



HAL
open science

De Pierre à Thomas Corneille : le traitement du “ cas rare ” dans les dramaturgies comiques à l’espagnole

Liliane Picciola

► **To cite this version:**

Liliane Picciola. De Pierre à Thomas Corneille : le traitement du “ cas rare ” dans les dramaturgies comiques à l’espagnole. Myriam Dufour-Maître. Thomas Corneille (1625-1709), Presses universitaires de Rouen et du Havre, pp.85-107, 2014, 10.4000/books.purh.474 . hal-04142238

HAL Id: hal-04142238

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04142238>

Submitted on 26 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Presses universitaires de Rouen et du Havre

Thomas Corneille (1625-1709) | Myriam Dufour-Maître

De Pierre à
Thomas Corneille :
le traitement du



« cas rare » dans les dramaturgies comiques à l'espagnole

From Pierre to Thomas Corneille: the treatment of the “rare case” in the Spanish comedies

Liliane Picciola

p. 85-107

Résumé

Alors que dans la préface du *Charme de la voix* (1658), Thomas Corneille en attribue l'insuccès à la bizarrerie du sujet de la *comedia* de Moreto qu'il a adaptée, il semble que cet aspect de la source théâtrale a pu au contraire motiver son imitation dans la mesure où le goût des situations inouïes créées volontairement caractérise certaines œuvres de son célèbre frère. Toutefois, en atténuant la sophistication des exigences de l'héroïne et en la mettant à l'abri d'une raillerie légère, l'auteur a modifié la nature du comique qui, malgré la saveur des répliques à double entente et une réduction du nombre des *graciosos*, repose surtout sur la bouffonnerie qu'il incrimine. D'autres formes de prise en compte des spectateurs français ont aussi contribué à rendre sa comédie, aux jolies composantes musicales, un peu moins théâtrale que son modèle. Les vertus de la traduction créative en font de nos jours une pièce digne de plaire.

While in the preface to *Charme de la voix* (1658) Thomas Corneille attributes the lack of success to the strange subject of Moreto's *comedia* which he adapted, it seems that this aspect of the theatrical source actually encouraged him to imitate it, since the taste for unprecedented situations that were not created on purpose characterise some of his famous brother's plays. However, by reducing the sophistication of the heroine's demands and protecting her from mockery, the author modified the nature of the comedy which, despite some Unes with double entendre and fewer *graciosos*, is primarily based on the farce which he calls into question. Other ways of taking into account the French audience also made his comedy, with beautiful musical



components, a little less theatrical than the model he followed. The virtues of a Creative translation have made it a play that is likely to appeal today.

Texte intégral

- 1 DANS LA PRÉFACE qu'il donna en 1658, sous forme d'épître, au *Charme de la voix*, qui, représentée un an plus tôt¹, n'avait pas rencontré un grand succès public, Thomas Corneille prétendait avoir toujours exprimé des réticences à l'égard de *Lo que puede la aprehensión*, la *comedia* de Moreto qu'on lui aurait suggéré d'imiter. Il s'estimait donc peu responsable de l'insuccès de sa propre comédie, l'attribuant à la présence, qu'il avait tolérée dans son adaptation, d'un personnage de *gracioso*, qu'il désigne par le mot « bouffon », qui ne convient qu'à moitié pour traduire le mot espagnol :

Le goût des nations est fort différent. Ces entretiens de valets et de bouffons avec des Rois et des souverains, que l'une souffre toujours avec plaisir dans les actions les plus sérieuses, ne sont jamais supportables à l'autre².

- 2 Mais il développe encore bien d'autres arguments contre les pratiques espagnoles, leur reprochant que les personnages « intéressés dans cet intrigue » soient « plus capricieux que raisonnables », s'en prenant à la « bizarrerie des motifs qui font agir les personnes » et aux « ingénieuses nouveautés rarement capables de nous divertir si elles sont, en quelque sorte, opposées à la raison ».
- 3 On peut se demander qui fut cet « excellent ami » qui l'aurait pressé de réaliser l'adaptation : assurément un adepte de l'intrigue, de la « bizarrerie », des « ingénieuses nouveautés »... Il pourrait, certes, s'agir d'un hispanophile, ou d'un voyageur, puisqu'il est censé savoir que la *comedia* de Moreto avait été reçue « avec acclamation » de l'autre côté des Pyrénées ; nous ne savons rien de plus. On se souvient peut-être de la plaisanterie de Pierre Corneille, évoquant à Constantin Huygens la fable de sa première comédie héroïque, *Don Sanche d'Aragon* : « Je vous dirai ingénument que je l'ai pris d'un vieux manuscrit espagnol



que personne n'a jamais vu et dont je ne saurais rien moi-même si le dieu de la poésie ne me l'avait révélé³. » Ne serait-ce pas le même dieu de la poésie qui aurait suggéré à Thomas l'idée d'imiter une si étrange *comedia* ?

4 Nous voudrions ici expliquer pourquoi nous estimons que le frère aîné a pu, sinon suggérer directement à Thomas une telle imitation, du moins l'influencer dans son choix par la familiarité avec sa propre pratique et son goût des « beaux sujets », en évoquant d'abord les positions théoriques du grand Corneille à cet égard, puis en esquissant un parallèle entre le sujet de *La Suite du Menteur* et le sujet du *Charme de la voix*. En même temps, nous nous efforcerons de comprendre quels scrupules dans l'imitation semblent avoir empêché le cadet des Corneille de donner toute sa mesure dans cette adaptation comique, tout en montrant que, par bien des côtés, elle méritait mieux que l'accueil qui lui fut réservé.

5 Pierre Corneille a laissé une véritable poétique tragique avec le deuxième des *Discours* de 1660, le *Discours de la tragédie*. Il s'est montré beaucoup moins disert sur la comédie, bien qu'il ait composé huit pièces relevant de ce genre dramatique. On peut le regretter dans la mesure où une grande variété se fait remarquer parmi elles. *L'Illusion comique* a peu à voir avec les comédies aristocratiques qui l'ont précédée et une nouvelle formule sera encore choisie par son auteur pour *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*, toutes deux réécritures de *comedias*. On connaît l'attachement de l'aîné des Corneille aux « beaux sujets ». Rappelons à cet égard la préface d'*Héraclius* : « [...] le sujet d'une belle tragédie doit n'être point vraisemblable » ; on y ajoutera l'avertissement qui précède l'édition de ses *Œuvres* en 1648, dans lequel il écrit, à propos de l'unité de jour : « [...] je la négligerais même sans scrupule et ne voudrais pas perdre un beau sujet pour ne l'y pouvoir tenir. » Le « beau sujet », pour l'auteur du *Cid*, c'est à la fois la situation extraordinaire dans laquelle les personnages se trouvent placés – on a affaire là à ce que les Espagnols appellent un *caso exquisito*, qu'on peut traduire par « cas



