follement et indiscretement fait et par trop grande jeunesse, par imitation de ce que ceux qui sont transportez de trop grande liesse, tombent en maints actes indecents, peu et mal considerez » (*Jean Nicot : Le Thresor de la langue francoyse* (1606)).

[464] Selon Furetière, « on dit qu'un vieillard est encore vert, lors qu'il a de la vigueur, de la santé ; qu'il marche, qu'il digere bien. » (1690). Selon le *Dictionnaire de l'Académie française*, 4e Édition (1762), « On dit figurément & familièrement d'Un homme âgé qui a encore de la vigueur, qu'Il est encore vert ».

se rendre compte, aux conversations que la Tante a avec de jeunes hommes, que les observations et jugements desdits serviteurs ne sont pas sans fondement. La lubricité de la vieille Tante est particulièrement bien résumée dans la formule de Philipin quand il déclare qu'elle « a le diable au corps » (v. 64). L'âge de la Tante est un bon alibi pour des auteurs qui ont envie de continuer d'amuser leur public avec les jeux de la sensualité dans le monde des nobles[465]. On remarque, dans toute la scène 3 du premier acte, recourant à un champ lexical traditionnel du désir et de la séduction (flamme, printemps, appas, douceur, galante, charmer, se faire aimer, éprise, feu, tendre soupir, en désirs se consomme, assoupir, plaisir, s'offre) qui contraste avec des expressions fort crues qui rendent compte de la lascivité :

> LISETTE.
> Depuis neuf ou dix mois qu'est mort notre bon homme,
> La vieille requinquée en desirs se consomme ;
> Dans le premier venu croit voir un protestant,
> S'en fait conter par force, & s'offre au même instant ; (I, 4)

Corps et sensualité font également partie intégrante du rire moliéresque, n'en déplaise à ses ennemis.

c- La perception des prudentes audaces moliéresques

Par son équivoque et son audace, le *Dom Juan* de Molière est merveilleusement scandaleux. Dans ses *Observations sur une comédie de Molière*, Barbier d'Aucour loue chaleureusement la rigueur passée du cardinal de Richelieu et ses efforts pour polir la comédie et l'épurer des mots « sales » et grivois ; il ne se montre pas tolérant envers Molière et ses comédies dont il condamne âprement la licence :

> Toute la France a l'obligation à feu Monsieur le Cardinal de Richelieu d'avoir purifié la Comedie, & d'en avoir retranché ce qui pouvoit choquer la pudeur, & blesser le chasteté des oreilles, il a reformé jusques aux habits & aux gestes de cette Courtisanne, & peu s'en est fallu qu'il ne l'ait rendüe scrupuleuse. […]. Mais Molière a ruiné tout ce que ce sage Politique avoit ordonné en faveur de la Comedie, & d'une fille vertueuse, il en a fait une hypocrite[466].

Si, avant Molière, la comédie dérangeait, c'est parce qu'elle était d'une obscénité franche et affichée qui laissait à désirer :

> Tout ce qu'elle avoit de mauvais, professe d'Aucour, […], c'est qu'elle estoit Coquette & libertine, elle escoutoit tout indifferemment, & disoit de mesme, tout ce qu'il luy venoit à la bouche ; son air lascif & ses gestes dissolus rebutoient tous les gens d'honneur[467].

---

[465] Dans cette comédie, on n'a pas affaire à une haute noblesse.
[466] Jean Barbier d'Aucour (1641-1694), *Observations sur une comédie de Molière, intitulée "Le Festin de pierre" par le sieur de Rochemont*, Paris, Chez N. Pépingué, 1665, p. 13-14.
[467] Jean Barbier d'Aucour, *Observations sur une comédie de Molière, intitulée "Le festin de pierre", op.cit*., p. 14-15.

L'hypocrisie, ou plutôt le génie, de Molière a consisté à revêtir sa comédie d'un habit de piété et de conformisme, de masquer la « lascivité » des femmes de toutes classes, sous le voile d'un rire naïf et spontané, qui la rendait acceptable aux yeux des « honnestes gens », une malice que ses ennemis sont loin de lui laisser passer :

> Molière a fait pis, il a deguisé cette Coquette, & sous le voile de l'hypocrisie, il a caché ses *obcenitez* & ses malices : tantost il l'habille en religieuse, & la fait sortir d'un Couvent, ce n'est pas pour garder plus estroitemet ses vœux : tantost il l'a fait paroistre en Païsane, qui fait bonnement la reverence, quand on luy parle d'amour : quelquefois, c'est une innocente qui tourne par des equivoques estudiez l'esprit à des sales pensées[468],

Molière, en fait, manie le comique d'une façon grinçante et subtile : dans ses pièces, le rire vient toujours désamorcer ce qui devrait être sérieux et grave dans une situation. Face à ses détracteurs qui lui reprochent l'obscénité de ses comédies, Molière, en habile comédien, joue le jeu : si les personnages du *Baron d'Albikrac* de Thomas Corneille, sont de petite noblesse, Molière, lui, tout en faisant en sorte que les propos ou gestes ouvertement sensuels ne soient que le fait de personnages ignobles[469], prend soin que ses séducteurs, qui cachent mieux leurs manœuvres, soient des personnes très haut placées dans la société, et par là difficilement attaquables, tels Adraste dans *Le Sicilien ou L'Amour Peintre* (1668) voire Jupiter dans *Amphitryon*.

Adraste est un gentilhomme sensuel, qui se permet plusieurs attouchements sur scène en feignant de peindre Isidore. Bien que le texte soit dépourvu de didascalies externes, l'on comprend, grâce aux indications internes, que le jeune amoureux fait faire plusieurs gestes et postures à Isidore assise devant lui :

> ADRASTE. - Oui. Levez-vous un peu, s'il vous plaît ; un peu plus de ce côté-là ; le corps tourné ainsi ; la tête un peu levée, afin que la beauté du cou paraisse. Ceci un peu plus découvert. *Il parle de sa gorge*[470]. Bon. Là, un peu davantage ; encore tant soit peu.
>
> DOM PÈDRE. - Il y a bien de la peine à vous mettre ; ne sauriez-vous vous tenir comme il faut ?
>
> ISIDORE. - Ce sont, ici, des choses toutes neuves pour moi ; et c'est à Monsieur à me mettre de la façon qu'il veut.

---

[468] Jean Barbier d'Aucour, *ibid*., p. 15.
[469] Isidore dans *L'Amour Peintre* est une esclave, Mathurine et Charlotte dans *Dom Juan* sont des paysannes ; et il faut que Sganarelle soit le serviteur de Dom Juan pour estimer à haute voix que « dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud, ni de trop froid pour lui ».
[470] Nous soulignons dans cette réplique et dans celles qui suivent les didascalies internes par l'italique.

> ADRASTE. - Voilà qui va le mieux du monde, et vous vous tenez à merveilles. *La faisant tourner un peu devers lui*. Comme cela, s'il vous plaît. Le tout dépend des attitudes qu'on donne aux personnes qu'on peint.
>
> DOM PÈDRE. - Fort bien.
>
> ADRASTE. - Un peu plus de ce côté ; vos yeux, toujours tournés vers moi, je vous en prie ; vos regards attachés aux miens.

Les jeux de la sensualité continuent à égayer la scène lorsque notre amoureux déguisé en peintre dérobe un prompt baiser à sa dame sous les yeux du jaloux irrité qui ne manque pas de s'indigner du « trop de liberté » que prennent les galants français avec les femmes :

> DOM PÈDRE. — Voici un gentilhomme que Damon nous envoie, qui se veut bien donner la peine de vous peindre. *Adraste baise Isidore, en la saluant* : *et Dom Pèdre lui dit* Holà, Seigneur Français, cette façon de saluer n'est point d'usage en ce pays.
>
> ADRASTE. — C'est la manière de France.
>
> DOM PÈDRE. — La manière de France est bonne pour vos femmes ; mais pour les nôtres, elle est, un peu, trop familière. (sc. 11)

Le contraste entre Dom Pèdre, qui s'irrite de la galanterie d'Adraste, et Isidore charmée qui « reçoit[t] cet honneur avec beaucoup de joie » (sc.11), accentue davantage le rire à l'égard du vieillard jaloux :

> ISIDORE. Qu'en dites-vous ? Ce gentilhomme me paraît le plus civil du monde ; et l'on doit demeurer d'accord, que les Français ont quelque chose, en eux, de poli, de galant, que n'ont point les autres nations. (sc. 13)

Dom Pèdre ne partage assurément pas cet avis et refuse « de voir sur sa moustache, cajoler hardiment, sa femme, ou sa maîtresse. » (sc.13). Le galant français se montre, cependant, insensible aux reproches du vieux barbon ; et de simples allusions sensuelles, ses propos ne tarderont pas à devenir plus francs :

> ADRASTE. […] et vous avez des traits à qui fort peu d'autres ressemblent. Qu'ils ont de douceurs, et de charmes ! et qu'on court risque à les peindre ! […] je ne pourrais m'empêcher de vous dire, que je n'ai rien vu de si beau que ce que je vois maintenant. (11).

Adraste déclare à Isidore son amour et son intention de l'enlever au vu et au su de Dom Pèdre, totalement dépassé par un discours à double entente qu'il ne semble point entendre :

> ADRASTE. J'ai lu, je ne sais où, qu'Apelle peignit, autrefois, une maîtresse d'Alexandre ; d'une merveilleuse beauté, et qu'il en devint, la peignant, si éperdument amoureux, qu'il fut près d'en perdre la vie : de sorte qu'Alexandre, par générosité, lui céda l'objet de ses vœux. *Il parle à Dom Pèdre*. Je pourrais faire, ici, ce qu'Apelle fit autrefois ; mais vous ne feriez pas, peut-être, ce que fit Alexandre. (11).

Dans cette pièce, la sensualité est entièrement mise au service du rire : elle favorise la séduction entre les jeunes gens, tourne en dérision le vieillard et met à nu sa jalousie excessive.

L'on retrouve une scène de séduction à peu près semblable dans *Georges Dandin* (1668), une pièce certes moins noble, mais où la sensualité d'Angélique prête également à rire. Faisant partie d'une noblesse appauvrie, la jeune femme, victime d'un mariage arrangé, déclare vouloir « goûter le plaisir de [s]'ouïr dire des douceurs » (II, 2), adresse ouvertement ses galanteries à son Clitandre sous les yeux de son mari cocu en feignant d'être ironique (I, 6) et le reçoit même chez elle de nuit (II, 8). Si Angélique se veut rusée et subtile en jouant son mari et ses parents, la sensualité naïve d'Isidore dans la pièce de Molière, avouant spontanément son plaisir à être courtisée à son geôlier, donne du piquant à la scène et accentue le ridicule du vieux barbon qui se heurte aux réponses directes et ingénues de la jeune femme chaque fois qu'il essaye de la culpabiliser :

> ISIDORE. - À quoi bon de dissimuler ? Quelque mine qu'on fasse, on est, toujours, bien aise d'être aimée : ces hommages à nos appas, ne sont, jamais, pour nous déplaire. Quoi qu'on en puisse dire, la grande ambition des femmes est, croyez-moi, d'inspirer de l'amour. Tous les soins qu'elles prennent, ne sont que pour cela ; et l'on n'en voit point de si fière, qui ne s'applaudisse en son cœur des conquêtes que font ses yeux. (I, 4)

Dans le cadre de la comédie mythologique de Molière inspirée par Plaute, Jupiter se laisse aller à ses convoitises : il prend le visage d'Amphitryon, séduit sa femme, et lui demande de partager son amour ; La Nuit rappelle dans le Prologue toutes les mortelles de la beauté desquelles il a voulu jouir. Si la sensualité prend une dimension hardie, c'est qu'elle touche un dieu, le plus grand de tous ; Alcmène est comme entraînée dans ce paradoxal respect du plaisir divin. Toutefois Molière semble manifester de la prudence en sollicitant depuis l'épître dédicatoire de sa pièce la bienveillance de son protecteur :

> Je n'abuseray, MONSEIGNEUR, ny de vostre Nom, ny de vos bontez, pour combattre les Censeurs de *L'Amphitryon*, & m'attribuer une gloire que je n'ay pas peut-estre meritée ; & je ne prens la liberté de vous offrir ma Comedie, que avoir lieu de vous dire, que je regarde incessamment, avec une profonde veneration les grandes qualitez que vous joignez au Sang Auguste, dont vous tenez le jour[471],

On peut cependant penser qu'il n'éprouvait pas grand souci et que, comme le refuge dans le burlesque, l'emprunt à la mythologie sert en quelque sorte de passe-droit pour les hardiesses.

[471] Molière, *Amphitryon*, Paris, J. Ribou, 1668.

Ailleurs, c'est plutôt dans l'action que dans l'apparence de la scène et dans les mots que la sensualité trouve sa place. Molière perpétue alors en profondeur la tradition du libertinage, et lui donne même une gravité particulière.

III- DRAMATURGIES DU LIBERTINAGE ET DU LIBERTINISME

Furetière propose une définition du libertin différenciée selon les sexes : le *libertin* est celui « qui ne veut pas s'assujettir aux lois, aux regles de bien vivre, à la discipline d'un Monastère […]. Une fille est dite *libertine*, quand elle ne veut pas obeïr à sa mère, une femme à son mary[472]». Le libertinage se définit d'emblée comme une forme de désobéissance aux lois, comme un soulèvement contre les règles sociales et religieuses. Le libertin est donc celui qui « ne se laisse pas captiver à la créance commune[473] », c'est une âme rebelle à l'uniformité officielle des croyances admises, c'est un être qui pense « mal », c'est-à-dire qui vit à sa manière sans se soucier si cette manière est celle du plus grand nombre. Au bout du compte, le libertinage apparaît comme un « esprit particulier » qui se laisse emporter par les lois naturelles et qui suit « une plus douce philosophie que celle que les livres enseignent et que les sectes ont prêchée[474] ».

Si elle marque une forte apparition au cours de la première moitié du XVIIe siècle, avec une production massive (Théophile de Viau, Saint-Amant, Tristan L'Hermite, La Mothe le Vayer, Gassendi), la philosophie libertine prend cependant une forme plus clandestine après le procès de Théophile de Viau. Les libertins, dont le nombre s'accroît de jour en jour, commencèrent à envahir prudemment et discrètement les lieux de culture du Grand Siècle. Les mœurs libertines ne manquèrent pas même dans la jeune noblesse qui entourait le roi Louis XIV vers 1665 ; « une œuvre lente et sûre de désorganisation interne s'est ainsi consommée peu à peu dans le Grand Siècle, sous ces dehors réguliers et majestueux, qui presque toujours se dérobent aux regards[475] ». Imprégnés de scepticisme épicurien, ces jeunes libertins, commencent à douter de tout ; des mœurs, des principes de la morale, de la religion et choisissent de s'en détacher afin de jouir d'une vie plus libre et profiter des plaisirs sans

[472] Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690.
[473] René Grousset, « *Les Libertins »*, in *Œuvres posthumes de René Grousset : Essaies et poésies*, recueillis et publiés avec les notices de R. Doumic et P. Imbart de la Tour, Paris, Hachette et Cie, 1886, p. 65.
[474] René Grousset, « *Les Libertins », in Œuvres posthumes de René Grousset : Essaies et poésies, ibid*., p. 85.
[475] René Grousset, *ibid.,* p. 64.

contraintes. Ces gens-là, à en croire le père Garasse, « […] mettent la félicité du paradis à l'enchère et vendent tous les plaisirs, comme si Dieu était un banqueroutier[476] ».

Confrontés, cependant, à la censure et la condamnation religieuse, les libertins n'avanceront que masqués et « La société sera rongée lentement par une corruption intime, qui chaque jour gagnera du terrain[477] ». Tenus cachés et loin des regards, les athées et libertins sont ceux qui, sous un roi « dévot », seront « dévots » aussi en cherchant, tout comme lui, un moyen d'accommoder plaisirs et religion, de vivre discrètement leur vie licencieuse tout en affichant leur conformité ; ce mode de vie gagnera peu à peu le siècle où l'on retrouve désormais

> des gens discrets sachant se taire, acceptant volontiers toutes ces formes extérieures qui sont devenues des obligations mondaines. D'ailleurs à force de ne plus rendre compte aux autres de leurs pensées, peut-être n'ont-ils finit par ne plus bien s'en rendre compte à eux-mêmes[478].

1- L'exercice léger du libertinage

Vers la fin du règne de Louis XIII, s'ouvrent plusieurs salons dont une grande majorité est tenue par des femmes connues pour leurs mœurs libertines comme Ninon de Lenclos. Après avoir été exclue par les dames du salon du Marais, Ninon ouvre son propre salon, un lieu où l'on se sent à l'aise et tout ce qu'il y a de brillant à la cour va briguer d'être admis dedans. Femmes aristocrates et jeunes seigneurs se donnent rendez-vous chez elle et y « établissaient la débauche, le libertinage et l'impiété au plus haut degré d'insolence qu'on puisse imaginer[479] ». En 1659, dans sa *Coquette vengée*[480], Ninon répond à plusieurs attaques dont elle a été l'objet. Elle y défend la possibilité d'une vie bonne et morale en l'absence d'apparat religieux. Ninon appelle à vivre pleinement et à cueillir les plaisirs jour après jour sans se priver, ni se contraindre : « voici une belle morale, ajouta-t-elle. Portez-vous bien. Voilà à quoi tout doit aboutir[481]? ». Dans son salon se réunissent jeunes nobles qui allaient s'instruire chez elle, mais aussi auteurs et dramaturges des plus célèbres (La Rochefoucauld, Fontenelle, Charles de Saint-Évremond, Paul Scarron, Jean-Baptiste Lully, Jean de La Fontaine, François Le Métel de Boisrobert , Charles Perrault…). On ne peut ainsi nier l'immense influence de ses salons sur la société de l'époque et la propagation de leurs mœurs un peu partout. Et l'on ne s'étonne point si l'on voyait la réflexion de leurs idées dans les œuvres littéraires et théâtrales, les œuvres

---

[476] François Garasse, *La Doctrine Curieuse*, cité par Grousset, *Œuvres posthumes, ibid*., p. 109.
[477] Grousset, *Œuvres posthumes*, *op.cit*., p. 93.
[478] Grousset, *Œuvres posthumes*, *ibid.*, p. 106.
[479] *Remarques journalières et véritables de ce qui s'est passé dans Paris et ailleurs ès années 1648-1657*, manuscrit cité par Grousset, *Œuvres posthumes de René Grousset : Essais et poésies*, *ibid*., p. 98.
[480] Lenclos, Ninon de (1616-1706), *La Coquette vangee*, [S.l., après 1658].
[481] *Lettre de Ninon à Saint- Évremond*, cité par Grousset, *Œuvres posthumes, op.cit*. p. 99.

d'une noblesse pénétrée intimement d'idées libertines, d'esprit particulier, et de cette « immoralité gracieuse ». C'est à Ninon que le jeune Molière a confié la correction de sa première version de *Tartuffe*. Il faut entendre Bourdaloue (1632-1704) parler de l'influence de ces femmes « dont la société a fait plus de libertins que les plus contagieuses écoles de ceux qui autrefois ont tenu école du libertinage[482] ».

a- Libertinages féminins

L'on peut cerner les traces de la pensée libertine dans tout le théâtre comique et tragi-comique du XVIIe siècle, mais avec une fréquence variable : si le libertinage reste franc et affiché dans les pièces de la première moitié du siècle, il se montre cependant plus prudent et clandestin dans la seconde moitié. De surcroît, le libertinage semble toucher davantage les personnages féminins que leurs homologues masculins dans les fables théâtrales de l'époque dite baroque.

Dans nos comédies et tragi-comédies des années 30, la bride est le plus souvent lâchée aux passions, les règles morales sont foulées aux pieds avec une sorte d'impudeur qui n'est pas seulement bon enfant. Bien des héroïnes de la haute société se comportent ainsi en femmes libres, prêtes à tout faire pour obtenir les cœurs de leurs amants, le cynisme apparaissant comme une composante du comique. Dans *les Occasions Perdues* de Rotrou, on voit une reine qui donne des leçons de séduction à sa suivante Isabelle et lui enseigne comment abuser subtilement deux amants à la fois sans qu'aucun d'entre eux ne s'aperçoive de la supercherie[483] :

> LA REINE.
> Simple, qui ne sait pas qu'à la fille avisée,
> Abuser tous les cœurs est une chose aisée !
> Telle en trahit un cent, et se fait aimer d'eux ;
> Et tu n'espères pas d'en tromper deux ? (II, 2)

Dans cette pièce, on a affaire à un libertinage léger et assumé qui vire par moments même au comique. Ce sont bien des personnages de rang royal qui font rire à gorge déployée, d'un rire qui n'est cependant que légèrement infériorisant : Isabelle et la Reine se montrent éprises et empressées de recevoir « prénuptialement » leurs partenaires dans leurs couches. Leur amour pour le jeune espagnol a créé entre elles une rivalité savoureuse, qui se manifeste dès lors par une guerre où chacune essaye de séduire Clorimand et de l'enlever d'entre les bras de l'autre.

---

[482] Bourdaloue, cité par Grousset, *Œuvres posthumes, ibid*., p. 99.

[483] La reine n'incite Isabelle à séduire Clorimand qu'afin de pouvoir le rencontrer elle-même la nuit sous le nom de celle-ci.

Dissimulée et avisée, Amélie, l'héroïne éponyme du même Rotrou, ne paraît pas moins libertine : elle fuit avec son amant et préfère se laisser aller à ses plaisirs de jeunesse plutôt que s'incliner devant la volonté d'un père autoritaire. La situation vire au comique lorsque le père « cupide » plaint son infortune et blâme la licence de « Cet esprit libertin, [qui] tout respect étouffant, / Rit des avis d'un père, et suit ceux d'un enfant » (IV, 3) », et la Nourrice, dupée, de lui répondre :

> LA NOURRICE.
> J'expliquais ses regards, je lisais dans son âme,
> Je croyais découvrir sa plus secrète flamme,
> Mais las ! C'est bien l'esprit le plus dissimulé,
> Qui des flammes d'amour ait encore brûlé ;
> Elle ne me parlait, que de l'obéissance,
> Dont elle honorerait l'auteur de sa naissance,
> Je la voyais trembler à votre seul aspect,
> Et je croyais que rien n'égalait son respect ;
> Lors, comme j'estimais voir son humeur si nue,
> Je la blâmais parfois de trop de retenue,
> Et ma simplicité lui donnait des avis,
> Dont elle abuse hélas, et qu'elle a trop suivis ;
> Elle a subtilement gagné l'esprit d'Érante,
> À qui cette entreprise était indifférente,
> Qui bonne, comme elle est, n'ayant pu l'arrêter,
> Suit ses pas, sans dessein, que de la contenter. (IV, 3)

N'écoutant que leurs désirs, nos héroïnes portent le masque, se déguisent, poursuivent leurs amants pour les arracher d'entre les mains de leurs nouvelles conquêtes, et quand la partie devient ennuyeuse, elles sont prêtes à tout abandonner ; ou, si le marché leur semble bon, à s'échanger des partenaires ! Quand elles sont amoureuses du même galant, le stratagème est simple : il suffit de semer le désordre au sein du couple amoureux pour que le chemin se libère. Toutes les solutions restent envisageables, quitte à sacrifier l'amitié pour l'amour. Nos amoureuses, conspirent, multiplient les menteries, déploient tous les artifices pour gagner l'amour de leurs séducteurs. Dans *La Clorinde* de Rotrou, Dorimène, amoureuse de Céliandre qui aime à son tour Clorinde, conseille à celle-ci de dédaigner son amant et saisit l'aubaine pour elle[484] :

> CLORINDE.
> Dorimène à la fin m'ôte par ses avis,
> Cet aimable vainqueur dont mes sens sont ravis,
> J'ai feint par son conseil, et cette vaine feinte
> Lui donne cet objet dont mon âme est atteinte,
> Elle tend pour l'avoir ses plus charmants appas,
> Et me vient conseiller ce qu'elle ne fait pas ;
> Par des feintes rigueurs j'éloigne Céliandre,

[484] DORIMÉNE. Fais ce qui te plaira, mais crois que mon adresse / Nuira, s'il est besoin, à l'ardeur qui te presse, / Que je puis d'un mot seul ruiner tes désirs / Et porter le désordre en tes plus doux plaisirs. (II, 4)

Quand ce perfide esprit donne tout pour le prendre,
Lorsque je le rejette, elle attire sa foi,
Et je suis ses avis pour elle, contre moi ; (I, 1)

Dans plusieurs de ces pièces, les amoureuses semblent chercher plus la variété et l'enjouement que l'effusion sentimentale : dans l'*Amélie*, Érante fait ses avances à Dionis, l'amant de sa propre sœur, bien qu'elle soit promise à Lisidan ; l'Hippolyte de *La Galerie du Palais* de Corneille, prend l'amant de son amie Célidée après lui avoir conseillé de le négliger. Dans ces amours légers, plus le nombre de galants croît, plus l'amusement semble augmenter. Hyppolite, servie par Dorimant, fait tout pour séduire Lysandre, quitte à conspirer avec son écuyer, Aronte, et à trahir son amitié pour Célidée en semant le désordre au sein de son couple. On la voit faire ses avances à Lysandre et demander son service d'amour après l'avoir séparé de son amante :

HIPPOLYTE.
Laissez-le-moi partout, ou ne m'en laissez point.
C'est n'aimer qu'à demi qu'aimer avec réserve,
Et ce n'est pas ainsi que je veux qu'on me serve :
Il faut m'apprendre tout, et lorsque je vous vois,
Être de belle humeur, ou n'être plus à moi. (IV, 6)

Le caractère enjoué de l'amour est d'autant plus souligné que les deux amoureuses de Corneille se montrent prêtes à échanger indifféremment leurs amants sans que la transaction semble mettre en peine ni l'une ni l'autre. Aussi légère[485] que sa rivale, Célidée dont le cœur « a de la peine à demeurer constant » (II, 6), ne trouve pas l'échange loin de son compte, car, après tout, Dorimant n'est pas moins séduisant que Lysandre !

CÉLIDÉE.
Si Lysandre te plaît, possède le volage,
Mais ne me traite point avec désavantage,
Et si tu te résous d'accepter mon amant,
Relâche-moi du moins le cœur de Dorimant. (IV, 8)

La solidarité féminine pourrait aller encore plus loin : face à l'indétermination de Célidée, qui ne sait encore lequel des deux amants choisir, Hippolyte feint de lui offrir les deux !

HIPPOLYTE.
Pourvu que leur vouloir se range sous le nôtre,
Je te donne le choix et de l'un et de l'autre ;
Ou si l'un ne suffit à ton jeune désir,
Défais-moi de tous deux, tu me feras plaisir. (IV, 8)

[485] « CÉLIDÉE. Je te jure, à mes yeux l'autre l'est bien autant. / Mon cœur a de la peine à demeurer constant ; / Et pour te découvrir jusqu'au fond de mon âme, / Ce n'est plus que ma foi qui conserve ma flamme : / Lysandre me déplaît de me vouloir du bien. / Plût aux dieux que son change autorisât le mien, » (II, 6).

En amour, tout semble permis : dès qu'elle est délaissée par un amant, la femme n'hésite pas à en prendre tout naturellement un autre, ou même à les garder tous deux. Philis, de *La Place Royale*, confesse pouvoir « D'un million d'amants, […] nourrir les feux » et préfère avoir plusieurs soupirants que de se contenter d'un seul. Cette vision un peu libre de l'amour semble déplaire à son soupirant, Cléandre, à qui elle déclare : « Est-ce à moi s'il vous plaît de vivre à votre mode ? / Votre amour en ce cas serait fort incommode, » (II, 7). Celui-ci trouve son humeur étrange, une humeur qui « sied », selon lui, à des âmes bien « […] volages / Qui peuvent en un jour adorer cent visages » (II, 7) :

> CLÉANDRE.
> En ce point il ressemble à ton humeur volage
> Qu'il reçoit tout le monde avec le même visage ; (III, 1)

Amarante, dans *La Suivante*, avoue son insensibilité aux galanteries fades et à toute effusion sentimentale et se montre toujours prête au change dès qu'elle tombe sur une occasion meilleure :

> AMARANTE.
> Apprenez que chez moi c'est un faible avantage
> De m'avoir de ses vœux le premier fait hommage ;
> Le mérite y fait tout, et tel plaît à mes yeux
> Que je négligerais près d'un qui valût mieux ; (I, 5)

Chez Mairet, les scènes de séduction sont encore plus piquantes et la liberté de jeunes amoureuses, bafouant toutes les règles, fait certes rire son public complice. Dans ses *Galanteries du Duc d'Ossonne*, il y a mille façons d'aimer, semble nous dire Mairet en nous annonçant, et ce depuis le titre de sa comédie, que les amours sont plurielles (les galanteries) ! Ce pluriel est bien évidement loin d'être innocent et nous met d'emblée la puce à l'oreille. Nos héroïnes se hâtent de multiplier les amours et de chercher le plaisir là où elles le trouvent, mais à condition de rester discrètes, car « Si la chose est secrète, elle ira toujours bien » (IV, 2). Cette stratégie « hypocrite », vantée par un grand nombre de libertins au XVIIe siècle, est également celles de nos deux personnages féminins. Désireuses de vivre leur ambivalente réalité, et tiraillées entre la réalisation de leur épanouissement personnel et leur souci de garder leur image sociale intacte, Flavie et Émilie prennent le masque et jouent le double jeu. Émilie, se travestit, quitte son foyer conjugal de nuit, se sert d'une échelle de soie pour joindre son amant, mais n'hésite pas à soutenir son innocence et son honnêteté devant son père et sa belle-sœur :

> ÉMILIE.
> Moi, bien avec Camille ? Ô l'imposture étrange !
> Ainsi donc ce méchant sur mon honneur se venge.
> Ha ! Monsieur, montrez-moi ce serpent odieux,

Je lui veux arracher et la langue et les yeux ; (IV, 5)

Stratagème réussi ! Inventive et subtile, la jeune femme ne baisse pas les bras devant les entraves : « ÉMILIE. Ma fourbe a réussi, ma sœur croit que je l'aime, / Et que je suis l'honneur et la sagesse même. » (IV, 14). Découverte par son mari, elle multiplie les ruses, joue l'innocente, pleure et va jusqu'au bout de sa comédie. Peu importe si les choses vont « […] fort mal, mais [elle se] moque d'eux : / [Et a] de quoi [se] sauver, et les jouer tout deux ». Elle prend Camille pour amant et n'hésite pas à lui ajouter le Duc, car « Ce n'est pas, après tout, être loin de son compte, / Que d'acquérir un Duc par la perte d'un Comte » (IV, 13). Le change est d'autant plus justifié que le Duc est un homme irrésistible : « Et qu'insensiblement son mérite et sa grâce / ont trouvé dans [son] cœur une aussi bonne place » (IV, 13). « […] suivons [donc] le changement, » (IV, 13).

Le décalage, voire le contraste, entre le langage austère et « honnête » de deux héroïnes de Mairet et leurs actions visiblement licencieuses devient une véritable source de comique : Flavie use, en fait, de la même monnaie que sa belle-sœur et se veut aussi « comédienne » qu'elle. En société, la jeune veuve calcule ses pas et pèse ses mots ; elle simule devant sa servante une sévérité sur les choses de l'honneur, en feignant de brûler la lettre d'amour que Camille lui a envoyée :

FLAVIE.
Quoi que l'on vous promette, et quoi que l'on vous die,
De me rien rapporter qui ne soit de bon lieu,
Croyez que sur le champ nous nous dirons adieu. (IV, 7)
[…]
Je ferais sagement de feindre devant elle.
Que sais-je si ce lâche et mercenaire esprit
N'a point été gagné par celui qui m'écrit ? (IV, 8)

En privé, elle laisse transparaître une sensualité cynique en sachant que le charmant Duc va coucher auprès d'elle :

FLAVIE.
Tu le vas recevoir jusque dedans ta couche,
Ce Duc dont les attraits toucheraient une souche.
Ô mes sens ! si déjà ce penser seulement
Me cause tant de trouble et de contentement,
Au milieu de l'effet et de la chose même,
Jugez si mon transport ne sera pas extrême.
Quoi ! je le sentirais couché dedans mes draps,
À deux doigts de ma bouche, et presque entre mes bras, (III, 1)

Flavie se prête volontiers au jeu, elle trompe tout le monde. Avec ses amants, sa stratégie est simple : « […] sans nourrir [leur] flamme ainsi que sans l'éteindre, » elle les laisse au « […] pouvoir d'espérer et de craindre » (IV, 9). Sa finesse d'esprit dépasse celle de tous les autres

« joueurs », qu'elle trompe tour à tour, mais, dès qu'elle flaire une trahison, sa vengeance est immédiate, et « à beau jeu, beau retour » (IV, 11).

> FLAVIE.
> Enfin à me tromper tous deux sont contre moi,
> Et moi contre tous deux, que chacun songe à soi.
> Si ma sœur a le Duc, j'ai Camille en échange ;
> […]
> Il me faut, sous couleur de notre confidence,
> Tromper cette trompeuse avec son impudence : (IV, 11)

Dans cette comédie, à force de changer de clan, on reste dans une incertitude troublante, on n'est même pas sûr de la stabilité des deux couples formés vers la fin de la pièce (Le Duc et Émilie d'un côté, Flavie et Camille de l'autre), mais la stabilité n'est pas le fort de ces personnages : « Selon la formule poétique si juste d'Apollinaire, leurs cœurs bougent comme leurs portes[486] ». Cette partie « carrée » est sans doute laissée à l'imagination du lecteur /spectateur ; cependant, elle reste très osée, voire scandaleuse, dans une époque que gagne peu à peu le souci d'une bienséance qui consiste dans l'accord avec la mentalité du public. Jacques Scherer parle dans sa notice de la pièce d'un « polymorphisme pervers[487] ». Dans ses *Galanteries*, Mairet semble nous donner la recette de la dissimulation et de la duplicité. Hypocrite, à son tour ? Peut-être, mais courageux aussi, car s'il prend quelques précautions, s'il enrobe sa marchandise, il n'en publie pas moins un texte détonnant – et détonant.

Malgré l'attention progressivement accordée à la bienséance au théâtre, eu égard à la sensibilité de plus en plus effarouchée d'une partie du public et au durcissement des règles morales énoncées par des plumes religieuses, les choses ne semblent cependant pas changer radicalement au cours de la seconde moitié du siècle, même si les gestes et actes libertins sont moins présents sur le théâtre : le caractère de plusieurs de nos personnages commence certes à changer en vue d'une bienséance scrupuleuse et l'on voyait alors au théâtre davantage d'« honnestes femmes » que de femmes libertines, mais certains auteurs tels que Molière ont préféré poursuivre la voix la plus épineuse et se hasarder à mettre sur le théâtre des femmes nobles aussi libres que son Angélique de *Georges Dandin*, ou encore sa Célimène du *Misanthrope*. À cette époque, la coquetterie semble devenir un « vice » à la mode qui touche un grand nombre de femmes nobles. En 1654, l'abbé d'Aubignac écrit *Histoire du temps, ou Relation du royaume de Coqueterie*[488], un livre dédié à la coquetterie des « honnêtes gens » de

---

[486] Jacques Scherer, *Théâtre du XVIIe siècle*, Tome I, Paris, Gallimard, 1975. p. 1272.
[487] Jacques Scherer, *Théâtre du XVIIe siècle*, *ibid*., p. 1273.
[488] Aubignac, François Hédelin, *Histoire du temps, ou Relation du royaume de Coqueterie. Extraite du dernier voyage des Holandois aux Indes du Levant*, Paris, C. de Sercy, 1654.

son temps. Saint- Évremond nous brosse à son tour le portrait de la femme coquette de son époque :

> Une jeune *coquette* avec peu d'intêret,
> Va chercher à qui plaire, & non pas qui lui plaît.
> Et à mille Galans, sans être bien aimée,
> Contente de l'éclat, que fait la Renommée[489].

Il ajoute que les galanteries féminines relèvent plus de l'intérêt que de l'amour et de la sensibilité :

> Les femmes, […], sont elles-mesmes plus galantes que passionnées, encore se servent-elles de la galanterie, pour entrer dans les intrigues.
> Il y en a peu que la vanité& l'interest ne gouvernent, & c'est à qui pourra mieux se servir ; Elles des Galans & les Galans d'Elles, pour arriver à leur but[490].

Une idée confirmée par La Bruyère qui constate que la cour ne saurait se passer de certains types de courtisans :

> hommes flatteurs, complaisants, insinuants, dévoués aux femmes, dont ils ménagent les plaisirs, étudient les faibles, et flattent toutes les passions ; ils leur soufflent à l'oreille des grossièretés, leur parlent de leurs maris et de leurs amants dans les termes convenables , devinent leurs chagrins, leurs maladies et fixent leurs couches ; […], et apprennent à ce sexe de prompts moyens de consumer de grandes sommes en habits, en meubles, et en équipages; […] , il n'y a sorte de volupté qu'ils n'essayent[491].

Chez Molière, la coquette est devenue un type comique à part, tout comme le mari cocu, l'avare ou le médecin. Sa Célimène du *Misanthrope*, reste cependant une coquette prudente sur le plan gestuel aussi bien que discursif : bien qu'elle abuse de la crédulité de ses trois galants à qui elle témoigne respectivement un amour attentionné et « sincère », Célimène, veuve et jouissant d'une liberté considérable, ne se permet cependant aucun geste osé sur scène, ni des expressions grivoises ; ses formulations restent tout de même bien soignées et ne sortent guère de limites de la « bienséance ». Loin de toute sincérité sentimentale, l'amour est selon la jeune coquette un simple jeu de badinage et de conversation, et les faux-semblants amoureux font partie de la vie sociale, et peuvent être exploités pour favoriser ses intérêts. Dans la première scène, elle avoue à Alceste qu'elle l'aime, mais refuse néanmoins de se couper du monde et de la cour pour lui plaire. Elle écrit des lettres respectives à Acaste et Clitandre les assurant tous deux, de son amour. À sa manière, Célimène pratique la morale « hédoniste », cherche à favoriser son propre plaisir quitte à être cruelle et à se jouer de la foule de ses amoureux. Elle raille tous les soupirants sans donner sa foi à aucun d'entre eux :

---

[489] *Œuvres de Monsieur de Saint-Évremond, publiées sur ses Manuscrit, Avec la vie de l'Auteur,* par Monsieur de Maizeaux, 5e édition, révûë, corrigée & augmentée. Enrichie des figures gravées par B. Picart Le Romain & Jean Punt Junior, Tome premier, à Amsterdam, chez Cóvens& Mortier, 1739, p. 131.
[490] Saint- Évremond, *Œuvres meslées*. Tome XI, Paris, C. Barbin, 1684, p. 32-33.
[491] La Bruyère, *Les Caractères, op.cit*., chap. « *De la cour* », p. 118.

> ORONTE.
> Et votre cœur, paré de beaux semblants d'amour,
> Á tout le genre humain se promet tout à tour ! (V, 4)

Dans *Georges Dandin*, l'on rit volontiers de la pruderie de Madame et Monsieur de Sotenville qui soutiennent fièrement l'honneur sans tache de leurs familles réciproques qui n'avaient jamais connu de femmes coquettes :

> MADAME DE SOTENVILLE. - Tout beau. Prenez garde à ce que vous dites. Ma fille est d'une race trop pleine de vertu pour se porter jamais à faire aucune chose dont l'honnêteté soit blessée, et de la maison de la Prudoterie[492], il y a plus de trois cents ans qu'on n'a point remarqué qu'il y ait eu une femme, Dieu merci, qui ait fait parler d'elle.
>
> MONSIEUR DE SOTENVILLE. - Corbleu, dans la maison de Sotenville on n'a jamais vu de coquette, et la bravoure n'y est pas plus héréditaire aux mâles, que la chasteté aux femelles.

