« Ne commettez-vous point vos vertus héroïques ? » Ruses et genres dramatiques au XVIIe siècle

Ne commettez-vous point vos vertus héroïques
En passant dans ces lieux par de sourdes pratiques[1] ?

Au cours de l'un des épisodes les plus fameux de la Querelle du *Cid*, Georges de Scudéry met en cause la scène au cours de laquelle le roi Fernand, pour éprouver l'amour de Chimène, lui fait croire que Rodrigue est mort. Corneille n'aurait pas alors préservé « ce que le théâtre demande de sérieux en cette occasion[2] ». Le poète aurait ôté au roi « sa couronne de dessus la tête pour le coiffer d'une marotte » et se serait servi « de la plus méchante finesse du monde[3] ». En somme, en lui prêtant cette feinte, Corneille aurait fait de Fernand un roi de comédie. Il s'agit bien, ici, d'une question de convenance des caractères – donc de genre dramatique : les remarques de Scudéry semblent pointer vers une incompatibilité entre la ruse et l'*ethos* du bon souverain tragique[4], voire entre ruse et tragédie. Les faits, pourtant, sont troublants. À la même époque, et pendant tout le siècle, d'autres souverains, tout aussi justes, rusent dans la tragédie française et ce, sans perdre leur dignité. Il faut dès lors s'interroger sur les conditions exactes auxquelles la ruse est admise dans les différents genres dramatiques au XVIIe siècle. Contrairement à ce que l'on peut croire, dans les années 1630-1640, le critère du genre – comique ou tragique – ne détermine pas, en réalité, la présence ou l'absence des ruses, mais leur qualité : on distinguera une ruse moyenne et ordinaire d'une part, une ruse hors norme d'autre part. À partir des années 1650, les choses changent. La ruse moyenne et privée « monte » dans la tragédie tandis que la ruse héroïque de type tragique fait l'objet d'un traitement comique, et même burlesque. Cette répartition initiale et l'évolution dans la répartition générique des ruses sont directement liées – c'est ce que l'on montrera ici – aux infléchissements de la notion même de vertu héroïque.

Ruse comique et ruse tragique avant les années 1650

Sur le plan théorique, la ruse, considérée comme basse, semble à première vue être au théâtre le fait des esclaves et autres personnages de basse condition. À ce titre, elle appartiendrait à la comédie et n'aurait pas sa place dans la tragédie. La fourberie est même érigée en critère distinctif du genre comique chez l'abbé d'Aubignac :

[1] Molière, *Don Garcie de Navarre* [1682 posth.], éd. L. Michel, dans *Œuvres complètes*, dir. G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, vol. 2, III, 3, v. 988.
[2] Georges de Scudéry, « Observations sur le *Cid* », dans *La Querelle du* Cid, éd. J.-M. Civardi, Paris, Champion, 2004, p. 401.
[3] *Ibid.*
[4] Rappelons que *Le Cid*, bien que tragi-comédie à cette date, est jugé lors de la querelle selon les critères du genre tragique.

> Mais la principale marque qui distinguait ces deux poèmes [sérieux et comique] était la matière des incidents, et la condition des personnes : *car où les Princes et les Dieux agissaient selon leur dignité, c'était tragédie,* c'est-à-dire un poème grave, sérieux, et magnifique, convenable à la grandeur des choses et des personnes représentées ; *et quand les intriques du théâtre étaient fondées sur la fourbe des esclaves et la vie des femmes débauchées, c'était comédie*[5].

C'est également le cas chez Chapelain :

> Sous le second [type de sujet, i.e. la comédie] [se trouvent] les fourbes, les simplicités, les amourettes, les querelles et les réconciliations qui surviennent dans la vie civile et pacifique entre gens de basse condition sans que le bruit s'en épande au loin pour la vileté des personnes[6].