extrême », « cas inouï », « cas rare⁴ » – et la manière brillante dont ces personnages, et avec eux, le dramaturge, s’y prennent pour le résoudre. Ce qui a retenu son attention dans *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, c’est « l’étrange peine » de Rodrigo, *extraña pena*⁵, celle qui consiste à devoir s’exposer, en toute lucidité, et non par agnition⁶, à tuer le père de celle qu’il aime. L’imitateur de *La Verdad sospechosa* apprécie également l’invention de cette *comedia* d’Alarcón, qu’il porte aux nues, ainsi que la conduite de l’action, qui parvient à dénouer à point nommé une situation plaisante et rendue de plus en plus complexe par la rencontre de mensonges en chaîne et d’une erreur psychologiquement explicable sur l’identité de quelqu’un. Pour revenir à *Héraclius*, qui eut au moins un modèle espagnol, Pierre Corneille en aime les « ingénieuses équivoques ». Autant dire que le grand dramaturge semble par la pensée un proche de Baltasar Gracián⁷, qui célèbre justement rareté surprenante et ingéniosité dans *Agudeza y arte de ingenio*. Dans cet ouvrage publié dans sa première version en 1642, et complété en 1648, Gracián, qui ne distingue guère entre chef-d’œuvre et chef-d’œuvre littéraire, écrit : « Le nom même d’invention est illustration de cette figure de l’acuité car il exprime la nouveauté artificieuse de l’esprit et la grande œuvre de la faculté imaginative. La finesse ne s’en tient pas seulement au concept, elle déborde sur les actions⁸. » Ailleurs, le jésuite souligne qu’il ne s’agit pas seulement de créer des situations originales mais de savoir résoudre les problèmes complexes dans lesquels on se trouve plongé ou dans lesquels on s’est plongé soi-même : « Le subtil artifice de cette espèce d’acuité consiste à trouver le moyen unique de se tirer d’embarras, à découvrir un moyen singulier de se tirer d’affaire⁹. » Au reste, il établit un rapport direct entre la conduite ingénieuse d’une vie réellement vécue et celle des héros littéraires, notamment des personnages de théâtre :

C’est là le principal artifice qui rend si agréables et si intéressants les poèmes épiques, les fictions, les comédies et les tragédies : les événements se succèdent rapidement,



l'action se noue de sorte qu'elle semble n'avoir pas d'issue possible [...]. Mais la finesse de l'art et la vaillance de l'esprit consistent à trouver un moyen extraordinaire mais vraisemblable de sortir du labyrinthe emmêlé pour la plus grande jouissance [...] de celui qui écoute¹⁰.

6 Faut-il considérer que l'agrément et l'intérêt des genres cités va *crescendo* dans l'ordre de la liste donnée ? En 1660, Corneille écrit encore, dans l'Examen du *Menteur*, à propos de la *comedia* d'Alarcón : « Elle est très ingénieuse. »

7 On sait que *La Suite du Menteur* ne remporta pas le même succès que le premier volet du diptyque : les « suites » bénéficient rarement de la même et belle destinée que l'œuvre qui a donné envie de les écrire... Sous l'angle strict du mensonge, il est certain que la seconde pièce produit moins d'effets risibles que *Le Menteur* : c'est sans doute ce qui a trompé les attentes du public et qui explique, avec les allusions multiples aux aventures antérieures de Dorante, l'insuccès de cette comédie alors que, surtout dans sa version initiale, elle recèle de grands charmes. Toutefois, il convient de bien observer que l'original imité ne concentrait nullement son attention sur le mensonge, et pour cause : non seulement les deux pièces espagnoles ne forment pas un diptyque, mais elles ne sont pas du même auteur ! Rappelons que la source de la *Suite du Menteur*, c'est *Amar sin saber a quién* (aimer sans savoir qui) de Lope de Vega : le titre constitue une sorte d'énigme, de paradoxe, annonçant un de ces « cas » extraordinaires qu'appréciait tant Gracián. Quand Pierre fit représenter *La Suite du Menteur*, Thomas se trouvait âgé de dix-huit ans. Or, ce qui fait le charme de la *comedia* de Lope de Vega, et le charme de la comédie qui en fut tirée en français, c'est bien la bizarrerie, l'excès d'idéalisme, non seulement d'un protagoniste mais des deux. Chez Corneille, comme chez Lope de Vega, les héros, d'un côté Juan, de l'autre Dorante, tombent respectivement amoureux d'une dame sans jamais l'avoir vue, et les héroïnes, Leonarda et Mélisse, s'éprennent d'un cavalier prisonnier et généreux dont elles ont seulement entendu parler par leur frère, et que ses qualités



leur font imaginer parfait.

- 8 Cet idéalisme forcené est raillé par les *graciosos*, l'acide Limon plaisantant sur Juan et la facétieuse Inés raillant Leonarda, tandis que Dorante s'attire les critiques de Cliton, valet encore incarné par Jodelet, qui flanquait déjà le Dorante du *Menteur* ; les imaginations et entreprises de Mélisse font rire la malicieuse Lyse, qui est à son service. Certes, les figures de serviteurs contribuent au rire par leurs capacités d'étonnement mais les caractères des maîtres sont en eux-mêmes fort plaisants : contrairement à ce que la sévère autocritique de l'auteur avançait dans l'Examen de la seconde pièce du diptyque, en 1660, *La Suite* ne diffère pas si fortement du premier *Menteur*, bien des agréments se trouvant encore placés « dans la bouche du maître » – et de la maîtresse – et le valet n'étant pas le seul qui « fait rire¹¹ ». En effet, le cas rare étant créé par les étranges comportements des maîtres, il arrive que, sans grossièreté aucune, leurs serviteurs soulignent cette étrangeté, en exprimant simplement une stupéfaction de bon aloi et qui met en valeur l'originalité de la pensée du maître ou de la maîtresse. Comme Cliton apprécie, fort prosaïquement, l'argent envoyé au noble prisonnier par une inconnue, un dialogue s'engage ainsi entre maître et valet dans la III de l'acte I :

DORANTE

C'est celle dont il vient qu'il en faut estimer,
C'est elle qui me charme et que je veux aimer.

CLITON

Quoi ! Vous voulez, Monsieur, aimer cette inconnue ?

DORANTE

Oui, je la veux aimer, Cliton.

CLITON

Sans l'avoir vue ?

- 9 La remarque étonnée, assez naturelle, semble n'être là que pour provoquer l'envolée précieuse de Dorante :

DORANTE

Un si rare bienfait en un besoin pressant
S'empare puissamment d'un cœur reconnaissant ;



Et comme de soi-même il marque un grand mérite,
 Dessous cette couleur il parle, il sollicite,
 Peint l'objet aussi beau qu'on le voit généreux,
 Et si l'on n'est ingrat, il faut être amoureux¹².

- 10 Ce n'est que plus tard que Cliton opposera à la belle imagination de son maître les traits peu flatteurs que la sienne lui fournit pour l'inconnue. Lyse, la suivante de Mélisse, ne se montre, quant à elle, jamais vulgaire – on ne saurait qualifier ses répliques de « bouffonneries froides d'un plaisant à gages¹³ » – et sa raillerie à l'égard des sentiments et projets un peu fous de sa maîtresse se caractérise au contraire par une grande finesse.
- 11 Il y a, au fond, beaucoup de vrai dans ce que Leonarda, le modèle de Mélisse, écrit à Juan alors qu'elle ne l'a jamais vu, non pas quand elle affirme avoir assisté à son arrestation, mais quand elle évoque l'émotion que l'idée de la prison enfermant un noble innocent et inconnu a suscitée dans son esprit et l'effet produit collatéralement sur son cœur : « Au bruit des gens qui vous emmenaient en prison, je me mis à la fenêtre et je vous vis, galant étranger et si bien fait que mes yeux aussi furent emprisonnés par les gendarmes¹⁴. » Corneille, dans la deuxième de son acte I, traduit Alarcón d'assez près : « Au bruit du monde qui vous conduisait prisonnier, j'ai mis les yeux à la fenêtre, et vous ai trouvé de si bonne mine, que mon cœur est allé dans la même prison que vous. » La seule compassion eût consisté dans l'envoi d'un secours discret, mais Lope de Vega et Corneille se sont plu à prêter respectivement à Leonarda et Mélisse une exaltation romanesque à l'idée de l'injustice vécue par un jeune inconnu, emprisonné et accusé de meurtre à la place d'un autre, qui se trouve être leur frère et dont elles partagent ainsi un peu du sentiment de culpabilité ; l'âge de ce frère, sa noblesse et son physique présumé (le Français comme l'Espagnol sont de jeunes amoureux) leur répondent de ceux du prisonnier : un cheval ayant été volé à Juan comme à Dorante, point n'est besoin que l'imagination déborde pour prêter au prisonnier la belle prestance des galants cavaliers. La description que font