Le « prêche » de deux nobles sur l'honneur est d'autant plus comique qu'il est aussitôt contredit par le comportement de leur fille unique qui s'amuse à jouer son mari et à recevoir « très humainement » (I, 4) les protestations d'amour du jeune Clitandre à qui elle se promet sous le nez de tous. Sous prétexte de son mariage forcé, Angélique n'éprouve aucun scrupule à bafouer son époux bourgeois jusqu'à se refuser à lui. Mieux, elle se laisse ouvertement courtiser par Clitandre, et trouve une justification « légitime » à sa conduite : elle cherche en effet à s'affranchir d'un mariage qui n'est qu'une transaction commerciale, et à fuir la condition féminine « déplorable ». Sa quête de liberté n'est en fait, qu'une affirmation de son statut de sujet désirant, car après tout, elle est encore jeune et a le droit de jouir « de la vie et de n'être point obligée de [se] soumettre en esclave » (II, 2) aux volontés de son époux :

> et je veux jouir, s'il vous plaît de quelque nombre de beaux jours que m'offre la jeunesse, prendre les douces libertés qui l'âge me permet, voir un peu le monde et goûter le plaisir de m'ouïr dire des douceurs. (II, 2)

Cette idée selon laquelle le mariage constitue une mort avant l'heure est défendue par nombre de penseurs de l'époque[493] ; Antoine Torche soutient que :

> […] ce qui doit faire trembler les Dames, c'est la perte de la liberté qu'elles font dans le Mariage : comme elles sont naturellement portées à commander , & impatientes de

[492] Molière s'attaque souvent dans ses pièces aux femmes vieillies qui, ont perdu leur beauté et qui, pour regagner leur place dans la société nobiliaire, ne trouvent d'autre remède que d'afficher une pruderie affectée : dans la bouche du jeune Dorante de *La Critique de L'École des Femmes*, Molière met à nue la stratégie hypocrite de ces femmes-là : « […] il y a des personnes qui se rendent ridicules , pour vouloir avoir trop d'honneur[…] celles qui étant sur le retour de l'âge , veulent remplacer de quelque chose ce qu'elles voient qu'elles perdent ; et prétendent que les grimaces d'une pruderie scrupuleuse, leur tiendront lieu de jeunesse et de beauté. » (sc. 5)

[493] Charles Sorel évoque le même sujet dans ses *Œuvres diverses ou Discours meslez*, Paris, au Palais, 1663, p. 155- 165.

> toute sorte de joug & de servitude, elles doivent considerer qu'elles s'engagent à estre esclaves toute leur vie [….] par le Mariage, elles renonçent au droit qu'elles ont de commander ; elles mettent aux pieds d'un Mary leur Couronne & leur Empire ; elles se dépoüillent de cette Souveraineté legitime & si engagent aveuglement dans cette cruelle servitude ,[…], elles qui avoient accoustumé d'imposer des Loix & d'attirer mille amans auprès d'elles[494],

Refusant la marchandisation de la femme, notre jeune « libertine » s'attaque alors à tous les maris qui veulent « qu'on soit morte à tous les divertissements, et qu'on ne vive que pour eux », s'attache opiniâtrement à la vie de mondaine et déclare ne point vouloir « mourir si jeune ». Angélique pousse les choses encore un peu plus loin et essaye de convaincre son mari « cocu » de participer à son jeu de séduction en interprétant « le personnage d'un honnête homme qui est bien aise de voir sa femme considérée » (II, 2). Évidemment cette mode ne plaît pas à Georges Dandin, qui préfère rester fidèle à ses valeurs bourgeoises et ne point participer à cette mascarade car « […] les Dandins ne sont point accoutumés à cette mode-là ».

Si l'on croit Tallemant de Réaux, le cocuage et la légèreté des mœurs féminines étaient très répandues à son époque ; ainsi, nous dit l'auteur des *Historiettes*, beaucoup de femmes avaient les « […] juppes […] bien legeres, qu'elles se levoient à tout vent[495] ». Surtout lorsqu'elle est victime d'un mariage arrangé, la femme n'hésite pas à prendre « naturellement » un amant ; Tallemant nous rapporte sur le cocuage une anecdote qui fait écho à bien des égards à l'Angélique de *George Dandin* :

> la sœur de MM. Saintot, qui avoit esté cajollée par d'assez honnestes gens, fut mariée à un impertinent appellé Plenesevette : elle le meprisoit, et ils ne furent pas longtemps sans se quereller .Un jour, il l'appella coquette, et elle l'appela cocû. Voylà bien de la rumeur au logis. Les parens, pour les remettre bien ensemble, s'aviserent d'un expedient, et dirent qu'elle avoit cru que cocû estoit le masculin de coquette[496].

La tentative de libération d'Angélique, qui est également soutenue par sa servante Claudine[497], exprime une revendication féministe surtout sur la question du mariage arrangé. La jeune aristocrate se lève avec véhémence contre « la tyrannie des Messieurs les maris ». Angélique dénonce avec indignation ce marché qui nie l'identité morale et sentimentale de la femme et lui ôte tout liberté d'aimer selon son goût : « Pour moi, qui ne vous ai point dit de vous marier avec moi, et que vous avez prise sans consulter mes sentiments, je prétends n'être

---

[494] Antoine Torche, Ribou, *Les Delices de la poesie galante des plus celebres autheurs du temps. Dediée (sic) à Monseigneur le Duc de Coislin*, *Pair de France*, Seconde partie, à Paris, Chez Iean Ribou, 1664, p. 246-247.
[495] Tallemant De Réaux, *Les Historiettes de Tallemant De Réaux*, Nendeln, Kraus reprint, Édition George Mongrédien, 1977, p. 55.
[496] Tallemant De Réaux, *Historiettes*, Paris, Gallimard, 2013, p. 758.
[497] « CLAUDINE. C'est la plus sotte chose du monde que de se défier d'une femme, et de la tourmenter. La vérité de l'affaire est qu'on n'y gagne rien de bon ; cela nous fait songer à mal, et ce sont souvent les maris qui, avec leurs vacarmes, se font eux-mêmes ce qu'ils sont. » (II, 1)

point obligée à me soumettre en esclave à vos volontés » (II, 2). La femme est un être raisonnable et intelligent qui sait bien user de sa liberté, mais, une fois contrainte dans ses sentiments, elle est capable de se révolter et nuire à tous ceux qui l'ont contrariée :

> Voilà comme il faut faire pour n'être point trompé. Lorsqu'un mari se met à notre discrétion, nous ne prenons de liberté que ce qu'il nous faut, et il en est comme avec ceux qui nous ouvrent leur bourse et nous disent : « prenez. » Nous en usons honnêtement, et nous nous contentons de la raison. Mais ceux qui nous chicanent, nous nous efforcerons de les tondre, et nous ne les épargnons point. (II, 1)

Dans *Georges Dandin*, la duplicité d'Angélique est vue sous un angle positif : elle se transforme en une arme de libération avec laquelle la jeune femme se lève contre un marché mercantile qui la transforme en une simple valeur d'échange sans se soucier de ses sentiments. Elle revendique avec un humour grinçant, son droit au plaisir et à la liberté :

> ANGÉLIQUE.
> […]. Car pour moi je vous déclare que mon dessein n'est pas de renoncer au monde, et de m'enterrer toute vive dans un mari. Comment, parce qu'un homme s'avise de nous épouser, il faut d'abord que toutes choses soient finies pour nous, et que nous rompions tout commerce avec les vivants ? C'est une chose merveilleuse que cette tyrannie de Messieurs les maris, et je les trouve bons de vouloir qu'on soit morte à tous les divertissements, et qu'on ne vive que pour eux. Je me moque de cela, et ne veux point mourir si jeune. (II, 2)

Angélique veut en fait, vivre émancipée, avide de se procurer du plaisir, de se livrer aux délices de l'amour comme toute jeune personne qui veut s'amuser avec légèreté et sans être obligée de s'assujettir sous les lois du mariage[498] et de la tutelle maritale, et c'est en ce point qu'elle rejoint, paradoxalement, les précieuses dans leur combat contre la tyrannie du mariage et leur appel au célibat, en se contentant des plaisirs de la séduction et de la galanterie :

> MAGDELON.
> Voilà comme les choses se traitent dans les belles manières, et ce sont des règles, dont en bonne galanterie on ne saurait se dispenser ; mais en venir de but en blanc à l'union conjugale ! ne faire l'amour qu'en faisant le contrat du mariage, et prendre justement le roman par la queue ! Encore un coup mon père, il ne se peut rien de plus marchand que ce procédé, et j'ai mal au cœur de la seule vision que cela me fait[499] .

Le libertinage d'Angélique consiste, en effet, en une sorte d'affirmation de soi au détriment des contraintes socio-religieuses par sa recherche d'un plaisir personnel dont elle fait le moteur de sa conduite. La jeune femme affirme son moi avec véhémence : cinq de ses répliques

[498] Cette vision libre de l'amour fait écho également à celle de Don Juan : « La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux ! » (I, 2).
[499] Molière, *Les Précieuses Ridicules*, (I, 4).

commencent par « moi ». Et au moment même où elle est prise en flagrant par son mari, elle justifie sa conduite par une simple faute que l'on peut pardonner à son âge :

> Mais enfin ce sont des actions que vous devez pardonner à mon âge ; des emportements de jeune personne qui n'a encore rien vu, et ne fait que d'entrer au monde ; des libertés où l'on s'abandonne sans y penser de mal, et qui sans doute dans le fond n'ont rien… (III, 6)

L'on retrouve presque la même répugnance à l'égard du mariage dans la bouche de l'Angélique de *L'Été des Coquettes* (1690) de Dancourt, une autre femme qui se réjouit de multiplier les soupirants sans cependant vouloir s'engager avec aucun d'entre eux :

> ANGÉLIQUE.
> Je ne regarde le mariage qu'avec frayeur, ce que j'en entends dire me fait frémir, c'est un engagement que mille personnes se repentent d'avoir pris, et dont aucune n'est satisfaite. Il n'est point de femmes qui s'en louent, et les plus modestes croient beaucoup faire de ne pas s'en plaindre. (I, 1)

Préférant les galanteries de la vie mondaine et le plaisir de l'amour au lien « asphyxiant » du mariage, la jeune fille joue à écarter intelligemment le mari que sa mère lui destine et s'insurge contre « la raison » sociale[500] qui freine les envies des jeunes femmes par un engagement précoce qui les empêche de se laisser aller aux « folies » de leur jeunesse. Refusant toute servitude, Angélique déclare « n'aime[r] personne » (I, 1), et trouve « […] bon de s'accommoder aux temps et aux situations où l'on se trouve », et déclare même être prête à recevoir toutes les galanteries, à favoriser tous les amants afin de « […] connaître les différents effets que l'esprit et la beauté peuvent produire dans [leurs] cœurs » (I, 1), une conduite qui semble toutefois scandaliser sa servante :

> LISETTE.
> Mort de ma vie ! La voix publique est donc bien injuste !
>
> ANGÉLIQUE.
> Comment ?
>
> LISETTE.
> Elle vous accuse d'aimer tout le monde.
>
> ANGÉLIQUE.
> Non, de bonne foi, je n'aime personne ; mais je suis ravie d'être aimée, c'est ma folie, j'en demeure d'accord. (I, 1)

Pour « rafraîchir » ses longues journées d'été, la jeune coquette se plaît à « poli[r] un homme de Robe, [à] apprend[re] à vivre à un Abbé, [à] met[tre] un jeune homme dans le monde » (I, 1),

[500] « ANGÉLIQUE. Oh, ma chère enfant, laisse-moi en repos, je te prie ; le seul mot de raison me fait mourir à mon âge. Faite comme je suis, je passerais pour folle dans le monde, si l'on me soupçonnait seulement de savoir ce que c'est que la raison » (I, 1).

et se livre à ce jeu avec quelque véhémence. Le caractère léger de l'amour et la gaîté de la jeune coquette ajoutent au comique de la pièce : Angélique garde sa bonne humeur où moment même où elle apprend l'infidélité de son amant préféré et déclare joyeusement à Cidalise, sa rivale, qu'elle « […] donnerai[t] tous les hommes du monde pour une amie. Un Amant de moins n'est pas une affaire, et [s]a Cour n'est que trop nombreuse ». (I, 5).

Bien qu'elle soit le plus souvent incriminée en tant que caractéristique féminine, l'inconstance semble toucher tout le monde au Grand Siècle : si les femmes sont « volages « par nature », les hommes, eux, le sont par dessein. Dans *L'Inconnu*[501] de Thomas Corneille, la Comtesse, consciente de la légèreté des galants, répond par une légèreté pareille et se plaît à multiplier les amants :

> Notre sexe partout fait des Adorateurs,
> Et fût-ce la plus laide, on lui dit des douceurs.
> Pour moi, qu'aucun aveu sur l'amour n'effarouche,
> À personne jamais je ne ferme la bouche,
> Et grossissant ma cour d'Esclaves différents,
> J'écoute les soupirs, et ris des Soupirants.
> Ce n'est pas, après tout, leur faire grande injure,
> Ils ont beau de leurs maux nous tracer la peinture.
> Tous ces empressements de belle passion
> Souvent sont moins amour que conversation,
> Et le plus languissant, quoi qu'il dise et proteste
> A, tout prêt d'expirer, de la santé de reste. (I, 5)

Pour un libertin comme Saint-Évremond[502], cette humeur ne doit pas être aussi blâmable, puisqu'elle est le résultat naturel et légitime de « l'ennuy d'une passion qui dure trop[503] », où l'amour se transforme en une routine, et où

> les lettres deviennent seiches, les conversations languissent, l'Amant bâille, la Dame compte toutes les heures, chacun enfin se void reduit à parler de la pluye et du beau temps[504].

Et puisque « après tout, c'est une chose bien lassante de dire toute sa vie à une mesme personne, je vous aime[505] », nous dit-il, « il n'y a pas de raison de reprocher le changement comme un fort grand mal[506] ». Le libertinage de mœurs reste ainsi et avant tout une marque indéniable du changement des valeurs sociales et morales : le développement des galanteries mondaines

---

[501] *L'Inconnu, comédie meslée d'ornemens et de musique*, Paris, J. Ribou, 1675.
[502] La première édition de ses *Œuvres meslées* date de 1643.
[503] Saint-Évremond, *Œuvres meslées contenant Considérations sur Annibal. Jugement sur Tacite & Saluste. L'idée de la femme qui ne se trouve point. Jugement sur les sciences, où peut s'appliquer un honneste homme. Dissertation sur la Tragedie d'Alexandre*. Fragment d'une lettre écrite de la Haye, Paris, Chez Claude Barrin, au palais, 1670, avec privilège du Roy, seconde partie, p. 2.
[504] Saint-Évremond, *ibid*., p. 22.
[505] Saint-Évremond, *ibid*., p. 21
[506] Saint-Évremond, *ibid*., p. 23- 24.

basées sur de simples jeux du langage et de conversations dépourvus de toute « sincérité », justifie, en quelque sorte, l'inconstance des amoureux et autorise la liberté du change et la multiplication des amants.

Le libertinage devient ainsi un jeu, un déguisement auquel se livre tout le monde, hommes et femmes à la fois. Chaque individu joue un personnage, revêt un rôle, qu'il endosse cyniquement pour servir ses intérêts ou ses intrigues (*Dom Juan*). Ce qui traverse la réalité concrète de la société du XVIIe siècle, c'est la contradiction entre les valeurs nouvelles et la pratique sociale, entre les modes de vie et les mœurs : peut-on vraiment être un homme qui se définit par le bon sens et la vertu dans une société fondée sur le compromis, mieux sur la compromission ?

b- Libertinages masculins

Dans cette société marquée par les contradictions, le libertinage semble cependant loin d'être une vocation féminine ; les hommes ont une bonne part, même si la notion de franchissement d'un interdit semble moins les toucher.

Dans *Les Deux Pucelles* de Rotrou, Antoine donne sa foi à Théodose, la délaisse enceinte et courtise Léocadie chez qui il est invité à passer la nuit. En songeant à posséder enfin un bien si « longtemps poursuivi » (I, 1), le jeune galant lâche la bride à ses désirs :

> ANTOINE.
> Ô moment fortuné sur tous ceux de ma vie
> À quel excès de joie est mon âme ravie !
> Douce assignation ! pareils ou moins heureux,
> Estimait Jupiter ses larcins amoureux,
> Et Pâris moins content, entre les bras d'Hélène,
> Au premier rendez-vous, alla finir sa peine.
> […]
> La peine d'acquérir, donne le prix aux choses,
> La main qui s'est piquée en aime mieux les roses, (I, 1)

L'extase d'Antoine est d'autant plus grande que sa conquête a été difficile à réaliser et qu'un « bien longtemps douteux, et longtemps poursuivi, / Se laissant posséder rend un esprit ravi » (I, 1), comme l'analysait notre séducteur. Il développe une fantaisie érotique selon laquelle les obstacles accroissent le désir et rendent le prix de la séduction plus cher. C'est une doctrine qui préfigure les idées du Dom Juan de Molière :

> ANTOINE.
> Un refus bien adroit excite les désirs,
> Et les difficultés font le goût aux plaisirs. (I, 1)

La conduite libertine du jeune homme se traduit par son détachement de toute règle morale susceptible de nuire à son épanouissement sensuel. Il bannit donc tout obstacle au désir :

> Suivons aveuglement notre bonne fortune ;
> Sagesse, ni vertu n'est ici de saison,
> Et c'est être insensé, qu'avoir de la raison.
> Poursuivons notre lice (I, 2)

annonce notre jeune héros enthousiasmé. Le plaisir du galant (et du spectateur) s'accroît avec les embûches et la nuit ; et chaque minute vécue par le séducteur dans l'attente de la réalisation de sa rencontre amoureuse constitue un moment de plaisir et de jouissance :

> ANTOINE.
> Mais qu'importe pourquoi sa clarté s'est couverte
> Puisque l'art aisément en répare la perte
> Et que ce peu de feu suffit pour me guider,
> Au comble des plaisirs que je vais posséder. (I, 1)

La présence du confident, Lindamor, sur le lieu de la séduction répond à un besoin de comique dans la mesure où ses commentaires ironiques visent à atténuer l'euphorie du jeune premier et le ramener à la réalité ; le discours d'impatience d'Antoine est alors immédiatement subverti par les propos moqueurs de son ami, qui rit de la lenteur de ses pas, car elle ne répond nullement à l'empressement de son amour :

> LINDAMOR.
> Et le flambeau d'amour ne vous conduit-il pas ?
> Vos pas sont- ils si lents quand vos ardeurs sont telles ?
> Vous êtes tout amour, et n'avez pas des ailes,
> Quelque endroit où ce Dieu daigne vous appeler,
> Sautez, courez, volez, c'est trop peu que d'aller. (I, 2)

En songeant aux conséquences réelles que peut avoir sa relation charnelle avec Léocadie, le discours du galant devient par lui-même comique ; à l'opposé du sublime courtois et à la tonalité généralement élevée du discours amoureux, ses propos subissent quelque rabaissement dès qu'il songe au résultat biologique, la procréation, qui pourrait suivre ce rapport :

> ANTOINE.
> Un second fruit naissant de cette perfidie,
> De nouveau je m'engage avec Léocadie,
> Il faut qu'un double Hymen me range sous ses lois,
> Et je me fais époux, et père en deux endroits. (I, 2)

Au-delà de l'effet amusant lié au changement de registre langagier proprement dit, le comique réside également en une dégradation idéologique : la vision philosophique et idéale de l'amour avec ses références mythologiques et son langage sublime est subvertie en une idée triviale et grivoise qui est l'enfantement.

Les Galanteries du Duc d'Ossonne, de Mairet, constituent un curieux mélange de liberté et de libertinage, de délicatesse et de gaieté, d'amour et d'enjouement, qui confère toute sa grâce à la comédie. Les quatre protagonistes, Émilie, Le Duc, Camille et Flavie, bien trop occupés à poursuivre l'objet de leurs désirs, ne s'arrêtent un instant de courir que pour penser à une même et unique préoccupation : qui doit-on aimer ? Et lequel des partenaires vaut-il mieux séduire ? Ce Duc, « illustre amant » qui présente soudain tous les symptômes de la « folie » amoureuse, et qui reste des nuits entières sous la fenêtre d'Émilie dans l'espoir de la voir, aimerait-il vraiment ? En tout cas, point de cet « amour unique » dont parlent les poètes ; il courtise deux femmes à la fois et pense que la conquête de l'une d'entre elles ne suffit pas à flatter son orgueil masculin :

> LE DUC.
> Mais quoi ! serais-tu bien si facile, ou si bête,
> Que de borner ta gloire en sa seule conquête ?
> Non, non, pousse ta pointe, et fais tant si tu peux
> Que l'autre vienne au point où tu la veux.
> […]
> Si j'ai ces deux trésors, je suis le plus heureux
> Et le mieux divertit de tous les amoureux. (III, 4)

Le Duc se réjouit de son succès auprès de ses deux conquêtes. En s'introduisant dans le lit de Flavie, il ne peut qu'être séduit par « Ce battement de sein, cette couleur vermeille ». La scène est parsemée d'allégories grivoises ; le galant Duc ne manque pas de réclamer à Flavie « certains abricots », et celle-ci promet de lui en fournir « encore quelques pots » (V, 1). En ces termes, Camille n'est pas moins libertin que le Duc : il aime Émilie et ne trouve aucun mal à lui joindre sa belle-sœur ; après tout, plus les conquêtes sont multiples, plus la jouissance est grande ! Répondre aux commandements de la nature et obéir à l'épanouissement des sens est le *credo* des libertins, les pires ennemis du père Garasse qui leur prête cette pensée :

> Il n'y a point d'autre divinité ni puissance souveraine au monde que la nature, laquelle il faut contenter en toutes choses sans rien refuser à notre corps ou à nos sens, de ce qu'ils désirent de nous en l'exercice de leurs puissances et facultés naturelles[507].

Mairet n'a pas hésité à mettre en scène le libertinage audacieux des personnages de la plus haute société. Il peut paraître d'une audace suprême de placer sur la scène comique un Grand d'Espagne, vice-roi de Naples, entouré d'un marquis, d'un Comte, de l'épouse et de la sœur d'un noble Seigneur. Cette fois, c'est du « beau monde » que Mairet offre à nos regards.

---

[507] Garasse François, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Estat & aux bonnes Mœurs. Combattue et renversée par le père François Garassus de la Compagnie de Jésus,* texte présenté par Jean Salem, Paris, Les belles lettres « Encre marine », 2009, p. 625.

Les Galanteries révèlent les coulisses d'un monde extrêmement poli de l'extérieur, mais résolument libre, voire libertin, à l'intérieur : la comédie lève le voile sur les supercheries et la sensualité sans retenue[508]. Mairet nous propose, en fait, un autre type de comique, un plaisir différent : on se réjouit des aventures de ses personnages et on a parfois l'impression de se divertir en leur compagnie plutôt qu'à leurs dépens. L'agrément du public consiste dans cette effronterie du désir, cette quête du plaisir qui semble la seule préoccupation de ces heureux personnages. On s'enchante d'une hardiesse qui jamais ne tombe dans la vulgarité, de ces amours ludiques qui troublent délicieusement avec leur balcon et leur « échelle de soie », leurs billets échangés, leur cabinet secret, leurs lits clos, leurs mots à peine couverts, quand ils ne sont pas de franche allure ! D'autre part, un tel choix met néanmoins l'auteur en mesure de relever considérablement le style quant au langage amoureux, quant aux finesses de l'analyse, quant aux situations et actions – qui sont d'autant plus libres, mais plus risquées aussi, que les personnages sont haut placés dans l'échelle sociale. Au cours des décennies qui suivent, de telles hardiesses ne se retrouvent plus guère sur la scène. Dans l'exercice du libertinage le Dom Juan de Molière ira moins loin, scéniquement parlant, que celui de Tirso de Molina[509], qui est surpris la nuit dans le lit d'une femme alors qu'il a pris la place de son amant, puis qu'on voit chercher de bonnes fortunes dans une rue obscure.

On peut considérer que le Jupiter d'*Amphitryon* est un libertin dans sa pratique. L'originalité de la comédie de Molière par rapport aux versions dramatiques antérieures[510] du mythe d'Amphitryon consiste à prêter une sensualité cynique à son personnage principal : éperdument amoureux de la belle Alcmène, Jupiter s'introduit chez celle-ci sous le visage de son mari Amphitryon, et s'étonne de « […] trouver tant d'amour dans un objet aimé » (I, 3). Jupiter, dont tout le jeu repose sur une imposture, cherche cependant à obtenir un gage, une preuve d'un amour réciproque de la part de la femme de son double. Amoureux de sa créature et oublieux de sa réalité factice, Jupiter prend tant de plaisir qu'il joue les prolongations et que

[508] Dans ses *Recherches sur le théâtre*, Godard de Beauchamps condamne la sensualité de la pièce de Mairet : « La fable du Duc d'Ossonne est sale & contre la pureté du théatre, du reste elle est assez divertissante, les vers en sont foibles, il y a un peu du tour & point des pensées ». (Pierre-François Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent (1735*), à Paris, chez Prault père, avec approbation et privilège du roi, 1735, p. 295.).

[509] *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* est la première œuvre littéraire créant le mythe de Don Juan. Elle fut écrite par le moine dramaturge Tirso de Molina, imprimée et jouée en 1630. Beaucoup d'adaptations en avait été faite en italien et en français, laissant part à une certaine improvisation.

[510] Plaute, *Amphitryon* (187 av. J.-C.) et la comédie de Jean de Rotrou, *Les Sosies* (1638).

de beaux dialogues avec Alcmène lui font part de ce qu'il a ressenti dans ce corps humain d'emprunt.

La sensualité de la comédie se révèle dès l'échange entre Mercure et la Nuit qui constitue le prologue de la pièce : alors que La Nuit profère un discours moralisant, Mercure fait l'apologie du plaisir charnel et ne manque de lui adresser une demande de protection en faveur de ce paillard dieu de l'Olympe, en quête d'« Un soulagement à ses peines, / Dans la possession des plaisirs les plus doux[511] ». Le plaisir du dieu passionné est d'autant plus grand et fortement sensuel que le couple d'Alcmène et d'Amphitryon dont il usurpe l'identité, est nouvellement marié. Le messager de Jupiter explicite sans ambages le choix du dieu :

> MERCURE.
> L'état des mariés à ses feux est propice :
> L'hymen ne les a joints, que depuis quelques jours ;
> Et la jeune chaleur de leurs tendres amours,
> A fait que Jupiter à ce bel artifice
> S'est avisé d'avoir recours.
> Son stratagème ici se trouve salutaire :
> Mais, près de maint objet chéri,
> Pareil déguisement serait pour ne rien faire ;
> Et ce n'est pas partout un bon moyen de plaire,
> Que la figure d'un mari[512].

Suivant cette dernière remarque, Jupiter prend certes le visage du mari, mais point son être et il exige qu'on le reçoive en tant qu'amant, justement parce que le statut de mari entrave ses plaisirs. Par ailleurs, il éprouve quelque jalousie à partager le corps d'Alcmène :

> JUPITER.
> En moi, belle et charmante Alcmène,
> Vous voyez un mari, vous voyez un amant,
> Mais l'amant seul me touche, à parler franchement,
> Et je sens, près de vous, que le mari me gêne. (I, 3)

Alcmène est donc appelée à être double, tout comme Jupiter ; ne garder le mari « que pour [sa] vertu », et que tout son « cœur », son « amour, et toute [s]a tendresse » soient pour l'amant[513].

On note cependant que dans *Les Sosies*, composés antérieurement par Rotrou sur le même canevas, hérité de Plaute, Jupiter ne se distingue point en tant qu'amant et s'identifie complétement au mari : sa conversation avec Alcmène reste dans les normes puisqu'il lui parle de « l'hyménée » et des « baisers légitimes » entre époux. Même s'il évoque par moments son plaisir, c'est dans le cadre du mariage officiel. Chez Rotrou, Jupiter ne cherche à aucun moment

---

[511] Molière, *Amphitryon,* « *prologue* ».
[512] Molière, *Amphitryon*, « *prologue* ».
[513] « JUPITER. Que vous le sépariez d'avec ce qui le blesse ; / Que le mari ne soit que pour votre vertu ; / Et que de votre cœur, de bonté revêtu, / L'amant ait tout l'amour, et toute la tendresse. (I, 3)

à afficher une volonté de désacraliser les liens conjugaux, ni à mettre en cause la légitimité d'Amphitryon en s'établissant comme son rival. Au contraire le personnage moliéresque insiste sur la transgression :

> JUPITER, *sous la figure d'Amphitryon*.
> Avecque ce baiser, je te laisse mon âme,
> Adieu, conserve autant, que j'emporte de flamme,
> Hyménée, à mes yeux, ne fut jamais si beau,
> Jamais d'un si beau feu n'éclaira son flambeau ;
> Jamais de Jupiter, les agréables crimes[514]
> En douceur, n'ont passé nos baisers légitimes[515];

Curieusement, la pièce de Molière, bien qu'écrite plus tardivement dans le siècle, reste plus osée en termes de sensualité que *Les Sosies* de Rotrou, écrite trente ans auparavant. Ainsi l'Alcmène de Molière, contrairement à celle de Rotrou, qui reste complètement muette sur sa nuit « adultère », exprime pleinement le plaisir qu'elle a goûté auprès de Jupiter. Pour le plus grand malheur d'Amphitryon, la jeune épouse, très satisfaite, lui avoue que qu'elle « trouvait [s] mille appas » dans les caresses de la nuit passée avec le dieu amoureux :

> ALCMÈNE
> Tous ces transports, toute cette tendresse,
> Comme vous croyez bien, ne me déplaisaient pas :
> Et s'il faut que je le confesse,
> Mon cœur, Amphitryon, y trouvait mille appas. (II, 2)

Notons la force suggestive des termes qui réfèrent à l'emportement et au plaisir de la jeune épouse restituant ces moments de privauté avec Jupiter : ces « transports[516] » qui ne « déplaisaient pas », ne sont que la marque d'une passion vive et violente. Jupiter semble d'autant plus expert en matière d'amour que ses « tendres » manières sont loin de déplaire à la jeune femme ! L'audace de la scène de la nuit adultère, restée invisible, entre Jupiter et la femme d'Amphitryon est accentuée par la passion qui imprègne le rapport qu'en fait Alcmène à son mari cocu dont l'« […] honneur redoute une aventure, Que [son] esprit ne comprend pas ! ». D'abord il apprend son cocuage de la bouche de sa propre épouse, et dans des termes dont l'équivoque laisse passer une certaine crudité : dans la scène 2 de l'acte II, Molière évoque la relation sexuelle entre Jupiter et Alcmène grâce un usage ambigu du verbe « se coucher[517] » (2

[514] Jupiter fait allusion aux plaisirs de sa nuit adultère par le biais de la périphrase « les agréables crimes ».
[515] Rotrou, *Les Sosies* (I, 5.)
[516] « TRANSPORT, se dit figurément en choses morales, du trouble ou de l'agitation de l'âme par la violence des passions. […] Les amoureux ont de doux, de violents, d'agréables *transports*. » (Furetière, *Dictionnaire Universel*, (1690)), « Se dit figurément des passions pour en marquer l'excés, la violence, la vivacité » (Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1727).
[517] Furetière définit le verbe COUCHER comme : « avoir habitation charnelle avec une femme, soit de jour, soit de nuit » (*Dictionnaire Universel*, 1690).

fois) : « Et le souper fini, nous nous fûmes coucher », « Ai-je fait quelque mal, de coucher avec vous ? » déclare Alcmène à son mari cocu. De surcroît il découvre à son grand malheur que son épouse est plus sensible aux enlacements de son amant qu'aux siens :

> ALCMÉNE.
> Votre cœur, avec véhémence,
> M'étala de ses feux toute la violence,
> Et les soins importuns qui l'avaient enchaîné ;
> L'aise de me revoir ; les tourments de l'absence ;
> Tout le souci, que son impatience,
> Pour le retour, s'était donné.
> Et jamais votre amour, en pareille occurrence,
> Ne me parut si tendre, et si passionné. (II, 2)

Bien que les baisers échangés entre le couple de Jupiter et Alcmène[518] dans *Les Sosies* ne figurent plus dans la pièce de Molière, le langage, lui, se fait manifestement plus érotique. Une exception toutefois : dans la scène 5 du premier acte de la comédie de Rotrou, où Jupiter, enthousiasmé, annonce à Alcmène la future naissance du fruit de leur nuit d'amour. C'est une scène que l'on ne trouve plus chez Molière où la nouvelle est annoncée à la dernière scène à Amphitryon lui-même, en l'absence d'Alcmène :

> JUPITER.
> Surtout conserve-toi ; le temps est expiré,
> Où nous doit naître un fruit, si longtemps désiré,
> Où Thèbes de ma couche attend un Capitaine,
> Digne sang de mon sang, et de celui d'Alcmène. (*Les Sosies*, I, 5)

Au reste, le mari cocu semble plus docile chez Rotrou que chez Molière : dans *Les Sosies* Amphitryon, envoûté par « le rang du suborneur[519] », semble accepter relativement aisément le partage[520] que le héros moliéresque. Celui-ci, mécontent, avale les couleuvres sans prononcer mot sous le sourire moqueur de Sosie qui ne se laisse pas, non plus, amadouer par les propos de Jupiter et refuse les « douceurs congratulantes » :

> JUPITER.
> Un partage avec Jupiter,
> N'a rien du tout, qui déshonore :
> Et sans doute, il ne peut être que glorieux,
> De se voir le rival du souverain des Dieux.
>
> SOSIE.

[518] Selon la didascalie de la scène 2 de l'acte III, Jupiter donne un baiser sur scène à Alcmène : « JUPITER, *la baisant* ».
[519] Molière fait allusion aux amours adultères de Louis XIV avec Madame de Montespan, favorite qui succède à Louise de La Vallière.
[520] « AMPHITRYON. Ma couche est partagée, Alcmène est infidèle, / Mais l'affront en est doux, et la honte en est belle, / L'outrage est obligeant ; le rang du suborneur, / Avecque mon injure, accorde mon honneur. (*Les Sosies*, V, 5)

> Le Seigneur Jupiter sait dorer la pilule.
> […]
> Sur telles affaires, toujours,
> Le meilleur est de ne rien dire. (*Amphitryon,* III, 10)

Lors de sa nuit de volupté avec Alcmène, le dieu amoureux sort du carcan de la « bienséance » car il prêche en faveur de l'amant plutôt que du mari, et exprime son plaisir extrême de partager la couche de la femme du général thébain. Il augmente manifestement sa jouissance du piment de l'interdit :

> JUPITER.
> Vous voyez un mari ; vous voyez un amant :
> Mais l'amant seul me touche, à parler franchement ;
> Et je sens près de vous, que le mari le gêne.
> Cet amant, de vos vœux, jaloux au dernier point,
> Souhaite qu'à lui seul votre cœur s'abandonne ;
> Et sa passion ne veut point,
> De ce que le mari lui donne. (I, 3)

En se positionnant du côté de l'amant, Jupiter cherche à tout prix à effacer l'époux et à prendre sa place dans le cœur d'Alcmène, quitte à dénigrer le mariage et à le présenter comme une relation ennuyeuse qui entrave la jouissance :

> JUPITER.
> Il veut, de pure source, obtenir vos ardeurs ;
> Et ne veut rien tenir des nœuds de l'hyménée :
> Rien d'un fâcheux devoir, qui fait agir les cœurs,
> Et par qui, tous les jours, des plus chères faveurs,
> La douceur est empoisonnée. (I, 3)

En excluant le mariage, Jupiter énonce discrètement qu'un rapport conjugal se révèle peu érotique : le plaisir est tué par la routine et il demande alors à Alcmène de le traiter en amant, manière d'augmenter leur jouissance.

Que le roi des dieux plaide chaleureusement en faveur de l'amant contre l'époux légitime et qu'il fasse l'éloge de l'adultère, peut paraître d'une extrême audace de la part de Molière dans une époque où les entorses aux règles religieuses pourraient nuire non seulement à l'accueil de la pièce, mais également à la moralité de son auteur[521]. Cependant la pièce réfère indubitablement aux amours de Louis XIV avec Madame de Montespan ; femme mariée, au vu

[521] Molière a affronté ce genre d'accusations avec son *Tartuffe* (1664) et son *Dom Juan (1665)*. En 1665, suite à la représentation de *Dom Juan*, Jean Barbier d'Aucour, écrit : « autant que la vertu du Prince s'efforce d'établir dans le cœur de ses Subjets le Culte de vray Dieu par l'exemple de ses actions ; autant l'humeur libertine de Molière tâche d'en ruiner la créance dans leurs esprits, par la licence de ses Ouvrages. Certes, il faut avoüer que Molière est lui-mesme un Tartuffe achevé & un veritbale Hypocrite, & qu'il ressemble à ces Comediens dont parle Seneque, qui corrompoient de son temps les mœurs, sous pretexte de les reformer, & qui sous couleur de reprendre le vice, l'insinuoient adroitement dans les esprits : » (*Observations sur une comédie de Molière, intitulée "Le festin de pierre"* / *par le sieur de Rochemont*, Paris, Chez N. Pépingué, 1665, p. 10-11.)

et au su de toute la cour, qui ne le prenait pas si mal et même de l'époux, qui le prenait moins bien. La grivoiserie de la pièce atteint un sommet avec l'annonce tranquille faite par Jupiter à Amphitryon de la naissance du fruit de ses amours adultères avec Alcmène[522]. En quelque sorte, le libertinage d'exercice est cautionné par la conduite du roi, et par là placé hors morale.

c- La fête des sens pour les deux sexes : convivialité, saveurs et arts

- *La condamnation morale des plaisirs de la table*

Au-delà de l'érotisme, le libertinage englobe également dans son sens premier toute exagération dans les plaisirs des sens, y compris les plaisirs de la table. Selon le *Dictionnaire de l'Académie française*, on dit « c'est un libertin, il mange de la chair le Caresme[523] ». Le père Garasse condamne les rondeurs et les considère comme le signe indéniable de gourmandise, donc de libertinage : il se méfie donc des hommes gros et soutient qu'il existe un rapport étroit entre leur embonpoint et la philosophie matérialiste, les corps engraissés reflétant bel et bien un abus dans les délices de la vie. Le Père Garasse classe ainsi volontiers les gourmands parmi les libertins : « […] les autres sont les gourmands, qui sont ainsi bastis, que toute chose leur servent de bouchon pour esveiller leur appétit, et leur faire venir envie de boire & de manger[524] ». Plusieurs moralisateurs du XVIIe siècle appelaient alors à contrôler les appétits du corps et considéraient l'engraissement et l'engouement pour le corps comme un signe du libertinage. S'insurgeant contre le goût prononcé des nobles pour la nourriture, Bourdaloue s'écrie :

> Ne savons-nous pas qu'il y en a que trop, dans le siècle où nous sommes, qui ne semblent vivre que pour nourrir et engraisser leur corps ; qui n'ont d'autre pensée, d'autre vue, d'autre occupation que celle-là ; qui, pour une partie du plaisir et de bonne chère, abandonnant aux plus saints jours tous les exercices de piété [525]?