De fait, la ruse, dans la comédie, peut être considérée comme médiocre à deux titres. D'une part, elle y sert un dessein privé ; d'autre part elle n'entraîne pas, au sein de l'action, de bouleversement radical de l'ordre des choses. Elle permet de nouer une action, de l'alimenter, de susciter, lever ou déjouer un obstacle. Elle est souvent réductible au mensonge : c'est le cas, par exemple, dans *La Veuve* de Corneille. Le « traître » Alcidon, amoureux de Clarice, maîtresse de son ami Philiste, fomente avec la complicité de sa nourrice un double mensonge. Après avoir feint d'aimer Doris, sœur de Philiste, il « fai[t] éclater partout un faux ressentiment[7] » lorsque Doris en épouse un autre : justification parfaitement plausible selon lui au fait que, pour se venger de Philiste, il enlève Clarice. L'ordre un temps troublé est rétabli au dénouement par la perspective d'un double mariage. Dans *Le Menteur*, les « contes imaginaires » inventés par Dorante sur son passé perturbent eux aussi sans cesse une situation rendue déjà confuse par un malentendu initial. Dorante aime en effet Clarice, qu'il croit être Lucrèce. Lorsque Géronte lui propose la main de Clarice, Dorante invente un prétexte pour refuser : il serait déjà marié. Et de se féliciter lui-même de cet « artifice[8] » et de cette « industrie[9] » – alors que ceux-ci ont en réalité pour effet de lui interdire la main de celle qu'il aime. Ailleurs, la ruse est plus proche du travestissement. L'intrigue du *Desniaisé* (1648) de Gillet de la Tessonnerie, est entièrement fondée sur la feinte d'Ariste. Celui-ci se fait passer pour un naïf afin de mieux approcher la jeune Olimpe, gardée par un jaloux. Le motif est d'ailleurs mis en abyme dès l'ouverture de la pièce : Climante y enseigne à Ariste l'art de mentir, sans savoir qu'il est lui-même victime du jeu de ce dernier.

Sur le plan théorique, plusieurs raisons peuvent expliquer les réserves quant à la représentation de la ruse dans le champ tragique. Dans une échelle de valeurs de type aristocratique, les personnages de condition et les princes, qui peuplent la tragédie, sont conçus comme nécessairement vertueux, ce qui exclut la dissimulation. L'idée d'un lien essentiel entre condition sociale et vertu, déjà à l'œuvre dans la pensée antique, est encore très présente aux XVIe et XVIIe siècles[10]. Les interprétations italiennes de la *Poétique* déduisent même directement du texte aristotélicien l'idée que le personnage tragique est (doit être)

---

[5] François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* [1651], éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001, p. 222. Nous soulignons.
[6] Jean Chapelain, « Lettre ou discours de M. Chapelain à M. Favereau […] portant son opinion sur le poème d'Adonis du cavalier Marin », dans *Opuscules critiques*, éd. A. Hunter, Paris, 1936, rééd. A. Duprat, Genève, Droz, 2007, p. 213.
[7] Pierre Corneille, *La Veuve ou le Traître trahi* [1634], dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 1980, II, 6, v. 781.
[8] *Id.*, *Le Menteur* [1644], *ibid.*, vol. 2, 1984, II, 6, v. 686.
[9] *Ibid.*, v. 696.
[10] Voir Baldassar Castiglione, *Le Livre du courtisan* [1528], éd. A. Pons, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991, p. 37- 39.

vertueux. Deux passages sont mobilisés dans ce sens. Le premier est celui dans lequel Aristote décrit le personnage de tragédie. Il emploie alors l'adjectif *khrêstos* (« de qualité ») :

> En matière de caractère [*ta êthê*], il y a quatre buts qu'il faut viser : l'un d'eux, le premier, c'est qu'ils soient de qualité [*khrêsta*][11].

La plupart des commentateurs italiens ont interprété ce « khrêstos » en termes éthiques avant ou au lieu de l'interpréter en termes poétiques. B. Segni, par exemple traduit « khrêsta » par « buoni (costumi) » et dans son commentaire avance une interprétation morale[12]. Piccolomini paraphrase également le passage en employant le terme d'« honnêteté[13] ».

Le second passage qui a conduit à penser que les héros de tragédie devaient être vertueux est celui (48a) dans lequel Aristote distingue la comédie, qui représente les hommes inférieurs à nous, de la tragédie, qui les représente supérieurs à nous. Ici encore, plusieurs commentateurs italiens ont considéré que « inférieurs » et « supérieurs » s'entendaient sur un plan éthique. C'est le cas de Segni[14], de Castelvetro[15] et de Piccolomini[16]. Le problème était dès lors de concilier ces considérations d'une part avec la description, chez Aristote (53a), du personnage tragique comme moyen[17], et d'autre part avec son évocation de la « diversité » des types de caractères. Castelvetro, qui soulève la question, comprend qu'Aristote a bien fait état de la diversité des caractères, mais pour préconiser de ne retenir que les bons[18]. Piccolomini, quant à lui, précise dans son commentaire que l'exigence de vertu ne s'applique pas à tous les personnages, mais seulement aux personnages principaux, car ce sont eux qui subissent le renversement de la fortune[19]. Les autres peuvent constituer la « diversité » dont parle Aristote. Heinsius tente la même conciliation : selon lui, Aristote ne dit pas qu'il faut introduire uniquement des personnages vertueux, mais qu'il ne faut pas introduire des personnages vicieux s'ils ne sont pas nécessaires à l'action[20]. C'est la thèse que reprendra Scudéry dans ses *Observations sur* le Cid[21].