respectivement Inés et Lyse du prisonnier, qu'elles voient de leurs yeux en leur rendant visite pour leur remettre message et secours financier, confirme et achève dans l'esprit de leurs maîtresses le portrait idéal mais vraisemblable réalisé par leur aristocratique imagination et justement esquissé dans la lettre. Aussi l'amour surgit-il symétriquement dans le cœur des deux héroïnes à l'égard du prisonnier : « Sans l'avoir jamais vu ? », s'exclame Lyse, stupéfaite, dans la scène 1 de l'acte II, et comme en écho à la réplique de Cliton auprès de son maître que nous citons plus haut.

12 Loin de présenter « toutes les folies d'une intrigue qui ne se noue souvent que pour le seul plaisir d'embrouiller tous ses fils avant de les dénouer¹⁵ », la *comedia* d'Agustín Moreto (1618-1669), *Lo que puede la aprehensión*¹⁶, dont Thomas Corneille tira *Le Charme de la voix*, nous prouve que le raffinement psychologique espagnol peut atteindre des sommets, et cette délicieuse sophistication des sentiments, avec les effets d'une imagination délicate et rare, pouvait bien attirer Thomas Corneille, vu l'école à laquelle il avait été élevé, et bien qu'il prétendît n'avoir composé *Le Charme de la voix* qu'en cédant à d'amicales pressions.

13 On a pu se demander pourquoi Pierre Corneille n'est jamais revenu à l'inspiration espagnole après *Don Sanche d'Aragon* : n'est-il pas permis de penser qu'il avait abandonné à son jeune frère ce terrain exotique où ce dernier réussissait si bien depuis 1647¹⁷ ? Il ne lui était cependant pas interdit de formuler des suggestions en ce domaine. De fait, l'action du *Charme de la voix* présente de fortes parentés avec *La Suite du Menteur*, comme *Lo que puede la aprehensión* présente des similitudes frappantes avec *Amar sin saber a quien*. Il suffira pour s'en convaincre de citer cet échange de répliques entre les deux personnages principaux de la *comedia* de Moreto :

FENISA

Puisque vous ne l'avez pas vue

Comment savez-vous qu'elle est belle ?

LE DUC

Je l'ai imaginée en idée



Et rien ne la peut égaler. [...]
Aucune ne sera aussi belle
Que celle que j'ai en moi¹⁸.

- 14 Vu ce choix de sujet, on aurait pu penser que la pièce de Thomas Corneille aurait rivalisé de subtilité avec celle de son frère. Sans l'hypothèque d'un sujet tournant autour du mensonge, qui pesa lourd sur *La Suite du Menteur*, l'imitation aurait pu constituer une comédie « spirituelle du début jusqu'à la fin ». Elle n'y parvint qu'imparfaitement, malgré de jolies réussites.
- 15 Bien que la présence des *graciosos* soit forte dans la *comedia* de Moreto pour ramener au réel des maîtres aux exigences amoureuses exorbitantes, c'est jusqu'au dénouement que le héros y vit en imagination, comme insensible au réel, tandis que l'héroïne refuse pour sa part, et symétriquement, de se révéler pour ce qu'elle est jusqu'à l'ultime moment : elle ne veut pas se faire connaître à cause de l'obéissance due à son père mais aussi et surtout parce qu'elle aspire à un parfait amour, lié à une connaissance approfondie de son être tout entier, alors que justement celui qu'elle a fait naître ne provient que d'une connaissance partielle et que toute approche risque de marquer d'imperfection l'évolution des sentiments. Le phénomène extraordinaire de l'amour éprouvé pour une inconnue, qui séduit, non pas comme Leonarda et Mélisse par des bienfaits conduisant à Tendresur-Reconnaissance¹⁹, mais par sa voix enchanteresse, ne procure, malgré sa durée, aucune impression de monotonie : l'action est en effet marquée par une sorte de retour aussi provisoire qu'illusoire au réel, le Duc de Milan pensant avoir fait coïncider un être de chair avec l'image rêvée ; le spectateur sait cependant qu'il se trompe puisqu'une méprise, créée et entretenue par l'héroïne, lui fait penser qu'il a découvert sa chanteuse en la Duchesse de Parme alors qu'il s'agit d'un leurre. Au fond jamais, jusqu'aux derniers vers de la *comedia*, le principal personnage masculin ne peut s'adresser à une personne réelle, qu'il puisse avoir devant les yeux en en connaissant l'identité et les talents. Il suffit



qu'il comprenne que la cantatrice est ailleurs pour que, se détournant de la Duchesse, ses sentiments se concentrent de nouveau, et exclusivement, sur l'être forgé par son imagination : le spectateur éprouve alors l'impression d'être revenu au point de départ de l'action, qu'il est temps de dénouer malgré un dernier rebondissement lié à une autre imposture de l'héroïne musicienne, qui dissimule jusqu'au bout son haut rang. Le Duc ne renonce pas pour autant à sa conception néo-platonicienne de l'amour et déclare alors à la chanteuse, qu'il croit simple dame d'honneur, qu'à défaut de pouvoir en faire la Duchesse de Milan, il lui donne la « couronne de l'âme »... On peut donc dire que l'héroïne entretient par ses exigences de perfection l'extravagance de l'imagination du protagoniste masculin. À cet égard, le titre de la *comedia* porte une forte signification : il se révèle en effet très difficile à traduire à cause du mot *aprehensión* qui, selon le dictionnaire de la Real Academia, désigne les mêmes sentiments de crainte de l'avenir que le terme français « appréhension » mais également l'imagination, les idées infondées et étranges²⁰. En fait, le premier sens du terme convient assez bien au comportement de Fenisa, qui redoute de se faire connaître véritablement du héros ; le second sens s'adapte parfaitement à l'extravagance du mélomane, qui s'éprendrait de n'importe quelle jeune fille – ou peu s'en faut – pourvu qu'il s'agisse de la propriétaire de la voix magnifique qu'il a entendue, car l'extase de ses oreilles se projette sur sa vision : des ravages de l'imagination délirante...