Si les plaisirs liés à la bonne chère sont prohibés par le clergé au siècle classique, c'est justement parce qu'ils sont censés nuire à la qualité de l'âme et entraver l'exercice de la piété.

Les plaisirs de la table marquent cependant la scène comique de leur présence, notamment chez Molière : hommes et femmes partagent ensemble ce plaisir sur scène. Galien

---

[522] Dans *Les Sosies* de Rotrou, Jupiter, enthousiasmé, annonce directement à Alcmène la naissance de leur enfant, une scène que l'on ne trouve plus chez Molière puisque la nouvelle est annoncée à la dernière scène à Amphitryon lui-même : « JUPITER. Surtout conserve-toi ; le temps est expiré, / Où nous doit naître un fruit, si longtemps désiré, / Où Thèbes de ma couche attend un Capitaine, / Digne sang de mon sang, et de celui d'Alcmène. (*Les Sosies*, I, 5)

[523] *Dictionnaire de l'Académie française*, (1694).

[524] *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou pretendus tels contenant plusieurs maximes pernicieuses à l'Estat, à la Religion & aux bonnes Mœurs*, Paris, 1623, tome 2 ; Gregg International Publishers Limited, 1971, p. 489-490.

[525] Bourdaloue, *Sermon sur la Tempérance chretienne*, *op.cit*., p. 189.

dans les *Passions de L'âme*, associe les plaisirs du sexe et de la table dans les dangers qu'ils représentent parce que parce que la satisfaction n'est jamais atteinte :

> […] du fait de leur grandeur, quelques-unes des passions du corps sont incurables. […] j'affirme qu'en s'accroissant, la faculté concupiscible nous précipite souvent dans un désir incurable, non seulement des beaux corps et des plaisirs de l'amour, mais aussi de la gourmandise, de la gloutonnerie, de l'ivrognerie et de la dépravation contre nature[526].

- *Festins de comédie*

Déjà dans *Le Misanthrope*, est discrètement célébré l'amour du plaisir de la bonne chère parmi les assidus de la Cour avec l'évocation de bons plats servis chez Cléon dont le cuisinier régale ses visiteurs, l'élégance devenant le raffinement du goût :

> CLITANDRE
> Mais le jeune Cléon, chez qui vont, aujourd'hui,
> Nos plus honnêtes gens, que dites-vous de lui ?
>
> CÉLIMÈNE
> Que de son cuisinier, il s'est fait un mérite,
> Et que c'est à sa table, à qui l'on rend visite.
>
> ÉLIANTE
> Il prend soin d'y servir des mets fort délicats. (II, 4)

Dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, M. Jourdain fait dresser un magnifique festin en l'honneur de Dorante et Dorimène. Selon les informations données dans le *Mémoire* de Mahelot de la pièce, le « théâtre est une chambre, une ferme. Il faut des sièges, une table pour le festin et pour le buffet, les ustensiles pour la cérémonie[527] ». Le banquet est donc dressé sur scène et bien que le texte soit dépourvu de détails sur les plats servis, l'on sait toutefois qu'il est riche et somptueux. En effet, Dorimène s'exclame dès son entrée : « voilà un repas tout à fait magnifique ! » (IV, 1) ; Madame Jourdain, ajoutera qu'il s'agit d'« un banquet à faire noces » (IV, 2). Le festin se transforme en un véritable moment de bonheur et de partage entre les différents protagonistes célébrant la jouissance des sens. Les détails donnés par le Comte sur les différents plats qu'il est accoutumé de servir montrent bien le goût prononcé de la classe aristocratique pour la cuisine surtout avec le développement des salons mondains et les réunions fréquentes des « beaux esprits » autour d'un repas. L'art de la table devient alors une occasion pour tout membre de la noblesse de montrer ses talents et éblouir les yeux et les papilles de sa

[526] Galien, *Les Passions de l'âme*, *op.cit*. p. 22- 23.
[527] Mahelot, Laurent (16...-16…, décorateur), *Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les comédiens du Roy, entretenus de Sa Magesté,* publié dans un tirage à part par Emile Dacier, dans « *Extrait des Mémoires de la Société de L'Histoire de Paris et de l'ile de France* », Paris, 1902, p. 153.

compagnie par son savoir-faire pour régaler les autres, comme l'expose le Comte dans *Le Bourgeois gentilhomme* :

> DORANTE.
> Si Damis s'en était mêlé, tout serait dans les règles; il y aurait partout de l'élégance et de l'érudition, et il ne manquerait pas de vous exagérer lui-même toutes les pièces du repas qu'il vous donnerait, et de vous faire tomber d'accord de sa haute capacité dans la science des bons morceaux ; de vous parler d'un pain de rive , à biseau doré, relevé de croûte partout, croquant tendrement sous la dent; d'un vin à sève veloutée, armé d'un vert qui n'est point trop commandant; d'un carré de mouton gourmandé de persil; d'une longe de veau de rivière, longue comme cela, blanche, délicate, et qui sous les dents est une vraie pâte d'amande ; de perdrix relevées d'un fumet surprenant ; et pour son opéra, d'une soupe à bouillon perlé, soutenue d'un jeune gros dindon, cantonné de pigeonneaux, et couronnée d'oignons blancs, mariés avec la chicorée. (IV, 1)

Dorante et Dorimène se montrent ravis par ce grand festin et expriment leur mutuel plaisir à être ensemble dans la jouissance des sens. L'introduction s'y fait par la danse. La chorégraphie des cuisiniers qui apprêtent la table à la fin de l'acte III anime à merveille la scène et imprègne davantage la pièce du principe de plaisir. Quand commence l'acte IV, la jouissance se poursuit et concerne non seulement le goût mais aussi les oreilles car le festin est accompagné de musique (celle de Lully) : « DORIMÈNE. - C'est merveilleusement assaisonner la bonne chère, que d'y mêler la musique, et je me vois ici admirablement régalée. » (IV, 1). On voit même la Marquise manger sur scène « DORIMÈNE. - Je ne réponds à ce compliment, qu'en mangeant comme je fais » (IV, 1). De plus s'ajoutaient à la musique purement instrumentale des chansons à boire. Voici la première :

> *Les musiciens et la musicienne prennent des verres, chantent deux chansons à boire, et sont soutenus de toute la symphonie.*
>
> PREMIÈRE CHANSON À BOIRE
>
> Un petit doigt, Philis, pour commencer le tour.
> Ah ! qu'un verre en vos mains a d'agréables charmes !
> Vous, et le vin, vous vous prêtez des armes,
> Et je sens pour tous deux redoubler mon amour :
> Entre lui, vous et moi, jurons, jurons, ma belle,
> Une ardeur éternelle.
>
> Qu'en mouillant votre bouche il en reçoit d'attraits,
> Et que l'on voit par lui votre bouche embellie !
> Ah ! l'un de l'autre ils me donnent envie,
> Et de vous et de lui je m'enivre à longs traits :
> Entre lui, vous et moi, jurons, jurons, ma belle,
> Une ardeur éternelle.

L'amour et les autres plaisirs se mêlent dans les paroles chantées. Pareilles scènes d'hédonisme, si elles sont susceptibles de déranger moralisateurs et détracteurs, ajoutent considérablement à l'agrément de la comédie et donnent à voir un des plus beaux spectacles qui chantent la vie et ses plaisirs.

Un tel spectacle festif, mêlant arts et gastronomie, était certes loin de déplaire au public de la comédie et l'on sait que Louis XIV appréciait fort Lully, devenu le rival de Molière. Les repas du roi étaient, au reste, publics, abondants, et fastueux. Ils faisaient partie de la grandeur du monarque. N'oublions pas que, dans la comédie d'*Amphitryon*, Jupiter invite les capitaines du général thébain à un souper...

Le jeune Louis XIV pouvait assurément être taxé de libertinage, dans la mesure où il s'adonnait avec légèreté aux plaisirs. En revanche son soutien à une pièce comme *Dom Juan* risquait de le faire apparaître comme un défenseur de ce qu'on appelle aujourd'hui le libertinisme. Ce qui semble avoir effrayé, chez certains libertins, ce n'est pas tant leur amour pour la bonne chère et leur sensualité, que le fait qu'ils fondaient en raison la liberté de leur comportement et que leur argumentation pouvait apparaître comme une invitation à les suivre dans leur démarche. Ces libertins sont, selon Louise Godard de Donville, les « moqueurs déterminés ». La parole revêt une grande importance chez ces raisonneurs, dont le libertinage devient alors un libertinisme.

2- Les « libertins moqueurs déterminés »

Les critiques modernes voient le libertinisme d'un œil plutôt positif, comme un précurseur de la pensée libre et de l'émancipation de l'esprit humain de tout dogmes religieux. Hélène Ostrowiecki le définit comme :

> L'expression, sous la forme des textes peu systématiques, d'une pensée critique qui assure, au XVIIe siècle, la continuité entre d'un côté une réflexion promue par le choc de la Réforme et la crise de la cosmologie aristotélicienne, et de l'autre les rationalisations plus radicales du XVIIIe siècle[528].

a- Primauté affirmée du plaisir dans sa diversité

Dom Juan exprime pleinement sa jubilation de goûter toutes sortes de plaisirs :

> SGANARELLE. - Mais, Monsieur, cela serait-il de la permission que vous m'avez donnée, si je vous disais que je suis tant soit peu scandalisé de la vie que vous menez ?
>
> DOM JUAN. - Comment, quelle vie est-ce que je mène ?
>
> SGANARELLE. - Fort bonne. Mais par exemple de vous voir tous les mois vous marier comme vous faites.
>
> DOM JUAN. - Y a-t-il rien de plus agréable ? (I, 2)

[528] Hélène Ostrowiecki, *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle : les libertins et le masque : simulation et représentation*, *ibid*., p. 47.

Le valet ne donne que l'exemple des mariages multiples mais derrière l'expression « la vie que vous menez », on peut imaginer les déplacements incessants, la bonne chère – Dom Juan est montré dans l'occupation du souper –, les dépenses excessives liées à son luxe, car il est fort endetté auprès de Monsieur Dimanche.

Le plaisir consiste dans des gestes de possession de la beauté : Dom Juan se livre sur scène à une observation de Charlotte, assurément assortie d'attouchements, dès qu'il aperçoit la jeune paysanne pour la première fois, et décide sur le coup de la séduire :

> DOM JUAN. - Ah, n'ayez point de honte d'entendre dire vos vérités. Sganarelle, qu'en dis-tu ? Peut-on rien voir de plus agréable ? Tournez-vous un peu, s'il vous plaît, ah que cette taille est jolie ! Haussez un peu la tête, de grâce, ah que ce visage est mignon ! Ouvrez vos yeux entièrement, ah qu'ils sont beaux ! Que je voie un peu vos dents, je vous prie, ah qu'elles sont amoureuses ! et ces lèvres appétissantes. Pour moi, je suis ravi, et je n'ai jamais vu une si charmante personne. (II, 2)

L'appétit est ainsi avoué sans ambages.

La jouissance de Don Juan s'accroît avec les embûches et son plaisir est d'autant plus grand quand il arrive, progressivement, à « triompher » de « la résistance d'une belle personne ». La résistance ne fait qu'enflammer son désir et l'inciter davantage à aller jusqu'au bout de son entreprise :

> DOM JUAN.
> On goûte une douceur extrême à réduire par cent hommages le cœur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait ; à combattre par des transports, par des larmes, et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme, qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules, dont elle se fait un honneur, et la mener doucement, où nous avons envie de la faire venir.[…]. Enfin, il n'est rien de si doux, que de triompher de la résistance d'une belle personne ; (I, 2)

Le séducteur adore certes les jeunes filles, mais il avoue trouver un plaisir particulier à séduire une femme déjà engagée et à l'enlever des bras de son mari, son fiancé, voire d'un couvent. Plus la conquête est difficile, plus la jouissance est grande :

> DOM JUAN.
> […] Jamais je n'ai vu deux personnes être si contents l'un de l'autre, et faire éclater plus d'amour. La tendresse visible de leurs mutuelles ardeurs me donna de l'émotion ; j'en fus frappé au cœur, et mon amour commença par la jalousie. Oui, je ne pus souffrir d'abord de les voir si bien ensemble, le dépit alarma mes désirs, et je me figurai un plaisir extrême, à pouvoir troubler leur intelligence, et rompre cet attachement, dont la délicatesse de mon cœur se tenait offensée (I, 2).

Il ne s'agit donc pas d'un pur plaisir sensuel. Dom Juan se révèle avide d'une jouissance liée à la conscience de la transgression, à la « violation » des lois préétablies, à la perturbation d'une harmonie, à déranger, comme le rappellera Sganarelle *in fine* : […] Ciel offensé, lois violées,

filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout » (VI, 6). Le héros moliéresque cherche ainsi inlassablement à « pénétrer » le tabou, à désacraliser le sacré et à entrer dans des « champs » qui lui sont strictement interdits, et c'est de là que semble émaner sa jubilation. Au début de la comédie, il s'apprête au reste à un enlèvement qui échoue.

Il s'agit aussi de prouver son pouvoir, de sentir en lui la puissance d'un surhomme et la référence à Alexandre traduit une ambition que l'intonation d'un comédien peut sans doute faire apparaître comme quelque peu dérisoire :

> Enfin, il n'est rien de si doux, que de triompher de la résistance d'une belle personne ; et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits. Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs, je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses.

Une femme, un territoire, cela s'équivaut. Dans le fameux éloge de l'inconstance, l'usage de l'indéfini (« une » jeune beauté, « une » âme, « une « belle personne) montre que les femmes n'ont pas d'individualité pour Dom Juan, mais s'ajoutent successivement à la liste de ses conquêtes. D'ailleurs, le jeune libertin n'envisage les conquêtes amoureuses qu'au pluriel (I, 2 : « les belles », « toutes les autres beautés », « toutes les belles », « les inclinations naissantes », « les autres »). La multiplication des conquêtes est renforcée par l'anaphore de « tout », qui signale le désir mégalomane de Dom Juan de séduire la totalité des femmes, car « Quoi qu'il en soit, [il] ne puis refuser [son] cœur à tout ce qu'[il] voir[t] d'aimable, » (I, 2). On le voit alors œuvrer pour profiter du plus de femmes qu'il lui sera possible. La qualité de la personne conquise importe peu, ce qui signale que l'inconstant s'intéresse fort peu à son esprit : si sa première victime mentionnée est une femme de la haute société, Elvire, les suivantes sont de simples paysannes, Mathurine et Charlotte. Sganarelle résume la situation :
« c'est un épouseur à toutes mains, dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud, ni de trop froid pour lui ». Dom Juan confirme cette approche : « Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs, » (I, 2). Le dernier mot est employé sans complément.

En réalité, Dom Juan ne semble pas s'intéresser aux sentiments des femmes, ni à leur qualité, mais seulement au plaisir physique qu'il prend avec elles et à leur défaite. L'intérêt qu'elles pourraient présenter par leur esprit le préoccupe peu. L'aspect du catalogue résume de façon plaisante et cruelle le caractère comptable de la séduction telle qu'il la conçoit. Ce qui augmente sa jouissance, c'est l'idée de l'accumulation des victoires.

Ainsi le libertin Dom Juan apparaît-il comme un personnage déterminé, brillant, mais au fond, assez peu exigeant. La dramaturgie du plaisir n'est pas chez Molière un éloge de n'importe quel plaisir. Il se peut toutefois que l'absence d'intérêt manifesté à l'égard des femmes conquises soit dictée par la conscience que la relation ne pourra être qu'éphémère et que cette brièveté interdit tout approfondissement : la jouissance ne peut consister dans l'arrêt mais dans l'art d'épouser le mouvement rapide de la vie.

b- Se donner une puissance de vie par le renouvellement

> DOM JUAN. - Quoi ? Tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ? La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse, à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux […].

Dom Juan dénonce la fidélité et la considère comme une servitude et un emprisonnement. La vision de l'amour comme un sentiment éphémère, un feu voué à l'extinction si tôt consommé et ayant systématiquement besoin d'être renouvelé au nom de la vie était celle d'un grand nombre de libertins du XVIIe siècle. Ainsi, l'idéal moral de fidélité et d'amour de beaucoup de personnages aristocratiques de la comédie de l'époque se trouvait menacé par un péril particulier qui ne tient pas véritablement au corps : la beauté est relative car elle relève souvent de l'éblouissement, qui ne peut être qu'éphémère. La Rochefoucauld semble bien rendre compte de cette conscience dans ses *Réflexions* ; dans la relation amoureuse, écrit-il, on

> cherche de la douceur et du plaisir. On peut plaire parce qu'on nous plaît et on cherche à faire voir qu'on sait donner un prix infini à ce qu'on aime. Mais, dans la suite, on ne sent plus ce qu'on croyait sentir toujours. Le feu n'y est plus. Le mérite de la nouveauté s'efface. La beauté qui a tant de part dans l'amour, ou diminue ou ne fait plus la même impression[529].

Le temps, qui altère, tout peut ainsi expliquer le change et justifie l'inconstance amoureuse : l'être qui s'est promis, s'est promis en vain. C'est déjà ce qu'exposait Hylas, dont le nom désigne la matière, dans *L'Astrée.* Le Rodolphe de *La Belle Alphrède* de Rotrou, après avoir abusé d'Alphrède, part à la recherche d'un nouvel amour sans autre motif que celui de son « fatal instinct » qui ne peut demeurer fidèle. Son amour pour la beauté est d'autant plus incontrôlable qu'il le vit comme une sorte de loi physique :

> RODOLPHE.

[529] La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales et Réflexions, op.cit.,* p. 275.

> Alphrède, accusez donc de mes nouvelles flammes,
> Ce fatal instinct, qui dispose des âmes,
> […]
> Il suffit de vous dire, (et c'est avec regret)
> Que je résiste en vain, à ce pouvoir secret
> Qui fait rompre la foi qui vous était donnée,
> Et qui range mon cœur sous un autre hyménée. (I, 4)

Camille, dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne*, aime Émilie et ne voit pas de mal à suivre la nouveauté en nouant des liens avec sa belle-sœur, car après tout,

> On n'est pas criminel envers une beauté,
> Quand sans rompre avec elle on suit la nouveauté.
> Volontiers les constants qui n'ont qu'une maîtresse,
> S'ils ont beaucoup de foi, n'ont que fort peu d'adresse. (IV ,2)

La notion de nouveauté, en tous domaines, correspond d'ailleurs à une quête des esprits de l'époque. Elle correspond également à une conscience aiguë du passage du temps, qui dégrade tout. L'Alidor de *La Place Royale* quitte la belle Angélique moins par peur que la vieillesse ne déforme un jour son corps et n'altère sa beauté que par conviction que ses propres « résolutions », à lui, sont périssables :

> ALIDOR.
> Ne parle point d'un lien que j'abhorre.
> Angélique me charme, elle est belle aujourd'hui,
> Mais sa beauté peut-elle autant durer que lui ?
> Et pour peu qu'elle dure, aucun me peut-il dire
> Si je pourrai l'aimer jusqu'à ce qu'elle expire ?
> Du temps, qui change tout, les révolutions
> Ne changent-elles pas nos résolutions ?
> Est-ce une humeur égale et ferme que la nôtre ?
> N'a-t-on point d'autres goûts en un âge qu'en l'autre ? (I, 4)

Ne pas suivre l'élan de la vie, c'est commettre une sorte de crime à l'égard de soi-même. Dom Juan considère, dans sa tirade vantant l'inconstance que la fidélité équivaut à une sorte d'entrée au couvent (« qu'on renonce au monde »), voire une mort (« qu'on s'ensevelisse »), Plus tard, il parlera encore d'emprisonnement :

> L'engagement ne comptait point avec mon humeur. J'aime la liberté en amour, tu le sais, et je ne saurais résoudre à renfermer mon cœur entre quatre murailles. Je te l'ai dit vingt fois, j'ai une pente naturelle à me laisser aller à tout ce qui m'attire. (III, 5)

Alidor annonce Dom Juan en refusant toute aliénation : le mot « libertin » signifie bien qu'on est affranchi de tout lien. Il clame qu'il a « […] l'esprit assez fort pour combattre un visage » (IV, 1) et fait entendre sa profession de foi libertine à son ami Cléandre :

> ALIDOR.
> Comptes-tu mon esprit entre les ordinaires ?
> Penses-tu qu'il s'arrête aux sentiments vulgaires ?

> […] et quand j'aime, je veux
> Que de ma volonté dépendent tous mes vœux
> Que mon feu m'obéisse au lieu de me contraindre,
> Que je puisse à mon gré l'enflammer et l'éteindre,
> Et toujours en état de disposer de moi,
> Donner quand il me plaît et retirer ma foi. (I, 4)

Le personnage, raisonneur acharné, est en fait un homme de doctrine qui professe une liberté tout à fait étrangère à la conception galante de l'amour avec cette conception de l'amant- esclave soumis à sa dame. En refusant toutes formes de tyrannie, Alidor se déclare un « esprit fort[530] », qui se distingue des « ordinaires », et s'oppose d'emblée à ces « esprits vulgaires » (I, 4) qui acceptent la soumission et adhérent, par le mariage, aux lois sociales. Il met au reste son ami Cléandre en garde contre les désagréments du mariage : « Mais songe que l'hymen fait bien des malheureux. » (I, 4).

Alidor n'est pas le premier personnage cornélien à avoir exprimé cette vision des choses. Au départ, le Tirsis de *Mélite* professe déjà la même vision libre de l'amour, refuse l'engagement et appelle à une conception épicurienne de l'amour, hanté qu'il est par le caractère éphémère de ce sentiment :

> TIRSIS.
> Pauvre amant, je te plains, qui ne sais pas encore
> Que bien qu'une beauté mérite qu'on l'adore,
> Pour en perdre le goût on n'a qu'à l'épouser.
> Un bien qui nous est dû se fait si peu priser,
> Qu'une femme fût-elle entre toutes choisie,
> On en voit en six mois passer la fantaisie, (I, 1)

Toutefois, Tirsis n'est pas un pur libertin car il prend moins en compte le plaisir que l'intérêt pécunier. Au reste, il devient un amoureux transi dès la scène 2.

Beaucoup plus ferme dans ses convictions et sans nier pouvoir ressentir des sentiments, Alidor revendique cette nécessité de « franchise » devant son ami aux vers 212-213 : « Les règles que je suis ont un air tout divers, / Je veux que l'on soit libre au milieu de ses fers ». Cet « amoureux extravagant », comme l'a baptisé Corneille, est un homme de caractère qui refuse de se plier à l'orthodoxie de l'amour et à la faiblesse des sentiments humains :

> ALIDOR.
> Il ne faut point servir d'objet qui nous possède ;
> Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède :
> Je le hais, s'il me force ; et quand j'aime, je veux
> Que de ma volonté dépendent tous mes vœux, (I, 4)

[530] « On appelle, Esprits forts, Ceux qui se mettent au dessus des opinions & des maximes communes. C'est un esprit fort. Il fait l'esprit fort, il ne croit rien, il ne tombe d'accord de rien » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1ère Édition, 1694.)

C'est la philosophie de l'être à soi. Alidor l'énonce avec une grande netteté : « je veux […] toujours en état de disposer de moi, / Donner quand il me plaît et retirer ma foi. » (I, 4).

L'amour-même de l'autre crée la monotonie et le désenchantement alors que la vie a besoin de renouveau. Le Dom Juan de Molière l'énonce de manière forte : « Mais lorsqu'on en est maître une fois, il n'y a plus rien à dire, ni rien à souhaiter, tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour ; ». Cependant avant lui Alidor évoquait une expérience plus précise du phénomène :

> ALIDOR.
> Rien moins, et c'est par là que redouble ma peine :
> Ce n'est qu'en m'aimant trop qu'elle me fait mourir,
> Un moment de froideur, et je pourrais guérir ;
> Une mauvaise œillade, un peu de jalousie,
> Et j'en aurais soudain passé ma fantaisie ;
> Mais las ! Elle est parfaite, et sa perfection
> N'approche point encore de son affection ;
> Point de refus pour moi, point d'heures inégales ;
> Accablé de faveurs à mon repos fatales,
> Sitôt qu'elle voit jour à d'innocents plaisirs,
> Je vois qu'elle devine et prévient mes désirs ;
> Et si j'ai des rivaux, sa dédaigneuse vue
> Les désespère autant que son ardeur me tue. (I, 4)

C'est sans doute un appel à un comportement féminin qui répondrait au sien. L'Hylas de *L'Astrée* ne trouve-t-il pas son bonheur dans son symétrique féminin, l'inconstante telle, avec laquelle il s'entend si bien ? Dom Juan lui-même est de nouveau attiré par Elvire quand elle lui rend une visite dépassionnée, ne lui demande plus rien, ne formule plus de reproches dans la scène 6 de l'acte IV. Il l'avoue à Sganarelle :

> Sais-tu bien que j'ai encore senti quelque peu d'émotion pour elle, que j'ai trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes ont réveillé en moi quelques petits restes d'un feu éteint ? (IV 7)

Il s'efforce même de la retenir pour la nuit. On comprend dans quelle intention.

Selon Serge Doubrovsky, Alidor est un authentique philosophe, qui a élaboré sa propre éthique, « une théorie raisonnée de l'amour[531] », mais qui peut paraître au public « bizarre » et « extravagante[532] », puisqu'en contradiction avec les valeurs de son époque, nouvelle et transgressive.

---

[531] Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1975, p. 59.
[532] « Fou, bizarre, fantasque, qui est contre le bon sens, contre la raison. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).

Le héros pousse loin son refus de l'aliénation. Se rendre Angélique inaccessible est pour lui préserver sa liberté. À cette fin, il choisit d'offrir sa maîtresse à un tiers, la jette dans les bras de son meilleur ami et s'attend à ce que son tourment amoureux soit soulagé par cette union :

> ALIDOR.
> Pour rendre heureux Cléandre, et mes désirs contents.
> Mon cœur, las de porter un joug si tyrannique,
> Ne sera plus qu'une heure esclave d'Angélique.
> Je vais faire un ami possesseur de mon bien :
> Aussi dans son bonheur je rencontre le mien.
> C'est moins pour l'obliger que pour me satisfaire,
> Moins pour le lui donner qu'afin de m'en défaire. (IV, 1)

Curieuse offrande d'un « trop bon ami[533] », et agréable charité envers un « autre [soi]-même[534] » (I, 4). Cependant il souffre après avoir organisé l'enlèvement d'Angélique par Cléandre. Est-ce aller dans le sens de la vie ? Corneille déjà pose des questions, fait voir des dilemmes par l'action elle-même. On peut bien dire qu'on a affaire à une dramaturgie du libertinisme, ou du moins d'un de ses aspects[535].

Après la grande polémique de *Tartuffe* et son interdiction par la cabale des dévots, Molière doit encore faire face à la censure avec son *Dom Juan*. La réaction des bien-pensants et des dévots se fait vite entendre : Molière fait l'apologie du libertinage et défend les positions contestataires de son personnage, tout comme il a critiqué auparavant les hommes d'Église et la religion dans son *Tartuffe,* et doit être puni pour son impiété ! Louis XIV, qui soutenait pourtant l'auteur, se trouve contraint de s'incliner face à la cabale des dévots, une organisation qui exerçait alors une puissante pression sur le pouvoir. De nouveau, les adversaires de Molière triomphent et la pièce est interdite au bout de quinze représentations seulement, elle ne sera plus jamais jouée du vivant de son auteur et ne sera publiée qu'en 1682, à titre posthume.

---

[533] Corneille, « *Examen* », dans *La Place Royale,* Paris, Guillaume de Luyne, 1663.

[534] « ALIDOR. À moi ne tiendra pas que la Beauté que j'aime / Ne me quitte bientôt pour un autre moi-même. (I, 4)

[535] Le personnage d'Alidor a donné lieu à une autre interprétation qui ne va pas dans le sens d'une jouissance raisonnée de la vie, ou plutôt qui estime que le raisonneur bâtit son argumentation pour se cacher une impossibilité de vivre pleinement. Alidor aime, certes, les femmes, mais est-il vraiment en mesure de les posséder ? Ce séducteur, déclare perdre toute attirance envers celles-ci dès qu'un sérieux engagement se fait sentir, car l'engagement lui fait peur, lui déclare-t-il. Lemonnier voit en lui « un impuissant », qui ne peut alors que rompre ses liens avec une beauté dès qu'est venu le moment de faire ses preuves sexuelles: Il y a peut-être, dans Alidor, ce que nous appellerions un complexe sexuel ; il aime Angélique mais il se sent incapable de la posséder […] ce n'est peut-être qu'un impuissant » (Cité par Madeleine Bertaud, « La Place Royale ou le Jaloux extravagant », dans *Pierre Corneille,* Actes du colloque organisé par l'Université de Rouen, la Société d'Études du XVIIe siècle et la Société d'Histoire littéraire de la France*,* tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984, Presses Universitaires de France, 1985, p. 339)

Saint-Évremond, un des plus fameux critiques libertins de son temps, semble cependant bien satisfait de l'« adoucissement » qui s'opère peu à peu de « la vertu rigide[536]». Il le trouve nécessaire, voire même « agréable » :

> Je sais que la Raison nous a été donnée pour regler nos Mœurs : mais la raison autrefois rude & austère, s'est civilisée avec le tems, elle ne conserve aujourd'hui presque rien de son ancienne rigidité. […] : elle s'est adoucie pour introduire l'Honnêteté dans les commerces des Hommes, elle est devenuë délicate & curieuse dans la recherche des Plaisirs ; pour rendre la vie aussi agréable qu'on avoit tâché de la rendre sûre & honnête[537].

Saint-Évremond, fait l'éloge de ces hommes « délicats » qui savent nommer les choses avec leurs vraies dénominations, car « les Délicats nomment Plaisir, ce que les gens rudes & grossiers ont nommé Vice[538] ».

Cet intérêt pour les plaisirs du corps et le goût prononcé des nobles pour la liberté en amour dérange, certes, les ecclésiastiques et de nombreux moralistes, dans la mesure où il trahit une passion « déraisonnable » de la matière, d'autant plus dangereuse qu'elle peut nuire à la « pureté » de l'âme et affaiblir la force de la foi :

> Ne savons-nous pas qu'il y en a que trop, dans le siècle où nous sommes, qui ne semblent vivre que pour nourrir et engraisser leur corps ; qui n'ont d'autre pensée, d'autre vue, d'autre occupation que celle-là ; qui, pour une partie du plaisir et de bonne chère, abandonnant aux plus saints jours tous les exercices de piété [539]?

Bourdaloue, qui prononça ces mots, appelle ainsi à une vertu essentielle : la tempérance dont

> La fonction principale est de gouverner le corps, est de régler les appetits du corps, est de pourvoir à l'entretien du corps, est d'assujettir le corps à l'esprit, pour assujettir ensuite plus aisément l'esprit à Dieu[540].

Ce qui paraît indéniable à première vue, c'est que, malgré la rigueur du discours ecclésiastique moralisant, la scène dite baroque s'en affranchissait ostensiblement mais qu'à mesure que l'on avance vers la fin du siècle s'y est fait voir davantage la contradiction entre ces discours et une

---

[536] Saint-Évremond, *Œuvres Meslées*, *op.cit.*, p. 368.
[537] Saint-Évremond, *Œuvres Meslées, ibid.,* p. 369.
[538] Saint-Évremond, *Œuvres Meslées*, *ibid*., p. 368.
[539] Bourdaloue, « *Sermon pour le sixième dimanche après la pentecôte : sur la tempérance chrétienne* », in *Sermons du pere Bourdaloue de la Compagnie de Jesus pour les dimanches*, Volume 3, à Paris, Aux Depens de la Compagnie, 1759, p. 7-8.
[540] Bourdaloue, « *Sermon pour le sixième dimanche après la pentecôte : sur la tempérance chrétienne* », in *Sermons du pere Bourdaloue de la Compagnie de Jesus pour les dimanches*, Volume 3, à Paris, Aux Depens de la Compagnie, 1759, p. 2. URL : https://books.google.fr/books?id=TjVgAAAAcAAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Sermon++sur+la+Temp%C3%A9rance++chretienne,+bourdaloue&source=bl&ots=csNPKRSupF&sig=27eQcY3fQaWbHVMsD_QXkxCnVfg&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjjyL_RgKvZAhVFShQKHZrBB9oQ6AEIOTAE#v=onepage&q=Sermon%20%20sur%20la%20Temp%C3%A9rance%20%20chretienne%2C%20bourdaloue&f=false

véritable crise de la pudeur dans la société. Louis XIV a changé et d'autres ont calqué leur comportement sur le sien, mais beaucoup, en fait, se sont cachés pour paraître respecter cette pudeur En 1699, La Palatine écrit à Sophie de Hanovre :

> Il n'y a plus ici de vices dont on ait honte, et si le roi voulait punir ceux qui se rendent coupables des plus grands vices, il ne verrait plus autour de lui ni nobles, ni princes, ni serviteurs, et il n'y aurait même plus aucune maison de France qui ne fût en deuil[541].

c- Athéisme et liberté sexuelle

Au XVIIe siècle, le terme libertin reste souvent polémique, étant systématiquement lié à l'impiété, et à l'athéisme. L'on taxait alors volontiers d'athéisme tous les auteurs libertins de mœurs car à l'époque, aucune réflexion ne pouvait se formuler en dehors d'un cadre de pensée chrétienne – fût-ce pour le contester.

Jean-Pierre Cavaillé voit dans le libertinisme, « Une culture philosophique qui s'emploie à s'affranchir du christianisme et de judaïsme[542] ».

Si Dom Juan a fait scandale, ce n'est pas uniquement comme pur séducteur, mais parce que son comportement s'appuie sur une incroyance affichée. Son valet le présente de la sorte ; il est, selon Sganarelle,

> le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, en pourceau d'Epicure , en vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons . (I, 1)

Il apparaît que la débauche sexuelle, dans le mythe de *Dom Juan*, n'est que la conséquence logique de l'incroyance de celui-ci : Dom Juan aime trop les femmes pour pouvoir aimer Dieu. Il faudrait *a priori* « réprimer & […] dompter les insatiables appetits de notre chair, pour être en état de suivre Dieu & goûter la sainte parole[543] ». Débarrassé de toutes sortes de scrupules moraux, Dom Juan, qui ne craint ni le Ciel ni la sanction du péché, se lance alors dans une quête acharnée des plaisirs de la chair et fait tout pour profiter de la vie éphémère et de ses délices ; sa devise est simple « […] n'allons point songer au mal qui nous peut arriver, et songeons

---

[541] *Correspondance de la Palatine, 31 juillet 1699*, cité dans *L'Envers du Grand Siècle*, *op.cit*. p. 190.
[542] Cité par Hélène Ostroweicki, *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle : les libertins et le masque : simulation et représentation*, *ibid.*, p. 47.
[543] Bourdaloue, « *Sermon pour le sixième dimanche après la pentecôte : sur la tempérance chrétienne* », in *Sermons du pere Bourdaloue de la Compagnie de Jesus pour les dimanches*, Volume 3, à Paris, Aux Depens de la Compagnie, 1759, p. 7.

seulement à ce qui nous peut donner du plaisir. » (I, 2). L'engagement de mariage n'a absolument rien de sacré pour lui

> SGANARELLE.
> Tu me dis qu'il a épousé ta maîtresse, crois qu'il aurait plus fait pour sa passion, et qu'avec elle il aurait encore épousé toi, son chien, et son chat. Un mariage ne lui coûte rien à contracter, il ne se sert point d'autres pièges pour attraper les belles, et c'est un épouseur à toutes mains (I, 1).

Dès qu'une de ses aventures amoureuses se termine où même échoue, Dom Juan se lance aussitôt dans une nouvelle sans prendre la peine de penser aux conséquences ni de regretter ses « erreurs » passées. Sa virtuosité choque son valet qui s'attend désespérément à ce que son maître se repente de ses fautes, mais se heurte chaque fois au désir insatiable de celui-ci :

> SGANARELLE. - Si le remords le pouvait prendre.
>
> DOM JUAN, *après une petite réflexion*. - Allons songer à l'exécution de notre entreprise amoureuse.
>
> SGANARELLE. - Ah, quel abominable maître me vois-je obligé de servir ! (I, 3)

L'opposition flagrante entre le comportement du maître libidineux et les attentes du valet crédule devient souvent comique. Alors que Sganarelle craint constamment la vengeance du « Ciel », Dom Juan, lui, n'est préoccupé que par l'assouvissement de ses désirs, ne se sentant nullement effrayé par un futur châtiment puisqu'il ne croit pas en Dieu :

> SGANARELLE. - Il est vrai, je conçois que cela est fort agréable, et fort divertissant, et je m'en accommoderais assez, moi, s'il n'y avait point de mal, mais, Monsieur, se jouer ainsi d'un mystère sacré, et...
>
> DOM JUAN. - Va, va, c'est une affaire entre le Ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble, sans que tu t'en mettes en peine. (I, 2)

Avide de transgression, Dom Juan choisit ses « proies » en vue d'augmenter son plaisir qui semble s'accroître avec les difficultés : il n'est pas anodin que sa première victime mentionnée soit une religieuse, Elvire, retirée de la vie sociale et protégée par les murs d'un couvent, obstacle qui, loin de dissuader notre séducteur, ne fait qu'attiser davantage son désir et ajouter du piment à son entreprise de séduction. Il est en effet particulièrement excitant de détourner une femme qui se considère comme l'épouse du Christ. Dom Gusman rappelle ses efforts :

> […] tant d'amour, et tant d'impatience témoignée, tant d'hommages pressants, de vœux, de soupirs, et de larmes, tant de lettres passionnées, de protestations ardentes, et de serments réitérés ; tant de transports enfin, et tant d'emportements qu'il a fait paraître, jusqu'à forcer dans sa passion l'obstacle sacré d'un couvent, pour mettre Done Elvire en sa puissance ; (I, 1)

Ce sont aussi des efforts contre le pouvoir de la religion sur les esprits. Après avoir réussi à la détourner de ses vœux, Dom Juan abandonne Elvire sous le prétexte qu'il craint la vengeance divine, ce qui est encore une manière de se moquer de la religion à laquelle la jeune femme était attachée. C'est aussi la préfiguration de la prochaine mais apparente métamorphose du héros : sous la menace de son père, Dom Louis, qui le menace de faire emprisonner pour mauvaise conduite, Dom Juan décide de se comporter en repenti hypocrite. Alors quand Elvire lui rend une nouvelle visite pour lui demander de sauver son âme, il lui trouve du nouveau du charme sous l'habit simple qu'elle a revêtu et éprouverait volontiers le sien : impiété renforcée ? Elvire, en rompant ses vœux et en suivant les pas de Dom Juan, ne montrait-elle pas au reste que sa foi était bien chancelante ? Le personnage de Dom Juan, au-delà du libertinage joue le rôle diabolique du tentateur et les divers personnages qui tombent dans le piège, démontrent seulement la faiblesse de leurs valeurs, de leurs convictions et de leurs engagements face aux passions :

> Si Dom Juan propose et tente ses victimes, il laisse à l'autre l'entière responsabilité de son choix. Mais ces choix signifient sa victoire non pas tant dans la réussite de son entreprise, que dans le ralliement de l'autre à sa valeur, la recherche du plaisir[544].