En France, seuls Chapelain et Corneille s'inscrivent explicitement en faux contre l'interprétation morale de la qualité du personnage tragique. Chez Chapelain, la « qualité » du personnage évoquée par Aristote est explicitement assimilée à sa « convenance » poétique. C'est ce qu'il explique dans la Préface de l'*Adone* ; et il conclut :

> Autrement, ayant à faire un poème, le poète serait obligé de le former tout de personnes vertueuses, contre l'usage, et contre la raison[22].

Corneille, dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, récuse de même l'interprétation de la qualité du personnage en termes de morale :

---

[11] Aristote, *Poétique* 54a16.
[12] Bernardo Segni, *Rettorica et poetica d'Aristotile, tradotte di Greco in lingua vulgare fiorentina*, Venise, Bartholomeo detto l'Imperador, 1551, p. 184. Voir aussi p. 170-173 pour le commentaire.
[13] Alessandro Piccolomini, *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini nel libro della Poetica d'Aristotele*, Venise, G. Guarisco, 1575, p. 217.
[14] Segni, *Rettorica et poetica d'Aristotile*, *op. cit*., p. 167.
[15] Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [1570], éd. W. Romani, Rome-Bari, Laterza, 1978, p. 51.
[16] Piccolomini, *Annotationi*, *op. cit*., p. 41. Voir aussi le commentaire p. 44.
[17] Au sens où « sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice », il « doit non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur ».
[18] Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, *op. cit*., p. 421.
[19] Piccolomini, *Annotationi*, *op. cit*., p. 218.
[20] Voir Daniel Heinsius, *De constitutione tragoedia. La constitution de la tragédie, dite La Poétique d'Heinsius,* éd. A. Duprat, Genève, Droz, 2001, p. 266.
[21] Georges de Scudéry, *Observations sur* le Cid, éd. cit., p. 386.
[22] Chapelain, *Opuscules critiques*, éd.cit., p. 211.

> Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de « bonnes » qu'il faut que [les mœurs] soient vertueuses. La plupart des Poèmes tant anciens que modernes demeureraient en un pitoyable état si l'on en retranchait tout ce qui s'y rencontre comme personnages méchants, ou vicieux, ou tachés de quelque faiblesse qui s'accorde mal avec la vertu[23].

Il interprète donc lui aussi la « qualité » requise pour le personnage tragique comme une forme de convenance, étroitement associée à l'idée de grandeur du caractère, mais dans le sens d'une grandeur esthétique et non morale :

> S'il m'est permis de dire mes conjectures sur ce qu'Aristote nous demande là, je crois que c'est le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit[24].

La grandeur peut se rencontrer dans le vice, comme le prouve l'exemple du personnage de Rodogune par lequel Corneille illustre ensuite son propos. En somme, la théorie française légitime le vice dans la tragédie, à condition qu'il dépasse les limites de la normalité. Les faits le prouvent également : la véritable distinction entre comédie et tragédie n'est pas à faire entre la présence et l'absence de personnages vicieux, mais entre des actions vicieuses ordinaires, et des actions vicieuses hors normes et extraordinaires.

Dès lors, il apparaît clairement que si les ruses comiques sont médiocres et si elles se distinguent par le caractère privé – la plupart du temps galant – du dessein qu'elle servent, ce n'est pas parce que la ruse est essentiellement conçue comme basse, mais parce que la comédie, qui représente par essence une action moyenne, ne représente, parmi les ruses, que les médiocres. Dans les faits, la distinction entre ruses comiques et ruses tragiques, au cours des années 1630-1640, épouse naturellement les exigences propres à l'action de chacun des genres dramatiques, et à la définition des caractères qui leur correspondent. On peut à cette date en effet clairement distinguer les ruses comiques, ordinaires, des ruses tragiques, extraordinaires.