- 16 Thomas Corneille suit très exactement le déroulement de l'action de Moreto, exposant la situation dans la première de l'acte I. Pour soulager, en se confiant à Laure, un chagrin tel qu'il lui ôte le goût de la musique, Fénise²¹ fournit à cette dernière des détails sur les motifs et les modalités de sa réclusion : elle se plaint que le Duc de Milan, promis pour raisons politiques à la Duchesse de Parme, n'ait jamais pu la voir alors qu'elle est sa cousine, car son père ne la laisse jamais sortir. Ce dernier veut en effet éviter que son extrême beauté ne captive les regards du souverain de Milan et ne lui



inspire de l'amour, faisant capoter les projets de mariage avec la duchesse de Parme : l'importance politique de l'alliance paraît extrême. La jeune fille évoque son attirance vers son galant cousin, qu'elle a vu depuis ses jalousies, et le soulagement qu'apportèrent à l'émoi né en elle depuis cette rencontre la musique et le chant, dont elle semble composer les paroles et qui trompait déjà son ennui depuis longtemps ; mais surtout elle raconte, avec une délectation sensible, comment sa voix a un jour ravi le jeune souverain, revenu souvent depuis pour l'entendre, et qui a fait coïncider la réputation de beauté de sa mystérieuse cousine avec la qualité de la voix : le plaisir esthétique et, sans doute, le caractère envoûtant du chant, souvent mélancolique, ont déclenché en lui une douloureuse rêverie et un désir qui ne demandent qu'à se cristalliser sur la personne réelle de la chanteuse, que Fénise a continué de dissimuler. Toutefois elle s'est fait voir de son cousin dans un bal, mais *incognito*, sans qu'il sache ni qu'elle est sa cousine ni qu'elle est la chanteuse. Las ! Le Duc s'est montré parfaitement indifférent à sa beauté :

Ce qu'il ouït vanter d'attraits sur mon visage
Ne put forcer son coeur au plus léger hommage²².

- 17 Dans la première de la *comedia*, Fenisa enchaîne directement à l'évocation des faits, et sur près de deux cents vers, l'analyse de ce qui a motivé sa décision de ne pas se montrer et de profiter du phénomène survenu dans l'esprit du royal amateur de chant. Certes, il s'agit d'octosyllabes, mais l'on conçoit que Thomas Corneille ait jugé bon de raccourcir le propos devant un public français pour créer l'impression de naturel. Par ailleurs, il a probablement vu là une fâcheuse insistance sur la « bizarrerie des motifs » qui font agir le personnage moteur de toute l'action. L'opération fait perdre une réflexion subtile sur la naissance optimale de l'amour – non sur un coup de foudre mais de la longue fréquentation de l'être (vers 205-220) – sur l'inclination liée à l'appétit²³ et échappant au libre-arbitre et sur l'appétit lui-même, et sur l'évolution de ces trois mouvements de l'être (vers 249-256), les nuances se révélant dignes d'un roman



précieux et telles qu'on pourrait les entendre développer par le Silvandre de *L'Astrée*, voire par cette Célidée qui se lacère le visage afin d'être aimée pour sa beauté intérieure. Ainsi Fenisa explique-t-elle qu'après avoir excité involontairement l'imagination de son ducal cousin par sa voix et assisté à la naissance de l'amour en lui, elle ne s'est pas révélée par crainte que le Duc fût animé ou du seul et concupiscent appétit²⁴, qui disparaît aussitôt que satisfait, ou d'une simple inclination, que déçoit le moindre défaut découvert. Elle réfléchit également à l'indifférence surprenante de son cousin à sa beauté lors du bal et conclut d'abord, dans un étonnant parallèle entre ce qu'est la beauté pour les femmes et l'honneur pour les hommes, avoir eu tort de tester, comme on éprouverait la force d'une épée hors d'un combat, ce que pouvait le charme de sa beauté physique dissociée en quelque sorte de sa personne. Elle comprend aussi que le Duc, bien qu'il ait eu sous les yeux celle qu'il recherchait, ne pouvait véritablement la voir :

Et j'ai découvert que naturelle
 Est la cause de cet effet précis
 Car celui qui, une fois entré
 L'amour par ses oreilles,
 Suit l'idée folle de s'éprendre²⁵ D'un objet qu'il n'a pas vu
 Et est rempli du désir de la voir, Stimulé par cette idée,
 Quelque femme qu'il puisse voir,
 Comme il ne saurait imaginer de lui-même
 Qu'il s'agit de celle-là à qui il pense,
 Il la traitera avec dédain²⁶.

18 Fenisa ajoute que, même laide, elle aurait plu au Duc pourvu qu'il sût qu'elle était la chanteuse : aussi convient-il de se méfier des « preuves » de la beauté...

19 Thomas Corneille évite donc ce long exposé analytique de la *comedia*, que Laura écoutait sans broncher, mais, ce faisant, il ne permet pas à son public de bien percevoir les composantes de cette exigence inouïe de perfection qui amène son héroïne à ne pas se révéler, même dans les toutes dernières s, comme étant à la fois Fénise et la chanteuse. Le dramaturge français accorde également moins d'importance au plaisir qu'apporte à la musicienne le martyre qu'elle



inflige au Duc. Ce sentiment dans lequel entre quelque orgueil, et présenté comme spécifique de la sensibilité et de la condition féminines, amène sans doute la Fenisa de Moreto à prolonger la dissimulation ; il fait comprendre que, par un autre biais, elle soit, elle aussi, séduite par les charmes de l'abstraction.

- 20 Bien que *La Suite du Menteur* fût plus éloignée de la lettre de la *comedia* de Lope de Vega que *Le Charme de la voix* ne l'est de la *comedia* de Moreto, Pierre Corneille, sans prêter à Mélisse pareil exposé analytique, avait davantage inscrit sa pièce dans la perspective précieuse, au moment même où il en faisait railler les excès d'idéalisme. En effet, Lyse, à qui se confie Mélisse, n'assume pas dans cette comédie la même fonction d'éteignoir que Cliton et sa raillerie est d'une autre nature. Ainsi des allusions précises à *L'Astrée* se trouvent placées dans sa bouche, à la 1 de l'acte IV, aussitôt après que Mélisse a rendu visite à Dorante :

LYSE

Si, comme dit Sylvandre, une âme en seformant,
Ou descendant du ciel, prend d'une autre l'aimant,
La sienne a pris le vôtre, et vous a rencontrée.

MÉLISSE

Quoi ? Tu lis les romans ?

LYSE

Je puis bien lire *Astrée*²⁷ [...]

- 21 Mais Pierre Corneille ne faisait là que reprendre un procédé fréquent chez Lope et bien d'autres auteurs de *comedias* : les *graciosos* manifestent volontiers une certaine culture et il leur arrive même de connaître le latin ; Inés, la *graciosa* de Lope de Vega et le modèle de Lyse, étonnait au reste sa maîtresse en montrant qu'elle avait lu les romans grenadins²⁸... Avec une indéniable finesse, la femme de chambre avait déjà souligné, dans la 1 de l'acte II, le tour subtil de la pensée précieuse de Mélisse et de Dorante, une acuité digne de Gracián²⁹, en surenchérissant plaisamment sur elle :



Si vous vous engagez, il s'engage de même,
Et se forme de vous un tableau si parfait,

Que c'est lettre pour lettre et portrait pour portrait.
 Il faut que votre amour plaisamment s'entretienne :
 Il sera votre idée, et vous serez la sienne.
 L'alliance est mignarde, et cette nouveauté,
 Surtout dans une lettre aura grande beauté,
 Quand vous y souscrivez pour Dorante ou Mélisse :
 « Votre très humble idée à vous rendre service³⁰. »