L'un des aspects de l'esprit fort dans le *Dom Juan* de Molière consiste en que son personnage s'exprime autant dans son athéisme par des silences et des actions que par des professions de foi militantes : en effet, dans ses conversations avec Sganarelle, il ne fait que se divertir. Il semble considérer que l'athéisme est l'affaire d'une élite, peut-être de la noblesse et préférer laisser son valet discourir, donner ses pauvres preuves maladroites de l'existence de Dieu tandis qu'il garde pour lui-même son plaisir de transgresseur : « […] vous vous taisez exprès et me laissez parler par belle malice » (III, 1), lui reproche Sganarelle.

Ce silence contraste avec le long exposé sur les plaisirs de la chair. Toutefois, s'adressant au Pauvre, ne cherche-t-il pas à démontrer par les faits, par l'expérience des malaises du corps affamé, l'inexistence de Dieu ? Le pauvre a faim, et il est vêtu de guenilles, bien qu'il prie… C'est peut-être que par la sincérité de son existence, le Pauvre lui paraît un interlocuteur plus valable que son valet, qui, au reste, parce qu'il est du côté de la chair en tout, mais sans lucidité sur lui-même, conseille au Pauvre de blasphémer : « Va, va, jure un peu, il n'y a pas de mal ».

---

[544] Françoise Charles-Daubert, *Les Libertins érudits en France au XVIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « *Puf* », 1998, p. 39.

Par ailleurs que sa foi ne concerne que la science et la logique, donc hors toute morale : « Ce que je crois, Sganarelle, c'est que deux et deux sont quatre et que quatre et quatre sont huit ». Pour Dom Juan, les miracles n'existent pas et il oscille, suite au geste de la tête du commandeur entre l'insouciance – trait du Don Juan espagnol – et l'envie de trouver à cette anomalie une explication rationnelle, matérielle. Dom Juan, qui est interrompu par la statue du Commandeur alors qu'il prend un bon repas, reste dans le monde du corps et de son propre plaisir. Lorsqu'il donne au pauvre, il le fait « pour l'amour de l'humanité ».

Malgré le dénouement qui châtie Dom Juan, le personnage valut à Molière une accusation d'athéisme. Jean Barbier d'Aucour, après avoir énuméré les endroits « licencieux » et « impies » de *Dom Juan*, concluait de la débauche de son auteur :

> Molière pire que tout cela, habillé en Sganarelle, qui se moque de Dieu & du diable ; qui jouë le Ciel & l'Enfer, qui souffle le chaud et le froid, qui confond la vertu& le vice: qui croit & ne croit pas, qui pleure& qui rit, qui reprend & qui approuve, qui est Censeur& Athéé, qui est hypocrite & libertin, qui est homme& démon tout ensemble : un diable incarné, comme luy-méme se définit[545].

La subtilité de Molière est de n'avoir pas fait de son libertin un personnage totalement méchant ; il lui fait reconnaître une certaine bravoure généreuse de noble ; Don Juan intervient pour sauver la vie d'un homme attaqué par une bande des brigands et risque sa vie pour autrui.

Le libertinage du personnage moliéresque et son corollaire de lascivité s'accompagnent d'une grande lucidité d'esprit et d'une rigueur d'analyse dont est dépourvu son valet, lui, qui se veut le défenseur de la religion et de la foi. Contrairement à Dom Juan, son *credo* est chargé des beaucoup d'articles de foi, mais, il croit au Moine-Bourru et au loup-garou tout comme il croit à Dieu et au Diable, ce qui n'est pas flatteur pour ces derniers. Foi ou superstition, où s'établit alors la frontière ? Pour les esprits d'ordre supérieur comme celui que Dom Juan est convaincu d'avoir, cette foi du charbonnier est risible. Lui et ses semblables s'accommodent parfaitement d'un monde vide de Dieu, où la bride est lâchée aux désirs et à l'épanouissement physique de l'individu, libre de toutes contraintes et ce ne sont pas les arguments de Sganarelle qui risquent de les détourner de cette approche de la vie.

Le prince de Conti, troisième personnage de l'État, ancien protecteur de Molière revenu à la religion de façon spectaculaire, après avoir mené une existence fort libertine qui lui valut la syphilis, trouve dans l'argumentation de Sganarelle l'occasion d'une nouvelle attaque :

---

[545] *Observations sur une comédie de Molière, intitulée "Le Festin de pierre" par le sieur de Rochemont*, Paris, Chez N. Pépingué, 1665, p. 28-29.

> Y a-t-il, une école d'athéisme plus ouverte que l*e Festin de Pierre*, où, après avoir fait dire toutes les impiétés les plus horribles à un athée qui a beaucoup d'esprit, l'auteur confie la cause de Dieu à un valet à qui il fait dire, pour la soutenir, toutes les impertinences du monde[546] ?

Molière, sous un dehors conformiste, pouvait sembler « penser mal[547] » dans son *Dom Juan*, comme il avait déjà pensé dans son *Tartuffe*. Son texte est parsemé des multiples clins d'œil, de ces « signes qui changent tout[548] », selon l'expression de Marguerite Yourcenar. Ces clins d'œil font de la pièce un grimoire et contrairement à celui qui croyait que l'on exagérait l'hypocrisie des hommes et que « la plupart pensent trop peu pour penser double », l'on croit volontiers que Molière, lui, pensait assez pour penser double[549].

Faudrait-il le taxer ainsi d'hypocrisie ? Son hypocrisie ne sera-t-elle alors qu'une contre-hypocrisie dont porte la responsabilité une société qui condamne toute expression libre de pensée non conforme au système en vigueur. Ne se trouve-t-il pas obligé comme tant d'autres écrivains à dissimuler sa pensée derrière un dehors conformiste, une commodité que se sont permise plusieurs penseurs de son époque. Son texte est donc double, tout comme son personnage : il laisse chez son spectateur une certaine gêne intellectuelle, qui laisse supposer que *Dom Juan*, comme tout texte libertin, a un double destinataire ; des croyants qui y trouvent leur compte et des incroyants qui lisent entre les lignes. La dissimulation, que Dom Juan pratique au reste devant son père Dom Louis et s'apprête à pratiquer à la Cour, est une stratégie ancienne qui était mise en œuvre par plusieurs penseurs et philosophes pour se prémunir des attaques de la censure. Les libertins eux-mêmes avaient pu repérer chez nombre d'auteurs antiques une justification à la dissimulation de leur impiété sous le dehors de l'orthodoxie puisque certains conseillaient le repli sur l'intériorité, garante de liberté, et le refus des pressions exercées par le vulgaire et la *doxa*. Les libertins adoptèrent ainsi des pratiques textuelles duplices, propres à révéler leur « pensée aux yeux de lecteurs amis, tout en la cachant à ceux de lecteurs profanes ou malveillants[550]». Le libertinage est ainsi vu sous un nouvel angle et le libertin est devenu cet « esprit fort » qui sait résister à l'opinion commune, en enfilant un masque, protecteur certes, mais qui sert aussi à prendre des distances et à se distinguer du commun :

---

[546] Cité par Louis-Georges Tin, *Molière, "Dom Juan"*, Paris, Editions Bréal, 1998, p. 63.
[547] Georges Couton, « *Préface* », dans *Dom Juan*, Barcelone, éd. Gallimard, 1999, p. 21.
[548] Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*, cité par Georges Couton dans sa préface de *Dom Juan*, Barcelone, éd. Gallimard, 1999, p. 21.
[549] Georges Couton « *Préface* », *ibid*., p. 20.
[550] Hélène Ostroweicki, *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle : les libertins et le masque : simulation et représentation*, Journée d'étude organisée par L'Institut d'Histoire de la pensée classique, Antony Mckenna et Pierre François Moreau, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001, p. 49-50.

> La métaphore du masque invite à distinguer deux niveaux de la réalité, ou de sens quand il s'agit des textes, et à accorder un privilège à ce qui est dessous. Le masquage crée sous le masque un espace de densité de l'être (un être dont la consistance est d'autant plus forte qu'elle résiste à l'investigation extérieure[551]).

En conférant ainsi à son héros éponyme une conscience d'appartenir aux *happy few*, qui défendent les prérogatives du corps, Dom Juan pouvait paraître fait montre d'un orgueil aristocratique et représenter ces grands seigneurs libertins qui ne manquaient pas à la Cour de France et qui ne dédaignaient pas de déguiser leurs mœurs. L'art du déguisement n'est-il pas déjà apparu dans notre corpus comme une marque de la qualité supérieure de la noblesse ?

3- Puissance théâtrale et dynamique des libertins « hypocrites consommés »

La seconde catégorie de libertins distinguée par Louise Godard de Donville après « le moqueur déterminé » est « le libertin hypocrite consommé ». Ce dernier peut agir parfois par infirmité et ignorance, poussé par l'intérêt (fût-ce pour la « cuisine » !) et asservi à son ventre – son vrai dieu[552], le plus bas du corps selon la division de Platon. Ce n'est pas le cas le plus intéressant.

Cet affranchissement de la pensée commune est cependant loin d'être simple et aisé. Il a fallu que les libertins avancent pendant longtemps, masqués, dissimulés, clandestins, abrités derrière l'hypocrisie et l'imposture pour pouvoir arriver à leurs fins. Certains ne passent jamais par la phase d'ostentation de leur liberté.

L'âge classique est considéré comme un moment privilégié de début du développement de la sphère intime, les individus devant contrôler et dissimuler leurs affects face au pouvoir de contrôle grandissant de la monarchie et de l'Église. Cette dissociation croissante du public et du privé, autant que l'exaltation d'une étiquette rigide, d'un raffinement inégalé de l'apparence sociale chez les nobles, augmentent l'écart entre la pensée intime et l'apparence sociale, donnant à l'hypocrisie l'occasion de se développer. La sphère privée, cachée, devient un laboratoire de tout ce qui n'a pas le droit de s'exprimer publiquement, étouffé par la censure et les codes sociaux-religieux. Relégués dans l'ombre, forcés au silence, étouffés à demi dans l'expression de leurs tendances philosophiques, les libertins, hommes et femmes, peuvent difficilement s'afficher à la cour en de certaines périodes. Leur fallait-il plutôt aller dans des

---

[551] Hélène Ostroweicki, *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle : les libertins et le masque : simulation et représentation*, Journée d'étude organisée par l'institut d'Histoire de la pensée classique, Antony Mckenna et Pierre François Moreau, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001, p. 54.

[552] Louise Godard de Donville, *Le Libertin des origines à 1665 : un produit des apologètes*, Paris, Seattle, Tübingen, 1989, p. 166.

lieux plus sûrs où l'on pouvait philosopher, parler plus librement « comme sont les cabarets d'honneur où l'on est reçu à deux pistoles par tête, les académies et les loges de l'hôtel de Bourgogne, et quelques maisons particulières[553] ».

Dans cette société du paraître où chacun guette la moindre réaction de l'autre, se développe ainsi l'hypocrisie mondaine et l'affectation qui ont connu leur apogée surtout sous le règne du Roi Soleil où chacun épiait l'autre. Le strict contrôle de ses émotions, de ses gestes, de ses paroles, le calcul minutieux de l'effet à obtenir, pouvaient être des qualités des honnêtes gens pour l'agrément de la vie en société et se trouver en quelque sorte célébrées dans les dramaturgies de l'époque baroque. Dans une période où s'impose la nécessité d'observer ses semblables, ces comportements ont changé de finalité et de nature et sont devenus une stratégie de courtisan, en un perpétuel combat pour « tenir son rang » ; elle transforme Versailles en un champ de bataille où les individus, les groupes, les clans vivent dans un état de tension et de compétition perpétuelle. Alors que la cour est de plus en plus tentée par la moralisation, en même temps qu'y grandit l'appétit de jouissance immédiate lié à la détention d'un pouvoir, l'usage de l'artifice prend alors une valeur à la fois manipulatrice et émancipatrice.

Ce qui frappe dans toutes ces doléances, c'est l'unanimité avec laquelle sont dénoncés l'absence de tout frein, l'appétit de jouissance immédiate, l'impudeur que mettent les vices à s'étaler, malgré l'atmosphère de puritanisme hypocrite créée progressivement autour du Roi. La Rochefoucauld, ayant beaucoup vu et beaucoup retenu, note que son siècle présentait à la fois d'extrêmes grandeurs et d'extrêmes misères.

> La France […], se trouve néanmoins aujourd'hui le théâtre où l'on voit paraître tout ce que l'histoire et la fable nous ont dit des crimes de l'antiquité. Les vices sont des tous les temps ; les hommes sont nés avec de l'intérêt, de la cruauté et de la débauche[554].

À la cour, chaque individu joue un rôle, « chacun veut être un autre et n'être plus ce qu'il est. Ils cherchent une contenance hors d'eux-mêmes et un autre esprit que le leur[555] ». L'hypocrisie devient alors un art à maîtriser, une stratégie efficace contre les censeurs et détracteurs : il suffit de jouer le jeu, d'afficher sa dévotion et son honnêteté de façon théâtrale pour que le public soit dupé et envouté par l'illusion. La cour devient alors un grand théâtre et « le monde est une Comedie, chaque comedien y jouë son rôle mais, il n'y a rien de si laid que de se montrer quand il est finy, & de venir censurer ceux qui restent sur le Théâtre[556] ».

---

[553] François Garasse, *Doctrine Curieuse*, cité par Grousset, « Les libertins », dans *Œuvres posthumes*, p. 83.
[554] La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales et Réflexions Divers*, édition établie et présentée par Laurence Plazenet, Paris, Champion Classique, Honoré Champion, 2005, p. 285-286.
[555] La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales et Réflexions Divers*, *op.cit.*, p. 253- 254.
[556] Saint-Évremond, *Œuvres meslées contenant Considérations sur Annibal […],* seconde partie*, op.cit.,* p. 48.

La scène du XVIIe siècle reflète majoritairement cette image de la société de cour double et hypocrite : si l'on peut rencontrer dans les comédies des gentilshommes libertins qui ont fait de l'hypocrisie leur profession, l'on retrouve également des femmes qui ont suivi cette même stratégie « d'emballage » et qui ont recours à leur tour, à l'imposture et à la dissimulation pour pouvoir vivre leur double réalité et concilier entre leur épanouissement personnel et leur image sociale. Nos héroïnes de théâtre jouaient alors à afficher une vertu sans scrupule au moment même où elles se plaisaient à recevoir leurs galants jusqu'à dedans leurs chambres. Pour se « faire considérer dans la Cour », disait Faret, il suffit d'afficher sa vertu « […] qu'encore qu'elle ne s'y voye qu'avec des déguisemens & des soüilleures, si est-ce que chacun veut faire croire qu'il la possede toute pure & sans artifice[557] » : l'hypocrisie était bien là dès 1630…

L'Angélique de *Georges Dandin*, ou encore la Célimène du *Misanthrope* constituent deux exemples de femmes qui ont su soutenir leur propre conception de l'honneur et de la vertu aux yeux de tous, tout en jouissant par leur habileté d'une vie libre et galante.

Tout au long de la comédie de Molière, on voit Angélique, la jeune noble mal mariée, jouer sur plusieurs cordes : tout en préservant son image d'honnête femme chaste et fidèle devant ses parents, Angélique compense son manque affectif par une série d'infidélités qu'elle promettait à son mari : « Préparez-vous-y, pour votre punition, » (II, 2) le menace-t-elle. Dynamique et créative, Angélique ne manque pas de verve et sait faire volte-face quand bon lui semble-t-il : elle triomphe de son mari cocu, retourne la situation contre lui et convainc ses parents de son innocence avec une adresse qui enrage le bourgeois non initié à l'art du discours. La meilleure façon de se défendre est d'attaquer, semble nous dire la jeune coquette ! En feignant d'être ironique, elle promet un bon accueil à son amant et l'encourage à venir à sa visite :

> ANGÉLIQUE.
> […] Je voudrais bien le voir vraiment que vous fussiez amoureux de moi. Jouez-vous y, je vous en prie, vous trouverez à qui parler. C'est une chose que je vous conseille de faire. Ayez recours, pour voir, à tous les détours des amants : essayer un peu par plaisir, à m'envoyer des ambassades, à m'écrire secrètement des petits billets doux, à épier les moments que mon mari n'y sera pas, ou le temps que je sortirai, pour me parler de votre amour. Vous n'avez qu'à y venir, je vous promets que vous serez reçu comme il faut (I, 6).

S'il semble bien *entendu* par le galant et « bénit » par la servante, cet appel à séduction passe cependant inaperçu pour les parents d'Angélique. Nos comédiens, Angélique et Clitandre,

[557] Faret, *L'Honneste Homme ou L'art de plaire à la Cour,* Paris au Palais, chez Piere Trabouillet S. Hubert & à la Fortune, proche le Greffe des Eaux &Fortes, avec permission, 1681, p. 30-31.

aidés par Claudine[558], interprètent leurs rôles à merveille : ils se présentent comme des honnêtes gens à qui Georges Dandin fait préjudice en lançant des rumeurs calomnieuses sur leur honneur et qui viennent demander justice à Monsieur de Sotenville, qui flatté, exécute le pauvre mari et l'oblige à présenter des excuses au couple :

> CLITANDRE.
> Ce quelqu'un-là en a menti. Je suis honnête homme. Me croyez-vous capable, Monsieur, d'une action aussi lâche que celle-là ? Moi, aimer une jeune et belle personne, qui a l'honneur d'être la fille de Monsieur le baron de Sotenville ! Je vous révère trop pour cela, et suis trop votre serviteur. Quiconque vous l'a dit est un sot. (II, 5)

Et comme l'art des nobles et un art essentiellement langagier, Clitandre n'a pas besoin d'autres preuves de son innocence que celle d'affirmer qu'il est « honnête homme », cela suffit largement pour qu'aussitôt les soupçons qui pesaient sur lui s'évaporent et que son honorabilité soit réhabilitée. Cela explique d'ailleurs le recours de Clitandre et d'Angélique, rompus au discours, au pouvoir de la parole pour écraser Georges Dandin, qui mauvais orateur, perd facilement son procès. Il suffit qu'Angélique dise que Georges Dandin est ivre pour que ses parents trouvent déjà son « haleine empestée » (III, 7).

Même quand elle est surprise en pleine scène de galanterie avec son amant, la jeune coquette s'en sort à merveille : son discours change aussitôt de ton, et en véritable « esprit fort » hypocrite, elle renverse la situation à son compte ; de libertine, elle se métamorphose en vertueuse et adapte son discours à la situation. Le registre langagier change momentanément de terrain, et du monde de la séduction et de l'amour, on est transposé vers celui de la religion et de la morale :

> ANGÉLIQUE.
> […] vous prenez la hardiesse de venir chez moi me rendre visite, de me dire que vous m'aimez, et de me faire cent sots contes pour me persuader de répondre à vos extravagances : comme si j'étais femme à violer la foi que j'ai donnée à un mari, et m'éloigner jamais de la vertu que mes parents m'ont enseignée. Si mon père savait cela, il vous apprendrait bien à tenter de ces entreprises. Mais une honnête femme n'aime point les éclats ; je n'ai garde de lui en rien dire, et je veux vous montrer, que toute femme que je suis, j'ai assez de courage pour me venger moi-même des offenses que l'on me fait. L'action que vous avez faite n'est pas d'un gentilhomme, et ce n'est pas en gentilhomme aussi que je veux vous traiter. (II, 8)

Cette mascarade, qui finit par une bastonnade du mari, ravit toutefois les deux parents dupes de la comédie de leur fille unique qui se montre « un digne rejeton de la maison de Sotenville » (II, 8). La déclamation d'Angélique, excellente, lui vaut les embrassades de son père, et les

[558] « CLAUDINE. Par ma fois ! il mériterait qu'elle lui fît dire vrai ; et si j'étais à sa place, je n'y marchanderais pas. Oui, Monsieur, vous devez, pour le punir, faire l'amour à ma, maîtresse. Poussez, c'est moi qui vous le dis, ce sera fort bien employé ; et je m'offre à vous y servir, puisqu'il m'en a déjà taxée. » (I, 6)

larmes de sa mère. L'émotion de son public, ses parents, ne fait, en réalité, que plaider la cause d'Angélique et lui cueillir la compassion dont elle a besoin pour triompher de son mari, car « c'est une conscience de voir une pauvre jeune femme traitée de la façon, et cela crie vengeance au Ciel » (III, 7).

En caricaturant le mari cocu, Molière se met d'emblée du côté d'Angélique, et l'on sympathise plus avec la femme coquette qu'avec le mari trompé : c'est une jeune femme à qui l'on impose un époux qu'elle n'a point choisi et qui lui est inférieur non seulement socialement, mais également « intellectuellement », un homme qui croit avoir acheté une femme et qui mérite alors le châtiment qu'il lui était assigné vers la fin de la pièce. Dans une société « hypocrite », on ne peut qu'être hypocrite à son tour afin de faire face à une injustice privatrice de liberté et s'épanouir et vivre à sa guise. Clandestinement, il est possible de vivre ses plaisirs au quotidien.

Avec *Le Misanthrope*, Molière propose deux personnages féminins liés à la Cour, Célimène et Arsinoé, qui peuvent toutes deux être taxées d'hypocrisie dans la mesure où chacune d'entre elles essaye de vivre sa double réalité de coquette tout en affichant un dehors « d'honnêteté ». Dans une société mondaine double et hypocrite qui n'accepte pas l'épanchement sincère et spontané des sentiments et qui censure toute parole ou comportement jugés non conforme à ses lois rigides, ces femmes, une veuve et probablement une vieille fille, qui ne peuvent jouir d'une vie sentimentale et sexuelle libre sans être confrontée aux jugements d'autrui, choisissent de mettre le masque et de payer la société de sa propre monnaie. L'hypocrisie de la Cour, le mensonge de la galanterie, les manèges de la coquetterie, l'instabilité des êtres sont décrits par les personnages de cette comédie avec une grande précision et une amertume peut-être plus grande encore de la part de Célimène que de la part d'Alceste. Elle ne se fait ainsi aucune illusion sur Acaste, emblème du courtisan :

> Mon Dieu ! de ses pareils, la bienveillance importe,
> Et ce sont de ces gens qui, je ne sais comment,
> Ont gagné, dans la cour, de parler hautement.
> Dans tous les entretiens, on les voit s'introduire :
> Ils ne peuvent servir mais ils peuvent nous nuire,

Cette comédie peut être considérée comme une véritable « féerie de masques[559] » dont les visages changent à chaque scène. Dans la société de cour, il ne faut point être transparent, car il n'y a pas de place pour les gens sincères. L'hypocrisie est érigée en valeur suprême, tout s'obtient par elle ; lorsqu'il s'agit de s'attirer les faveurs d'Alceste, Arsinoé ne ménage pas ses efforts et flatte ce dernier :

[559] Georges Buraud, *Les Masques, op.cit*., p. 62.

> En vérité, les gens d'un mérite sublime
> Entraînent de chacun et l'amour et l'estime,
> Et le vôtre sans doute a des charmes secrets
> Qui font entrer mon cœur dans tous vos intérêts (III, 5).

L'art de plaire devient ainsi un art de mentir, de se travestir, une hypocrisie où l'on ménage l'amour-propre d'autrui et où chacun attend en retour qu'autrui caresse sa propre vanité et son propre masque. Pour cohabiter avec cette société où les visages et le langage sont doubles, la « sensuelle », Arsinoé, malgré son « amour pour les réalités » et son attirance vers Alceste qu'elle essaie de séduire, sait bien jouer la prude, sans doute pour conserver sa place parmi les prétendus honnêtes gens qui, à la Cour, savent « remuer des machines ». Célimène, la jeune veuve de vingt ans qui refuse de « renoncer au monde avant que de vieillir », n'envisage pas d'autres moyens pour profiter des galanteries mondaines et préserver ses intérêts à la Cour que de se masquer, de jouer tous ses soupirants en affirmant son amour à chacun d'eux avec moult protestations de sincérité, même si seul Alceste, trop possessif à ses yeux, touche son cœur.

Cependant, il faut s'attendre à ce que d'autres soulèvent les masques et disent des vérités en face. Ainsi Arsinoé, sous couleur d'amitié, taxe Célimène d'hypocrisie et lance contre elle les insinuations les plus perfides en la jugeant « indigne d'asservir le cœur d'un galant homme » (III, 4) et elle cherche en révélant à Alceste une lettre qui aurait été envoyée à Oronte de la faire tomber de son piédestal galant. Célimène, sans se départir de sa politesse souriante exécute à son tour la fausse prude d'une façon magistrale ; son affectation, la fausseté de sa pruderie et son manque de charité chrétienne sont démasqués :

> CÉLIMENE.
> Cette affectation d'un grave extérieur,
> Vos discours éternels de sagesse et d'honneur,
> Vos mines et vos cris aux ombres d'indécence
> Que d'un mot ambigu peut avoir l'innocence
> Et ces yeux de pitié que vous jetez sur tous,
> […]
> Tout cela, si je puis vous parler franchement,
> Madame, fut blâmé d'un commun sentiment. (III, 4)

Arsinoé apparaît dans ce portrait comme un Tartuffe noble et féminin. Les deux femmes se démasquent tour à tour, et la fausse prude influente paraît bien moins honnête que la coquette. Peut-être vaut-il mieux être une coquette assumée qu'une fausse prude qui se cache derrière un vernis de chasteté et de dévotion qui masque mal une lubricité avide :

> CÉLIMENE.
> Á quoi bon, disaient-ils, cette mine modeste
> Et ce sage dehors que dément tout le reste ?
> Elle est à bien prier exacte au dernier point ;

Mais elle bas ses gens, et ne les paye point ;
Dans tous les lieux dévots elle étale un grand zèle,
Mais elle met du blanc et veut paraître belle ;
Elle fait des tableaux couvrir les nudités,
Mais elle a de l'amour pour les réalités. (III, 4)

Les cibles de Molière apparaissent encore une fois : ce sont les faux dévots, les prudes, censeurs des bons vivants. À leur morosité, Célimène, non sans lucidité, répond par la joie ; à leur hantise de la faute, il oppose une humanité qui, sans honte, s'adonne au plaisir, *hic et nunc*, à l'amour et à la vie, même si cela nécessite de porter un masque, plus ou moins fin, et de faire de la vie une mascarade. Son Dom Juan, contrairement à celui de Tirso, se décide à en porter un, ce qui, à dire vrai, le prive d'une certaine sympathie qu'il pouvait jusqu'alors susciter. Lui n'est pas dénoncé autrement que par un deus *ex machina*, qui n'intervient certes pas tous les jours parmi les nobles de la Cour.

Molière, homme de théâtre, a reconstitué celui de la vie mondaine, qui amène le noble de son temps à se travestir sans forcément porter un masque, à se fabriquer des personnalités d'emprunts pour échapper à la censure, au blâme, aux manœuvres hostiles. Il fait ici percevoir tous ses personnages comme des acteurs qui jouent des rôles car, avec un corps et des paroles, on peut paraître. Le courtisan est, selon la formule si juste de La Bruyère, celui qui « pleure d'un œil » et qui « rit de l'autre [560] »,

Molière n'est pour autant pas le seul à avoir, comme sa Célimène, combattu la morosité avec la joie et la sévérité avec la gaité : dans son *Gentilhomme Guespin*, Donneau de Visé fait triompher pleinement la malice féminine sur l'autorité masculine. Loin de la Cour, les deux femmes, Lucrèce et Clarice, tenues prisonnières par le Vicomte jaloux, se trouvent *in fine* affranchies grâce à leur jeu « hypocrite » : leur double discours confond le Vicomte qui se trouve contraint d'accueillir chez lui une escouade de galants sans, pour autant, les avoir mandés. Poussé jusqu'au terme de sa jalousie et soupçonnant une quelconque infidélité de la part de sa femme, le Vicomte finit par accepter le galant de sa sœur, et la pièce se clôt dans une atmosphère festive où galants et femmes boivent et dansent sereinement ensemble ; cette scène fait écho à la dernière scène des *Galanteries du Duc d'Ossonne* où les amoureux, débarrassés du mari jaloux, célèbrent à leur tour, le triomphe de l'amour dans une belle partie carrée où la bride est lâchée au plaisir et à la sensualité.

C'est uniquement en considérant le libertinage comme une forme de l'esprit d'opposition que l'on peut apprécier le rôle joué par ces libertins : beaucoup formaient une secte

[560] La Bruyère, *Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle*, Éditions Classiques, précédée d'une notice littéraire par L. Feugère, Paris, 1888, p. 134.

sans doctrine, ou plutôt n'appartenaient à aucune secte et n'étaient affiliés à aucun dogme. Ils aimaient la vie et n'avaient d'autre dieu que leur propre plaisir. Les libertins du XVIIe siècle se contentaient, en fait, d'écarter les anciennes croyances sans en accepter de nouvelles, ils ne pouvaient, sinon agir, du moins penser que dissimulés et masqués. Ce qui les a distingués de leurs successeurs, les philosophes du XVIIIe siècle, est le fait qu'ils « […] ne conçoivent même pas l'idée d'une réforme pratique : ils se contentent de penser à leur manière, tout en gardant les apparences[561]». Le père Garasse ne pensait certainement pas si bien dire en présentant les libertins, ses ennemis éternels, de la sorte :

> […] eux qui sont pacifiques, naturalistes, qui se laissent aller doucement où leur inclination les porte, qui haïssent naturellement la contrainte et qui ont l'âme trop noble pour se laisser captiver à l'accomplissement de certains commandements […] ils sont grandement curieux comme gens qui vivent et passent leur âge dans les tavernes, dans les lieux infâmes et dans l'hôtel de Bourgogne[562].

Cependant ces hommes et femmes rebelles et indisciplinés qui ont su dire non aux dogmes, qui ont refusé de se conformer aux lois religieuses et sociales et qui, parfois, n'ont eu d'autre divinité que leurs propres désirs, ne pouvaient-ils pas constituer un danger social, et n'encouraient-ils pas le risque de porter atteinte à une hiérarchie sociale longtemps vénérée[563] ? Le fait de vivre en libertin était susceptible de ruiner la confiance en la valeur d'une spiritualité de l'être et d'anéantir l'image polie que l'homme de cour, retenu et discipliné, avait toujours cherché de donner de lui–même, afin de se distinguer à jamais du roturier « vulgaire » et « barbare », livré à ses seuls instincts ? La liberté des mœurs prônée par les libertins, ne risquait-elle pas de s'exercer au détriment des autres ? Les jeux de la séduction et de l'amour ne pouvaient-ils pas cacher un rapport de force entre les deux pôles de la séduction surtout quand elle n'est pas réciproque ? Ce qui manque à l'argumentation hédoniste du conquérant Dom Juan, c'est la prise en considération de l'Autre.

Ainsi la sexualité de la noblesse, tantôt par sa présence scénique, tantôt par son importance dans l'action, participe bien de ce comique de bonne humeur qui caractérise le traitement des personnages de nobles ailleurs que dans le genre tragique. De surcroît, dans un

---

[561] Grousset, René (1860-1885), *Œuvres posthumes de René Grousset : Essais et poésies*, recueillis et publiés avec des notices par M. René Doumic et M. Pierre Imbart de La Tour, Paris, Hachette, 1886, « Notice littéraire », (non paginée).

[562] François Garasse, *La Doctrine Curieuse, op.cit*., p. 571.

[563] « nous, qui sommes hommes et les maîtres de logis , ne devons pas être de pire condition que nous valets ;et , par cette règle , que nous ne devons refuser à nos yeux rien de ce qu'ils désirent voir, à nos oreilles rien de ce qu'elles voudront entendre, à notre langue rien de ce qu'elle voudra dire, goûter, prononcer, à nos sens rien de ce qu'ils désireront en l'exercice de leurs facultés naturelles. Et faire au contraire c'est se défaire soi-même, commander tyranniquement et démentir la nature. » (François Garasse, *Doctrine curieuse*, *op.cit*., p. 627.)

contexte où les plaisirs du corps sont en butte aux critiques d'instances morales et religieuses de plus en plus nombreuses, le maintien de personnages sensuels dans la dramaturgie leur conférait naturellement une sorte d'audace qui s'accordait à leur qualité. Lorsque, plus discrets sur scène, mais fortement présents dans l'action dramatique, les délices des sens font entendre un discours de revendication, on peut dire que la noblesse retrouve un véritable éclat aristocratique.

Conclusion

Notre étude a confirmé que, bien qu'elles soient liées à des fables dramatiques fictives, les diverses évocations et représentations du physique des personnages d'aristocrates trouvées dans notre corpus comique et tragi-comique constituent des indices majeurs d'une culture et d'un temps. Dans des dramaturgies qui ne leur sont pas spécifiquement consacrées, alors que c'est le cas de la tragédie, l'éloignement dans le temps augmentant la dignité des équivalents antiques des nobles du XVIIe siècle, leur corps prend davantage d'importance, et pas forcément parce que le rang qui leur est prêté est inférieur à celui des grands rôles tragiques, des rois étant parfois sollicités : nous avons tenté, au cours de cette étude, de mesurer les degrés et nuances de drôlerie que cette forte présence physique pouvait présenter. Ils sont incontestablement très divers et la nature de cette drôlerie souvent hybride. Depuis l'agrément de la célébration des beautés de l'aristocrate concerné par l'action jusqu'à la conscience plaisante des excès de cette perfection, depuis les qualités physiques des nobles jusqu'aux éclats de rire devant leurs défauts/défaillances corporels, naturels ou acquis, depuis le spectacle amusé de leur sensualité peu contrariée ou désinvolte jusqu'à l'exultation suscitée par leur libertinage militant, depuis la charmante curiosité suscitée par la dextérité gestuelle permettant les bons tours des déguisements jusqu'à la jubilation qu'inspire la réussite des protagonistes bien nés, au vu d'une certaine gravité de l'enjeu, tous les moyens de créer l'impression de drôlerie semblent avoir été explorés par les poètes dramatiques ; ils n'ont pas hésité non plus, pour mettre en valeur une certaine originalité physique des personnages, à lui faire côtoyer l'émotion suscitée par la violence, ou à la mâtiner d'une sourde inquiétude.

Nous avons commencé par noter la présence d'une foule de détails agréables dans les textes théâtraux abordés concernant la beauté du corps noble, qu'épargnent les effets du climat et du labeur, et rehaussée par le costume, l'ornement, la sensibilité à la mode, la propreté : la scène offre, telle un miroir, une image particulièrement esthétique du visage, de la « taille », et de la mine des aristocrates, en faisant un objet d'admiration. S'ils se distinguaient, voire s'opposaient, sur plusieurs points selon le sexe en question, les canons esthétiques auxquels devaient se conformer les honnêtes femmes comme les honnêtes hommes présentaient cependant des aspects communs, notamment le culte de la blancheur et de la blondeur. Très attentifs aux tendances de la mode, femmes et hommes de la Cour et de la ville étaient montrés dans une sorte d'agréable et naturelle concurrence pour afficher leur bon goût et leur élégance. Cette présence insistante du raffinement sur scène, le spectacle de la vie esthétisée des grands de ce monde, nous semble avoir participé pleinement d'une sorte de conjouissance – pour

reprendre un terme du « Discours de la tragédie » de Corneille – dans maints moments de l'action comique ou les plus détendus de l'action tragi-comique.

Cet engouement pour la qualité et l'apparence extérieure du corps se révélait d'autant plus important qu'elles semblaient refléter une beauté émanant des profondeurs de l'être : celle de l'âme. La prise en compte des théories des humeurs, de la philosophie et les traités de physionomie du Grand Siècle, qui établissaient systématiquement un faisceau de concordances nécessaires entre l'aspect physique extérieur de l'individu et ses qualités morales, a confirmé cette hypothèse. L'idée selon laquelle la beauté du corps s'harmonise forcément avec la beauté de l'âme et *vice-versa* s'exprimait fortement sur la scène, la représentation participant particulièrement alors à l'élaboration de la conception de « l'honnête homme », dans la perspective de l'amour galant : les héros du théâtre de la première moitié du siècle associaient le raffinement du corps et celui des sentiments, la grâce du mouvement et le courage virtuel ou effectif, la sensibilité épidermique et la force des mouvements intérieurs, avec la volonté de faire respecter ces derniers. Dans notre corpus, les femmes se montrent également belles et intelligentes, cette conception du sexe s'affirmant au cours du siècle avec le développement de la vie mondaine, la culture des salons littéraires et l'avènement du courant précieux. La correspondance entre les qualités physiques des personnages aristocratiques et leur intériorité participe elle aussi de la conjouissance créée dans le public et que nous évoquions plus haut. Quelques personnages de nobles imparfaits forment cependant des exceptions, qui sont là pour confirmer la règle.

Au sein de cette société de cour, on a noté qu'une place privilégiée était accordée à la perfection physique de la personne royale : elle est souvent idéalisée comme celle des autres nobles dans les genres comique et tragi-comique. Cependant, les dramaturgies des années 1630 faisaient voir aussi un souverain perdant parfois de son *aura* divine par ses gestes et devenant ainsi une source de rire, voire de scandale : cette nouveauté caractérisait les comédies de l'ère « baroque ». Le genre fabuleux de la tragi-comédie, situé dans une sorte de hors-temps, ou le genre léger de la comédie romanesque, voire teinté de magie, et affichant par là son mince souci de la vraisemblance, permettait aux figures de rois et à certains grands de concilier leurs humaines faiblesses et passions, responsables de provisoires aspects inesthétiques, avec l'incarnation d'une institution ou d'une lignée qui, par essence, devait paraître idéale, juste, infaillible, et belle : ainsi pouvaient-ils rester agréables et amuser malgré leurs failles.

On voit les nobles se déguiser beaucoup dans toutes ces comédies et tragi-comédies car ce procédé conférait à l'action et aux personnages un caractère dynamique et fantaisiste dans une période où le public semblait avide de mouvement, que, sans conteste, la qualité des

personnages favorisait. En même temps, le déguisement participait de l'euphorie à divers titres. Au-delà de l'aspect pittoresque du travestissement du corps par le vêtement, notre recherche a montré la portée sociologique, psychologique et éthique de ces déguisements des personnages aristocratiques (y compris les rois et reines) en inférieurs et ceux de leurs subalternes en seigneurs et grandes dames. Contribuant largement à rappeler la hiérarchie des classes, les déguisements sociaux ne servaient en fait qu'à élargir l'écart ressenti entre nobles et roturiers et à en montrer les indélébiles différences, dans une sorte de jeu rassurant. Incapables de camoufler vraiment la grandeur aristocratique lorsqu'il s'agissait de masques censés avilir des nobles, les déguisements se révélaient encore moins efficaces quand un roturier devait passer pour un aristocrate : identifiables au premier coup d'œil, nos personnages de dames et de seigneurs semblaient alors garder un « je ne sais quoi » de bon et de beau ; ils ne parvenaient à faire mettre en doute leur essence et à détourner d'eux-mêmes qu'en exhibant sur des subalternes passant pour eux un défaut d'harmonie extérieure ; ces subalternes, en revanche, se trouvaient systématiquement trahis par un corps et une gestuelle qui disaient leur roture . Loin de se réduire à souligner la différence entre l'être et le paraître, le déguisement de la noblesse révélait encore mieux la prestance de sa mine, sa grâce, sa beauté d'ensemble qui reflétait à son tour, une âme grande et honnête. La justesse de la théorie de l'alliance entre le beau et le bon s'en trouvait renforcée.