Dans la tragédie, de fait, les ruses sont extraordinaires. Parmi celles-ci, distinguons ici les ruses qu'on appellera « tyranniques » de celles que nous nommerons « héroïques ». La ruse tyrannique n'est pas uniquement celle des tyrans ; elle est le fait de tous les personnages dont les actions extraordinaires ont pour but un intérêt privé et particulier, que ces personnages aient ou non le pouvoir : ambition personnelle, désir ou jalousie amoureuse essentiellement. Dans sa forme la plus extrême, cette ruse extraordinaire est celle d'Atrée qui, dans le *Thyeste* de Monléon, conformément au mythe antique, dissimule à son frère la nature du festin qu'il lui a fait servir pour assouvir sa vengeance. C'est aussi celle de Rodogune, qui, dans la tragédie de Corneille, empoisonne par amour du pouvoir la coupe nuptiale de son fils Antiochus après avoir fait assassiner son autre fils Séleucus. Sont aussi « tyranniques » les ruses des mauvais conseillers ou celle de Médée, lorsqu'elle livre à Créuse la robe empoisonnée. Le guet-apens que Clytemnestre tend à son époux dans l'*Agamemnon* d'Arnaud relève encore de ce type de ruse, tout comme les calomnies ou les manigances des belles-mères dans les pièces sur les sujets de Chrispe, d'Herménigilde, ou dans le *Cosroès* de Rotrou.

Qu'en est-il, pourtant, lorsqu'une ruse extraordinaire voit son caractère immoral subsumé par la légitimité des fins qu'elle sert ? Les « bons » héros tragiques peuvent-ils ruser ? Certes nombreuses sont les tragédies dans lesquelles les héros refusent la tromperie au point d'être

---

[23] « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Trois Discours sur le Poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999, p. 78.
[24] *Ibid.*

prêts à mourir plutôt que de recourir à de telles pratiques. C'est le cas en particulier dans les tragédies hagiographiques et plus généralement religieuses. Catherine dans la *Sainte Catherine* de Puget de la Serre refuse de feindre l'apostasie alors qu'on le lui propose pour sauver sa vie. C'est le cas également de Genest dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou et des « jumeaux martyrs » chez Mme de Saint-Balmon. Et pourtant, il existe une « bonne » ruse dans la tragédie des années 1630-1640. Mais, alors que la ruse tyrannique se passe de raisons, la ruse « héroïque » – celle des bons personnages – a besoin d'être justifiée. Elle se caractérise essentiellement par la dimension publique de ses visées ; souvent aussi de ses conséquences. On peut distinguer, parmi ces ruses héroïques, trois principaux cas de figure qui ont en commun de lier étroitement héroïsme et dimension publique et générale.

En premier lieu, la ruse est admise chez le héros vertueux si elle a un but d'ordre politique, et plus précisément si elle a pour but de rétablir ou d'assurer la légitimité du pouvoir. Ainsi, dans l'*Héraclius* de Corneille, la substitution d'enfants a pour but de sauvegarder l'héritier légitime. La gouvernante Léontine a en effet substitué Héraclius, fils de l'empereur Maurice assassiné, à Martian, fils du tyran Phocas qui a pris le pouvoir : elle espère ainsi voir arriver sur le trône le véritable souverain. Mensonge politique par excellence, le « bon » coup d'État, lorsqu'il a pour but le rétablissement de la légitimité, est sans doute la forme la plus accomplie de ce type de ruse. Chez Gabriel Gilbert, en 1646, Sémiramis demande ainsi à son époux, le tyran Ninus, de lui laisser le pouvoir pendant cinq jours. Elle profite de la souveraineté qu'elle possède alors pour ordonner la mort de ce même Ninus. Deux ans plus tôt, en 1644, Perside, héroïne éponyme d'une tragédie de Desfontaines, se travestissait pour combattre le tyran Soliman, meurtrier de son époux.

La ruse, chez le héros vertueux, est également admise si elle a pour finalité la justice. Un cas exemplaire se trouve dans *Le Jugement équitable de Charles le Hardy* d'André Mareschal (1644). Dans cette tragédie le gouverneur Rodolphe, amoureux de Matilde, tue son époux et la viole. La jeune femme en appelle au roi Charles. Celui-ci ordonne, à la surprise générale, que Rodolphe épouse Matilde. En réalité – on l'apprend par la suite – il s'agit d'une ruse. Une fois devenue son épouse, Matilde pourra hériter de Rodolphe, que Charles ordonne de tuer juste après le mariage. Entre temps, il a pourtant appris que le meurtrier est son propre fils. La pièce se fait alors hymne à la justice du roi, et à son habileté extraordinaire.