22 Le mot « nouveauté » souligne bien le « cas » extraordinaire devant lequel on se trouve.

23 Il semble que, pour railler la préciosité dans ce contexte de raffinement extrême, le procédé soit, au fond, plus efficace, parce que plus élégant, qu'une réflexion terre-à-terre, qui se contente de juxtaposer deux formes antagonistes de sensibilité. Thomas Corneille, en raccourcissant à l'excès la longue tirade qu'on trouve chez Moreto, l'a privée d'un de ses grands charmes et d'un ressort comique : la longue tirade était prononcée devant une *graciosa* probablement stupéfaite et impatiente malgré son silence. Nul doute que, déclamée avec quelque distance – les comédiens espagnols étant au demeurant excellents³¹ – elle ne produisît là un effet comique de bon ton sur les plus distingués des spectateurs, le peuple y voyant, lui, une préciosité ridicule. Ainsi le caractère extraordinairement intellectuel de la pensée de l'héroïne apparaî-t-il beaucoup moins, le travail d'élagage ayant, selon nous, été mené trop loin, faute peut-être d'une compréhension assez généreuse du fonctionnement de la dramaturgie espagnole mais peut-être aussi par prudence à l'égard d'un public différent et moins mêlé, le scandale des *Précieuses ridicules* ne s'étant pas produit si longtemps après la représentation du *Charme de la voix*. Gustave Reynier n'a pas tort non plus lorsqu'il écrit : « [C]hez Moreto, ce sont souvent les s inutiles qui sont les plus charmantes³² », et lorsqu'il reproche à Thomas Corneille d'avoir trop sacrifié au mécanisme de l'action, bien qu'à notre sens le critique ne prenne pas toute la mesure du fait que la subtilité même constitue une composante de l'action et ne présente pas l'inutilité qu'il prétend. Plus proche de la complication psychologique de l'héroïne, le spectateur de la *comedia* de Moreto comprend



mieux la logique des déguisements et stratagèmes imaginés ensuite par Fenisa, prenant également plus de plaisir à la voir prise ensuite aux mailles serrées du filet qu'elle fabrique elle-même et qui ressemble à sa pensée.

24 Pourtant, le cadet des Corneille montre bel et bien le souci de rendre sa propre comédie plus uniformément distinguée que celle de Moreto tout en préservant une certaine drôlerie.

25 D'abord, chez ce dernier, Laura, domestique de Fenisa, apparaissait bien comme une *graciosa* des plus conventionnelles : une fois le long discours de sa maîtresse terminé, Laura concluait sur un plaisant et ambigu « *mucho me admiro* », puis une mise en garde triviale se référant à certaine fiancée de Olas qui, retardant l'heure de son coucher, avait attendu trop longtemps et trouvé son mari endormi et impossible à réveiller ; alors que sa maîtresse avait déjà analysé le phénomène, elle semblait symétriquement incapable de comprendre le Duc de Milan, quand, Fenisa-Celia prétendant n'être pas la chanteuse, il n'avait plus d'yeux pour elle, et elle émettait l'hypothèse qu'il se sentait peut-être déçu par rapport à ses attentes parce que Fenisa n'avait pas les cheveux noirs, n'était ni maigre ni livide, n'arborait pas de bec d'aigle et n'étant nullement borgne comme elle aurait pu le faire soupçonner depuis l'obscurité de sa grille. Ce faisant, l'horreur plaisante de son évocation rejoignait les craintes du *gracioso* Camilo : ce dernier mettait en garde son maître mélomane contre la discordance possible entre une voix et un visage, lui faisant redouter une bouche de lamproie, une face boutonneuse et des yeux de chien. Cette symétrie n'existe pas chez Thomas Corneille. Au contraire, dans la III de l'acte II, Thomas Corneille dote sa Laure d'une bonne compréhension des subtilités précieuses, qui rappelle en soi celle d'Inés et celle de Lyse puisque la confidente, capable d'une brève allusion au mystère de la sympathie³³, équivalent un peu pâle des aimants de Silvandre, sait recourir aux périphrases et aux belles images :



S'il s'est mis dans l'esprit d'aimer celle qui chante,

Il ne doit pas trouver grands charmes à vous voir
 Lorsque vous lui cachez ce qu'il voudrait savoir.
 Avec quelques appas que le Ciel l'ait formée,
 L'amour fait la beauté de la personne aimée,
 À votre seule voix le sien est attaché,
 Et tant qu'on lui tiendra le mystère caché,
 Tous vos attraits pour lui n'auront qu'un éclat sombre,
 Et comme l'âme y manque, il n'en verra que l'ombre.

- 26 Cette réplique rappelle le sincère et surprenant élan d'admiration de Colmillo, serviteur de Carlos, frère de Fenisa, à l'inspiration souvent fort prosaïque pourtant, quand, dans la v de l'acte I, il brosse un portrait très long (vers 538-602) et fort précieux de la duchesse de Parme : tel Carlos, il compare sa beauté à celle du ciel, insistant sur le rapport des divers aspects du visage avec ceux de la lumière. Cependant la fin de la tirade du second *gracioso* le révèle incapable de mener cette description précieuse jusqu'à son terme : le procédé parvient à provoquer à la fois une admiration anticipée de la souveraine, qui n'est pas encore apparue sur , et le rire devant le piètre talent d'un serviteur singeant le discours de son maître. Le personnage de Laure, chez Thomas Corneille, ne provoque pas cette impression ambiguë que procurent la prise en compte et la critique conjointes de la tournure précieuse de l'esprit des maîtres qui caractérisait les délicieuses répliques de Lyse à Mélisse dans *La Suite du Menteur* ; elle n'assure nullement – alors que Thomas Corneille aurait pu pencher pour une telle solution afin d'éviter les « entretiens de bouffons et de maîtres » – la transition entre le monde des premiers et celui des seconds ; en fait, elle se trouve fortement rattachée au monde de Fénise, se montrant même capable de prononcer des vers qui ressemblent à une sentence : « Quoiqu'en présume un cœur de colère animé/On est loin de haïr quand on veut être aimé » (IV, II). Elle est présentée d'ailleurs comme une « confidente » dans la liste des acteurs – ce qui lui confère une certaine dignité –, alors que Fabrice, équivalent de Camilo, y est désigné comme un bouffon (et dans le dialogue comme un « fou »). Si, dans les derniers vers de la comédie, le *gracioso* Fabrice se vante :



« Avec Laure demain je ne ferai qu'un lit », c'est pure forfanterie de sa part car Laure ne se laisse jamais approcher. Dans la iv de l'acte IV, alors que Fabrice déclare qu'elle « pétarde » son cœur, Laure réclame plaisamment le respect du code d'amour précieux et une longue période de soupirs, tout en mettant en évidence l'incapacité de Fabrice à la respecter. Bien du profit aurait pu être tiré, en présence de sa maîtresse, de cette jolie raillerie. Mais c'est au contraire une suggestion fort pragmatique que Thomas Corneille place dans la bouche de la confidente quand la belle chanteuse se désespère au cours de la i de l'acte V :

Voilà bien de quoi vous tourmenter.

Quand vous n'en pourrez plus, vous n'aurez qu'à chanter.

- 27 Toutefois sa remarque forme, au reste, une symétrie agréable – trouvaille de Thomas – avec une réplique de Fabrice au Duc de Milan mais elle est dépourvue de tonalité critique à l'égard de la galanterie précieuse. Dans la VIII de l'acte V, quand ce dernier, se trouvant déconcerté d'avoir enfin trouvé la propriétaire de la voix qu'il cherchait mais la croyant une simple suivante nommée Célie, exprime quelque regret de voir désormais la Duchesse de Parme destinée à Carlos, Fabrice lui lance :

Faites-vous promptement chanter un air de Cour.

Contre tous accidents c'est un puissant remède.