Abordant d'autres formes de déguisement ou d'occultation du corps, nous avons noté qu'elles servaient non seulement à dissimuler et à éviter mais aussi à séduire, notamment en introduisant le mystère, d'un grand attrait, notamment esthétique, en excitant la curiosité, qui avait également sa place dans les ressorts du comique, et en ouvrant la voie aux délices de l'imagination. Elles relevaient également et fréquemment d'une stratégie de libération proprement physique, notamment quand elles étaient le fait des femmes, qui par-là se donnaient du prix et cherchaient à lutter contre une prétendue supériorité masculine installée dans beaucoup d'esprits de l'époque ainsi que le révèlent un certain nombre de traités : leurs efforts, source de multiples rebondissements, qui animaient de manière tangible la scène des comédies et tragi-comédies, aboutissaient à une valorisation de la femme par elle-même. Ce type d'action devait réjouir au moins le public féminin car la conscience d'une supériorité, même provisoire, sur tout type de geôlier berné favorise le comique relatif, selon Baudelaire : l'effet de renversement provoqué par le duo trompeur/trompé, atténue les angoisses et le rire libère du carcan des interdits et des bienséances. Le temps que dure une comédie, il affranchit les personnages des contraintes sociales et religieuses qui pèsent sur leur personne – en premier

lieu sur leur corps – et maintes fois dénoncées comme telles. Ainsi le déguisement libératoire créait une sensation de bien-être et d'épanouissement qui se communiquait aux spectatrices et aux défenseurs des femmes. Au-delà de l'obtention d'une certaine liberté, certains déguisements imaginés par les auteurs dramatiques opéraient en eux-mêmes une séduction qui prenait son origine dans une sorte de trouble à l'égard de l'identité sexuelle : ce trouble, exprimé par les personnages, participait probablement du charme offert par certaines dramaturgies.

Après avoir examiné les diverses modalités de participation des personnages aristocratiques à la valorisation esthético-éthique du corps noble dans une sorte d'allégresse commune, nous avons fixé notre attention sur l'existence de procédés de dévalorisation physique et examiné le problème de la compatibilité de cette pratique, susceptible de déboucher sur un rire proche de celui qu'inspirent des roturiers tout en maintenant une certaine considération pour l'élite. En rupture avec les deux premières parties, nous avons alors axé notre recherche sur la moindre beauté, voire la laideur, et les « défauts » physiques – souvent associés d'ailleurs à des défauts moraux – qui étaient susceptibles d'altérer l'image flatteuse des honnêtes gens, voire de provoquer l'hilarité à leurs dépens.

Intégrés à l'action, la maladie et surtout des éléments plus fortement dramatiques, comme l'imminence de la mort ou la douleur, s'accompagnaient d'une régression de la beauté ; pour les hommes, dans les tragi-comédies, il était comme sous-entendu que, désormais dénués de force, ils avaient cessé d'être beaux ; chez les femmes certaines beautés, pourtant affirmées, se trouvaient comme éclipsées, du fait d'être présentées comme inférieures à d'autres, ou faute de pouvoir bénéficier de certaines mises en valeur, essentiellement sociales : certaines de ces évocations-là paraissaient assurément dénuées de toute drôlerie, et inspiraient plutôt l'amertume, bien qu'elles aient parfois invité à mettre à profit un agréable temps présent.

La franche disgrâce physique était néanmoins souvent évoquée dans certaines pièces du corpus qui rejoignent la tradition aristotélicienne en associant comique et formes de bassesse : on a noté que, considérée comme une caractéristique essentiellement féminine, cette disgrâce physique ne touchait que rarement les jeunes hommes de la noblesse qui, quand ils étaient taxés de laideur, n'apparaissaient d'ailleurs jamais sur scène. Si la difformité des traits et des couleurs était manifestement sexuée quand il s'agissait de représenter de jeunes personnes, elle touchait, cependant, les deux sexes dès qu'elle était liée au vieillissement. Le corps noble, ravagé par le temps, constituait alors volontiers un objet du rire : perdant ses pouvoirs séducteurs, quand il s'agissait de celui des femmes, sa capacité sexuelle et sa vigueur quand il s'agissait de celui des hommes, le corps vieillissant était montré comme s'attirant aversion et ridicule ; son

éloignement des canons esthétiques en vigueur (blancheur, fraîcheur, jeunesse, force…) était souligné comme chez les poètes satiriques de l'époque.

Cependant cette image caricaturale et codée de la vieillesse, assez fréquente dans les comédies, faisait parfois affleurer l'inquiétante grimace de la mort, et signalait même une perte plus profonde que la vitalité physique, surtout chez les femmes : celle de la beauté de l'âme et des qualités morales censées aller de pair avec les qualités physiques, d'où l'assimilation fréquente entre la vieille enlaidie et la sorcière ; dans maintes comédies du corpus on la voit humiliée, ce qui provoque une sorte de cruelle jubilation du public.

L'approche de la vieillesse et la peur qu'elle inspire aux femmes, si nobles soient-elles, trouvaient néanmoins un aboutissement vraiment comique quand était signalé un recours exagéré au fard qui, loin de les protéger d'une trahison du partenaire masculin, leur attirait des sarcasmes. Cette même peur de la vieillesse faisait parfois rire des hommes dont était montrée une tendance entêtée à s'attacher à de toutes jeunes filles. Mais la vieillesse n'était assurément pas le lot du public : on peut rire sans dommage pour soi de ce qui paraît loin dans le temps…

Curieusement, au fil du siècle, la rieuse conjouissance nous a paru reculer au profit d'un rire infériorisant à l'encontre de certains spécimens appartenant à l'aristocratie et dont la grâce se révélait contestée à d'autres égards encore. Ainsi, en essayant de se conformer à la gestuelle codifiée de l'honnête homme, nombre de gentilshommes campagnards s'attirent le ridicule au sein de mainte dramaturgie : c'est leur caractère proprement marginal qui fait que l'on peut rire d'eux. *A contrario*, la comédie, particulièrement moliéresque, met aussi à nu les défauts d'une classe « sophistiquée », en la personne de certains Vicomtes et Marquis courtisans : les gestes surjoués et les mimiques excessivement souriantes qui leur sont prêtés se figent en rictus grinçants, purs simulacres régis par les exigences de la mode et de la civilité, transformant celui qui s'y prête en « un automate, un répertoire de mines convenues[1] ». La société de Cour, de plus en plus tyrannique et rigide, aboutit à « plaquer du mécanique sur du vivant », pour reprendre l'expression de Bergson : le rire qui jaillit alors s'exerce aux dépens d'individus qui entendent s'imposer dans une société de rivalités, arbitrées par « l'œil du maître ». Derrière le rire suscité par ces comportements se perçoit néanmoins le conditionnement inconfortable de l'individu dans le cadre de l'étiquette, des jeux de regards et de l'ambition. Tout comme les qualités intérieures peuvent embellir un corps, certains mouvements de l'âme peuvent participer de sa dégradation et le rendre ridicule : c'est ce qu'on pense obscurément en riant d'Acaste et Clitandre à l'instar d'Alceste, et que l'action confirme.

[1] Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique : Représenter pour mieux contrôler*, Paris, Publications de l'Université de Provence, 1995, p. 59.

Comédies et tragicomédies, malgré leurs acteurs bien nés, se révèlent ainsi moins systématiquement entichées d'aristocratie qu'on ne pourrait le croire et nos dramaturgies sont loin d'épargner toujours le physique des nobles.

Nous nous sommes alors demandé si les effets physiques des infinis, voire trop nombreux, efforts et recherches des personnages de nobles en matière de sentiments et d'images d'eux-mêmes, qui les rendent délicieusement ou ridiculement compliqués, étaient seulement décrits dans les répliques. Étaient-ils également montrés, pouvaient-ils l'être ? L'impression de beauté et de charme réjouissant semble parfois produite seulement par le texte, voire par la dynamique théâtrale, dont la puissance créatrice force tout spectateur à imaginer, à sentir et à vivre en lui les événements délicieusement insolites de la scène. Cependant, même si parfois le physique des acteurs semble avoir été loin du personnage qu'ils incarnaient, la corrélation des indications textuelles et extratextuelles avec certains écrits théoriques sur l'art oratoire et le jeu de comédien fait penser que la pratique d'un certain nombre de codes présidait à la mise en gestes et en mimiques des passions, et que le public adhérait à ces expressions. Dans le cas des grands ridicules, la question du jeu des acteurs se posait moins : au reste, le port du masque, qui fige l'aspect caricatural conféré à certains nobles et signale leur appartenance à un type (notamment celui du vieillard), de même que l'incarnation d'un rôle de femme par un homme, débouchaient assez naturellement sur une gestuelle abondante, à l'instar de la *commedia dell'arte*. Tous les degrés de gesticulation, de surmaquillage, de fantaisie, d'outrance dans l'habillement semblent alors avoir été saisis et exhibés, sans particuliers égards pour la noblesse. Toutefois l'appréciation de l'intensité d'un ridicule n'est pas toujours aisée : les signes physiques des excès de bile d'un Alceste peuvent ou non faire rire, selon les indications données par le directeur de troupe à l'interprète du personnage : dans quelle mesure, sous l'habit du misanthrope, l'acteur Molière cherchait-il à effacer ou à rappeler le souvenir de Sganarelle ? On avait retrouvé Bellemore et son rôle de Matamore dans le Comte du *Cid*…

C'est sans doute dans la frange la plus libre de la société, cette noblesse objet de notre étude, que pouvait se poser la question des libertés sexuelles et du libertinage du corps. Notre corpus a révélé qu'elle n'a pas été éludée par les poètes dramatiques et notre dernière partie s'est attachée à étudier la manière dont elle a été traitée dans le théâtre tragi-comique et comique. Après une période de relative liberté, s'exprimant par de surabondantes évocations sensuelles au théâtre, une véritable hantise de l'impudicité s'est répandue, interdisant la nudité, appelant à dissimuler le corps de la femme dans des vêtements amples, et prohibant la simple

évocation de relations prénuptiales ou adultérines ; la civilité et un certain code de bonnes mœurs sont venues progressivement et objectivement au secours de la morale religieuse en proscrivant les gestes et postures jugés incongrus, et en bannissant de plus en plus du langage des honnêtes gens les mots dits « sales » et érotiques, cette restriction marquant la distinction sociale. Le raffinement des conduites, et la maîtrise – du moins apparente – des instincts, s'imposait alors comme signes nécessaires du savoir-vivre et devenait indissociable, au moins en apparence, de la pratique du pouvoir. Si les pièces de la première moitié du siècle affichent généralement une sensualité vive et affranchie, frôlant même par moments le libertinage, celles de la seconde moitié se révèlent plus policées, respectant une bienséance scrupuleuse, qui fait que certains auteurs comme Pierre Corneille ont révisé et censuré systématiquement leurs propres œuvres comiques de jeunesse afin de les adapter à cet égard au goût d'un public de plus en plus délicat, et réclamant un théâtre purifié au nom de l'agrément, dénué cette fois de toute drôlerie. À force de vouloir adopter le style de la bienséance, certaines représentations du désir, filtrées et mitigées, risquaient alors de sombrer dans la fadeur. Cette « neutralisation » ou cet « érotisme pasteurisé », selon l'expression si juste de Michel Jeanneret, qu'il soit l'effet d'un calcul politique ou le produit d'une feinte délibérée, voire le résultat spontané d'une contrainte profondément intériorisée, nous a fait mesurer l'audace des certains poètes rebelles de l'époque[2]. En effet, si les jeux du sexe, souvent ritualisés, masqués, rendus discrets, continuaient à animer la scène et à produire une drôlerie d'autant plus grande, certaines comédies de l'âge classique, foulant aux pieds la bienséance théâtrale, ne se révélaient pas moins audacieuses sur le fond, sinon sur la forme, que leurs homologues « baroques », quand elles mettaient en scène des personnages aussi sensuels et aussi libertins que le Dom Juan de Molière, ou encore le Clitandre de *L'Été des Coquettes*, voire l'Angélique de *Georges Dandin*. Des jeux de sensualité ont continué d'égayer la scène jusqu'à la fin du siècle avec des comédies qui montrent de vieilles femmes lascives (comme *Le Baron D'Albikrac*, publié en 1668), ou de jeunes coquettes s'amusant à multiplier les amourettes et à attirer les galants comme dans *L'Été des coquettes* (1690). C'est parfois dans un défi ouvert aux idées morales les plus reçues que semblait consister l'audace aristocratique, dont pouvaient faire preuve les femmes aussi bien que les hommes, mais de manière différente : les fables dramatiques de ce type semblaient alors, elles aussi, destinées à susciter une forme d'admiration, c'est-à-dire, au sens de l'époque, un extrême étonnement, marqué d'une certaine estime amusée pour la hardiesse des gestes scéniques. Parallèlement, en moins sulfureux, car moins théorisé, l'hédonisme de certains

[2] Michel Jeanneret, *Éros Rebelle : Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003, p.134-135.

personnages, qui goûtaient le plaisir de la musique et de la bonne chère, invitant à une certaine fête des sens, continuait d'offrir un spectacle agréable qui se partageait avec les spectateurs, auxquels était offert un divertissement, caractéristique d'un rattachement du théâtre à la vie de cour.

Les hardiesses du corps pouvaient néanmoins présenter des aspects inquiétants et éloigner de la drôlerie sensuelle ; on se demande si Corneille, en inventant le personnage d'Alidor, a voulu distraire ou inquiéter, si l'on avait affaire avec lui à un personnage excessivement ridicule, excessivement brillant ou excessivement inquiétant dans l'autonomie physique et sentimentale qu'il revendiquait ; peut-être avatar grave des satyres de la pastorale, le Pymante de *Clitandre*, avec sa violence physique, avait rendu indispensable, car compensatoire, un épisode à deux personnages de nobles amants qui rappelait l'agrément sensuel de l'attirance réciproque ; montrant comment la séduction pouvait aussi constituer une forme de violence, Molière a également proposé avec Dom Juan un personnage ambigu qu'il a toutefois eu soin de placer en situation d'échec répété, ce qui lui évite d'apparaître comme trop sombre à cet égard, dans le cadre strict de l'action scénique du moins. À la hardiesse masculine, de violence ouverte ou de tromperie, répond parfois la hardiesse féminine, dans les dramaturgies de l'époque dite baroque : si cette violence féminine, signe distinctif et émancipatoire d'un sexe longtemps catalogué comme « le beau sexe », se rattache plutôt aux épisodes les plus graves des tragi-comédies, elle semble néanmoins participer d'une tonicité combattante, réponse à une agression, et par là susceptible de réjouir par la surprise, à défaut de faire rire. Ces femmes violentes et rebelles, qui ont décidé de braver les interdits et d'acquérir des qualités typiquement masculines, animaient considérablement la scène et devaient susciter l'applaudissement d'un public goûtant la représentation de transgressions.

Ainsi il nous semble avéré, au terme de cette étude, que l'insistance inattendue sur les traits et comportements physiques de la noblesse dans de nombreuses dramaturgies comiques et tragi-comiques débouche souvent sur un effet de drôlerie infiniment plus complexe qu'un sourire de bon ton que causerait la mise en valeur d'un relatif défaut physique, peut-être prétendu, d'un geste ou expression mal maîtrisé(e), d'une extériorisation un peu forte d'un accès d'humeur. Cette impression de drôlerie peut provenir de trois sortes de plaisir ressentis par le spectateur.

D'abord paraissent drôles et donnent du plaisir au public les personnages qui lui font partager la jouissance d'un raffinement à la limite de l'originalité et du croyable mais aussi l'épanouissement qu'assure aux aristocrates leur incommensurable confiance dans les

performances de leur corps en toute situation, même la plus imprévisible, ou les preuves, qu'ils n'hésitent pas à donner, d'un hédonisme délicat. Plaisent également, de manière moins aisément analysable mais non moins profonde, l'excitation agréable que procure l'impression d'un fourmillement de vie, lié aux mouvements d'une action à rebondissements multiples, assumés, sinon recherchés, par de fortes implications physiques ; l'obtention imminente et osée de l'agrément d'être soi, dans sa chair, arraché notamment par les femmes à ceux qui voulaient les en priver, recèle aussi, en déconcertant, des éléments jubilatoires ; l'impression d'interchangeabilité des identités et des sexes produite par certaines actions dramatiques était nettement destinée à créer les délices amusantes du trouble et de la perte des repères. Enfin on ne saurait nier que certaines figures, quelque aristocratiques qu'elles fussent, permettaient de se moquer franchement de ce que pouvait parfois devenir dans son corps un noble assujetti au régime de ses humeurs, ou bien détérioré par l'âge et par sa pensée, ou encore celui qui, croyant se donner du prix par certains gestes, certains vêtements, certaines manières, dévalorisait en fait sa personne. Donnant l'exemple au public, c'étaient alors assurément les roturiers qui, lorsqu'une place leur était dévolue dans la pièce, riaient d'abord au sein de celle-ci quand des aristocrates se trouvaient fugitivement placés en position inférieure, dans un monde non moins provisoirement renversé ; mais les nobles eux-mêmes pouvaient rire aussi des autres, beaucoup d'entre eux ayant au fond toujours un compte à régler avec tel ou tel comte ou marquis, dans ce qu'on pourrait voir comme une absence de solidarité de classe, les rivalités se révélant plutôt de mise dans un monde politique où la centralisation monarchique allait croissant.

On perçoit parfois que de « drôles » d'aristocrates, qui animaient la scène par certains comportements physiques transgressifs, jouaient, bien au-delà de la morgue, comme sur le fil du rasoir : le double risque de se perdre en perdant autrui ou d'échouer en se ridiculisant apparaissait grand pour eux. Il faudrait peut-être abandonner pour ces personnages-là, qui offrent aux comédiens de merveilleuses libertés d'incarnation, le concept de drôlerie pour celui de bizarrerie, qui connote autant le brio que les abîmes de la noirceur. Il a donné lieu récemment à diverses études[3] à la lumière desquelles notre corpus pourrait être revu.

Le peuplement de la comédie et de la tragi-comédie par des figures issues de la noblesse révèle en tout cas une aspiration des auteurs, et, par eux, du public de l'époque, à dépasser les clivages existants entre les genres ; cette aspiration se marquait déjà dans l'émergence de la

[3] Voir notamment *Baroque ou bizarre ? Avatars de la bizarrerie aux XVIe et XVIIe siècles (France, Espagne, Italie)*, dir. Liliane Picciola, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, Collection Littérature et poétique comparées, 2016.

pastorale dramatique – à laquelle la pastorale romanesque avait ouvert la voie – avec ses personnages de nobles sécessionnistes, hors temps, hors histoire, hors contexte politique. Les deux genres soulignent la volonté d'introduire sur la scène des grands un peu plus familiers, socialement et/ou physiquement, puisque la présence de nombreux officiers à Paris, le développement de la vie citadine et la vie de salon, avaient objectivement rapproché la noblesse du public. Le drame bourgeois qui naîtra au XVIIIe siècle, et que Diderot désignera d'ailleurs comme une « tragédie domestique », correspond à la démarche inverse, qui consiste à conférer de l'honorabilité aux roturiers ; on peut même penser que le renoncement, au XXe siècle, à opter pour tel ou tel genre, et même à choisir pour une pièce une tonalité dominante n'est pas sans parenté avec ces tentatives de produire parmi les spectateurs des plaisirs théâtraux diversifiés, mêlés, intermédiaires. La noblesse, à condition qu'elle soit perçue comme profondément humaine – et qu'est-ce qui peut mieux y contribuer qu'accorder sur scène une grande importance à son être physique ? –, était la classe qui alors se prêtait le mieux à cette pratique de la variété. En choisissant en son sein les protagonistes, les auteurs dramatiques savaient que, ne réagissant pas comme devant une action assumée par des bourgeois, le public n'adopterait pas systématiquement pour les regarder un point de vue descendant, voir condescendant : à eux de décider de placer le public à telle ou telle hauteur par rapport à eux, cette hauteur étant susceptible de varier au cours d'une même action. Si l'aspect de quelque spécimen de la noblesse pouvait, dans telle dramaturgie, faire rire aux éclats, les autres, à côté de lui, inspiraient des sentiments différents, mélangés et agréables et leurs propres regards intrigués, amusés, étonnés, leurs propres rires, était découvreurs de drôlerie. Dans *Amphitryon*, Jupiter, pour s'être « humanisé », selon le mot prêté à Mercure par Molière, et pour avoir plu au public par divers agréments, voire même un léger ridicule, n'en reste pas moins Jupiter *in fine*, et Amphitryon, même raillé, reste le général des Thébains.

Bibliographie

Dictionnaires

- Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts,* (1690).
- Antoine Furetière*, Dictionnaire Universel contenant généralement tous les Mots Français tant vieux que modernes et les termes de toute les Sciences et des Arts*, Recueilli et compilé par Messire Antoine Furetière, Abbé de Chalivoy, de l'Academie Françoise, Tome II, Slaktine Reprints, Genève, 1970.
- *Dictionnaire de l'Académie française,* 1ère Édition (1694).
- *Jean Nicot : Le Thresor de la langue francoyse* (1606).
- *Jean-François Féraud* : *Dictionnaire critique de la langue française*, (1787-88).
- *Le Dictionnaire étymologique de la langue française*, Tome premier, 1829.

Corpus

- **Benserade, Isaac de**

- *Iphis et Iante*, Paris, A. de Sommaville, 1637. Nous nous sommes également référés à l'édition établie et présentée par Anne Verdier ; avec la collab. de Christian Biet, et Lise Leibacher-Ouvrard, Vijon, Lampsaque, 2000.

- **Boisrobert, François Le Métel de**

- *La Folle Gageure, ou Les Divertissemens de la comtesse de Pembroc*, Paris, A. Courbé, 1653.
- *Les Apparences Trompeuses*, Paris, G. de Luyne, 1656.

- **Corneille, Pierre**

❖ **Recueils collectifs :**

✓ **Éditions modernes**

- Corneille*, Théâtre I,* présenté par Jacques Maurens, nouvelle bibliographie par Arnaud Welfringer (2006), GF Flammarion, Paris, 1968 (édition mise à jour en 2006).
- *Le Theatre de P. Corneille*, *nouvelle édition revue, corrigée &augmentée de ses Œuvres Diverses. Enrichie de Figures en Taille-douc*e, Partie I, à Amsterdam, chez Zacharie Chatelain, 1740.
- *Œuvres de P. Corneille,* tome1, Paris, Ch. Marty-Laveaux, Hachette, 1910.
- *Œuvres diverses de Pierre Corneille*, publiées par l'abbé Granet, Paris, Gissey et Bordelet, 1738.
- Pierre Corneille*, Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1980.
- *Pierre Corneille, Théâtre I : Mélite – La Veuve – La Galerie du Palais – La Suivante – La Place Royale – L'Illusion Comique – Le Menteur – La Suite du Menteur*, Paris, Flammarion, 2006.

- *Pierre Corneille, Théâtre*, dir. Liliane Picciola, tome I, édition critique par Claire Carlin, Jean de Guardia, Liliane Picciola et Marc Vuillermoz, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- *Pierre Corneille, Théâtre*, dir. Liliane Picciola, tome II, édition critique par Jean de Guardia, Liliane Picciola, Florence Dobby-Poirson, et Laura Rescia, Paris, Classiques Garnier, 2017.

✓ **Éditions d'époque**

- Corneille, Thomas, *Corneille Pierre, Recueil factice de pièces de Pierre et de Thomas Corneille, Tome I, Mélite, Clitandre, La Veuve, La Galerie du Palais*, suivant la copie impr., à Paris, 1689-1692.
- *Le Théâtre de P. Corneille reveu et corrigé par l'autheur*, imprimé à Rouen ; et se vend à Paris, G. de Luyne (et T. Jolly), 1663.
- *Le Théâtre de P. Corneille, revu et corrigé par l'auteur,* partie I [II, III], Paris, Chez Augustin Courbé et Guillaume de Luyne (et T. Jolly), imprimé à Rouen, 1663, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71442p/f165.image.
- *Le Theatre de Pierre Corneille revue & corrigé& augmenté de diverses pièces nouvelles*, Partie I, suivant la copie imprimée à Paris, [Amsterdam, A. Wolfgang], 1664.

❖ **Œuvres séparées :**

✓ **Éditions modernes**

- Corneille, *Le Menteur*, édition établie conformément au texte des Grands Écrivains de la France, avec une notice, une analyse et des notes philologiques et littéraires par R. Lavigne, Paris, Libraire Hachette et CIE, 1889, p. 18.

✓ **Éditions d'époque**

- *Clitandre, ou l'Innocence délivrée,* Paris, F. Targa, 1632.
- *Don Sanche D'Aragon*, comédie héroïque, Jouxte la copie imprimée à Rouen, & se vend à Paris, chez Augustin Courbé, 1655.
- *L'Illusion Comique*, Paris, F. Targa, 1639.
- *La Galerie du Palais, ou L'Amie Rivale*, Paris, A. Courbé, 1637.
- *La Suite du Menteur*, Imprimé à Rouen ; et se vend à Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1645.
- *La Suivante*, Paris, A. Courbé, 1637.
- *La Veuve, ou Le Traistre Trahy*, Paris, F. Targa, 1634.
- *Le Cid*, Paris, A. Courbé, 1637.
- *Le Menteur*, Imprimé à Rouan ; et se vend à Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1644.
- *Mélite*, *ou Les Fausses Lettres,* Paris, F. Targa, 1633.

- **Corneille, Thomas**

❖ **Recueils collectifs :**

✓ **Éditions modernes**

- *Le Berger Extravagant,* Picciola, Liliane*,* dans *Le Théâtre de Thomas Corneille*, Paris, Éditions Classiques Garnier [sous la dir.] Christopher Gossip, ouvrage "sous presse".

- *Les Engagements du hasard*, et *Le Feint Astrologue*, dans *Thomas Corneille, Théâtre complet. Tome 1,* sous la direction de Christopher Gossip, édition critique par Liliane Picciola, pour ces comédies, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 29-227 et 229-437.

✓ **Éditions d'époque**

- Corneille Thomas*, Théâtre*, vol. 1 (*Stilicon, Le Galand doublé, Le Charme de la voix, Maximian, L'Amour à la mode, D. Bertran de Cigarral),* et Vol.2 *(Le Feint Astrologue, Le Berger Extravagant, Les Engagements du hasard, Camma, reine de Galatie, Persée et Demetrius, Pyrrhus, roi d'Epire*), Paris, 1662-1666.
- *Le Théâtre de Thomas Corneille*, revu, corrigé et argumenté de diverses pièces nouvelles, IV Partie, suivant la copie imprimée, à Paris, 1692.

❖ **Œuvres séparées :**

✓ **Éditions modernes**

- *Le Baron d'Albikrac*, à Paris, Au Bureau de la Petite Bibliothèque des Théâtres, 1786, URL : https://archive.org/stream/lebarondalbikrac00cornuoft#page/n5/mode/2up.
- *Le Geôlier de soi-même, ou Jodelet prince* (1655), comédie de Thomas Corneille (imitée de Calderón), représentée à l'Hôtel de Bourgogne, Genève, impr. de P. Pellet et fils, 1768.

✓ **Éditions d'époque**

- *L'Inconnu*, comédie meslée d'ornemens par T. Corneille, représentée par la troupe du roy établie au fauxbourg S. Germain, Paris, au Palais, dans la Salle royale, à l'image S. Louis, 1675.
- *Le Baron d'Albikrac*, Paris, G. Quinet, 1669.
- *Le Berger Extravagant*, pastorale burlesque, Suivant la copie imprimée à Paris, (s. n.), 1661.
- *Le Charme de la voix*, comédie Imprimée à Rouen ; et se vend à Paris, chez A. Courbé et G. de Luyne, 1658.
- *Le Feint Astrologue*, Rouen, chez L. Maurry, et Paris, chez G. de Luynes, 1653.
- *Le Geôlier de soy-mesme*, à Rouen, par L. Maurry, pour G. de Luynes, 1656.

• **Dancourt, Florent Carton, dit**

- *L'Été des Coquettes*, [Comédie représentée pour la première fois le 12 juillet 1690], imprimée sur l'édition de Paris de 1742, à Munic, Chez Jean Jacques Votter, Imprimeur de la Cour, et des États de Bavière.

• **Donneau de Visé, Jean**

- *Le Gentilhomme Guespin*, à Paris, Chez Guillaume de Luyne, 1670, avec privilège du Roy, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63398825/f5.item.zoom, mise en ligne le 03/12/2012.

• **Dorimond, Nicolas Drouin, dit**

- *L'Amant de sa Femme*, Paris, G. Quinet, 1661.

• **D'Ouville, Antoine Le Métel de,**

- *L'Esprit Follet*, à Paris, chez Toussainct Quinet, au Palais, en la Gallerie des Merciers, sous la montée de la Cour des Aydes, 1641.

• **Hardy, Alexandre,**

- *Scédase ou l'Hospitalité violée,* dans *Le Théâtre d'Alexandre Hardi, contenant Didon se sacrifiant, Scédase ou l'Hospitalité violée, Panthée, Méléagre, Proiris ou la Jalousie*

infortunée, Alceste ou la fidélité, Ariadne ravie, Alphée pastorale nouvelle, Francfort, H. et K. Wormen, 1625.

- **L'Hermite, Tristan**

- *La Folie du Sage*, Paris, T. Quinet, 1645. Nous nous sommes également référés à l'édition critique de la pièce publiée par Jacques Madeleine, Paris, Droz, 1936.

- **Les Cinq Auteurs** : **Boisrobert, François le Métel de ; Colletet, Guillaume ; Corneille, Pierre ; L'Estoille, Claude de ; Rotrou, Jean de**,

- *La Comédie des Tuileries*, Paris, A. Courbet, 1638.

- **Mairet, Jean**

✓ **Éditions modernes**

- *La Silvanire*, a cura di Daniela Dalla Valle, Roma, Bulzoni Editore, 1976.

✓ **Éditions d'époque**

- *La Silvanire*, *ou La Morte-vive*, tragi-comédie pastorale avec les figures de Michel Lasne, Paris, F. Targa, 1633.
- *Les Galanteries du duc d'Ossonne, vice-roy de Naples,* Paris, P. Rocolet, 1636.

- **Molière**

❖ **Recueils collectifs :**

✓ **Éditions modernes**

- *Molière, Œuvres Complètes*, éd G. Couton, I, Paris, Gallimard, 1971.
- *Molière, Œuvres de Molière, III*., [*Les Fâcheux / (avec le prologue de P. Pellisson). Lettre de La Fontaine à Maucroix : relation d'une fête donnée à Vaux. L'École des femmes. Liste des pensions pour l'année 1663. Remercîment au Roi. La Critique de l'École des femmes. Extraits des Mémoires publiés dans le "Mercure de France" / par Mme Paul Poisson, née Du Croisy, sur les principaux comédiens français. L'Impromptu de Versailles*, Nouvelle Édition sous le dir. de M. AD. Regnier, Tome III, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1910.
- *Molière, Théâtre complet*, Paris, Éd. Garnier, cop. 2002.
- Robinet, Charles, et Molière, *Œuvres complètes de Molière,* 4. [*L'Impromptu de Versailles. Le Mariage forcé. La Princesse d'Elide. Le Tartuffe, ou l'Imposteur. La Vengeance des marquis*, par Donneau de Visé. *Lettre sur les affaires du théâtre*, par Donneau de Visé. *Panégyrique de l'"École des femmes*", par Robinet. "*Impromptu de l'Hôtel de Condé*", par A. J. Montfleury. *Les Amours de Calotin*, par Chevalier. *La Guerre comique*, par Philippe de la Croix. *Lettre sur la comédie de "l'Imposteur*".] Paris, 1949, 4 vol. in-16, 1949.

✓ **Éditions d'époque**

- *La Critique de l'École des Femmes*, dans *Les œuvres de Monsieur Molière,* Tome II, Amsterdam, H. Wetstein, 1691.
- Molière, *Les Œuvres de Monsieur de Molière, reveuës, corrigées et augmentées [par Vivot et C. Varlet, sieur de La Grange] ... [T. I-VI.] - Les Œuvres posthumes de Monsieur de Molière. T. VII [-VIII], (Préface de La Grange. Stances pour M. de Molière, par M*** (Boileau). "Epitaphium pro Mollero, auth. D. de Mezeray". Madrigal et épitaphe signés :*

Marcel. L'Estourdy. Le Dépit amoureux. Les Précieuses ridicules. Sganarelle, ou le Cocu imaginaire.] ; II. [L'Escole des maris. Les Fascheux (avec le prologue de P. Pellisson). L'Escole des femmes. La Critique de l'Escole des femmes. Remerciement au Roy. Les Plaisirs de l'isle enchantée (avec la Princesse d'Élide).] ; III. [Le Mariage forcé. L'Amour médecin. Lettre écrite sur la comédie du Misantrope, par J. D. D. V. (Donneau de Visé.) Le Misantrope. Le Médecin malgré luy. Le Sicilien ou l'Amour peintre.] ; IV. [Amphitryon. L'Avare. George Dandin. La Gloire du dosme du Val-de-Grâce.] ; V. [Le Tartuffe ou l'Imposteur (avec la Préface et les trois placets). Monsieur de Pourceaugnac. Le Bourgeois gentilhomme.] ; VI. [Les Fourberies de Scapin. Psiché. Les Femmes sçavantes.] ; VII. [Dom Garcie de Navarre. L'Impromptu de Versailles. Dom Juan ou le Festin de pierre. Mélicerte.] ; VIII. [Les Amans Magnifiques. La Comtesse d'Escarbagnas. Boutsrimez commandez sur le bel air. Le Malade imaginaire. L'Ombre de Molière (par G. Marcoureau de Brécourt), imprimées pour la première fois en 1682, Édité par Vivot et La Grange, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

❖ **Œuvres séparées**

✓ **Éditions modernes**

- Couton, Georges, *Dom Juan*, Barcelone, éd. Gallimard, 1999.
- *Le Misanthrope,* comédie (1666), texte revu sur l'édition de 1667 et publié avec commentaire... et notice historique sur le théâtre de Molière, par Émile Boully... [avec la Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope*, par J. Donneau de Visé], Paris, Vv^{e} E. Belin et fils, 1886.

✓ **Éditions d'époque**

- *Amphitryon*, Paris, J. Ribou, 1668.
- *Georges Dandin ou le Mari confondu*, *suivie des Festes de Versailles en 1668,* (S. l. n. d.). In-32, paginé 197-303, planche (1668).
- *L'Escole des femmes*, Paris, chez Jean Guignard le fils, 1663.
- *La Princesse d'Élide*, dans *Les Plaisirs de l'isle enchantée... et autres festes galantes*... faites par le Roy à Versailles, le 7 may 1664, Paris, 1664.
- *Le Bourgeois Gentilhomme*, comédie-ballet donné par le Roy à toute sa cour dans le chasteau de Chambort, au mois d'octobre 1670, Paris, impr. de R. Ballard, 1670.
- *Le Festin de pierre, ou L'Athée foudroyé*, sur l'imprimé à Paris, [s.n.], 1679.
- *Le Misanthrope*, comédie (1666), texte revu sur l'édition de 1667 et publié avec commentaire, étude sur la pièce et notice historique sur le théâtre de Molière par Emile Boully, Paris, Belin frères, 1667.
- *Le Sicilien, ou l'Amour Peintre*, Paris, J. Ribou, 1668.
- *Les Amants Magnifiques ou Le Divertissement Royal* [Spectacle], comédie-ballet en 5 actes, texte de Molière, musique de Lully, avec le comte d'Armagnac (Neptune) et le marquis de Villeroi (Apollon), Représentation, Saint Germain en Laye (France), Château de Saint Germain en Laye, 1670-02-04.
- *Les Précieuses Ridicules*, Paris, C. de Sercy, 1660.

- *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie faite à Chambord pour le divertissement du Roy, Paris, J. Ribou, 1670.

- **Rotrou, Jean de**
  - ❖ **Recueils collectifs :**
    - ✓ **Éditions modernes**

Pour toutes les pièces de Rotrou nous avons utilisé les éditions des Textes des Français Modernes, Jean de Rotrou, *Théâtre Complet 6, 7, 8, 9, 10 et 11,* parus respectivement entre 2003 et 2014.

- Claude-Bernard Petitot, *Répertoire du théatre françois ou Recueil des tragédies et comédies restées au théatre depuis Rotrou pour faire suite aux éditions in-octavo de Corneille, Moliere, Racine, Regnard, Crébillon, et au théatre de Voltaire avec des notices sur chaque auteur, et l'examen de chaque pièce, par M. Petitot,* nouvelle édition, revue avec soin, et augmentée des chefs-d'œuvre de Beaumarchais, Collin d'Harleville, Ducis et Le Fevre, Paris, Foucault, 1817-1818, 25 vol.
- *Clorinde*, dans *Jean de Rotrou, Théâtre complet 9*, Paris, Société des Textes Français Modernes, textes établis et présentés par Noémie Courtès, Sandrine Berregard et Jean Claude Vuillemin, 2007.
- *La Céliane* dans *Jean de Rotrou, Théâtre complet 10*, *La Céliane, Le Filandre, La Florimande*, textes établis et présentés par Sandrine Berregard, Véronique Lochert et Jean–Yves Vialleton, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2010.
- *La Diane,* dans *Jean de Rotrou, Théâtre complet 6*, *La Célimène, La Diane*, textes établis et présentés par Véronique Lochert et Liliane Picciola, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2009.
- *Les Occasions Perdues, L'Heureuse Constance, Les Deux Pucelles* dans *Jean de Rotrou, Théâtre complet 11*, *Les Occasions Perdues*, *L'Heureuse Constance, Les Deux Pucelles,* textes établis et présentés par Liliane Picciola, Catherine Dumas, Noémie Courtès, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2014.

  - ❖ **Œuvres séparées**
    - ✓ **Éditions modernes**

- *Agésilan de Colchos,* Paris, Cicero, Strasbourg, Théâtre national de Strasbourg, 1992.

    - ✓ **Éditions d'époque**

- *Agésilan de Colchos*, à Paris, Chez Antoine de Sommaville, au Palais, dans la petite Salle, à l'Escu de France, Avec privilege du Roy, 1637.
- *Amelie*, à Paris, Chez Antoine de Sommaville, au Palais, dans la petite Salle, à l'Escu de France, 1638.
- *Clorinde*, à Paris, chez Antoine de Sommaville, 1637.
- *L'Heureuse Constance*, Paris, A. de Sommaville, 1636.
- *L'Hypocondriaque, ou Le Mort Amoureux*, Paris, T. Du Bray, 1631.
- *L'Innocente Infidélité*, Paris, A. de Sommaville, 1637.
- *La Bague de l'oubly*, Paris, F. Targa, 1635.

- *La Belle Alphrède*, à Paris, Chez Antoine de Sommaville, et Toussaint Quinet, au Palais, en la Gallerie des Merciers, avec privilege du Roy, 1639.
- *La Céliane*, à Paris, Chez Toussainct Quinet, au Palais dans la petite salle, sous la montée de la Cour des Aydes, 1637, Avec privilege du Roy.
- *La Célimène*, Paris, A. de Sommaville, 1636.
- *La Sœur*, Paris, T. Quinet, 1647.
- *Laure Persécutée*, à Paris, A. de Sommaville, 1639.
- *Les Deux Pucelles,* Paris, A. de Sommaville et T. Quinet, 1639.
- *Les Occasions Perdues*, Paris, A. de Sommaville, 1635.
- *Les Sosies,* à Paris, Chez Antoine de Sommaville, au Palais, dans la Gallerie des merciers, à l'Escu de France, Avec privilege du Roy, 1638.