Enfin, l'intérêt public peut à lui seul constituer une justification à la ruse vertueuse. Dans *Esther* de Pierre Du Ryer (1644), l'héroïne, sur le point d'épouser le roi de Perse, cache son appartenance au peuple juif afin de sauver ce dernier. Les Juifs sont en effet menacés par les machinations du ministre Haman. Le comportement d'Esther donne lieu, dès le début de la pièce, à une discussion sur la légitimité de la ruse. Mardochée, oncle de l'héroïne, défend ce qu'il appelle une « ruse innocente[25] ». Esther, en revanche, émet des réserves sur les plans éthique et politique :

> Certes votre discours me donne de l'effroi,
> Il faut, il faut trembler quand on abuse un Roi,
> Et la ruse après tout, à soi-même importune,
> Est un mauvais appui de la bonne fortune. […]
> Il me semble déjà que sa haine m'accuse,
> Qu'il me reproche un trône acquis par une ruse […][26].

Et se représentant les reproches que pourrait lui faire le souverain :

> Si l'orgueil ruina la fortune d'une autre,
> Pensez-vous que la ruse établisse la vôtre ?

[25] Pierre Du Ryer, *Esther* [1644], éd. A. Blanc, Paris, STFM, 2000, I, 2, v. 110.
[26] *Ibid*., v. 111-114 et 133-134.

Enfin, me dira-t-il, avez-vous prétendu
Par un vice garder ce qu'un vice a perdu[27] ?

Les réticences d'Esther sont alors combattues à la fois par sa suivante Thamar et par Mardochée. La jeune femme se rend finalement à leurs arguments :

Soit que par vos soins ma raison se rappelle,
Soit que le Ciel m'inspire une force nouvelle,
Je sens que dans mon coeur autrefois abattu
Succède à la faiblesse une mâle Vertu.
Et par cette Vertu que le Ciel me suggère,
Je sens bien qu'il nous aime, et qu'il veut que j'espère[28].

Le texte de Du Ryer montre de façon très claire que la ruse, même « innocente », a besoin d'être justifiée. Cette ruse héroïque à finalité publique, compatible avec la vertu, s'oppose à la fois à la ruse galante, indigne de la tragédie, et à la ruse tyrannique. Elle est compatible avec la vertu tragique pour autant que les valeurs publiques soient conçues comme constitutives de la notion d'héroïsme. Lorsque cette perception évolue, les choses changent.

Ruse galante et générosité moderne

De fait, à partir du milieu des années 1650, ces configurations se modifient. Certes, la ruse extraordinaire à visée publique ne disparaît pas du jour au lendemain des genres sérieux ; les tyrans usent encore de feintes extraordinairement vicieuses, et les machinations ordinaires peuplent encore la comédie. D'une façon générale, pourtant, il semble que les frontières génériques des ruses se brouillent. D'une part, la ruse ordinaire et privée est désormais admise au sein de la tragédie ; d'autre part, et corrélativement, un soupçon pèse sur la ruse héroïque sublime, désormais objet d'un traitement burlesque dans la comédie.

La réévaluation de la ruse ordinaire à fin privée chez les personnages de tragédie au cours de la seconde moitié du siècle, par le contraste acqu'elle forme avec les pratiques antérieures, est un phénomène frappant. Ce changement est à lier directement à ce que l'on a pu appeler le « panérotisme » des années 1650-1660 en France : tous les genres sont, à cette période, envahis par le phénomène de la galanterie, qui affecte aussi bien les pratiques sociales de la littérature que l'image même de ses héros. Dans la tragédie, un héros peut désormais être galant – voire uniquement galant – sans déchoir de sa dignité. L'amour constitue à lui seul un mobile d'action légitime pour les souverains tragiques.

Nombreux sont désormais les souverains légitimes ou les héros tragiques vertueux qui déguisent leurs sentiments ou leurs intentions afin de servir un dessein amoureux. Le Mithridate de Racine, par exemple, confirme par un mensonge adroit les douloureux soupçons qu'il a de l'amour de sa maîtresse Monime pour son fils Xipharès. Il feint en effet de vouloir la marier à ce dernier. Le moyen est alors justifié par la fin, et la ruse légitimée par la bassesse du crime :

S'il n'est digne de moi, le piège est digne d'eux.
Trompons qui nous trahit. Et pour connaître un Traître,
Il n'est point de moyen… Mais je la vois paraître.
Feignons. Et de son cœur d'un vain espoir flatté
Par un mensonge adroit tirons la vérité[29].

[27] *Ibid.*, v. 141-144.
[28] *Ibid.*, v. 201-206.

Monime se trahit en manifestant sa joie. Le roi Fernand, dans *Le Cid*, n'agissait pas autrement avec Chimène. En 1673, loin d'être considérée comme signe d'un manque de dignité tragique, cette manipulation renvoie pourtant à la puissance et à l'habileté royales. Cette scène, qui apparaît dans la pièce de Racine, est d'ailleurs absente de la version que La Calprenède proposait du sujet de Mithridate en 1637.