- 28 L'autre grand charme de la *comedia* de Moreto réside dans les phrases à double entente. Fenisa, pour n'être pas reconnue alors que le Duc de Milan la surprend une *vihuela* à la main, prétend être non pas la fille du gouverneur Sforzia mais la suivante de cette dernière. Aussi de nombreuses équivoques peuvent-elles se trouver placées dans sa bouche. Lorsque le Duc lui demande si elle peut connaître les secrets de Fenisa, elle répond : « J'ai ce bonheur qu'elle m'estime/Autant qu'elle-même, et vous pouvez bien croire/Qu'elle est une autre moi³⁴. » La situation se révèle particulièrement piquante lorsque le Duc déclare que, dépourvues de cette voix, toutes les autres femmes ne sauraient compter pour lui. Fenisa murmure



alors : « Jamais on n'a autant irrité une femme en lui déclarant son amour³⁵ ! » Ingénieuses équivoques, situations rares assurément. On retrouve ici la délicieuse ambiguïté des formules utilisées³⁶ dans la III de l'acte I d'*Héraclius* par le héros éponyme quand il veut dissuader l'usurpateur Phocas, qui se croit son père alors que le héros se sait fils du défunt empereur Maurice, de lui faire épouser Pulchérie afin de légitimer son accession future au trône :

Étant ce que je suis, je me dois quelque effort
Pour vous dire, Seigneur, que c'est vous faire tort, [...]

Ma naissance suffit pour régner après vous³⁷.

29 Le spectateur retrouve le même plaisir de la fine compréhension lorsque, dans la IV le héros confie à Pulchérie, parlant de celui que tous croient fils de Léontine, sous le nom de Léonce alors qu'il est Martian, le vrai fils du tyran :

Je te connais, Léonce et mieux que tu ne crois ;
Je sais ce que tu vaux, et ce que je te dois.
Son bonheur est le mien, Madame, et je vous donne
Léonce et Martian en la même personne³⁸.

30 Sur ce point des délicieuses phrases à double entente, Thomas Corneille a suivi d'assez près son modèle avec un sens très sûr de la traduction créative et précise à la fois, par exemple lorsqu'il transforme cinq vers de *Lo que puede la aprehensión* (II, II), dont nous donnons une traduction quasiment littérale :

Je suis la personne
Qui jouit le plus de sa faveur ;
Je suis assez heureuse pour qu'elle m'estime
Autant que soi, et vous pouvez bien croire
Qu'elle est une autre moi-même³⁹,

31 en :

Vous pouvez m'employer, Seigneur, sûr qu'il n'est rien
Que Fénise de moi ne reçoive fort bien,
Qu'elle prend mes avis, les estime, les aime,
Et qu'enfin je lui suis comme une autre elle-même. (II, II)

32  Thomas Corneille traduit encore fort bien Moreto lorsque

celui-ci prête à Fenisa l'évocation d'une fort belle dame que le Duc aurait déjà rencontrée et qui lui voudrait du bien :

Car qui les voit ensemble ici ne peut trouver
Différence entre elles deux⁴⁰.

33 Sous la plume de Thomas Corneille, les vers deviennent :

Qui verrait et Fénise et celle que je pense
N'y trouverait peut-être aucune différence
Le mérite de l'une à l'autre est fort égal. (II, II)

34 Le jeune Corneille fera encore dire à la prétendue Célie dans la III de l'acte III : « Vous ne m'avez rien dit que Fénise ne sache. » On sait le succès remporté en 1668 par l'agrément créé par les équivoques que Jupiter se plaît à proférer devant Alcmène dans *l'Amphitryon* de Molière.

35 Malgré ces qualités de plaisante distinction, la comédie ne plut donc pas. Assumant, comme le faisait son frère, le verdict du public, Thomas Corneille a également suivi son exemple en laissant endosser aux plaisants à gages la responsabilité de l'échec, qu'il attribue également à la bizarrerie des comportements des motivations des maîtres. En faisant porter par deux *graciosos* seulement la bouffonnerie qui, dans la *comedia* de Moreto, reposait sur trois figures, celle de Camilo, le modèle de Fabrice, domestique du mélomane Duc de Milan, celle de Colmillo, qui flanque Carlos comme Camille, et celle de Laura, Thomas Corneille a certes voulu éviter la grossièreté qu'il jugeait excessive. La prosaïque Laura se trouve transformée en un personnage de confidente, Laure, qui n'est nullement le symétrique outrancièrement réaliste de Fabrice : la part de l'in vraisemblance en est réduite car Fénise n'a pas à faire preuve de la même incroyable patience que Fenisa et ne se voit pas quelque peu dégradée par l'attitude de sa confidente. Thomas, de surcroît, a ôté à son Camille – équivalent de Colmillo – la mise en valeur plaisante, par l'imitation, des excès des hyperboles précieuses. Ces modifications auraient pu s'accompagner d'une raillerie à l'égard des figures de ces maîtres, insistant sur le caractère délicieusement alambiqué de leur pensée alors que, par crainte évidente de la bizarrerie qu'il dénonce dans sa



préface, notre auteur a, par exemple, beaucoup simplifié le personnage de Fénise par rapport à son modèle : que les agréments soient situés dans la bouche des maîtres, comme les inventions du Dorante du *Menteur*, peut pourtant éviter aux valets de porter seuls le comique de la pièce et permet de répartir son poids dans toute la pièce. Laure raillant fort peu, par ailleurs, il est inattendu, dans la II de l'acte II, de la découvrir capable du même double langage que sa maîtresse qui, de ce fait, perd un peu de ses avantages :

Célie est ponctuelle,
 Quoi que vous lui disiez, je vous réponds pour elle,
 Qu'avecque tant de soin elle vous servira
 Que dans le même instant Fénise le saura.

36 Toujours dans un souci de vraisemblance, l'auteur du *Charme de la voix* a enfin prêté à plusieurs reprises au Duc de Milan une grande sensibilité à la beauté de celle qu'il croit être une dame d'honneur et qui n'est autre que Fénise, en dehors même du moment où il croit voir en elle la chanteuse (le Duc de Moreto qualifiait alors Fenisa de « séraphin », ce qui mettait en valeur l'aspect extrêmement éthéré qui le captivait en la personne de celle qu'il pensait être la chanteuse) ; ce faisant, il a atténué l'extravagance du comportement de son héros et ne l'a pas rendu aussi aveugle par idéalisme que son modèle.

37 Il est difficile de dire si la pièce aurait mieux réussi ou moins bien encore si les vertiges de l'imagination avaient été plus flattés. En fait, la modification du titre de la pièce en disait déjà beaucoup, la notion d'imagination s'y trouvant beaucoup moins mise en valeur, même si le mot « charme » est pris au sens fort, que dans le titre de la *comedia*. Une différence fondamentale sépare encore les deux pièces dans l'acte du dénouement. Dans les deux pièces, le Duc entend Fénise chanter au moment même où il a à ses côtés la Duchesse de Parme, qu'il croit Fénise. Brutalement, il doit désolidariser la beauté de cette dernière et le chant. Chez Thomas Corneille c'est alors Fabrice qui lui apprend que celle qui vient de chanter est Célie, la prétendue dame d'honneur de Fénise, qu'il a surprise. Une



opération d'ordre intellectuel assure donc la jonction entre la beauté physique, plusieurs fois remarquée, et la beauté de la voix. En revanche, dans la XII de la troisième journée de la *comedia*, Fenisa se montre ostensiblement au Duc de Milan en chantant, comme l'indique clairement la didascalie. D'une part, c'est par le corps que s'effectue la prise de conscience de ce dernier, dans un ravissement *stricto sensu*, auquel on n'assiste pas dans la comédie de Thomas Corneille. D'autre part Fenisa, plus précieuse et compliquée que Fénise, choisit par dépit, par passion, par jalousie, ce mode de révélation fulgurante et quasiment totale – elle se prétend encore Celia – dans un revirement formant « coup » de théâtre, que n'aurait pas désavoué Graciân comme « moyen singulier de se tirer d'affaire », et finalement en accord profond avec ses excès précédents, dans un geste « opposé à la raison », pour reprendre l'expression employée par Thomas Corneille dans l'Épître. Au reste, quand l'héroïne se reconnaît enfin comme Fenisa, elle déclare accorder sa main mais non pas son pardon...