- **Sallebray**

- *La Belle Égyptienne*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.

- **Scudéry, Georges de,**

✓ **Éditions modernes**

- *Le Prince Déguisé, La Mort de César*, Paris, Société des textes Français Modernes, 2e édition critique publiée par Éveline Dutertre et Dominique Moncondh'huy, 1992.

✓ **Éditions d'époque**

- *La Comédie des comédiens*, Paris, A. Courbé, 1635.
- *Le Prince Déguisé*, À Paris, Chez Augustin Courbé, imprimeur et libraire de Monsieur Frère du Roi, dans la petite salle du Palais, à la Palme, 1636.
- *Ligdamon et Lidias, ou La ressemblance*, Paris, F. Targa, 1631.

Bibliographie critique

➢ Ouvrages anciens, de l'Antiquité au XVIIIe siècle

❖ Sources

- Aristote, *La Poétique d'Aristote, contenant les règles les plus exactes pour juger du poème héroïque, et des pièces de théâtre, la tragédie et la comédie, traduite en françois avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage par Mr Dacier*, Traduit par André Dacier, Paris, Cl. Barbin, 1692.
- Aristote, *La Poétique*, 1449a, d'après la traduction de HARDY Janet, Paris, Les Belles Lettres, 1932.
- *Bible*, Éditions du Cerf, Paris, 1961.
- Cicéron, *De Oratore*, III, §221, éd. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, [1950], 1979.
- Ovide, *Les Métamorphoses d'Ovide. Traduites en prose françoise & de nouveau soigneusement reveuës, & corrigées. Avec XV. Discours, contenans l'explication morale des fables. Ensemble quelques epistres traduites d'Ovide*, A Rouen, chez Jean Berthelin, dans la cour du Palais, 1629- 1630.
- Platon, *La République* III, 394 et X, 604-6, *Les Lois,* III dans *Œuvres complètes*, Paris, Société d'édition "Les Belles-lettres", 1923.
- Platon, *Timée*, 41 d, trad. Émile Chambry, Paris, Flammarion, 1973.

❖ Sur le théâtre et l'art oratoire

- Abbes, Guillaume, *Le Parfait Orateur*, à Narbonne, J. Martel et G. Besse, 1648.
- Allard, Marcellin, *La Gazette françoise*, (S. l. n. d.)
- Anonyme*, Recueil des meilleures pieces dramatiques faites en France depuis Rotrou jusqu'à nos jours ou Théatre François. Tragédies.* Tome quatrième*,* (Publiés par Jean Baptiste Claude Isoard plus connu sous le nom de Delisle de Sales), à Lyon, Chez Joseph-Sulpice Grabit, 1780, URL : https://books.google.fr/books?id=mDxOAAAAcAAJ&pg=PA137&lpg=PA137&dq=les+occasions+perdues+rotrou&source=bl&ots=GLM2_kVlEh&sig=tuou4KS531vDVM221VdFsiS0Dng&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwin8emNz8zKAhVL1xoKHRyODzUQ6AEIVDAJ#v=onepage&q=les%20occasions%20perdues%20rotrou&f=false.
- Auteur de la Gazette des Halles, *La Gazette des Halles touchant les affaires du temps. Premiere nouvelle,* A Paris, chez Michel Mettayer, imprimeur ordinaire du Roy, demeurant en l'isle Nostre Dame sur le Pont Marie, au Cigne, 1649.
- Bary, René, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*, Paris, D. Thierry (éd.), 1679.
- Binet, Étienne, *Essay des merveilles de Nature et des plus nobles artifices. Pièce très necessaire, à tous ceux qui font profession d'Éloquence*, Rouen, Chez Jean Osmont, [seconde édition], 1622, URL. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58099t/f3.item.zoom
- Boileau Despréaux, Nicolas de, *Satires et œuvres diverses De M. De Boileau Despréaux ; Avec les Passages des Poëtes Latins, imités par l'Auteur, Et augmentées de plusieurs Pieces qui n'ont point encore paru : avec les Poésies du Père Sanlecque*, Nouvelle Edition, à Amesterdam, 1770.
- Boileau, Nicolas, *Art Poétique* [1674], Paris, Gallimard, 1985.
- Bosquier, Ph., *Tragedie nouvelle, dicte le petit razoir des ornemens mondains*…, Mons, Charles Michel, 1589.
- Bossuet, Jacques Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Jean Anisson, 1690.
- Bouhours, Dominique, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, Dialogues*, Paris, chez Michel David, avec privilège du Roy, 1691, 2e éd.
- Bouhours, Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, B. Beugnot et G. Declercq (éd.), Paris, Champion, 2003.
- Breton, Abbé (curé de St-Hippolyte à Paris), *De la rhétorique selon les préceptes d'Aristote & de Cicéron et de Quintilien*, Paris, chez Gregoire Dupuis, 1703.
- Bruscambille, *Les Œuvres de Bruscambille contenant ses fantaisies, imaginations et paradoxes, et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations. Reveu et augmenté par l'autheur*, in « *En faveur de la Comedie* » Rouen, Martin de La Motte, 1626.
- Cervantès, M. de, « *La Petite Gitane », Nouvelles exemplaires*, trad., préface et notes de J. Cassou, Paris, Gallimard, « *Folio classique* », 2005.
- Chapelain*,* Jean*, Lettre à Graziani* (7 mai 1670), dans *Lettres de Jean Chapelain*, éd. Philippe Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie Nationale, 1880-1883, t. 2.
- Chappuzeau, Samuel (1625, 1701), *Le Theatre François, devisé en trois livres où il est traité : I. De L'usage de la Comedie ; II. Des Autheurs qui soûtiennent le Theâtre. ; III. De la conduite des Comediens*, à Paris, Chez René Guingnard, Avec permission, 1674.

- Chapuzzeau, Samuel, *Le Théâtre François, divisé en trois livres, où il est traité : I. de l'usage de la comédie ; II. des auteurs qui soutiennent le théâtre ; III. de la conduite des comédiens*, Lyon, M. Mayer, 1674.
- Clement, Jean-Marie Bernard et La Porte, Joseph, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775 (3 volumes). Tome III, Édition électronique d'Alexandra Dias Vieira, 2015. http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/critique/clement-laporte_anecdotes-dramatiques_moliere/III344c
- Conti, Armand de Bourbon, Prince de, *Traité de la Comedie et des spectacles selon la tradition de l'Eglise, tirée des Conciles & des Saints Peres*, à Paris, Chez Pierre Prome, Avec privilège et approbation, 1667.
- Corneille, Pierre, *Trois Discours sur le Poème dramatique*, [1660], « *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* », texte introduit par Louis Forestier, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1963.
- Corneille, Pierre, *Trois Discours sur le poème dramatique*, Bénédicte Louvat, Marc Escola éd., Garnier-Flammarion, n°1025, 1999.
- Cressolles, Louis de, *Vacationes autumnales, sive de Perfecta oratoris actione et pronunciatione libri III...* auctore Ludovico Cresollio, Lutetia Parisiorum, sumptibus S. Cramoisy, 1620.
- D'Aubignac, François Hédelin *La Pratique du Théâtre*, [à Paris, Chez Antoine de Sommaville, 1657], à Amsterdam, chez Jean Fréderic Bernard, 1715.
- D'Aubignac, François Hédelin *Première Dissertation concernant le poème dramatique, à Madame La duchesse de R*, Chez, Jaques Dubreuil, 1663, dans *Sophonisbe, Mairet, Scudéry, Corneille, d'Aubignac*, Publications de L'Université de Saint-Étienne, 2008.
- D'Aubignac, François Hédelin, *La Pratique du Théâtre* (1657), Édition avec corrections et additions inédites de l'auteur, préface et notes par Pierre Martino, Genève, Slatkine Reprints, 1996.
- Desmarets*, Les Visionnaires,* comédie seconde édition, M DC XXXIX. Avec Privilège du Roi, Par le Sr Desmarets de St Sorlin, À Paris, Chez Jean Camusat, Rue S. Jacques, à la Toison d'or.
- Diderot, Denis*, Paradoxe sur le comédien*, précédé d'une prefca –causerie pat E. –Joseph Lardin et d'une notice sur Diderot par N. David, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, deuxième Édition 1867.
- Fatouville, Anne Mauduit de (dit Nolant de Fatouville), *Scènes françoises d'Arlequin Jason, ou de la Toison d'Or comique*. 3ème éd, Paris, [édition non mentionnée], 1695.
- Félibien, André (1619-1695), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes ; augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture. Avec La vie des architectes [de J.-F. Félibien]. T. 1 / par Monsieur Félibien*, à Trévoux, 1725, [org. 1666].
- Félibien, André, *Relation de la feste de Versailles Du dix-huitième Juillet 1668*, Paris, chez Pierre Le Petit, 1668.
- Gaultier-Garguille, *Les Chansons de Gaultier Garguille*, [Paris, François Targa, 1632, in-12.], éd. Édouard Fournier, Paris, Jannet, 1858.

- *Gazette de la Cour et de la Ville*, Mai 1643, « *Notice théâtrale* », pastiche d'une gazette du XVIIe siècle, fait par les élèves sous la direction de Mme Thérèse Roméo au Lycée de jeunes filles de [Nice], classe de 3e B 2, 1949.
- Guéret, G. *Le Parnasse Réformé*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [Réimpression de l'édition de 1671].
- L'Hermite, Tristan, *Panthée*, Paris, Chez Augustin Courbé, 1639.
- La Baume Le Blanc, Louis César de (duc de La Vallière), *Bibliothèque du théâtre français depuis son origine contenant un extrait de tous les ouvrages composés pour ce théâtre, depuis les mystères jusqu'aux pièces de Pierre Corneille, une liste chronologique de celles composées depuis cette dernière époque jusqu'à présent, avec deux tables alphabétiques, l'une des auteurs et l'autre des pièces*, Vol.II, Dresde, Michel Groel, 1768.
- La Mesnardière, Jules de, *La Poétique* (1640), Paris, chez Antoine de Sommaville, au palais, dans la Gallerie des Merciers, à L'Efeu de France, avec Privilège du Roy. Réimpression de l'édition de Paris de 1640, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- La Mesnardière, Jules de, *Poésies*, Paris, Sommaville, 1656.
- La Tessonerie, Gillet de, *La comédie de Francion*, Paris, T. Quinet, 1642, *URL :* http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15203177.
- Laudun d'Aigaliers, Pierre de, *Art poétique françois*, Paris, A. Du Brueil, 1598.
- Le Boulanger, de Chalussay, *Elomire Hypocondre ou les médecins vengez*, Paris, C. de Sercy, 1670.
- Le Faucheur, Michel, *Traité de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*, Nouvelle Édition, revue, corrigée et publiée par Valentin Conrart, Paris,1667.
- Le Faucheur, Michel, *Traité de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*. *Tres-nécessaire à tous ceux qui ont à parler en public*, à Paris, chez Sebastien Mabre-Cramoisy, imprimeur du Roy, 1668.
- Le Faucheur, Michel, *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*, chapitre XII, Paris, A. Courbé, 1657.
- Lenclos, Ninon de (1616-1706) , *La Coquette vangee*, [S.l., après 1658], d'après Barbier qui cite une édition de 1659.
- Mahelot, Laurent, et Michel Laurent, *La Mise en scène à Paris, au XVIIe siècle*, mémoire de Laurent Mahelot et Michel Laurent, publié avec une notice et des notes, par Émile Dacier, Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley-Gouverneur, 1901.
- Mahelot, Laurent, *Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les comédiens du Roy, entretenus de Sa Magesté,* [1629-1680], publié dans un tirage à part par Émile Dacier, dans « *Extrait des Mémoires de la Société de L'Histoire de Paris et de l'ile de France* », Paris, 1902.
- Marguerite de Navarre*, Comédie de Mont-de-Marsan* (1548), dans M. de Navarre, *Théâtre profane*, éd. V.-L. Saulnier, Genève-Paris, Droz, 1978.
- Molière, et Isaac de Benserade, *Les plaisirs de l'isle enchantée, course de bague : collation ornée de machines ; comédie, meslée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine ; feu d'artifice : et autres festes galantes et magnifiques, faites par le Roy à Versailles, le VII. may M.DC.LXIV et continuées plusieurs autres jours*. Imp. royale, 1673, *BnF Catalogue général (http://catalogue.bnf.fr)*, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118230.

- Parfaict, Claude et François, *Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent, Avec la vie des plus célébres Poëtes Dramatiques, un Catalogue exact de leurs Pièces, & des Notes Historiques & Critiques*, Tome Treizième, Paris, P.G Le Mercier et Sallant, 1748.
- Parfaict, François, et al. *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie royale de musique... [Par les frères François et Claude Parfaict et Godin d'Abguerbe]*, Lambert, 1756, *BNF Catalogue général (http://catalogue.bnf.fr)*, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1237660.
- Poisson, Jean, *Réflexions sur l'art de parler en public* par Poisson Comedien de sa Majesté le Roy de Pologne, & Électeur de Saxe, 1717, (Le texte n'indique aucun lieu de publication).
- Poisson, Raymond (1630 ? -1690), *« Le Poète basque* » (I, 9.), dans *Les Œuvres de Monsieur Poisson*, Paris, J. Ribou, 1679.
- Porée, Charles, *Discours sur les spectacles*, Traduit par Pierre Brumoy, Société de littératures classiques, diff. Champion, 2000.
- Quintilien, *Institution oratoire*, Texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles lettres, 1975.
- Rapin, René, *Réflexions sur la poétique de ce temps et les ouvrages des poètes,* [Paris, F. Muguet, 1675], Genève, Droz, édité par Elfrieda Theresia Dubois, 1970, Chap. XXV.
- Robinet, Charles, *Le Théâtre et l'opéra vus par les gazetiers Robinet et Laurent* (1670-1678), textes établis, présentés et annotés par William Brooks, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, Papers of French Seventeeth Centry Literature, 1993.
- Sarrasin, *Discours de la Tragédie ou Remarques sur LrR'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry, à Messieurs de l'Académie française*, Paris, A. Courbé, 1639.
- Scudéry, Georges de, *Poésies diverses* : *dédiées à Monseingeur le Duc de Richelieu*, Paris, Chez Augustin Courbé, dans la petite salle du palais à la Palme, avec privilège du Roy, 1649.
- Villars, Abbé de, *La Critique de Bérénice*, *seconde partie* [Critique de *Tite de Bérénice* de Corneille], dans G. Michaut, *La Bérénice de Racine,* Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1907.

- **Études sur les pièces de corpus**

- Barbier d'Aucour, Jean, *Observations sur une comédie de Molière, intitulée "Le festin de pierre"* / *par le sieur de Rochemont*, Paris, Chez N. Pépingué, 1665.
- Donneau de Visé, Jean, *Les Nouvelles nouvelles*, à Paris, Chez Pierre Bienfaict, 1663, Partie III « *Sur La Sophonisbe de Corneille* ».
- Donneau de Visé, Jean, *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*, dans « *Molière, Le Misanthrope* », texte revu sur l'édition de 1667 et publié avec commentaire, étude sur la pièce par Émile Boully, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1886.
- Robinet, Charles, et De Nonantès, *Panégyrique de l'École des Femmes, ou Conversation comique sur les œuvres de Mr de Molière*, Paris, E. Loyson, J. Guignard, 1664.
- Scudéry, *Observations sur Le Cid. Ensemble l'Excuse à Ariste et le Rondeau*, Paris, aux dépens de l'auteur, 1637.

❖ **Sur les mentalités, l'éducation et les mœurs de l'époque**

- Anonyme, *Bien-seance de la conversation entre les hommes*, *Communis vitae inter homines scita urbanitas, traduit du latin par Léonard Périn, à* Rouen, chez Romain de Beauvais, 1618.
- Anonyme, *Bien-seance de la conversation entre les hommes*, Au Pont-à-Mousson, par Charles Marchant éditeur, 1617.
- Anonyme, *Entretiens galans*, Paris, 1681, tome II.
- Arnauld, Antoine. *Mémoires de M. l'abbé Arnauld, contenant quelques anecdotes de la cour de France, depuis 1634 jusqu'à 1675 (publiés par A.-G. Pingré)*. Édité par Alexandre-Gui Pingré, J. Neaulme, 1756.
- Bellegarde, Jean-Baptiste Morvan de, *Réflexion sur l'élégance et la politesse du Style*, Paris, chez Pralard, achevé d'imprimer en août 1695, textes réunis par Jacqueline Hellegouarc'h, *L'art de la conversation*, préface de Marc Fumaroli, Paris, Dunod, coll. « *Classiques Garnier* », 1997.
- Bellegarde, Jean-Baptiste Morvan de*, Réflexions sur le ridicule et sur les moyens de l'éviter, où sont représentez les moeurs et les différens caractères des personnes de ce siècle*, Trévoux, impr. du prince souverain de Dombe, 1697, 3e éd.
- Bordelon, Laurent, *Diversitez Curieuses pour servir de récréation à l'esprit,* 1e (-4e) partie, Paris, U. Coustelier, 1694, d'après Barbier,
- Bussy-Rabutin, Roger de, *Histoire amoureuse des Gaules (1666), suivie des Romans historico-satiriques du XVIIe siècle*, Paris, P. Jannet, 1856, Tome I, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27702.
- Castiglione, B., *Le Livre du courtisan*, [1528, 1ère édition française, 1537], Paris, Garnier, Flammarion, 1987
- Courtin, Antoine de, *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens*, Paris, L. Josse et C. Robustel, 1728.
- Courtin, *Nouveau Traité de la Civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens,* Quatrième édition, à Paris, Chez Helle Josset, avec privilège dur Roy, 1676.
- D'Aubignac, François Hédelin, *Histoire du temps, ou Relation du royaume de Coqueterie. Extraite du dernier voyage des Holandois aux Indes du Levant*, Paris, C. de Sercy, 1654.
- Dinouart, Abbé, *L'Art de se taire*, 1771, texte présenté par J.J. Courtine et Claudine Haroche, Grenoble, Éd. Jérome Million, 1966.
- Faret, Nicolas*, L'Honneste Homme ou L'art de plaire à la Cour* ; par le sieur Faret, de l'Académie françoise, Paris au Palais, chez Piere Trabouillet S. Hubert ; &à la Fortune, proche le Greffe des Eaux &Fortes, avec permission, 1681.
- Faret, Nicolas, *L'Honneste-homme, ou L'art de plaire à la cour,* Paris, T. Du Bray, 1630.
- Ficin, Marsile. *Discours de l'honneste amour sur le « Banquet » de Platon*, Traduit par Guy Le Fèvre de La Boderie, chez Jean Macé, 1578.
- Fleury, Claude, *Traité du choix et de la méthode des études*, par M. CLAUDE Fleury, prêtre, abbé du Loc-dieu, cy devant précepteur de Messeigneurs les princes de Conty, à Paris, Chez Pierre Aubon, Pierre Emery et Charles Clousier, 1687.

- Gamaches, Étienne-Simon de, *Les agréments du langage réduits à leurs principes : troisième partie*, [à Paris, chez Guillaume Cavelier, 1718], Paris, Éd. des Cendres, 1992.
- Glen, Jean de, *Des Habits, mœurs, cérémonies, façons de faire anciennes et modernes du monde. Traité non moins utile que délectable, plein des bonnes et saintes instructions,* Liège, Chez Jean de Glen, 1601.
- Gracián Baltasar, *L'Homme universel,* traduit de l'espagnol par Joseph de Courbeville [1ère éd.], Paris, Noel Tissot, 1723, Éditions Champ Libre, Paris, 1980.
- Gracián, Baltasar (*Oráculo Manual y arte de prudencia*, éd. Benito Pelegrín, Zaragoza, Guara, 1983, [1ère éd., Amsterdam, J. Blaeu, 1659].
- Gracián, Baltasar, *L'homme de cour*, [*Oráculo manual y arte de prudencia*, Con licencia : Impresso en / Huesca, por Iuan No-/gues, Año 1647.], Paris, Éditions Champ Libre, 1980.
- Gracián*,* Baltasar*, L'Homme de Cour*, traduit par le Sieur Amelotde la Houssaie, Paris, chez la Vve Martin, 1687.
- Gracián, Baltasar, *Le Héros*, Traduction de Joseph de Courbeville (1725), Biarritz, Éd. Distance, 1993.
- La Bruyère, Jean de, *Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle*, Éditions Classiques, précédée d'une notice littéraire par L. Feugère, Paris, 1888.
- La Bruyère, Jean de, *Œuvres*, [Paris, 1688], Paris, R. Garapon éd., Garnier,1962.
- La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales et Réflexions Divers*, [Paris, Claude Barbin, 1665], édition établie et présentée par Laurence Plazenet, Paris, Champion, coll. « *Champion classiques* », 2005.
- Lauze, François de, *Apologie de la danse et la parfaicte méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*, 1623, [sans lieu de publication, ni nom d'éditeur], URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040284n/f65.image#
- Le Gorlier, Jacques, *Le Juvénal français*, Paris, Chez Claude Collet, 1624.
- Marchant, C., *Remonstrance aux francoys sur les vices qui de ce temps regnent en tous estats avec le remede à iceux*, Paris, Nicolas Chesneau et Jean Poupy, 1576.
- Rameau, Pierre, *Le Maître à danser, qui enseigne la manière de faire tous les différens pas de la danse dans toute la régularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas. Enrichi de figures en taille-douce, servans de démonstration pour tous les différens mouvemens qu'il convient faire dans cet exercice. Ouvrage trés utile non-seulement à la jeunesse qui veut apprendre à bien danser, mais encore aux personnes honêtes & polies & qui leur donne des règles pour bien marcher, saluer & faire les révérences convenables dans toutes sortes de compagnies, Par le Sieur Rameau*, Nouvelle édition, chez Villette fils, A Paris, chez Jean Villette, ruë Saint Jacques, à la Croix d'or. M. DCCXXV, Avec approbation, & privilege du roi, 1725.
- Saint-Évremond*, Œuvres meslées contenant Considérations sur Annibal. Jugement sur Tacite & Saluste. L'idée de la femme qui ne se trouve point. Jugement sur les sciences, où peut s'appliquer un honneste homme. Dissertation sur la Tragedie d'Alexandre. Fragment d'une lettre écrite de la Haye*, Paris, Chez Claude Barbin, au palais, 1670, avec privilège du Roy.
- Torche, Antoine (1631-1675), *Le Demélé de l'Esprit et du Cœur*, à Paris, Chez Gabriel Quinet, 1667, avec privilège de du Roy.

- Vigier, [prénom non précisé], *Discours nouveau sur la mode*, Réimpression de l'édition de 1613, publiée et annotée par Eusèbe Castaigne, Paris, Chez Pierre Ramier, rue de Carmes, à l'image Saint martin, M.DC.XIII, Extrait du "Bulletin de la Société d'archéologie et d'histoire de la Charente", t. IV, 1850, Angoulême, impr. de J. Lefraize, 1850.
- Vulson de La Colombière, Marc de *Le Vray Théâtre d'honneur et de chevalerie, ou le Miroir héroique de la noblesse, contenant les combats ou jeux sacrez des Grecs et des Romains, les triomphes, les tournois, les joustes, les pas, les emprises ou entreprises, les armes, les combats à la barrière, les carrosels, les courses de bague et de la quintaine, les machines, les chariots de triomphe, les cartels, les devises, les prix, les voeux, les sermens, les cérémonies, les statuts, les ordres et autres magnificences et exercices des anciens nobles durant la paix. Avec le formulaire d'un tournoy tel qu'on le pourroit faire à présent avec les armes dont les gentils-hommes se servent à la guerre*... Par Marc de Wulson, sieur de La Colombière, Paris, Augustin Courbé, 1648.
- Vulson de La Colombière, Marc de, éditeur, *Le Palais des curieux, de l'amour et de la fortune. Où les curieux trouveront la réponse agreable des demandes les plus divertissantes, pour se réjoüir dans les compagnies. Augmenté de plusieurs nouvelles questions ; ensemble l'explication des songes & visions nocturnes. Avec un traité de phisionomie, reçueilli des plus graves auteurs de ce siecle. Le tout traduit par le sieur W. D. L. C. & mis nouvellement dans un meilleur ordre*, à Paris, chez Nicolas Le Gras, au Palais, dans la grand'salle, au troisiéme pilier, à l'L couronnée, 1698. URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15182566.
- Vulson de la Colombiere, Marc de, *La Science heroique traitant de la Noblesse et de l'origine des armes* […], à Paris, Chez Sébastien Mabre-Cramoisy, 1669.

❖ **Sur les femmes**

- Anonyme*, La Femme Généreuse*, *Qui montre que son sexe est plus noble. Meilleur politique. Plus vaillant. Plus sçavant. Plus vertueux, & plus oeconome que celuy des hommes. Dediee a la Reyne regente*. Par L. S. D. L. L., à Paris, chez François Piot, ruë des Mathurins, à l'enseigne de S. Cosme & S. Damian. M. DC. XLIII. Avec privilege du Roy Paris, 1643.
- Choisy, Abbé de, *Mémoires de l'Abbé de Choisy déguisé en femme*, manuscrit publié dans son intégralité en 1862, Éd. Georges Mongrédien, Mercure de France, 1966, réédition Mercure de France « *Le Temps retrouvé* », 2000.
- De La Serre, Jean Puget, *Le Reveille- matin des Dames* par le Sieur de la Serre, Historiographe de France, à Paris, chez Pierre Billaine, 1638.
- De La Serre, Jean Puget, *Le Reveille- matin des Dames*, à Bruxelles, chez Philippe Vleugart, 1671.
- De Serres, Louys, *Discours de la nature, causes, signes et curation des empechemes de la conception et de la stérilité des femmes,* Lyon, Antoine Chard, 1625.
- Du Bosc, Jacques (160.-1664 ?), *L'Honneste femme*, à Paris, chez Pierre Billaine, 1632. URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8519591/f123.image.
- Du Bosc, Jacques, *L'Honneste femme*, Partie III, Paris, A. Courbé, 1636.

- Du Bosc, Jacques, *L'Honneste Femme. Troisième édition, revue, corrigée &augmentée par L'Autheur*, à Paris, Chez Pierre Billaine, 1635.
- Gerzan, François de, *Triomphe des dames*, par François Du Soucy, escuyer, sieur de Gerzan, Paris, l'autheur, 1646.
- Gournay, Marie Le Jars de (1565-1645), *Égalité des hommes et des femmes ; Grief des dames ; suivis du Proumenoir de Monsieur de Montaigne,* [M.DC.XXII, [S.L], 1622], texte établi, annoté et commenté par Constant Venesoen, Genève, Droz, 1993.
- Goussault, Abbé, *Le Portrait d'une femme honneste, raisonnable et véritablement chrestienne,* par M. l'abbé Goussault, Lyon, H. Bartel, 1694.
- Grenaille, François de (1616-1680), *L'Honneste fille*, à Paris, J. Paslé, [puis] T. Quinet (et A. de Sommaville), 1639-1640.
- La Barre, Poullain de, *De L'égalité de deux sexes. Discours physique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés (1673*) ; 2e éd., Paris, J. Dupuis, 1676.
- La Barre, Poullain de, *De L'égalité des deux sexes,* Paris, A. Dezallier, 1679 - [XIV]-243-[V], in-12. Par François Poullain de La Barre et Frelin, d'après Barbier.
- La Marche, Olivier de, *Le Parement et Triomphe des Dames d'Honneur*, Paris, J. Petit et M. Le Noir, 1510.
- Le Moyne, P. Pierre (1602-1671), *La Gallerie des femmes fortes* par le P. Pierre, Paris, par la Compagnie des marchands libraires du Palais, 1665.
- Lemoyne, Pierre, *Les Femmes, la modestie et la bienséance chrétienne*, Paris, 1667.
- Olivier, Jacques*, Alphabet de l'imperfection et malice des femmes, à Paris, chez Jean Petit-Pas, ruë Sainct Jacques à l'Escu de Venise prés les Mathurins.* M. DC. XVII. Avec privilege du Roy, 1617.
- Olivier, Jaques, *Tableau de piperies de la femme mondaine*, *où par plusieurs Histoires se voient les ruses et artifices dont elles se servent (1632)*, ouvrage anonyme probablement attribué à Jacques Olivier, [Bruxelles, Chez Pierre du Marteau, impr. de A. Mertens et fils, 1686], texte original avec une notice par le bibliophile Jacob (Paul Lacroix), Paris, Léon Willem Editeur, 1879.
- Roussel, Pierre, *Système physique et moral de la femme, suivi du Système physique et moral de l'homme et d'un fragment sur la sensibilité, par Roussel. Précédé de l'éloge historique de l'Auteur par J.L Albert,* [1ère édition : 1775] Nouvelle Édition, revue, corrigée et considérablement augmentée, d'après de manuscrits inédits, Paris, Chez Crapart, Caille et Ravier, 1805.
- Vives, Jean Louis, *Livre tres bon, plaisant, salutaire, de l'Institution de la femme chrestienne, avec l'office du Mary,* (traduction par Pierre de Changy), Lyon, 1540

❖ **Sur le corps**

- Adamantius (03…-03… ; médecin), *La Physionomie, ou Des indices que la nature a mis au corps humain par où l'on peut descouvrir les moeurs, & les inclinations d'un chacun. Avec un traitté de la divination par les palpitations, & un autre par les marques naturelles. Le tout traduit du grec d'Adamantius & de Melampe*, par Henry de Boyvin du Vauroüy, Paris, T. du Bray, 1635.

- Adamantius, *Traité sur la physionomie, par le Sophiste Adamantius, ou Extrait des philosophes anciens et des physionomistes modernes suivui d'une éloge de Lavater comparé avec Diderot, par M. Meister*, Paris, Chez Cussac, (Le livre présent à la Bibliothèque Nationale de France ne mentionne aucune date d'édition, et la version numérique mentionne une date approximative, celle de 1760).
- Anonyme, *Les Blasons du corps féminin*, Éditeur Jaques Antoine, collection « *Le vice impuni* », Bruxelles, 1978, sur un recueil collectif des poésies du 16e siècle (bibliographie lacunaire qui ne donne aucune référence sur les dates ni les auteurs de différents poèmes, livre sans préface ni nom d'auteur), BNF.
- Anonyme*, Lettre à M *** sur le principe du mouvement dans les corps et sur l'immatérialité de l'âme et Réflexions au sujet du livre intitulé « Pensées philosophiques »*, [S.L.], 1748.
- Barbe, Simon*, Le Parfumeur François qui enseigne toutes les manières de tirer les odeurs de fleurs et de faire toute sorte de compositions de parfums, avec le secret de purger le tabac en poudre, et le parfumer de toutes sortes d'odeurs. Pour le divertissement de la Noblesse, l'utilité des personnes Religieuses, et nécessaire aux Baigneurs et perruquiers,* Amsterdam, P. Marret, 1696.
- D'Arleux, Morel, Louis Marie Joseph, et Henry Testelin, *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant le rapport de la Physionomie humaine avec celle des animaux*, Planches gravées par Pierre-Louis Baltatd, et André Le Grand ; Extrait d'un discours académique d'Henri Testelin], Paris, Chalcographie du Musée Napoléon, 1806.
- De La Chambre, Marin Cureau (1594-1669), *L'Art de connoistre les hommes 1,* Amsterdam, chez Jacques le Jeune, 1660-1669.
- De La Chambre, Marin Cureau, *L'Art de connoistre les hommes, Première partie, où sont contenus les discours préliminaires qui servent d'introduction à cette science, par le sieur (M. Cureau) de La Chambre* [1ère Éd. 1659], Amsterdam, J. Le Jeune, 1960.
- De La Chambre, Marin Cureau, Les *Caractères des Passions, volume II où il est traité de la nature et des effets des Passions courageuses*, seconde Édition, reveuë & corrigée, à Paris, chez Jacques D'Allin, 1662.
- Descartes, *Le Traité des passions*, Paris, Les Grands Classiques, Éditions du Rocher, 1996.
- Descartes, *Les Passions de l'âme*, Paris, T. Quinet, 1650, (sur la copie imprimée à Amsterdam).
- Descartes, René, *Les Passions de l'Ame*, Paris, Chez Michel Bobin, 1679.
- Descartes, René, *Les Passions de l'âme*, Paris, Henry Le Gras, 1649.
- Dinouart, Abbé, *L'Éloquence du corps ou l'action du prédicateur*, Paris, Chez G. Desprez, 1761, 2e édition.
- Ferrand, Angeois*,* Jacques*, De la maladie de l'Amour ou Melancolie Érotique : discours curieux qui enseigne à cognoistre l'essence, les causes, les signes et les remedes de ce mal fantastique*, par Jacques Ferrand Angeois, Docteur en Faculté de Medecine, [Paris, chez Denis Moreau, 1623], Chap. XIV, Édition de Donald Beecher et Massimo Ciavolella, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- Galien, *De L'usage des parties du corps humain*, Lyon, 1566, Livre XIV, Ch.VI.

- Galien, *L'Âme et ses passions : les passions et les erreurs de l'âme, les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps*, introduction et notes par Vincent Barras, Terpsichore Birchler, Anne-France Morand, Préface de Jean Starobinski, Paris, Les belles lettres, 1995.
- Huarte, Juan, *Examen des esprits propres et naiz aux sciences*, traduit de l'espagnol par Gabriel Chappuis, Paris, F. Julliot, in-12, 1631,
- Joubert, Laurent*, Erreurs populaires au fait de la médecine et régime de santé*, A Bourdeaus, imp. de S. Millanges, 1578.
- La Bellière, Claude de, Sieur de la Niolle, *La Physionomie raisonnée ou Secret curieux pour connaître les inclinations de chacun par les règles naturelles, 1674 ,* ([Reprod.]) composée par M. C. de la Bellière, Omnisys (Cambridge (Mass.), Url : http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-57415&M=notice,
- La Bellière, Claude, *La Physionomie raisonnée ou secret curieux pour connoître les inclinations de chacun par les regles naturelles*, à Paris, chez Edme Couterot, 1666, URL : http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-57415&I=35&M=tdm.
- Lavater, Gaspard, *L'Art de connaitre les hommes par la physionomie, Nouvelle édition, augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, De Porta, De Camper, De Gali, sur la physionomie* […],[1781 à 1803 en 4 Vol. in folio], à Paris, Chez L. Prudhomme, 1807, Tome 9 (livre numérique Google), URL : http://books.google.fr/books?id=66aZvbL5fOoC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Le Brun, Charles, *Expressions des passions de l'âme*, représentées en plusieurs testes gravées d'après les desseins de feu Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy, à Paris, par Jean Audran, graveur du Roy en son Académie à l'hôtel Royal des Gobelins, avec Privilège du Roy, 1727, URL : http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/les-expressions-des-passions-de-lame-par-charles-le-brun-1727
- Le Brun, Charles, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions : proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière* [Paris, Cf. Michaud, Hoefer, 1668.] [Reprod. en fac-Sim, G. Olms], 1982.
- Le Brun, *Conférence sur l'expression des passions*, Amsterdam, J. De Lorme, 1698.
- May, Philippe. *La Chiromancie médicinale, accompagnée d'un traité de la physionomie et d'un autre des marques qui paroissent sur les ongles des doigts, le tout composé en allemand par Philippe May... et traduit en françois par Philippe Henry Treuchses...* Traduit par Philippe-Henry Treuchses, L. Van Dyck, 1665.
- Paré, Ambroise, *Les Œuvres d'Ambroise Paré, conseiller et premier chirurgien du roy, divisées en vingt-sept livres : avec les figures et portraicts tant de l'Anatomie que des instruments de chirurgie et de plusieurs monstres : reveuz et augmentez par l'autheur* pour la seconde Edition, Paris, Gabriel Buon, 1579.
- Porta, Jean-Baptiste, *La Physionomie humaine*, Trad. par le S. Rault, Rouen, 1660 (e. o. 1591).
- Porta, Johannes Baptista, *Le Physionomiste ou L'Observateur de l'Homme considéré sous les rapports de ses mœurs et de son caractère ; d'après les traits du visage, les formes du corps, la démarche, la voix, ect. Avec des rapprochements avec certains animaux*, par J.B.

Porta, traduction libre du latin, à Paris, Chez Henri Tardieu et chez Joseph Chaumerot, 1808.
- Senault, Jean-François, *De L'usage des Passions*, à Paris, par la Compagnie des Marchands Libraires du Palais, 1665.
- Szwajcer, Marc, *Traité sur la Physionomie par le sophiste Adamantius ou extrait des philosophes anciens et des physionomistes modernes, suivi d'un Eloge de Lavater comparé avec Diderot par M. Meister*, Paris, Cusset, [1 806], Url : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/adamantus/traite.htm (document non paginé).

❖ **Sur la religion**

- Bourdaloue, *Sermons du pere Bourdaloue de la Compagnie de Jesus pour les dimanches*, Volume 3, à Paris, Aux Depens de la Compagnie, 1759, URL :https://books.google.fr/books?id=TjVgAAAAcAAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Sermon++sur+la+Temp%C3%A9rance++chretienne,+bourdaloue&source=bl&ots=csNPKRSupF&sig=27eQcY3fQaWbHVMsD_QXkxCnVfg&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjjyL_RgKvZAhVFShQKHZrBB9oQ6AEIOTAE#v=onepage&q=Sermon%20%20sur%20la%20Temp%C3%A9rance%20%20chretienne%2C%20bourdaloue&f=false
- Garasse, François, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Estat & aux bonnes Mœurs,* combattue et renversée par le père François Garassus de la Compagnie de Jésus, [à Paris, chez Sebastien Chappelet, ruë sainct Jacques, au Chapelet. M. DC XXIII. Avec privilege et approbation, 1623], présentée par Jean Salem, Paris, Les belles lettres « Encre marine », 2009.
- Garasse, François, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou pretendus tels contenant plusieurs maximes pernicieuses à l'Estat, à la Religion & aux bonnes Mœurs*, [Paris, 1623], tome 2, Gregg International Publishers Limited, 1971.
- Paris Capucin, Yves de, *Le Gentilhomme chrestien*, Paris, Vve D. Thierry, 1666.
- Perrodil V. De, *Œuvres choisies de Saint François de Sales contenant L'Introduction à la vie dévote, un choix de ses Lettres Spirituelles et Le Traité de l'amour de Dieu, précédé D'une Notice sur sa vie et ses écrits*, Tome premier, Paris, A. Royer, Éditeur, 1843.
- Saint Augustin, *De la Cité de Dieu*, traduit par le Sieur de Ceriziers Aumosnier du Roy, à Paris, chez Pierre le Petit, avec privilège de sa Majesté, 1655.
- Sales, François de, *Introduction à la vie dévote ; Traité de l'amour de Dieu ; Entretiens spirituels,* [III, xl, 1608], textes présentés et annotés par André Ravier, avec la collaboration de Roger Devos, Nouvelle. Éd. Paris, Gallimard, 1992.
- Sales, François de, *Introduction à la vie dévote*, nouvellement revue, à Paris, chez Simon Bernard, 1696, avec privilège du Roy. [*Introduction à la vie dévote, revue, corrigée de nouveau et augmentée de la Manière de dire dévotement le chapelet et le rosaire et de bien servir la Vierge*, Rouen, R. Lallemant, (s. d). La préface de cette édition est datée de 1608].
- Sales, Saint François de, *Œuvres de François de Sales*, rassemblées par A. Ravier, Paris, Gallimard, Coll. « *Pléiade* », 1969.