La même évolution, et l'« ascension » de la ruse privée jusqu'aux sphères tragiques héroïques se lit encore si l'on compare, à dix-sept ans d'écart, la réponse que la princesse Rodelinde fait à Grimoald dans *Pertharite* (1651) de Corneille (III, 3) à celle qu'Andromaque, chez Racine, en 1668, fait à Pyrrhus (IV, 1). Les situations sont similaires : dans les deux cas, un prince tient en son pouvoir la femme de son ennemi déchu ; dans les deux cas, il en est amoureux, et l'enfant issu du premier mariage est menacé. Les offres de Grimoald et de Pyrrhus sont les mêmes : en proposant à Rodelinde de l'épouser, le premier s'engage à assurer la sécurité de son fils, comme le second promet de soustraire le petit Astyanax à la fureur des Grecs si Andromaque accepte sa main. Or Rodelinde comme Andromaque acceptent le mariage par calcul. Mais alors que l'héroïsme de Rodelinde, qui relève encore d'une conception traditionnelle, s'exprime ici sous la forme d'une ruse politique, celui d'Andromaque, tout moderne, relève de la sphère privée. En effet, Rodelinde, dans l'une des scènes les plus sublimes de tout le théâtre cornélien, accepte d'épouser Grimoald *à condition* qu'il tue son fils :

> Je veux donc d'un Tyran un acte Tyrannique,
> Puisqu'il en veut le nom, qu'il le soit tout-à-fait,
> Que toute sa vertu meure en un grand forfait,
> Qu'il renonce à jamais aux glorieuses marques
> Qui le mettaient au rang des plus dignes Monarques,
> Et pour le voir méchant, lâche, impie, inhumain,
> Je veux voir ce fils même immolé de sa main[30].

Ruse politique, car par ce meurtre, Grimoald se constituerait lui-même en tyran, et perdrait toute légitimité politique. La ruse relève donc, au sens propre, du coup d'État. En revanche, l'accord qu'Andromaque donne à Pyrrhus dans la tragédie de 1668 ne fait que masquer son intention de se tuer juste après la cérémonie, et vise uniquement à sauver la vie et à assurer l'avenir de son fils.

À la généralisation de la ruse à visée privée dans le corpus tragique répond une évolution dans la forme même des tragédies à mystère d'identité, qui elles aussi sont désormais envahies par la galanterie. Le motif de la ruse parcourt ainsi le *Timocrate* (1658) de Thomas Corneille : Timocrate, roi de Crète, cache son identité auprès de ses ennemis, à Argos, en se faisant appeler Cléomène. Sous ce dernier nom, il a remporté de nombreuses victoires et a touché le cœur de la princesse Ériphile. Afin de pouvoir l'épouser sous sa véritable identité, il fait savoir que Timocrate demande la main de la princesse, puis engage la reine à accepter la proposition. Nouvelle ruse : face à Eriphile, offensée de ce conseil qu'elle interprète comme une marque d'indifférence à son égard, Cléomène avance des raisons politiques pour expliquer ses motifs sans se dévoiler :

> Ainsi lorsque j'ai vu par la paix qu'il souhaite
> Timocrate à vos pieds mettre toute la Crète,
> Que son hymen offert s'en faisant le soutien

---

[29] Jean Racine, *Mithridate* [1673], dans *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, III, 4, v. 1030-1034.
[30] Pierre Corneille, *Pertharite* [1653] dans *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. 2, III, 3, v. 892-898.

Assurait votre trône en vous plaçant au sien,
Vous devant un conseil et grand et magnanime,
Ma flamme à balancer aurait crû faire un crime[31].

Il est significatif de l'inversion des valeurs que l'argument politique – qui ne sera d'ailleurs pas suffisant pour convaincre la princesse – soit en réalité destiné à couvrir une fin purement galante. C'est encore le cas à l'acte suivant. Cléomène prétend avoir mis la main sur Timocrate, et organise une fausse arrestation en se servant d'un figurant. La supercherie est découverte. Ici encore, le prince doit à nouveau feindre pour se justifier. C'est à la fin de l'acte IV seulement qu'il révèle son identité. La ruse est alors légitimée comme un signe d'amour irréfutable :

Pour rendre à mon amour votre haine propice
J'ai d'un fantôme vain emprunté l'artifice[32].

Plus bas, s'expliquant auprès d'Eriphile, Timocrate fera encore de la dissimulation un témoignage de son amour véritable et un moyen parfaitement justifiable au vu d'une fin si noble :

Deux fois ma passion par un discours trompeur
Vous nommant Timocrate a sondé votre cœur[33].