38 Ainsi, alors que le rapprochement graduel de Dorante et de la véritable Lucrece constituait un joli adoucissement de la fin du *Menteur* par rapport à la *Verdad sospechosa*, dans laquelle Garcia doit épouser une jeune fille qu'au fond il n'aime pas, l'attirance progressive du Duc de Milan vers Fénise ôte de la fantaisie au *Charme de la voix*.

39 Pourtant, en imitant cette *comedia*, Thomas Corneille était en train de trouver une nouvelle voie : malgré une absence évidente de prise de risques à d'autres égards, il ne pouvait, en réécrivant une pièce fondée sur la musique, éviter cette dernière. On notera cependant qu'il a respecté les mœurs musicales françaises⁴¹ en empêchant sa musicienne de chanter sur la même, ce qui a d'ailleurs augmenté le nombre de répliques cocasses de son bouffon Fabrice : dans la II de l'acte III, le valet imagine des mimiques disgracieuses, dont le spectateur se serait fâcheusement souvenu s'il avait vu la très aristocratique protagoniste dans l'effort du chant (qui doit forcément être fort beau, sous peine de ridiculiser la comédie). Toutefois il se peut que ce parti pris de



dissimulation absolue de Fénise chantant – on avait probablement affaire à une cantatrice et à une comédienne distinctes – ait contribué, avec les raisons évoquées plus haut, à l'élimination du merveilleux moment où Fénise fait volte-face et où le Duc de Milan parvient enfin, sous les yeux du public, à faire coïncider l'idée de la chanteuse et le corps qui lui correspond. Peut-être s'en consolera-t-on en pensant que cette modification un peu regrettable a ouvert la porte à de belles collaborations comme *Psyché*, *Bellérophon*, *Médée*, dans lesquelles Thomas Corneille a pu affirmer un génie parfaitement différent de celui de son frère.

Notes

1. Selon Christopher Gossip, « Vers une chronologie des pièces de Thomas Corneille », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIV, n° 4, juillet-août 1974, p. 665-678.
2. Nous modernisons l'orthographe à partir de la copie de 1662, tirée de l'édition de 1658, imprimée chez A. Courbé et G. de Luyne. Pas de pagination pour l'Épître.
3. Lettre à M. de Zuylichem, du 28 mai 1650. On la trouvera dans Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, André Stegmann (éd.), Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1963, p. 854-855.
4. Le terme vient du latin *exquisitus* : recherché, exquis.
5. Nous modernisons l'orthographe à partir de l'édition de 1657.
6. C'est le terme qu'emploie Corneille pour désigner la méconnaissance de la vérité. Aristote, dans le chapitre de la *Poétique*, estime que les plus belles tragédies ont pour sujet un acte violent s'effectuant au détriment même de son auteur, qui ignore ce qui le lie à sa victime. L'auteur du *Discours de la tragédie* (1660) estime que c'est lorsqu'un personnage agit par devoir et en pleine lucidité contre ses propres sentiments et les êtres qui lui sont proches, que la situation est la plus pathétique, donc la plus tragique parce qu'il souffre en faisant souffrir (dans *Trois discours sur le poèmedramatique*, Bénédicte Louvat et Marc Escola (éd.), Paris, Flammarion, « GF », 1999, p. 110-111).
7. Sur la proximité de Corneille et de Gracián, on pourra se référer à notre article « Corneille et l'esprit de Gracián : une dramaturgie de la pointe », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXXV, n° 68, Tübingen, Gunter Narr, 2008, p. 159-169.
8. Nous utilisons la traduction de Benito Pelegrín de *Agudeza y arte de ingenio* sous le titre *Art et figures de l'esprit*, dans Baltasar Gracián, *Traité politiques, esthétiques, éthiques*, Paris, Seuil, 2005, p. 433-721.



Benito Pelegrín s'appuie sur l'édition de 1648 *aumentada* de la *Agudeza...*, publiée à Huesca chez Juan Nogues. L'extrait cité provient du Discours XLV, « Des dénouements ingénieux par le faire », p. 649.

9. Discours XLV, « Des dénouements ingénieux par le faire », *op. cit.*, p. 643.

10. *Ibid.*, p. 645.

11. Examen de *La Suite du Menteur* (représentée en 1644), dans Pierre Corneille, Théâtre, Paris, Bordas-Dunod, « Classiques Garnier », 1996, t. II, p. 309.

12. Vers 253-262, *op. cit.*, p. 323-324.

13. Pour reprendre le reproche adressé par le grand Corneille à sa comédie *La Suite du Menteur*, dans l'Examen de 1660 (*op. cit.*, p. 309). Il semble toutefois qu'il ne parle que de Cliton, oubliant le partenariat de Mélisse et de Lyse.

14. « *Al ruido de la gente que os llevaba preso, me puse a la ventana, y os vi, galán forastero, y de tan gallardo talle que me llevásteis los ojos más presos que a vos los alguaziles* » (*Parte veynte y dos de las comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta aora han salido...*, En Çaragoça : por Pedro Verges : a Costa de Iusepe Ginobart..., 1630, p. 153).

15. Ernest Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, Hachette, 1906, p. 6.

16. 1^{re} édition dans *Primera parte de las comedias* de Don Agustín Moreto y Cabana, Madrid, Diaz de la Carrera, in-4^o, 1654. Selon les habitudes espagnoles, la *comedia* a dû être représentée plusieurs années auparavant, les auteurs ne se montrant jamais pressés de les publier. La *comedia* est la dernière du volume, qui en contient 12. Par commodité (numérotation des vers), nous suivons le texte de l'édition numérique élaborée en 1999 par le Servicio de información bibliográfica y documentai de la universidad de Alicante à partir de *Comedias escogidas*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, « Biblioteca de Autores Españoles, 39 », 1911, p. 167-186.

17. Il avait imité des comedias, avec une prédilection pour Calderón, en composant *Les Engagements du hasard* (1647), *Le Feint Astrologue* (1649 ?), *Don Bertrand de Cigarral* (1652), *L'Amour à la mode* (1653), et il imitera encore Calderón pour *Le Geôlier de soi-même* (1656).

18. « FENISA. – *Pues si vos no la habéis visto/ ¿Cómo sabéis que es hermosa ?* EL DUQUE. – *La he imaginado en mi idea, /Y a ella nada igual ha sido [...]. /Ninguna sera tan bella/Como la que tengo en mí* » (Journée II, II, *op. cit.*, vers 174-181).



19. Pour reprendre la terminologie de la Carte de Tendre insérée par M^{lle} de Scudéry dans la *Clélie* (1^{re} partie, 1654). Au reste, dans *Le Grand*

Cyrus (1649-1653), M^{lle} de Scudéry évoque une fable semblable dans l'« Histoire de Timante et Parthénie » et notamment les « épreuves de Timante », qui font partie du I^{er} livre de la VI^e partie du roman.