- Tertullien, *Apologetique de Tertulien ou Défense des premiers Chretiens contre les calomnies des Gentils avec des notes pour l'éclaircissement des faits & des matieres*, seconde édition, à Paris, chez Jacques Collombat, imprimeur ordinaire du Roy, & de feuë Madame la Dauphine, 1715.
- Tertullien*, Traités de Tertulien sur L'Ornement des Femmes, les Spectacles, le Batême, & la Patience. Avec une lettre aux Martirs traduites en François*, [par Caubere], à Paris, Chez Rolin Fils, 1733.

❖ **Autres ouvrages (historiographiques, poétiques, politiques, philosophiques…)**

- Anonyme, *Aucassin et Nicolette*, Chronologie, préface, bibliographie, traduction et notes de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, Coll. G-F, 1984.
- Anonyme, *Portraits et histoire des hommes utiles, bienfaiteurs et bienfaitrices de tous pays et de toutes conditions* […], Jarry de Mancy, Paris, Société Montyon et Franklin, H. Lebrun, 1836.
- Aristote, *Politica*, Éd. Loeb Classical Library, 1254 b 10-14.
- Bouchet, Guillaume, *Les Serées,* 6.vol. [Lyon, S. Rigaud (impr. de S. Rigaud), 1615. 3 parties en 1 vol. in-8], Paris, A. Lemerre, 1873-1882.
- Caminade, Marc Alexandre, *Premiers élémens de la Langue Française, ou Grammaire usuelle Et complète rédigée d'après les principes des meilleurs auteurs, tant anciens que modernes, par le citoyen Caminade*, [1798-1799], seconde édition, Tome second, Paris, chez H. Agasse et Garnery, 1803, p. 724.
- H. Estienne, *Deux Dialogues du nouveau langage francçois italianizé* […], [Envers, G. Niergue, 1579], Genève, Slatkine, 1980.
- Horace, *L'Épître aux Pisons*, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, 1943.
- Joly, Claude (1607-1700), *Recueil de maximes véritables et importantes pour l'institution du roi, contre la fausse et pernicieuse politique du cardinal Mazarin, prétendu surintendant de l'éducation de Sa Majesté*, Paris, [éditeur non spécifié], 1653.
- Joly, Claude, *Recueil de Maximes véritables et importantes pour l'institution du Roi contre la fausse et pernicieuse politique du cardinal Mazarin*, Paris, d'après le P. Lelong, [éditeur non spécifié], 1652.
- L'Hermite, Tristan, *La Lyre*, [Paris, A. Courbé, 1641], éd. J.-P. Chauveau, Paris, Genève, Droz, 1977.
- La Fontaine, Jean de, *Œuvres : Fables*, « *Les Lapins* », Livre X, fable 15, [Édition Barbin et Thierry (1668-1694)], Paris, chez Napoléon Chaix, coll. « Napoléon Chaix. Bibliothèque universelle des familles », 1864.
- Malleville, Claude, *Œuvres poétiques,* t. I *Sonnets, Madrigaux et Épigrammes, Rondeaux*, éd. Raymond Ortali, Paris, Didier, 1976.
- Marsile, Ficin, *Commentaire sur le banquet de Platon*. [faict françois par Symon Silvius, dit J. de La Haye, valet de chambre de... Marguerite de France, royne de Navarre. - "A la fin" : Achevé d'imprimer le XVI février 1545 avant Pasques, On les vend à Poictiers, à l'enseigne du Pélican, 1546], Texte du manuscrit autographe présenté et traduit par Raymond Marcel, Paris, Société d'Édition « *Les Belles Lettres* », coll. « *Les Classiques de L'Humanisme »* 1956.

- Mazarin, Jules, *Bréviaire des politiciens*, [1648], traduit du latin par François Rosso, présenté par Umberto Eco, Paris, Arléa, 1997.
- Mme de Sévigné, *Correspondance*, I, lettre datée du 15 janvier 1672, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « *Bibliothèque de la Pléiade* », 1972.
- Monet, P. Philibert (1569-1643), *Invantaire des deus langues, françoise et latine : assorti des plus utiles curiositez de l'un et de l'autre idiome*, Lyon, C. Obert, 1636.
- Montaigne, *Essais,* [Bourdeaus, impr. S. Millanges, 1580], I. XII, Paris, Gallimard, 1962.
- Montaigne, *Essais*, texte établi d'après l'exemplaire de Bordeaux, variantes de 1580 à 1595, ratures de manuscrit, notes, éclaircissements, traduction des citations, chronologie de la vie et de l'œuvre de Montaigne, bibliographie par Albert Thibaudet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1950.
- Réaux, Gédéon Tallemant de, *Historiettes,* [*Historiettes de Tallemant Des Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVIIe siècle*, Paris, Alphonse Levavasseur, Libraire, 16 Place Vendôme, 1834.], éd. Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., Paris, Gallimard, 1960-1961, t. II.
- Réaux, Gédéon Tallemant de, *Les Historiettes de Tallemant De Réaux*, Nendeln, Kraus reprint, Édition George Mongrédien, 1977.
- Robinet, Charles, *Histoire journalière de ce qui s'est passé tant dedans que dehors le royaume*. *Histoire journalière de ce qui s'est passé tant dedans que dehors le royaume*, A Compiègne par l'imprimeur ordinaire du roy, Éd. Courant, Julien, 5 sept.-11 oct. 1652 (n° 1-3).
- Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, [Paris : G. Buon, 1560], Paris, Pagnerre Librairie, 1860.
- Saint-Évremond, *Œuvres de Monsieur de Saint-Évremond, publiées sur ses Manuscrit, Avec la vie de l'Auteur,* par Monsieur de Maizeaux, [A Paris, chez Claude Barbin, au Palais, sur le second perron de la Sainte Chapelle. M. DC. LXVIII. Avec privilege du roy.] 5e édition, révûë, corrigée & augmentée. Enrichie des figures gravées par B. Picart Le Romain & Jean Punt Junior. Tome premier, à Amsterdam, chez Cóvens& Mortier, 1739.
- Sorel, Charles, *Francion*, [Paris, P. Billaine, 1626], Livre X, in *Romanciers du XVIIe siècle*, éd. A. Adam, Gallimard, 1958.
- Sorel, Charles, *La Maison des jeux*, Paris, Nicolas de Sercy, 1643 ; Genève, Slaktine Reprints, avec introduction, commentaire, bibliographie et index de Daniel-A. Gajda. Génève, 1977.
- Sorel, Charles, *Nouveau recueil des pièces les plus agréables de ce temps, ensuite des jeux de l'inconnu et de la Maison des jeux*, Paris, N. de Sercy, 1644, *URL :* http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k715706.
- Torche, Antoine, Ribou, *Les Delices de la poesie galante des plus celebres autheurs du temps. Dediée (sic) à Monseigneur le Duc de Coislin*, *Pair de France*, Seconde partie, à Paris, Chez Iean Ribou, 1664.
- *Variétés littéraires, historiques, galantes, etc. Ouvrage périodique proposé par souscription et sans souscription*, [Prospectus spécimen pour cette publication], [S. l. n. d.].

- **Ouvrages modernes et actes complets de colloques.**
  - **Sur le théâtre**

-
- Adhémar, Jean, *Le Cabinet de M. de Scudéry manifeste de la préciosité*. [S.L.] 1967.
- Artaud, Antoine, *Œuvres complètes IV, Le théâtre et son double, Le Théâtre de Séraphin, Les Cenci*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1978.
- Baby Hélène, *La tragi-comédie en France de Corneille à Quinault*, Klincksieck, 2001.
- Banu, Georges. *Nocturnes : peindre la nuit, jouer dans le noir*, Paris, A. Biro, 2005.
- Barbafieri, Carine, *Astrée et Céladon : La Galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702),* Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006.
- Berrégard, Sandrine, *Tristan l'Hermite, "héritier" et "précurseur", imitation et innovation dans la carrière de Tristan l'Hermite*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, cop. 2006.
- Bertrand, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : Représenter pour mieux contrôler,* Aix- en-Provence, publications de l'Université de Provence, 1995.
- Burrichter, Brigitte, *Le Comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVIIe siècle*, édité par Eva Erdmann et Konard Schoell, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006.
- Carrington Lancaster, Henry, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century: The pre-classical period, 1610-1634,* 2 volumes, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1940.
- Chaouche, Sabine, *L'Art du comédien : Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001.
- Chaouche, Sabine, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique, 1657-1750*, Paris, Champion, 2001.
- Cloutier, Annie, et Catherine Dubeau, Pierre-Marc Gendron, *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime*, actes des colloques jeunes chercheurs du Cercle interuniversitaire d'étude sur la République des lettres (CIERL), tenues à L'Université Laval (Québec) en mai 2001 et 2002, Presses Université Laval, 2005, p. 56- 57.
- Colson, J.B., *Répertoire du théatre français, ou détails essentiels sur trois cent soixante tragédies et comédies ; ouvrage utile aux directeurs et entrepreneurs de spectacle, aux régisseurs, acteurs, a toutes les personnes chargées du service de la scène, et aux amateurs du théatre.* Trois volumes, par J.B. Colson, régisseur du Grand Théatre de Bordeaux : Contenant 98 tragédies. Volume 1, chez l'auteur, rue Grande-Taupe, n.°8, 1819.
- Couderc, Christophe, dir., *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France ; De la traduction au transfert culturel*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, coll. « *Littérature et poétique comparées* », 2012.
- Dandrey, Patrick, *Molière ou L'esthétique du ridicule,* Paris, Klincksieck, 1992.
- Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673,* Paris, A. Nizet, [s.d.].
- Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, *Le Théâtre du Marais. II. Le Berceau de l'Opéra et de la Comédie-Française, 1648-1673,* Paris, Nizet, 1958.

- Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, critique III, texte établi et commenté par Jane Marsh Dieckmann, Paris, Hermann, 1995, tome XX.
- Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd R. Laubreaux, Paris, Garnier- Flammarion, 1994.
- Dotoli, Giovanni, *Littérature et société en France au XVIIe siècle*, Volume 2, Presses Paris Sorbonne, 1991.
- Émelina, Jean, *Le comique, Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996.
- Émelina, Jean, *Le comique*. *Essai d'interprétation générale,* Paris, SEDES, 1991.
- Erdmann, Konrad Schoell, Eva, *Le Comique corporel : mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVIIe siècle*, Gunter Narr Verlag, 2006.
- Forestier, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français : 1550-1680. Le déguisement et ses avatars*, Droz [diff. Champion-Slatkine], 1988.
- Godard de Beauchamps, Pierre-François, *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent (1735)*, à Paris, chez Prault père, Avec approbation et privilège du roi, 1735.
- Guyot, Sylvaine*, Racine et le corps tragique,* Paris, P.U.F., 2014.
- Haffemayer, Stéphane, *L'information dans la France du XVIIe siècle : « La Gazette » de Renaudot, de 1647 à 1663*, Paris, Champion, 2002.
- Jouanny, Sylvie*, L'Actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Librairie Droz, 2002, URL :https://books.google.fr/books/about/Lactrice_et_ses_doubles.html?id=9g0AmOQX6CEC&redir_esy.
- Jung, Ursula, *L'Énonciation au théâtre : une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994.
- Kern, Madeleine, *Corps et Morale entre geste et parole : la représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552- 1612*), Genève, Slatkine, 2009.
- Kintzler, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique : une familière étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.
- Konigson*,* Elie, *Le Masque du rite au théâtre*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1985.
- *Le Spectateur du théâtre à l'âge classique : XVIIe –XVIIIe siècles*, textes réunis et présentés par Bénédicte Louvat- Molozay et Franc Salaün, Montpellier, l'Entretemps éd., 2008.
- Leduc, Guyonne [sous la dir.], *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, Budapest, Kinshasa, L'Harmattan, 2006.
- Lejeaux, Jeanne. *Quelques décors de théâtre du XVIIe siècle*, [S.l. ?], 1952.
- Louvat-Molozay, Bénédicte. *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français, 1550-1680*, Paris, Champion, 2002.
- Marchal Weyl, Catherine, *Le Tailleur et le Fripier : Transformations des personnages de la Comedia sur la scène française* (*1630-1660),* Genève, Droz, 2007.
- Mazouer, Charles, *Farces du Grand Siècle*, Paris, Librairie générale française, 1992.
- Mazouer, Charles*, Le Théâtre français de l'âge classique*. Tome I : *Le premier xviie siècle*, Paris, Champion, 2006.

- Mazouer, Charles*, Le Théâtre français de l'âge classique*. Tome II : L'Apogée du classicisme, Paris, Champion, 2010.
- Mîrtu, Mihaela, *L'Acteur dans les rets de la fiction*, Editu.ra Universitãtii, Alexandru Ioan Cuza, IASI, 2014.
- Moraud, Yves, *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730*. Atelier Reproduction des thèses, Université de Lille III, 1977, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9917586.
- Morinière, Benoît Claude, « *Les Mirages de la séduction dans deux comédies humanistes* : *Les Néapolitaines*, de Fr. D'Amboise et les *Contens* d'Odet de Turnèbe », Valencia, Universitat de Valencia, 1995.
- Moureau, François. *Le théâtre des voyages : une scénographie de l'Âge classique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- Panard, Charles-François (1689, 1765), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution : études sur la musique, le théâtre et la danse*, vol.1, Édité par Jacqueline Waeber, Bern, P. Lang, cop. Coll. « *Publications de la Société suisse de musicologie* », 2009.
- Pradier, Jean-Marie, *La Scène et la fabrique des corps* : *Ethnologie du spectacle vivant en Occident* (*Ve siècle av. J.C - XVIIIe siècle*), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.
- Rohou, Jean, *La Tragédie classique : histoire, théorie, anthologie (1550-1793)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Didact Français, 2009.
- Rousseau, J.J., *La Lettre à M. D'Alembert ou Lettre à D'Alembert sur les spectacles,* J.M. Gallanar, [édition originale à Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1758,], URL : http://www.espacerousseau.ch/f/textes/lettre%20%C3%A0%20d%27alembert%20utrecht%20corrig%C3%A9e.pdf
- Rousset, Jean, *L'intérieur et l'extérieur, essais sur la poésie et sur le théâtre au 17e siècle*, Paris, J. Corti, 1968.
- Scherer Colette, *Comédie et société sous Louis XIII*, Paris, Nizet, 1984.
- Scherer, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, (Mayenne, impr. J.), 1959.
- Scherer, Jacques, *Théâtre du XVIIe siècle*, Tome I, Paris, Gallimard, 1975.
- Sellier, Philippe*, Le Mythe du héros ou le désir d'être dieu*, Paris, Bordas, 1970.
- Starobinski, Jean, *Essai : Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1970.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, éd. Belin, Paris, 1994, (éd. Princeps, 1977.)
- Van Eslande, Jean-Pierre, *L'Imaginaire pastoral du XVIIe siècle*, *1600-1650*, Paris, PUF, 1999.
- Verdier, Anne, *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle : 1606-1680*, préface de Christian Biet, Vijon, Lampsaque, coll. « *Le Studiolo-Essais* », 2006.
- Verdier*,* Anne, *L'Habit de théâtre : Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, Metz, Lampsaque, 2006.
- Vuillermoz, Marc, et Comparini, Lucie, *Montrer / Cacher-La représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles,* Université de Savoie, Laboratoire Langages, Littérature, Sociétés, collection « Écriture et Représentation », 2008.

- Vuillermoz, Marc, *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650. Corneille, Mairet, Rotrou, Scudéry*, Genève, Droz, 2000.

- **Sur les pièces du corpus**

- Civardi, Jean-Marc, *La Querelle du Cid* (*1637-1638*), Paris, Champion, 2004.
- Dandrey, Patrick, *La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Klincksieck, 1998.
- Dandrey, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.
- De Guardia, Jean, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007.
- Defaux, Gérard, *Molière ou les métamorphoses du comique*, Paris Klincksieck, 1992.
- Doubrovsky, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1993, cop. 1963.
- Fumaroli, Marc, *Héros et orateurs : Rhétoriques et dramaturgies cornéliennes*, Genève, Droz, 1990.
- Garapon, Robert, *Le Premier Corneille ; de Mélite à L'Illusion Comique*, Paris, Société d'édition d'Enseignement Supérieur, 1982.
- Jarry, Jules, *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean de Rotrou,* Thèse présentée à la faculté de Lettres de Douai, Lille, L. Quarré, libraire, Paris, A. Durand, Libraire, 1868.
- Lavigne, R., *Corneille : Le Menteur,* édition établie conformément au texte des Grands Écrivains de la France, avec une notice, une analyse et des notes philologiques et littéraires par R. Lavigne, Paris, Libraire Hachette et CIE, 1889.
- Mazouer, Charles, *Trois comédies de Molière : étude sur "Le Misanthrope", "George Dandin" et "Le Bourgeois gentilhomme"*, Nouvelle édition revue et corrigée, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.
- Mishriky, Salwa-Elias, *Le Costume de déguisement et la théâtralité de l'apparence dans le Bourgeois gentilhomme*, La pensée Universelle, Paris, 1983.
- Nadal, Octave. *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1991.
- Tin, Louis-Georges, *Molière, "Dom Juan*", Paris, Editions Bréal, 1998.
- Vanesoen, Constant, *Corneille apprenti féministe de Mélite au Cid*, Paris, Lettres Modernes, 1986.
- Vuillermoz, Marc, « Clitandre ou L'Innocence délivrée » *dans Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVIIe siècle,* éd. Marc Vuillermoz, Paris, Champion, 1998, p. 193-198.

- **Sur la religion**

- Érasme, *Éloge de la folie*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2001.
- Ferreyrolles, Gérard, *Augustin au XVIIe siècle*, actes du Colloque organisé par Carlo Ossola au Collège de France les 30 septembre et 1er octobre 2004, textes réunis par Laurence Devillars, Leo S. Olschki Editor, 2007.
- Gasté, Armand, *Michel Menot : en quelle langue a-t-il prêché ?* Caen, Deslesque, 1897 ; Genève, Slatkine, 1971.
- Huvelin, Henri, *Quelques directeurs d'âmes au XVIIe siècle : Saint François de Sales. M. Olier. Saint Vincent de Paul. L'abbé de Rancé*, Paris, J. Gabalda, 1911.

- Marchand, Jacqueline, *Apologie du Père Garasse, 1585-1631 : le jésuite et les libertins*. Cercle parisien de la Ligue de l'enseignement, Paris, Cercle parisien de la Ligue de l'enseignement, 1980, *BNF Catalogue général (http://catalogue.bnf.fr)*, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3376575j.
- Thirouin, Laurent, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 2007.

❖ **Sur le corps**

- Auerbach, Erich, *Le Culte des passions : essais sur le XVIIe siècle français*. Traduit par Diane Meur, Tübingen, Macula, 1998.
- Bourgain, Dominique, *Le Geste et sa représentation ; littérature et art d'Espagne (XVIIe – XXe siècle)*, sous la dir. De Jacques Soubeyroux, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998.
- Corbin, Alain, J. J. Courtine et Georges Vigarello, *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, volume I, Paris, Seuil, 2005.
- Courtine, Jean-Jacques et Georges Vigarello, [sous la dir. D'Alain Corbin], *Histoire de la virilité de l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Éd. du Seuil, 2011.
- Darmon, Albert, *Les Corps immatériels, esprits et images dans l'œuvre de Marin Cureau de la Chambre (1594-1669)*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985.
- Desjardins, Lucie, *Le Corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*, Presses de l'Université Laval-L'Harmattan, 2001.
- Guillebaud, Jean-Claude. *La tyrannie du plaisir*, Paris, France loisirs, 1998.
- Jaouën, Françoise, *Corps Mystique, Corps Sacré*: *Textual Transfigurations of the Body from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- Jeanneret, Michel, *Éros rebelle : Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003.
- Lavater, Johann Caspar (1741-1801), *La Physiognomonie ou l'art de connaîtsre les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants,* traduction nouvelle par H. Bacharach ; précédée d'une notice par A. d'Albanès [J. A. Havard], Paris, G. Havard, 1845.
- Lavater*, Johann Caspar, La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants*, Henri Bacharach, Librairie française et étrangère, 1841.
- Maistre Welch, Marcelle, *Le Corps au XVIIe siècle,* Actes du premier colloque conjointement organisé par la North Americain Society for Seventeenth -Centry French Literature, et le Centre International de rencontres sur le XVIIe siècle, University of California, Santa Barbara (17 au 19 mars, 1994), Édités par Rolond W.Tobin, Biblio 17, Paris, Seattle, Tübingen, 1995.
- Marquer, Éric, *Les Passions à l'âge classique : théories et critiques des passions,* II, *« Gracián : l'héroïsme ou l'art de cacher les passions »,* Paris, Presses Universitaires de France, col. « *Léviathan, PUF* », 2006.

- Merlin-Kajman, Hélène, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps : passions et politique*, Paris, Champion, 2000.
- Oyabi, Cham dans *Les Forces spirituelles du corps,* Éditions Publibook, Google book, 2005.
- Paquet*,* Dominique *La Beauté,* Paris, Gallimard, 2013.
- Paquet, Dominique, *Alchimies du maquillage*, Paris, Éd. Chiron, 1989, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3328702k.
- Paquet, Dominique, *La Poudre et le fard, prolégomènes à une esthétique du maquillage*, thèse de troisième cycle soutenue à l'Université de Paris X Nanterre, UFR, de philosophie, sous la direction de Michel Bernard, 1987.
- *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, études réunies et présentées par Marie Viallon, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006.
- Paresys, Isabelle « *The Dressed Body: the moulding of identities in 16th centry France* », Chapitre II, 5, de B. Roek et H. Roodenburg dir. *The Fashioning of Self: Forging an European identity ca. 1400-1700,* Cambridge, European Science Foundation & Cambridge University Press, 2006.
- Pastoureau*,* Michel*, Dictionnaire des couleurs de notre temps : symbolique et société*, Paris, Christine Bonneton, 2007.
- Redondo, Agustín, éd. *Le Corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles : du corps métaphorique aux métaphores corporelles,* colloque international, Sorbonne et Collège d'Espagne, 1- 4 octobre 1990, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.
- Riado, Benjamin, *Le je-ne-sais-quoi : aux sources d'une théorie esthétique au XVIIe siècle*, l'Harmattan, 2012.
- Roche, Daniel, *La culture des apparences : une histoire du vêtement, XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2007.
- Salazar, Philippe-Joseph, *Le culte de la voix au XVIIe siècle : formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Champion, 1995.
- Schmitt, Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard *nrf*, 1990.

❖ **Sur les femmes**

- Albastur, Maïté et Danielle Armogathe, *Histoire du Féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éd. Des femmes, 1977.
- Albistur, Maïté, et Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français*, Paris, Éd. Des Femmes, 1978.
- Berriot-Salvadore, Évelyne *Un Corps, un destin ; la femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Champion, 1993.
- Bugnon, Fanny, *Penser la violence des femmes*, sous la dir. de Coline Cardi et Geneviève Pruvost, Éd. La Découverte, Paris, 2012.
- Casagrade, Carla, *Histoire des femmes en Occident*, t.2, Moyen Âge, sous la direction de Christiane Klapisch –Zuber, Paris, Plon, 1991.
- Dubay, Georges[dir.] et Michel Perrot, *Histoire des femmes XVIe, XVIIe siècles,* sous la dir. De Natalie Zemon Davis et Arlette Farge, Plon, 1991[pour l'édition française].

- Duchêne, Roger, *Être femme au temps de Louis XIV*, Perrin, coll. « *Pour l'histoire* », 2004.
- E. Polachek*,* Dora, *Jeu des masques : les femmes et le travestissement textuel* (1500-1940), études réunis et présentées par Jean Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, Paris, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011.
- Foisil, Madeleine*, Femmes de caractère ou XVIIe siècle (1600-1650*), Paris, Éditions de Fallois, 2004.
- Greenfield, Anne, *Interpreting Sexual Violence*, 1660-1800, Londres, Pickering & Chatto, 2013.
- Haase-Dubosc, Danielle, « Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVIIe siècle », dans « *Intellectuelles* », sous la direction de Florence Rochefort, Toulouse, Clio et Presses Universitaires du Mirail, 2001.
- Haase-Dubosc, Danielle, *Ravie et enlevée : de l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVIIe siècle,* Paris, Éd. Albin Michel, 1999.
- Lagorgette, Dominique, *Penser la violence des femmes,* sous la direction de Coline Cardi et Geneviève Pruvost, Paris, La Découverte, 2012.
- Lazard, Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance,* Paris, Presses Universitaires de France, Puf Littérature moderne, 1985.
- Leiner, Wolfgang, éditeur, *Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, G. Narr J.-M. Place, 1984.
- Murphy, Gwénaël, *Veufs, veuves et veuvage dans la France d'Ancien Régime,* Actes du colloque de Poitiers (11, 12, Juin 1998), textes réunis par Nicole Pellegrin, présentés et édités par Collette H. Winn, Paris, Champion, 2003.
- Reynier, Gustave, *La Femme au XVIIe siècle, ses ennemis et ses défenseurs*, Paris, Plon, 1933.
- Rousier, Claire, *La Construction de la féminité dans la danse (XVe- XVIIIe siècle)*, une exposition réalisée avec le concours exceptionnel de la Bibliothèque nationale de France, du 4/ 11/ 2004 au 21/ 01/ 2005, URL :http://mutualise.artishoc.com/cnd/media/5/dp-exposition_fe769minite769-dv.pdf.
- Sagaert, Claudine*, Histoire de la laideur féminine*, préface de David Le Breton, postface de Georges Vigarello, Paris, Imago, 2015.
- Steinberg, Sylvie, *Travestissement féminin et Liberté*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Timmermans, Linda, *L'accès des femmes à la culture (1598-1715) : un débat d'idées de Saint François de Sales à la marquise de Lambert*, Paris, Champion, 1993.
- Wahl Elisabeth, Susan, *Invisible relation: Representations of female Intimacy in the Age of Enlightenment,* Stanford California, Stanford University Press, 1999.
- Whitbeck, Caroline, *Théories of Sex Difference,* dans *Gould et Warforsky (eds) Women and Philosophy*, New York, 1976.

❖ Sur les mentalités et mœurs de l'époque

- Bellenger, Yvonne, *Dix études sur le XVIe et le XVIIe siècle*, Paris, Nizet, 22-Ploufragan, Presses bretonnes, 1982.
- Bénichou, Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

- Bertaud, Madeleine, *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève, Librairie Droz, 1981.
- Cavaillé, Jean-Pierre, *Dis/simulations. Jules César Vanini, François La Mothe de Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion et politique au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2002.
- Cavaillé, Jean-Pierre*, Postures libertines : la culture des esprits forts*, Toulouse, Anacharsis, 2011.
- Charles-Daubert, Françoise, *Les Libertins érudits en France au XVIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Denis, Jacques, *Sceptiques ou libertins de la première moitié du XVIIe siècle : Gassendi, Gabriel Naudé, Gui-Patin, Lamothe-Levayer, Cyrano de Bergerac*, Genève, Slatkine, 1970.
- Gaiffe, Félix*, L'Envers du grand siècle. Étude historique et anecdotique*, Paris, 1924.
- Godard de Donville, Louise, *Le Libertin des origines à 1665 : un produit des apologètes*, Paris, Seattle, Tübingen, 1989.
- Grousset, R., *Œuvres posthumes, Essaies et poésies,* recueillis et publiés avec les notices de par R. Doumic et P. Imbart de la Tour, Paris, Hachette, 1886.
- Hay, Alfred, *La Société française d'après les Historiettes de Tallemant Des Réaux*, Aix en Provence, impr. de M. Illy, 1869.
- Hellegouarc'h, Jacqueline, éditeur, *L'esprit de société : cercles et salons parisiens au XVIIIe siècle*, Éd. Garnier, 2000, *BNF Catalogue général (http://catalogue.bnf.fr)*, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33238313.
- Hellegouarc'h, Jacqueline, *L'Art de la conversation*, préface de Marc Fumaroli, Paris, Édition de J. Hellegouarc'h, Classiques Garnier, 1997.
- Lachèvre, Frédéric, *Le Libertinage au XVIIe siècle (Disciples et successeurs de Théophile de Viau). La Vie de Jean Dehénault, Parisien (1611 ? -1682) (le Maître de Madame Des Houlières,* Paris*,* E. Champion, 1922.
- Lathuillère, R., *La Préciosité, Étude historique et linguistique, I : Position du problème-Les origines*, Genève, Droz, 1969.
- Leibacher-Ouvrard, Lise, *Libertinage et utopies sous le règne de Louis XIV*, Genève, Droz, [Paris], [diff. Champion-Slatkine], 1989.
- Magendie, Maurice, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France de 1600 à 1660*, Paris, Alcan, 1925 et Genève, Slatkine reprints, 1993.
- McKenna, Antony, et al., éditeurs, *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle, 5 : Les libertins et le masque, simulation et représentation*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.
- Myriam Dufour-Maître, *Les précieuses : naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- Norbert, Elias, *La Civilisation des mœurs*, 1969, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Calmann-Lévy, 1973.
- Norbert, Elias, *La Société de cour,* Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied & Berlin, 1969, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Calmann-Lévy, 1974.
- Ostroweicki, Hélène, *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle : les libertins et le masque : simulation et représentation*, Journée d'étude organisée par L'Institut d'Histoire

de la pensée classique, Antony Mckenna et Pierre François Moreau, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001.
- Pintard, René, *Le Libertinage Érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Genève, Éditions Slatkine, 2000.
- Torero-Ibad, Alexandra, *Libertinage, science et philosophie dans le matérialisme de Cyrano de Bergerac*, Paris, Champion, 2009.
- Viala, Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution,* Paris, P. U. F., coll. « *Les Littéraires* », 2008.

❖ **Autres ouvrages (divers)**

- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1990 [1e édition 1970].
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, éd. du Seuil, 1973.
- Baudelaire Charles, *Constantin Guys, Le peintre de la vie moderne,* Genève, Éditions la Palatine / Laupen-Berne, Société polygraphique, 1943.
- Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire* [*Curiosités esthétiques*, 1867] dans *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 370-378.
- Bertaud, Madeleine, *L'Astrée et Polexandre : du roman pastoral au roman héroïque,* Genève, Librairie Droz, 1986.
- Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, 2e éd, Paris, Gallimard, 1958.
- Courtès, Noémie, *L'Écriture de l'enchantement : magie et magiciens dans la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2004.
- Cuisin, J. P. R. (1777- 1845 ?), *Les Fastes, ruses et intrigues de la galanterie, ou Tableaux de l'amour et du plaisir, par P. C***...*, Paris : Terry, 1836.
- Curtius, R., *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, préface de Alain Michel, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
- Diderot, Denis (1713-1784), *Diderot*. *Œuvres esthétiques*, Textes établis, avec introductions, bibliographies, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Garnier frères, 1966.
- Fontenelle, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, [réimpression de l'édition de Paris, 1818, Vol.3].
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- Fumaroli, Marc, *La Diplomatie de l'esprit : de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann éditeurs des sciences et des arts, 1994.
- Khawm, René, *La Poésie arabe des origines à nos jours : anthologie* traduite et présentée par René Khawn, Paris, Édition Phébus, 1995.
- Le Breton, David, *Des visages, Essais d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003.
- Pommier, René, *Études sur les « Maximes » de La Rochefoucauld*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Eurédit, 2010.
- Starobinski, *L'œil vivant,* Paris, Gallimard, 1961, rééd. 1999.
- Van Curgten-André, Valérie, *Les Grandes Peurs*, vol. 2, Droz, Genève, 2003.

- Zoberman, Pierre, *Les Cérémonies de la parole : l'éloquence d'apparat en France dans le dernier quart du dix-septième siècle*, ANRT, 1990.

❖ **Articles, extraits d'actes de colloques, extraits de chapitres ou notices**

- Baby, Hélène, « Le capitan dans la comédie et la tragi-comédie françaises (1630-1640) : les enseignements génériques d'un type », dans *Littératures classiques*, 2007/2 (N° 63), p. 71-84, URL: https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2007-2-page-71.htm.
- Belghit, Imad, « Le Spectacle théâtrale entre texte et représentation », dans « *Études littéraires* », [le texte n'est pas paginé], consulté le 4/ 4 / 2017, URL : https://www.etudes-litteraires.com/spectacle-theatral.php#4.
- Berregard, Sandrine. « La mixité des genres dramatiques dans le théâtre de Rotrou », *Littératures classiques*, vol. 63, n°. 2, 2007, p. 97-106.
- Berregard, Sandrine. « Les comédies pastorales de Rotrou et l'histoire de leur réception », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. vol. 113, n°. 1, 2013, p. 45-54.
- Berregard, Sandrine. « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », *Dix-septième siècle*, vol. 227, n°. 2, 2005, p. 227-241.
- Bertaud, Madeleine, « *La Place Royale* ou le Jaloux extravagant », dans *Pierre Corneille*, Actes du colloque organisé par L'Université de Rouen, La Société d'Études du XVIIe siècle et la Société d'Histoire littéraire de la France tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984, Presses Universitaires de France, 1985, p. 325-342.
- Boussahba-Bravard, Myriam, « *Guyonne LEDUC (dir.), '' Travestissement féminin et liberté(s)*'', Paris, L'Harmattan, 2006, Coll. « *Des idées et des femmes* », p. 232-264, CLIO, dans *Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 26 | 2007, mis en ligne le 14 avril 2008, consulté le 14 novembre 2012.
- Carlin, Claire, introduction à *La Veuve* et introduction à *La Suivante* dans *Pierre Corneille, Théâtre*, dir. Liliane Picciola, tome I, édition critique par Claire Carlin, Jean de Guardia, Liliane Picciola et Marc Vuillermoz, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 417-433 et p. 779-802.
- Chaouche, Sabine, « Le Jeu du comédien au XVIIIe siècle : faire sentir ou faire sensation ? », article mis en ligne le 10 mai 2013, dans « *The Frenchmag »,* ISSN 2045-8533,[non paginé], consulté le 23 mars 2017, URL : http://www.thefrenchmag.com/Le-jeu-du-comedien-au-XVIIIe-siecle-faire-sentir-ou-faire-sensation-Par-Sabine-Chaouche_a716.html.
- Cioranescu, Alexandre*,* « Précieuse »*,* dans *Baroque* [en ligne], IV, Montauban, 1969, p.1-22, mis en ligne le 06 mai 2012, URL : http://journals.openedition.org/baroque/321.
- Daniel Roche, « L'héroïsme cavalier : Fin XVIe siècle - début XVIIIe siècle » dans *Héroïsme et Lumières*, Études réunies par Sylvain Menant et Robert Morrissey avec la collaboration de Julie Meyers, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 21.
- De Guardia, Jean, Introduction à *La Place royale* dans *Pierre Corneille, Théâtre*, dir. Liliane Picciola, tome II, édition critique par Jean de Guardia, Liliane Picciola, Florence Dobby-Poirson, et Laura Rescia, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 69-107.

- De Guardia, Jean, Introduction à *Mélite*, dans *Pierre Corneille, Théâtre*, dir. Liliane Picciola, tome I, édition critique par Claire Carlin, Jean de Guardia, Liliane Picciola et Marc Vuillermoz, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 69-87.
- Démoris, René, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIIIe s., autour des *Salons* de Diderot, par R. Démoris, URL : http://www.fabula.org/colloques/document624.php, Article publié le 05 octobre 2007, [non paginé].
- Desjardins, Lucie, « Portrait et représentation de l'intériorité féminine », dans *La Femme au XVIIe siècle,* actes du colloque de Vancouver, University of British Columbia, 5-7 octobre 2000, Richard George Hodgson, University of British Columbia, Gunter Narr Verlag, Tubingin, 2002, p.201- 210.
- Dubois, Claude-Gilbert, « le vêtement féminin : une offrande aux regards parure et parement, parade et paravent », dans *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, actes du colloque du Puy-en-Velay, études réunies et présentées par Marie Viallon, Publications de l'Université Saint-Étienne, 2006, p.55- 67.
- Duccini, Hélène, « Rire en Europe au XVIIe siècle », article paru dans *Ridiculosa* n° 7 (2000) Das Lachen der Völker/Le rire des nations. Actes du colloque de Munich 2-4 mars 2000,URL :http://www.eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=512:rire-en-europe-au-xviie-sicle&catid=70&Itemid=124#_ftnref10.
- Duccini, Hélène, « Rire en Europe au XVIIe siècle », article paru dans *Ridiculosa,* n° 7 (2000) Das Lachen der Völker / *Le rire des nations*, actes du colloque de Munich 2- 4 mars 2000, [non paginé], URL : http://www.eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=512:rire-en-europe-au-xviie-sicle&catid=70&Itemid=124#_ftnref10.
- Duchêne, Roger, « La veuve au XVIIe siècle », *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, réunies par Wolfgang Leiner, Tübingen, TBL-Verlag Narr / Paris, Place, 1978, p. 165- 181.
- Dumas Catherine, « Les paradoxes du roi et du bouffon dans La Bague de l'oubli de Rotrou (1629) », *Dix-septième siècle*, 2002/2 (n° 215), p. 323-342. DOI : 10.3917/dss.022.0323. URL : https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2002-2-page-323.htm.
- Ekstein, Nina, « Sex's in Rotrou's Theater : Performance and Disorder », dans *Orbis Litterarum 67*, p.290- 309*,* article mis en ligne le 08/ 12/2012, URL : https://pdfs.semanticscholar.org/9fa8/04c243bf5232d58b22e214da82690d09646d.pdf
- Forestier, Georges, « Dramaturgie de l'oxymore dans la comédie du premier XVIIe siècle : le théâtre comique de Brosse (1642-1650) », dans *Cahiers de littérature du XVIIe siècle* n° 5, 1983, p.5- 32.
- Fumaroli, Marc « Le Corps éloquent : une somme d'*actio* et *pronuntiatio rhetorica* au XVIIe siècle, les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620) », dans *XVIIe siècle*, revue publiée par la Société d'Étude du XVIIe siècle, *Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique*, juillet- septembre 1981, n° 132-33, n° 3, p.237-264.
- Goetschel, Jacques, « Les Pères de l'Église : la tentation du théâtre », dans *Études théologiques et religieuses*, 2007/3 (Tome 82), DOI : 10.3917/etr.0823.0393.,p. 393-415,

URL: http://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2007-3-page-393.htm.