Suréna, chez Pierre Corneille (1675), ruse également face à son roi, pour des raisons purement galantes et sans rien perdre de son caractère héroïque. Il aime en effet Eurydice, princesse d'Arménie, mais le roi des Parthes, dont il dirige les troupes en tant que général, souhaite lui accorder sa propre fille Mandane en récompense de ses services. Suréna énonce alors un fallacieux prétexte pour se tirer d'affaire sans offenser le souverain. Une fois de plus, mais dans un contexte différent, les raisons politiques sont avancées ici pour masquer un mobile purement amoureux :

[Je vous dirais]
Qu'une telle union, quelque haut qu'on la mette,
Me laisse encore sujet, et la rendrait sujette,
Et que de son hymen, malgré tous mes hauts faits,
Au lieu de Rois à naître, il naîtrait des sujets[34].

La ruse galante n'est plus désormais un amusement ordinaire indigne de la tragédie, elle est véritablement érigée à un niveau de noblesse qui la rend compatible avec les genres sérieux.

Plus radicalement, il faut envisager le phénomène dans le cadre de la redéfinition, à partir des années 1650, des notions même d'héroïsme et de gloire. La gloire héroïque, jusque dans les années 1640, relevait du domaine public, au sens où elle impliquait la publicité des actions mais aussi où elle n'admettait comme finalité des actions, y compris manipulatrices, que l'intérêt public. Au milieu des années 1650, une autre conception de la gloire rencontre un succès croissant, celle qui lie la notion au domaine privé. Un passage de *Don Garcie de Navarre*, comédie héroïque de Molière vraisemblablement composée en 1659, illustre

[31] Thomas Corneille, *Timocrate* [1658], dans *Théâtre du XVIIe siècle*, éd. J. Schérer et J. Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », II, 4, v. 753-757.
[32] *Ibid*., IV, 7, v. 1586-1587.
[33] *Ibid*., V, 4, v. 1796-1797.
[34] Pierre Corneille, *Suréna* [1675], dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 3, 1987, III, 2, v. 821-824.

clairement cette opposition, et la manière dont elle affecte la conception même de la ruse. Dans cette pièce à tonalité sérieuse, Don Sylve est entré secrètement dans la ville tenue par Don Garcie pour s'entretenir avec Elvire, maîtresse de ce dernier, dont il est lui aussi amoureux. Don Garcie le surprend en compagnie d'Elvire, et lui reproche de ne pas s'être annoncé auprès de lui. Don Sylve use d'ironie dans sa réponse, raillant les occupations « héroïques » de son rival, et justifiant par là son arrivée secrète :

> Les héroïques soins vous occupent si fort,
> Que de vous en tirer, Seigneur, j'aurais eu tort[35] ;

Face à lui, Don Garcie, professant ici comme partout dans la pièce des valeurs désormais surannées, rejette radicalement les ruses privées et médiocres hors du champ de l'héroïsme :

> Mais les grands conquérants, dont on vante les soins,
> Loin d'aimer le secret, affectent les témoins.
> Leur âme dès l'enfance à la gloire élevée,
> Les fait dans leurs projets aller tête levée,
> Et s'appuyant toujours sur de hauts sentiments,
> Ne s'abaisse jamais à des déguisements.
> Ne commettez-vous point vos vertus héroïques
> En passant dans ces lieux par de sourdes pratiques ?
> Et ne craignez-vous point qu'on puisse aux yeux de tous,
> Trouver cette action trop indigne de vous[36] ?

Don Sylve, qui dans cette pièce incarne les valeurs de la civilité nouvelle et moderne, souligne la distinction qu'il faut établir entre le secret galant, parfaitement légitime, et les grandes ambitions héroïques, ici hors de propos :

> Je ne sais si quelqu'un blâmera ma conduite,
> Au secret que j'ai fait d'une telle visite ;
> Mais je sais qu'aux projets qui veulent la clarté,
> Prince, je n'ai jamais cherché l'obscurité[37].

La gloire nouvelle, celle des salons et de la civilité – celle, aussi, du nouveau héros – relève du domaine privé. Un passage de la *Clélie* des Scudéry, publié en 1655, en témoigne également. Mutius soutient, contre l'avis dominant, que la gloire liée à l'amour doit être publique. Son interlocuteur – et rival – défend en regard l'idée inverse, qui correspond peu ou prou à la doxa contemporaine :

> [L]a véritable gloire est quelque chose de si pur, de si grand et de si noble, qu'elle ne tient rien de cette vanité que vous prenez sans doute pour elle. [...] car comme une action vertueuse ne laisse pas d'être telle, quoiqu'elle soit faite sans témoins, il s'ensuit de nécessité que la gloire qui naît avec elle, s'il faut ainsi dire, la suit infailliblement, quoique cette action ne soit pas publiée[38].