20. Selon le dictionnaire de la Real Academia, « *escrúpulo, recelo deponerse alguien en contacto con otra persona o con algo de que le pueda venir contagio, o bien de hacer o decir algo que terne que sea perjudicial o inoportuno* » mais aussi « *Opinión, figuración, idea infundada o extraña. U. m. en pl. Eso son aprensiones tuyas* ».

21. L'héroïne se trouve opportunément prénommée par Moreto, qui souligne, par cette assimilation au Phénix, les métamorphoses de la chanteuse.

22. *Op. cit.*, p. 6.

23. On reconnaîtra ici la distinction platonicienne entre *noûs*, *thymos* et *épithymia*.

24. Il est intéressant que soit employé ici le terme d'appétit pour désigner le simple désir de voir, même inspiré par une sorte d'enthousiasme, né du plaisir esthétique. Au reste, la connaissance par l'oreille est une connaissance sensorielle, au même titre que la vue et, pour cette raison, tout bon chrétien – les propos d'un personnage espagnol ne sont jamais fort éloignés de ces considérations – doit s'en méfier presque autant que du sens le plus décrié. Sur cette question des dangers de la vue, voir Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 2007.

25. Plus haut Fenisa indique que l'ouïe a cru chaque jour l'appétit des yeux... (« *Creció el oído a los ojos/Cada día el apetito* »).

26. « *Y hallé que de natural/Causa el efecto es preciso ; /Porque cualquiera a quien entra/El amor por el oído/Hace aprehensión de querer/Un sujeto que no ha visto /Y ver esta deseando/Y con este incentivo/A cualquier mujer que vea/Como no imagine él mismo/Que es aquella la que piensa/La tratará con desvío* » (I, 1, *op. cit.*, vers 314-325).

27. *Ibid.*, vers 1235-1238, p. 365-366.

28. Sur la question de la raillerie dans la *comedia*, les réflexions de Montesinos nous paraissent toujours fort pertinentes, Fernández Montesinos José, « Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega », *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1925, repris dans *Estudios sobre Lope*, Salamanca, Anaya, 1967 puis 1969, p. 21-64.

29. Dans le troisième discours d'Art *et figures de l'esprit*, Gracián écrit (nous proposons toujours la traduction, citée, de Benito Pelegrín) : « On pourrait diviser l'acuité d'artifice en acuité conceptuelle qui consiste



davantage en subtilité de pensée qu'en celles des mots [...] L'autre est l'acuité verbale » (*Pudiera dividirse la agudeza de artificio en agudeza de concepto, que consiste más en la sutileza del pensar que en las palabras [...]. La otra es agudeza verbal*).

30. *Op. cit.*, p. 331-332, vers 432-440.

31. Du côté de l'expressivité, ils s'étaient mis à la mode italienne après le séjour de la troupe de Ganassa en Espagne à la fin du XVI^e siècle.

32. Gustave Reynier, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris, Hachette, 1892 ; réimpression : Slatkine Reprints, Genève, 1970, p. 197.

33. « Il est de certains noeuds dont le secret pouvoir/Attache un coeur à l'autre avant que de se voir/Et cette sympathie a souvent tant de force... » Le Duc de Milan, lui aussi, recourt à la notion de sympathie dans la I de l'acte II.

34. « *Soy tan feliz, que me estima/Como a sí, y podéis creer/Que es otra yo* » (II, II, vers 135-139).

35. « *¿ Habráse llegado a ver/Desairar a una mujer/Con decir la que la quieres ?* » (II, II, vers 191-193).

36. Corneille parle, dans l'Examen de sa tragédie, des « équivoques ingénieux dont est rempli tout ce que dit Héraclius à la fin de ce premier acte », ajoutant : « on ne peut les comprendre que par une réflexion après que la pièce est finie » (*Théâtre, op. cit.*, t. II, p. 617).

37. *Héraclius, op. cit.*, p. 631, vers 275-280.

38. *Héraclius, op. cit.*, p. 634, vers 355-358. On pourrait encore citer le vers 335 : « Je ne suis plus son fils s'il en veut à vos jours ».

39. Vers 135-139, « *Yo he sido/ quien más favor la ha debido ; /Soy tan feliz, que me estima/Como a sí, y podéis creer/Que es otra yo.* »

40. Le texte espagnol est le suivant : « [...] *Que no halla, quien las ve aquí, /Diferencia entre los dos.* » (II, II, vers 214-215).

41. Voir Bénédicte Louvat-Molozay, conférence du 26 septembre 2009, « Sujet espagnol et goût mondain : l'exemple du *Charme de la voix* », site du Mouvement Corneille (<http://www.corneille.org>), articles, rubrique « Ici et ailleurs » : « [...] le sujet même de la pièce correspond à une pratique attestée sur les s parisiennes au moins : les chanteurs employés pour interpréter des airs dans ces pièces à insertions musicales ne montraient jamais leur visage et chantaient, comme l'indique la didascalie, "derrière le théâtre". [...] selon toute probabilité, les chanteurs employés dans ces pièces étaient [...] 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 [...] »



Auteur

Liliane Picciola

Professeur de littérature du XVII^e siècle à l'université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense. Elle a publié notamment :

– **ouvrages et chapitres d'ouvrages : *Littérature française du XVII^e siècle* (parties « Théâtre » et « Roman »), PUF 1992 ; *Corneille et la dramaturgie espagnole*, G. Narr, 2002 ;**

– **direction de volumes collectifs : *Métamorphoses de la laideur (Littérales, n° 36, 2005)*, *Les Extrémités des émotions. Du spectaculaire à l'inexprimable (Littérales, n° 42, 2008)* ;**

– **éditions critiques : sept pièces de Corneille, de *Polyeucte* à *Héraclius* (Dunod, « Classiques Garnier », 1996), *Diane* de Rotrou (STFM, 2003), *Occasions perdues* de Rotrou (STFM, à paraître) ;**



– **article : « Rotrou et la**

**dramaturgie espagnole :
antipathies et sympathies », *Plus
sur Rotrou. Écrire le théâtre*
(Atlande, 2008, p. 15-33).**

Du même auteur

**L'enlèvement de Ganymède
revisité par le patriotisme
mexicain ? in *Ganymède ou
l'échanson*, Presses
universitaires de Paris
Nanterre, 2008**

**La scène de première vue dans
la comédie cornélienne :
comment rire du coup de
foudre ? in *À la rencontre...*,
Presses universitaires de Paris
Nanterre, 2012**

**L'habillage à la française du
gracioso et la création de la
grâce comique in *Le théâtre
espagnol du Siècle d'Or en
France*, Presses universitaires
de Paris Nanterre, 2012**

Tous les textes



© Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014

Licence OpenEdition Books

Cette publication numérique est issue d'un traitement automatique par reconnaissance optique de caractères.

Référence électronique du chapitre

PICCIOLA, Liliane. *De Pierre à Thomas Corneille : le traitement du « cas rare » dans les dramaturgies comiques à l'espagnole* In : *Thomas Corneille (1625-1709) : Une dramaturgie virtuose* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014 (généré le 26 juin 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/purh/474>>. ISBN : 9791024010519. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.purh.474>.

Référence électronique du livre

DUFOUR-MAÎTRE, Myriam (dir.). *Thomas Corneille (1625-1709) : Une dramaturgie virtuose*. Nouvelle édition [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014 (généré le 26 juin 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/purh/458>>. ISBN : 9791024010519. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.purh.458>.

Compatible avec Zotero

Thomas Corneille (1625-1709)

Une dramaturgie virtuose

Ce livre est recensé par

Daniela Dalla Valle, *Studi Francesi*, mis en ligne le 04 janvier 2016. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/789> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.789>