- Hellot, Marie-Christiane, « Un jeune homme nommé Corneille : *Le Menteur* », dans *Érudi*t, n° 95,2000, mise en ligne le 17 mars 2010, p. 36–40, URL : http://id.erudit.org/iderudit/25888ac.
- Howe, Alan, « Corneille et ses premiers comédiens », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2006/3 (Vol. 106), p. 519-542. DOI : 10.3917/rhlf.063.0519. URL : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2006-3-page-519.htm
- Jeanneret, Michel, « ''Envelopper les ordures'' ? Érotisme et libertinage au XVIIe siècle », article paru dans *Littératures classiques*, 2004/3 (N° 55), p. 157-168. DOI : 10.3917/licla.055.0157, URL : http://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2004-3-page-157.htm
- Keilhauer, Annette, « Neutralisée ou inquiétante : représentations de la femme vieillissante dans la littérature française », dans *Gérontologie et société* 3/2005 (n° 114), article en ligne consulté le 26/01/2016,p. 149-165, URL : www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2005-3-page-149.htm, DOI : 10.3917/gs. 114.0149.
- Kerautret, Flavie, « Les discours de Bruscambille, des farces monologuées ? », dans *Carnets des doctorant·e·s du CSLF (Centre des sciences des littératures en langue française*), publié le 12/01/ 2017, [non paginé], URL : https://cslfdoc.hypotheses.org/95.
- Louvat-Molozay, Bénédicte, « Sujet espagnol et goût mondain : l'exemple du *Charme de la voix* », conférence prononcée à Rouen le 26 septembre 2009, Musée Départemental de Petit-Couronne, site du *Mouvement Corneille*
- Louvat-Molozay, Bénédicte. « Frontières de la tragédie : *La Silvanire*, *La Sophonisbe*, *La Sidonie* », *Littératures classiques*, vol. 65, n°. 1, 2008, p. 129-144.
- Margolin, Jean- Claude, « Code vestimentaire ou recommandations médicales controversées sur le port de la calotte au début du XVIIe siècle ? », dans *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, études réunies et présentées par Marie Viallon, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p.37- 52.
- Myriam Dufour-Maître, « De "Précieuse, Égyptienne" à "Mélisse, vieille Précieuse" : naissance d'un personnage, applications mondaines et exténuation d'un type (1628-1724) », dans *Littératures classiques*, 2005, n° 58, p. 115-130.
- Nancy, Sarah, « Il y a peu d'auteurs dont la lecture soit si rebutante » – Le théâtre de Thomas Corneille et le « charme de la voix », Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, Open Edition Books, p. 287-301, URL : https://books.openedition.org/purh/498.
- Paresys, Isabelle, « *Morales vestimentaires* », dans *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, Actes de Colloques du Puy- en-Velay, Études réunies par Marie Viallon, Publications de l'Université de Saint- Étienne, 2006, pp.11-36.
- Pascal, Catherine, « Les Recueils de femmes illustres au XVIIe siècle, » Communication donnée lors des premières Rencontres de la SIEFAR : « *Connaître les femmes de l'Ancien Régime*. *La question des recueils et dictionnaires* » Paris, 20 juin 2003, p.1-9.
- Pasquier, Pierre, « De l'Art du Comédien », dans *Dix-septième siècle*, 2003/2 (n° 219), p. p. 353-356, DOI : 10.3917/dss.032.0353. URL: http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2003-2-page-353.htm.

- Pellegrin, Nicole et Bard Christine, « Introduction », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 10 | 1999, p. 1-24 (sur le doc. en ligne), mis en ligne le 20 mars 2003,consulté le 04 octobre 2016, URL : http://clio.revues.org/251.
- Pellegrin, Nicole, « Le Genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », CLIO, dans *Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 29 mai 2006, consulté le 15 novembre 2012, URL : http://clio.revues.org/252 ; DOI : 10.4000/clio, p.1-34.
- Picciola, Liliane, « De Pierre à Thomas Corneille : le traitement du ‘‘cas rare’’ dans les dramaturgies comiques à l'espagnole », dans *Thomas Corneille : une dramaturgie virtuose*, sous la direction de Myriam Dufour-Maître, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p.85-107,
- Picciola, Liliane, « La scène de première vue dans la comédie cornélienne : comment rire du coup de foudre ? », dans *Á la rencontre…affinités et coup de foudre*, hommage à Claude Leroy, sous la direction de Marie-Paule Berranger et Myriam Boucharenc, Paris, Presses Universitaires de Paris-Ouest, dans p. 157-172, 2012, URL : https://books.openedition.org/pupo/2494.
- Picciola, Liliane, Introduction générale et introduction à *La Galerie du Palais* dans *Pierre Corneille, Théâtre*, dir. Liliane Picciola, tome I, édition critique par Claire Carlin, Jean de Guardia, Liliane Picciola et Marc Vuillermoz, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 7-57 et p. 597-630.
- Pomeroy, Sarah B., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity,* New York 1975, M. Maloney, '*The Arguments for Women's Difference in Classical Philosophy and Early Christianity'*, p. 41-49, URL: http://www.womenpriests.org/fr/traditio/infe_gre.asp.
- Porré, Helje, « De la femme savante à l'épouse soumise : les idées de l'Abbé du Bosc, de mademoiselle de Scudéry et de madame de Maintenon sur la femme comme lectrice », dans *Lectrices d'Ancien Régime* [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003 (généré le 11 mai 2018), p. 567-573, URL : http://books.openedition.org/pur/35593>.
- Poulouin, Claudine, « Corneille, père de la scène française. La théorisation de la supériorité de Corneille par Fontenelle », dans *Dix-septième siècle*, 2004/4 (n° 225), p. 735-746, DOI : 10.3917/dss.044.0735. URL : https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-4-page-735.htm.
- Rizza, Cecilia, « La condition de la femme et da la jeune fille dans les premières comédies de Corneille », dans *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, réunies par Wolfgang Leiner, Tübingen, TBL-Verlag Narr / Paris, Place, 1978, p. 129-146.
- Roucher-Kougioumtzoglou, Eugénia, « La Belle danse ou le classicisme français au sein de l'univers baroque », article en ligne, Copyright © Médiathèque du Centre national de la danse 2012, Droits réservés, généré par SPIP, [non paginé], URL : http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=texte&id_article=130.
- Simonnet, Dominique, « Histoire de la beauté : Les XVIIe et XVIIIe siècles », article publié dans *L'Express Culture* le 24/07/2003, [non paginé], URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/4-les-xviie-et-xviiie-siecles_818939.html.

- Vaultier, Roger, « La Parfumerie et les soins de la beauté au XVIIe siècle », article publié dans la revue *La France et ses parfums, revue bimestrielle de parfumerie et de cosmologie*, Vol II, N° 10, Lyon, Société d'édition de parfumerie et de cosmologie, 1957-1970, p.37-42.
- Vialleton, Jean-Yves, « La poétique du déguisement ludique et du costume de théâtre dans la France du XVIIe siècle », dans *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la représentation de soi à la représentation scénique*, dir. Sabine Chaouche, actes du colloque d'Oxford de juin 2008, Paris, Champion, 2010, p. 461-475 ; puis publié et mis à jour en ligne dans *La Réserve* 31/01/2016, URL: http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/reserve//revues/reserve/326-la-poetique-du-deguisement-ludique-et-du-costume-de-theatre-dans-la-france-du-xviie-siecle, p. 8, consulté le 15/07/2017.
- Vigarello, Georges, « La séduction », interview parue dans *Le Portique* [En ligne], 12 | 2003, mis en ligne le 15 juin 2006, consulté le 17 juillet 2016, [non paginé], URL : http://journals.openedition.org/leportique/575.
- Vuillermoz, Marc, « L'articulation du montré et du caché dans *Le Torrismon* de Dalibray », dans *Montrer/ Cacher : les représentations et ses ellipses dans le théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles*, Université de Savoie, Laboratoire Langages, Littérature, Sociétés, collection « Écriture et Représentation », 2008.
- Vuillermoz, Marc, Introduction à *Clitandre* dans *Pierre Corneille, Théâtre*, dir. Liliane Picciola, tome I, édition critique par Claire Carlin, Jean de Guardia, Liliane Picciola et Marc Vuillermoz, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 247-276.

Index

❖ Personnes

A

Abbes Guillaume 586
Adam, Antoine……589, 609, 796
Adamantius……47, 125, 133, 144, 331, 792, 794
Albistur, Maïté…… 803
Amyraut, Moïse……. 345
Angleterre, Henriette de……. 464
Aristote 11, 13, 14, 132, 326, 327, 424, 499, 541, 548, 559, 617, 633, 635, 677, 699, 716, 797, 798, 809
Armagnac, Le Comte de……..... 57, 781
Armogathe Danielle 346, 350,803, 816
Arnauld, Antoine……. 41, 619, 629
Auchy, La vicomtesse de…… 107
Auerbach Erich 514
Augustin Saint 517,625, 629, 638, 639, 808
Autriche, Anne de…….. 208

B

B. Picart Le Romain 736, 810
Baby Hélène 11
Baldung Grien Hans 425
Baldung Grien, Hans……. 419, 818

Barbe Simon 123
Barbier d'Aucour Jean 586, 725, 751, 767
Baron 463, 464, 466, 468, 469, 548, 601, 607, 724, 725, 786
Barthes Roland 300
Bary René 178

Baudelaire Charles 460, 819
Baudelaire Charles……. 454, 805, 813

Bauval..... 598
Beauchamps, Pierre-François Godard de 13, 746
Beaupré, La 620
Beauval Louise-Génévième de..... 599
Beauval, Louise – Génévième de…….. 589

Beecher Donald 438, 441, 549, 806
Béguin Marguerite..... 599
Béjart Armande 558, 559, 602, 619
Béjart Madeleine 604
Belghit Imad 622, 627
Bellegarde, Morvan de 157, 158, 169, 170
Bellemore 499, 601, 784
Bellerose (Pierre de Messier) 612
Bénichou Paul 186, 215
Benserade Isaac de 356, 655, 672, 673, 675, 800
Bergerac, Cyrano de……. 591, 804, 805, 816

Bergson…… 770

Berling Philippe..... 630
Berregard Sandrine..... 528, 550, 796
Berriot-Salvadore Évelyne 330, 331, 343
Bertrand Dominique..... 203, 585, 783
Bibliophile Jacob..... 337
Biet Christian..... 51, 263, 790, 813
Binet Étienne 531
Blanco Mercédès 420, 422
Boileau-Despréaux, Nicolas……. 565, 566, 568

Boisrobert François Le Métel de..... 730
Bordelon Abbé Laurent..... 97, 181, 334, 349, 402
Bordelon, Abbé Laurent…….. 96, 132, 178, 329, 345, 397, 594

Bosquier Philippe 95
Bosse Abraham 486, 487
Bossuet..... 673, 784

Bouchet Guillaume..... 334, 346
Boudeille Pierre de 347
Bouhours Dominique 97, 132
Bourbon Mlle de..... 41
Bourbon, Anne Marie de..... 42

Bourbon, Prince de Conti, Armand de..... 622, 671

Bourdaloue.....673, 718, 739, 750, 751, 794

Bourgain Dominique 529
Boussahba-Bravard Myriam 409
Boyvin Henry de 335, 805
Brébeuf..... 48

Brécourt..... 602, 794
Brécourt.....592, 781, 814

Breton, Abbé..... 534

Brie Mlle de..... 618
Brigitte Jaques 630
Bruscambille.....155, 322, 324, 325, 326, 330, 334, 335, 336, 380, 391, 393, 784, 808

Bugnon Fanny 703
Buraud Georges..... 322, 531, 774
Burrichter Brigitte 629
Bussy-Rabutin Roger de..... 445, 446
C

Caillet Paul 350
Calderón.....252, 295, 779
Caminade..... 273, 809
Cardi Coline 703, 713, 817

Cardi, Coline…….. 692, 702, 803
Casagrade Carla..... 456
Castiglione……. 94, 113, 132, 159, 788
Castro Guillén de..... 216
Castro, Guillén de…….. 212
Cavaillé Jean-Pierre..... 96, 764
Cervantès Miguel de..... 71, 80, 108, 798
Chalussay Le Boulanger de…….595

Cham Oyabi..... 21, 100
Champmeslé La..... 606
Champmeslé, Le…… 595
Chaouche Sabine 158, 196, 234, 320, 555, 558, 561, 582, 583, 584, 585, 587, 588, 599, 600, 607, 619, 628, 824
Chapelain Jean..... 646, 678, 715, 798
Chappuzeau Samuel 12, 107, 355, 564, 596, 660, 685, 686
Charles-Daubert François..... 766
Choisy, Abbé de…….. 317
Chrysostome Jean..... 635
Ciavolella Massimo..... 438, 441, 549, 806
Cioranescu Alexandre 107, 108, 383, 409, 411
Clairon Mlle 607
Claude de L'Estoille..... 102
Claude Margolin Jean..... 323
Claveret,…… 364
Cloutier Annie 314
Colletet Guillaume 102
Corbin Alain..... 323, 327, 356, 815
Corneille, Pierre 11, 12, 13, 37, 38, 50, 65, 101, 102, 166, 172, 180, 234, 369, 432, 433, 435, 441, 480, 481, 515, 516, 601, 651, 699, 700, 716, 717, 720, 762, 785, 790, 791, 800, 814, 820, 821, 823, 825
Corneille, Thomas 14, 15, 34, 40, 44, 72, 82, 99, 120, 126, 176, 190, 228, 232, 234, 243, 256, 301, 305, 310, 338, 353, 357, 367, 389, 393, 424, 426, 463, 464, 466, 469, 470, 471, 475, 535, 538, 579, 580, 621, 622, 661, 724, 726, 742, 791, 792, 823

Coulanges, Abbé de…… 29
Courtès Noémie 277, 528, 795, 796
Courtin Antoine de 117, 143, 196
Courtine Jean-Jacques 327, 356
Couton Georges 369, 601, 683, 684, 768
Cranach Lucas 444, 475
Cressolles Louis de 543, 576, 583, 584, 607, 822
Cureau de la Chambre Marin 328
Curtius…… 178, 185, 186, 188, 189, 806
Cyprien Saint 408
Cyrano de Bergerac 601, 818, 819
D

D'Angleterre Henriette 470
D'Aubignac François Hédelin 197, 681
D'Ouville Le Métel Antoine 15
D'Urfé Honoré 49, 163, 669
De Brosse 190
De Guardia Jean 166, 432, 442, 480, 515, 516
De la Bellière Claude 328
De Perrodil V. 686, 687
De Vaux de Foletier François 71
Démoris René 439
Demosthenes 587
Dennebaut 604, 605
Descartes René 533, 609
Deschamps Claude 601
Desjardins Lucie 328, 333
Desjardins Marie-Catherine 355
Desmarets de Saint-Sorlin 105, 464
Desurlie 606
Diderot Denis 628
Doubrovsky Serge 82, 85, 373, 761
Doumic René 641, 729, 818

Du Bosc Jacques 680
Du Croisy Mlle 598
Du Parc Marquise 574, 619
Du Rocher 292, 387
Dubeau Catherine 314, 811
Dubois Claude-Gilbert 461, 462
Duby Georges 41, 76, 118
Duccini Hélène 447
Duchêne Roger 22, 33, 55, 78, 89, 110, 112, 446, 620, 810
Dufour-Maître Myriam 41, 42, 49, 106, 107, 108, 114, 622, 819, 823
Dufournet Jean 60, 809
Dumas Catherine 278, 386, 401, 796
Duras Marguerite 284
Dutertre Éveline 626, 797

E

Ekstein Nina 207
Érasme 124, 135, 323, 447, 532, 815
Erdmann Eva 553, 629, 811
Estienne Henri 115

F

Farel 327
Faret, Nicolas 83, 104, 113, 122, 133, 144, 146, 148, 149, 150, 152, 153, 155, 163, 166, 170, 171, 189, 202, 240, 265, 266, 267, 312, 450, 452, 458, 476, 645, 668, 758, 788
Félibien André 438, 439, 594
Féraud Jean-François 26, 83, 255, 271, 437, 482, 790
Ferrand Jacques 438, 441, 549, 806
Ficin Marsile 146
Firenzuola Agnolo 21
Fleury, Claude 116, 168, 789
Floridor 549, 588, 589, 594, 609
Foisil Madeleine 212, 213
Fontenelle 12, 718, 806, 810
Forestier Georges 12, 71, 79, 231, 272, 273, 274, 297, 421

Forestier Louis..... 13, 180, 799
Foucault Michel..... 714
François Ier..... 97, 193
Fumaroli Marc..... 107, 169, 380, 530, 541, 565, 575, 576, 584, 802, 818
Furetière Antoine 15, 17, 26, 33, 39, 44, 45, 49, 52, 53, 55, 56, 67, 68, 71, 75, 87, 113, 114, 120, 126, 128, 171, 229, 241, 292, 330, 336, 378, 381, 383, 398, 424, 444, 451, 453, 459, 462, 471, 472, 486, 487, 535, 601, 687, 688, 702, 710, 712, 717, 736, 737, 387.

G

Galien 156, 325, 333, 428, 438, 500, 501, 509, 514, 752, 807
Gamaches 600, 802
Garasse François 344, 634, 640, 729, 770, 776, 777
Garelli Marie Hélène..... 292
Garguille, Gaultier……590, 785, 818
Gassendi…….. 488, 717, 804
Gassot Marie- Angélique 599
Gassot Nicole 620
Gasté Armand..... 96
Gaultier Garguille..... 599, 799
Gendron Pierre-Marc..... 314, 811
Genlis Mme de 355
Glen Jean de 78, 803
Godard de Beauchamps Pierre-François 13, 746
Godard de Donville Louise 755, 769
Goetschel Jacques 63, 637
Gombauld..... 49
Gossip Christopher..... 232, 792
Gournay Marie de..... 110, 111
Goussault, Abbé……. 66, 315, 339, 347, 380, 392, 393, 404
Gracián 99, 155, 494, 495, 501, 503, 504, 633, 803, 816
Green Eugène 630
Grenaille François de 89
Grousset René 729, 730, 776
Guéret Gabriel 198

Guyot Sylvaine 11
Gwénaël Murphy 348, 349
H
Haase-Dubosc Danielle 359, 449, 694
Hans Baldung Grien 425
Hardy Alexandre 15, 108, 700
Hardy Janet 13
Haroche Claudine 503, 530, 802
Hay Alfred 109
Helje, Porré 668, 810
Hellegouarc'h Jacqueline 107, 169, 802
Helly Mlle 97
Hippocrate 333
Hobbes 494
Howe Alan 599, 601
Huarte Juan 330, 341
Hubert André 602
I
Imbart de La Tour Pierre 776
Institoris Henry 338
Isoard Jean Baptiste Claude 693, 797
J
Jaques Brigitte 630
Jarry Jules 362
Jeanneret Michel 52, 103, 644, 648, 715, 785
Joubert Laurent 326
Jung Ursula 613
K
Kant 322
Kay W.B. 653
Kerautret Flavie 339
Kern Madeleine 650, 695, 696

Khawam René 73
Konrad Schoell 553, 812
L

L'Estoille Claude de 102
La Barre François Poullain de 351
La Barre François Poullain de…… 4, 337, 341, 346, 347, 791, 819
La Bellière Claude de 328
La Bruyère, Jean de…… 161, 185, 192, 473, 725, 762, 789, 819
La Chambre, Marin Cureau de…….. 327, 422, 493, 533, 801, 816
La Fontaine, Jean de……. 159, 160, 432, 438, 458, 597, 622, 639, 718, 780, 796, 806, 820
La Forge 113, 114
La Grange 483, 598, 621, 794
La Haye Maclou de 531, 532
La Maison Fort Madame de, ... 369
La Marche Olivier de 95, 96
La Mesnardière, Jules de……. 47, 193, 194, 244, 252, 289, 493, 564, 565, 786, 820
La Mothe le Vayer 729
La Rochefoucauld……80, 446, 447, 471, 718, 745, 757, 789, 806
La Torriliére 612
La Valette, Cardinal de…… 41
La Vallière Duc de 673
Lafayette Mme de 78, 112, 446
Lagorgette Dominique 713
Lagrée Jacqueline 163
Lathuillère Roger 107
Laudun d'Aigaliers Pierre de 701
Lauze François de 70
Lavater Caspar Johann 77, 86, 136
Lazard Madeleine 385
Le Breton David 425, 440, 714, 817
Le Brun, Charles…… 72, 73, 503, 504, 554, 557, 558, 560, 656, 792, 793, 820
Le Faucheur, Michel……. 156, 174, 550, 552, 553, 555, 556, 557, 561, 562, 563, 566, 567, 568, 576, 617, 786, 820

Le Gorlier Jacques 633
Le Jeune, Moreau 250
Le Messier Pierre 620
Le Moyne le Père 188, 211, 212, 805
Lebègue Raymond 668
Leduc Guyonne 325
Lenclos, Ninon de 79, 730
Lescale Le Chevalier de 336
L'Hermite Tristan 15, 47, 59, 61, 63, 82, 86, 87, 90, 192, 196, 210, 578, 593, 729
Lindos Cléobule de 156
Lochert Véronique 550, 796
Lope de Vega 253, 277, 392, 406, 409, 420, 470, 519, 708
Louis XIII 13, 127, 194, 651, 666, 668, 714, 730, 813, 818
Louis XIV 13, 22, 29, 33, 55, 68, 78, 89, 110, 112, 116, 125, 127, 193, 446, 602, 683, 729, 750, 751, 754, 762, 763, 817, 819
Louvat-Molozay Bénédicte 621
M
Madeleine Jacques 59, 192, 793
Maintenon Mme de 79, 683
Maizeaux Monsieur de 736, 810
Malherbe François de 163, 643
Malleville Claude 47
Marchal Weyl Catherine 223, 392
Marchand Jacqueline 344
Marchant Clément 323
Marsh Dieckmann Jane 623, 812
Martino Pierre 197, 799
Mazarin Jules 255
Mazouer Charles 256, 424, 651
Menot Michel 96, 815
Mestivier Élisabeth (ou Isabelle) 599
Mîrtu Mihaela 624
Mishriky Salwa-Elias 262, 265

Molière 14, 15, 17, 28, 29, 31, 44, 50, 57, 67, 68, 90, 98, 104, 105, 111, 117, 125, 142, 152, 157, 160, 194, 232, 247, 251, 262, 268, 271, 283, 284, 286, 288, 289, 290, 324, 355, 356, 360, 393, 400, 410, 427, 429, 444, 463, 464, 477, 479, 482, 483, 485, 493, 497, 506, 510, 525, 527, 530, 533, 534, 545, 554, 558, 559, 560, 566, 573, 574, 582, 585, 586, 587, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 598, 600, 601, 602, 603, 604, 607, 614, 620, 627, 639, 640, 646, 662, 679, 681, 682, 683, 688, 716, 719, 720, 721, 725, 727, 728, 730, 736, 737, 738, 740, 743, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 754, 757, 760, 762, 766, 767, 768, 771, 773, 775, 776, 784, 785, 786, 788, 793, 794, 795, 800, 801, 814

Molina Tirso de 746

Moncondh'huy Dominique 626, 797

Mondory (Dosgilberts Guillaume) 364, 386, 561, 593, 598, 601, 604

Mongrédien Georges 322, 804

Montaigne Michel de 96, 110, 162, 163, 296, 457, 529, 805, 810, 820

Montalban Pérez de 233

Montbason Mme 446

Montemayor 233

Montpensier Mlle de 112

Morane Yvan 630

Moreau Pierre François 769, 819

Morpurgo Salomone 41

Motin 643

N

Navarre Marguerite de 22, 354, 800

Nicot Jean 17, 133, 291, 600, 724, 790

Norbert Élias……..532

Novarina Valère 55

O

Ogier François 41, 251, 252, 253, 254, 255, 256

Olivier Jacques 86, 336, 337, 350, 407, 805

Ostrowiecki Hélène 755

Ovide (Publius Ovidius Naso) 192, 672, 797

P

Pallet Jean 21
Paquet Dominique 28, 116, 461, 462
Paracelse 343
Paresys Isabelle 94, 95, 96, 115, 116, 124, 332
Parfaict François 354, 618, 620
Paris Yves de

Pascal Catherine 109
Pasquier Pierre 555
Pastoureau Michel 43
Paulet Mlle 109
Pellegrin Nicole 324, 347, 348, 397, 408, 415, 817
Perrault Charles 730
Perrodil V. de 686, 687
Perrot Michèle 76
Picciola Liliane , 166, 232, 233, 305, 432, 433, 435, 442, 480, 481, 515, 622, 651, 699, 716, 788, 791, 792, 796, 821, 823, 825
Pintard René 706
Platon 55, 146, 183, 326, 327, 340, 415, 429, 430, 438, 514, 635, 769, 797, 802, 809
Plaute 12, 289, 354, 728, 747, 748
Poisson Jean 530, 555, 558, 560, 561, 562, 569, 575, 577, 584
Poisson Paul 607, 794
Poisson Raymond 530
Polus 571
Pomeroy Sarah B. 327
Pomponne, Arnaud de 112
Porta Jean-Chrysostome 335
Poulouin Claudine 12
Pradier Jean-Marie 55, 56, 79, 174, 175, 515
Pruvost Geneviève 703, 713, 817
Puget de La Serre Jean 680
Punt Junior Jean 736, 810
Q

Quintilien 541, 555, 588, 798, 801

R

Racan 578
Rambouillet Mme de 54, 112
Rapin René 334
Réaux Tallemant de 347, 364, 386, 561, 598, 605, 620, 739
Regnie Mathurin 456
Richelet 17, 469, 480, 483
Rieux Mlle de 604
Rist Christian 630
Roche Daniel 198, 495, 821
Rohou Jean 705
Romeo Thérèse 386, 799
Ronsard Pierre de 446
Rotrou, Jean de 11, 14, 27, 33, 34, 36, 39, 42, 43, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 87, 90, 92, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 125, 127, 128, 129, 131, 135, 136, 137, 139, 143, 146, 163, 164, 173, 176, 179, 184, 186, 187, 196, 199, 200, 202, 203, 204, 221, 224, 230, 243, 250, 279, 282, 285, 304, 310, 311, 315, 316, 352, 355, 356, 357, 361, 369, 370, 374, 376, 379, 405, 406, 410, 414, 418, 445, 466, 509, 511, 512, 521, 531, 535, 539, 543, 604, 619, 632, 635, 637, 638, 643, 646, 651, 653, 655, 657, 658, 659, 660, 661, 677, 679, 680, 682, 685, 691, 696, 699, 719, 720, 731, 734, 735, 736, 737, 739, 745, 780, 781, 782, 784, 786, 800, 806, 808, 823
Roucher-Kougioumtzoglou Eugénia 68, 69
Roussel Pierre 22, 151, 328
Rubens Pierre Paul 22

S

Sagaert Claudine 43, 425, 439, 714
Saint-Évremond Charles de 23, 53, 80, 440, 441, 478, 718, 724, 730, 750, 758, 789, 796, 824
Sales François de 111, 128, 163, 349, 465, 656, 686, 687, 808, 809, 815, 818
Sallebray 15, 37, 45, 46, 50, 54, 60, 64, 71, 108, 797
Sanlecque Louis de 569
Scarron Paul 730
Scherer Jacques 98, 628, 736
Schiaretti Christian 630

Schmitt Jean-Claude 636
Scudéry Georges 37, 44, 48, 62, 559, 586, 626
Scudéry Madeleine de 109, 449
Senault Jean-François 501, 545
Serres Louis de 330
Sévigné Mme de 78, 112, 620, 810
Skharoff Micheline 11
Slaviero Mélanie 71
Sophocle 571, 573
Sorel Charles 34, 35, 617, 653, 738
Soubeyroux Jacques 529, 815
Sprenger Jacques 338
Starobinski Jean 61, 295, 501, 807
Steinberg Sylvie 67, 74, 78, 90, 409, 421

T

Tatiien A 635
Térence 12
Tertullien 456, 518, 519, 635, 636, 637, 638, 809

V

Van Curgten- André Valérie 44
Van Elslande Jean-Pierre 651
Vanesoen Constant 373, 380, 381
Vaultier Roger 29
Vaux de Foletier François de 71
Venette Nicolas 331
Vialleton Jean –Yves 550
Viallon Marie 115, 135, 332, 461, 816, 821, 823
Viau Théophile de 641, 643, 653, 729, 818
Vigarello Georges 10, 22, 53, 60, 323, 327, 356, 425, 438, 439, 440, 511, 512, 696, 699, 714, 815, 817
Vigier 25, 114, 115, 461, 462, 463, 803
Villégier, Jean-Marie……630

Villiers Mlle 599
Vivès Jean Louis……337, 338,534, 342, 825
Voiture Vincent 41, 42
Vuillermoz Marc .. 166, 432, 441, 480, 515, 662, 699, 700, 705, 718, 791, 814, 821, 824, 825
Vulson de la La Colombière Marc de 152, 238
W

Wahl Elisabeth Susan 673
Whitbeck Caroline 326
Y

Yourcenar Marguerite 768
Z

Zaragoza Marina Mestre 541

❖ Titres des pièces

Agésilan de Colchos 50, 51, 54, 56, 129, 130, 131, 147, 164, 170, 176, 182, 183, 191, 200, 208, 224, 227, 313, 551, 572, 591, 597, 616, 621, 630, 657, 669, 796
Aimer sans savoir qui 410
Alceste ou la fidélité 700, 793
Alphée ..... ….. …. …. …….447, 700, 793
Amélie 11, 50, 65, 66, 130, 137, 138, 145, 146, 166, 168, 169, 177, 320, 362, 375, 376, 377, 379, 381, 382, 453, 642, 643, 690, 731, 732
Amphitryon 160, 274, 283, 286, 287, 288, 289, 290, 533, 545, 613, 614, 682, 683, 689, 721, 726, 728, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 754, 788, 794, 795
Ariadne ravie…….. 700, 793
Atalante 604, 605
Bérénice 209, 602, 606, 801
Cinna 112, 601
Clitandre14, 126, 131, 139, 142, 149, 161, 194, 195, 196, 219, 220, 224, 226, 234, 242, 284, 285, 286, 431, 432, 441, 482, 501, 502, 508, 514, 516, 521, 547, 553, 579, 589, 599, 647, 660, 661, 662, 699, 700, 702, 703, 704, 705, 717, 727, 737, 738, 772, 784, 785, 786, 791, 814, 825

Comédie de Mont-de-Marsan..... 444, 445, 800
De fuera vendrá 466
Diane 38, 39, 50, 51, 54, 56, 57, 58, 65, 81, 87, 92, 107, 129, 130, 150, 164, 170, 176, 179, 182, 183, 187, 200, 201, 209, 227, 233, 246, 274, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 385, 391, 392, 396, 403, 404, 405, 407, 412, 413, 414, 415, 420, 435, 502, 503, 551, 552, 572, 615, 616, 649, 657, 658, 669, 670, 671, 672, 796, 815
Dom Japhet d'Armenie 601
Dom Juan125, 126, 248, 487, 493, 682, 683, 694, 721, 725, 726, 743, 746, 751, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 775, 777, 785, 786, 794, 814
Don Bernard de Cabrère..... 190
Don Sanche D'Aragon 14, 79, 184, 190, 215, 274, 384, 608, 720, 791
El Acero de Madrid 470
El Burlador de Sevilla y convidado de piedra..... 746
El mayor imposible 392, 406
Elomire Hypocondre ou les médecins vengez……...595, 800
Félismène 418
Georges Dandin 15, 284, 285, 375, 379, 388, 485, 497, 587, 594, 603, 683, 727, 736, 738, 739, 740, 771, 772, 785, 795
Gustaphe ou L'Heureuse Ambition..... 224
Iphis et Iante 51, 233, 321, 361, 375, 382, 474, 542, 655, 672, 673, 675, 790
L'Amant de sa Femme……. 32, 45, 51, 292, 302, 306, 308, 421, 459, 793
L'Amour Médecin……..585, 593
L'École des Femmes……...15, 18, 104, 113, 119, 591, 596, 618, 646, 662, 719, 738
L'École des maris ……...382
L'Esprit Follet57, 92, 96, 100, 104, 116, 121, 124, 141, 148, 151, 279, 280, 292, 299, 339, 347, 357, 364, 372, 378, 396, 400, 401, 403, 579, 580, 582, 793
L'Été des Coquettes……... 128, 139, 142, 265, 374, 592, 741, 785, 793
L'Étourdi…… 497, 527, 688
L'Heureuse Constance 54, 55, 58, 63, 65, 76, 79, 85, 131, 137, 140, 190, 199, 200, 202, 209, 215, 221, 224, 228, 229, 233, 239, 242, 243, 244, 248, 251, 308, 321, 366, 368, 378, 388, 461, 537, 546, 581, 592, 796
L'Heureux Naufrage……...221
L'Heureux Policrate……... 629

L'Hypocondriaque 36, 42, 44, 66, 75, 83, 132, 144, 360, 442, 516, 550, 553, 648, 665, 666, 690, 696, 796
L'Illusion Comique…….. 50, 65, 83, 380, 791, 814
L'Impromptu de l'Hôtel de Condé…….595
L'Impromptu de Versailles…… 560, 566, 574, 600, 607, 794
L'Inconnu……... 40, 82, 132, 134, 141, 310, 311, 353, 426, 475, 538, 579, 580, 742, 792
L'Indienne amoureuse…….292
L'Innocente Infidélité 52, 62, 82, 92, 149, 205, 207, 220, 284, 358, 363, 431, 448, 521, 523, 537, 548, 658, 665, 689, 710, 797
La Bague de l'oubli 27, 39, 51, 78, 79, 88, 138, 189, 202, 203, 204, 205, 206, 221, 227, 359, 363, 367, 442, 519, 554, 579, 592, 610, 611, 628, 647, 666, 688, 707, 708, 822
La Belle Alphrède 11, 63, 233, 314, 321, 412, 578, 579, 592, 596, 611, 654, 671, 702, 758, 796
La Belle Égyptienne 37, 45, 46, 47, 50, 54, 60, 64, 71, 80, 108, 133, 137, 274, 436, 797
La Belle Invisible…….293, 411
La Céliane 34, 550, 796
La Célimène 49, 83, 101, 102, 138, 145, 167, 168, 174, 233, 314, 317, 320, 412, 416, 451, 671, 796
La Clorinde 106, 127, 130, 131, 140, 171, 177, 179, 363, 429, 528, 537, 542, 579, 587, 588, 648, 657, 732
La Coiffeuse à la mode..... 233
La Comédie de Tuileries 127, 441
La Comédie des comédiens..... 559, 566, 600, 797
La Coquette vangee..... 730, 800
La Critique de l'École des Femmes 15, 17, 18, 104, 360, 479, 573, 646, 794
La Dama Duende..... 299
La Dame suivante..... 233
La Doncella de labor 233
La Femme fille et veuve..... 410
La Folie du Sage59, 61, 63, 82, 86, 87, 90, 139, 141, 149, 189, 192, 196, 199, 204, 210, 217, 367, 510, 517, 571, 572, 578, 581, 588, 610, 793
La Folle Gageure,ou Les divertissemens de la comtesse de Pembroc 39, 45, 65, 81, 87, 92, 113, 141, 174, 175, 232, 248, 311, 324, 388, 390, 391, 396, 403, 449, 450, 502, 510, 591, 649, 790

La Galerie du Palais 26, 50, 84, 88, 120, 139, 360, 424, 480, 481, 506, 509, 510, 536, 539, 544, 569, 661, 732, 791, 823
La Jalouse d'elle-même 421
La Joueuse Dupée 113
La Mariane 604
La Noce de Village 602
La Place Royale 12, 50, 360, 380, 437, 453, 482, 508, 599, 641, 666, 694, 699, 733, 759, 762, 791, 820
La Princesse d'Élide 67, 68, 81, 87, 133, 142, 152, 163, 175, 199, 537, 795
La Silvanire, ou La morte-vive 33, 37,38, 43, 45, 54, 75, 98, 376, 377, 426, 432,441, 544, 550, 553, 572, 652, 698, 695, 793, 823
La Sœur 100, 796
La sortija del olvido 519, 708
La Suite du Menteur12, 50, 84, 133, 143, 147, 166, 233, 256, 276, 292, 302, 304, 305, 311, 378, 393, 401, 403, 424, 454, 581, 720, 791
La Suivante 50, 85, 101, 373, 380, 428, 433, 434, 435, 476, 499, 512, 535, 539, 540, 542, 543, 578, 588, 651, 717, 734, 791, 821
La Tía y la sobrina 466
La Toquera vizcaina 233
La Veuve, ou Le traistre trahy 37, 50, 83, 139, 144, 165, 354, 361, 370, 371, 381, 382, 434, 436, 455, 475, 481, 505, 514, 536, 537, 579, 592, 660, 662, 666, 695, 696, 697, 792, 793, 822
La Villana de Xetafe 420
Laure Persécutée62, 93, 170, 173, 186, 201, 202, 207, 210, 216, 227, 244, 274, 308, 362, 410, 437, 501, 565, 654, 688, 796
Le Ballet comique de la Reine 277
Le Baron d'Albikrac 463, 535, 792
Le Berger Extravagant 34, 232, 233, 792
Le Bourgeois Gentilhomme 15, 117, 262, 356, 573, 590, 594, 753, 795
Le Charme de la voix 40, 65, 72, 99, 176, 310, 367, 442, 539, 621, 792
Le Cid 8, 12, 14, 148, 478, 499, 581, 601, 610, 625, 677, 678, 720, 792, 801
Le Dépit Amoureux 410
Le Feint Alcibiade 224
Le Feint Astrologue 792

Le Gentilhomme Guespin 128, 388, 427, 454, 512, 546, 588, 591, 595, 722, 793
Le Geôlier de soi-même 120, 126, 182, 224, 228, 234, 236, 274, 312, 437, 608, 792
Le Malade Imaginaire 117, 400
Le Menteur 12, 50, 143, 256, 276, 387, 474, 546, 720, 791, 792, 814, 822
Le Misanthrope 33, 167, 173, 458, 459, 554, 558, 559, 592, 752, 773, 795, 801, 814
Le Prince Déguisé 62, 155, 161, 191, 224, 229, 233, 384, 586, 626, 797
Le Sicilien ou L'Amour Peintre 232, 393, 587, 726
Le Véritable Capitan Matamore 601
Les Amants Magnifiques ou Le Divertissement royal……. 57, 165, 172, 571, 796
Les Amours de Vénus et d'Adonis 606, 612
Les Apparences Trompeuses..... 79, 790
Les Bergeries..... 578
Les Deux Alcandres 274
Les Deux Pucelles 64, 233, 314, 412, 432, 473, 645, 668, 672, 691, 743, 796
Les Engagements du hasard 44, 102, 149, 243, 292, 301, 305, 306, 338, 357, 388, 389, 393, 394, 403, 473, 538, 543, 547, 792
Les Fausses Vérités 421
Les Femmes Savantes……105
Les Galanteries du Duc d'Ossonne 233, 303, 317, 363, 411, 441, 453, 550, 569, 630, 653, 663, 745, 758
Les Innocents Coupables..... 421
Les Ménechmes..... 42, 374
Les Occasions Perdues27, 44, 56, 77, 79, 138, 154, 199, 221, 224, 233, 245, 278, 362, 545, 653, 661, 689, 796
Les Précieuses Ridicules 15, 28, 117, 247, 249, 250, 324, 587, 590, 740, 795
Les Sosies..... 92, 274, 286, 289, 613, 615, 747, 748, 749, 750, 751, 797
Les Trois Orontes……275
Les Visionnaires..... 105, 799
Ligdamon et Lidias37, 44, 55, 56, 75, 82, 87, 97, 132, 133, 141, 145, 147, 150, 153, 184, 188, 274, 421, 442, 452, 509, 572, 610, 613, 614, 797
Méléagre……..701, 794
Mélite 12, 38, 43, 50, 59, 60, 61, 82, 83, 84, 375, 381, 382, 432, 434, 436, 437, 438, 451, 472, 480, 509, 510, 514, 516, 517, 533, 534, 535, 554, 579, 587, 652, 659, 660, 662, 689, 707, 718, 761, 792, 793, 815, 822

Monsieur de Pourceaugnac 90, 427, 493, 794, 795
Panthée 593, 700, 793, 800
Proiris ou la Jalousie infortunée 700, 793
Psyché..... 598, 604, 612, 632
Scédase, ou L'Hospitalité violée……701
Tartuffe..... 15, 111, 444, 591, 639, 679, 681, 683, 686, 730, 751, 762, 768, 775, 794
Théodore, vierge et martyre……... 640