En réalité, dans le cadre des pratiques galantes, la dissimulation sur le plan privé est en train de changer de nature ou plutôt de statut : elle est désormais admise, à condition de s'inscrire dans une démarche vertueuse.

---

[35] *Don Garcie de Navarre*, éd. cit., III, 3, v. 978-979.
[36] *Ibid.*, v. 982-991.
[37] *Ibid.*, v. 992-995.
[38] Madeleine et Georges de Scudéry, *Clélie : histoire romaine*, II, 1, Paris, A. Courbé, 1655, p. 177-178.

De fait, si elle constitue une part essentielle du jeu galant, elle doit composer avec la vertu essentielle de sincérité, qui est elle aussi essentielle à la générosité. La compatibilité entre ces deux aspects est assurée par la distinction entre moyens et fins. En un sens, on rejoint ici l'idée de cette « complaisance » modérée, mensonge civil propre à servir la vertu et à entretenir la sociabilité, que valorisaient les traités de civilité. C'est à une telle complaisance, éloignée de tout excès, que le personnage d'Herminius, dans un autre passage de la *Clélie* des Scudéry fait allusion :

> En mon particulier, dit Herminius, je ne suis point contre [la complaisance] quand elle est raisonnable ; au contraire, je soutiens qu'elle est nécessaire à la société de tous les hommes, qu'elle sert à tous les plaisirs, qu'elle entretient l'amitié et l'amour ; et que sans complaisance, l'on serait toujours en guerre et en chagrin. Mais je soutiens en même temps que, comme la sincérité est la vertu de toutes qui est la plus particulière aux gens d'honneur, la complaisance est de toutes les vertus celle dont les lâches, les intéressés, les fourbes et les flatteurs abusent le plus souvent. [...] Je veux donc, ajouta-t-il, pour parler de la complaisance en général, qu'on n'en ait jamais qui flatte le vice, qui trahisse la vertu, qui déguise la vérité, qui nuise à la religion[39].

Au moment où, dans le domaine sérieux, la ruse ordinaire et galante, jusque-là réservée à la comédie, est réévaluée, la ruse héroïque du type de celle qui florissait dans la tragédie des années 1630-1640, quant à elle, investit la comédie. La fourberie, jusque-là médiocre et privée, se fait sublime et publique. L'honneur du valet – dont la fourbe est la caractéristique première – devient un motif récurrent dans la comédie burlesque. Le héros du *Jodelet duelliste* (1652) de Paul Scarron invoque ainsi à plusieurs reprises, pour justifier ses actes, les impératifs de l'honneur. C'est le cas par exemple à l'acte II : après qu'il a été frappé par Alphonse, Jodelet s'interroge pour savoir s'il a reçu un coup de poing ou un soufflet, le premier étant selon lui « plus honnête » que l'autre. Et il proclame :

> Je m'en veux éclaircir : quoique simple valet,
> Je suis jaloux d'honneur autant ou plus qu'un autre.
> Je suis un vrai démon, lorsqu'il y va du nôtre[40].

À l'ouverture de l'acte III, outragé de ce qui s'est bel et bien révélé être un soufflet, il ouvre en ces termes un monologue grandiloquent :

> L'honneur, ô Jodelet, est un trésor bien cher[41] !

Chez Molière, l'héroïsme lié à la fourberie s'exprime aussi en termes de gloire publique du valet**.** Dans *L'Étourdi*, le valet Mascarille, qui s'auto-proclame « *furbus imperator* », tente en vain, à plusieurs reprises, d'aider son maître dans ses entreprises amoureuses. Il multiplie à cet effet les ruses et les tours de finesse. Le maître, par « étourderie », fait cependant toujours échouer ses machinations. Après avoir songé, un instant, à renoncer à ses efforts, Mascarille, ici encore au sein d'un monologue délibératif burlesque, se reprend en ces termes :

> Mais aussi, raisonnons un peu sans violence ;
> Si je suis maintenant ma juste impatience,

[39] *Ibid*., III, 2, 1657, p. 727- 738.
[40] Paul Scarron, *Jodelet duelliste* [1652], dans *Théâtre complet*, éd. V. Sternberg, Paris, Champion, 2009, vol. 1, II, 2, v. 408-410,
[41] *Ibid*., III, 1, v. 653.

On dira que je cède à la difficulté,
Que je me trouve à bout de ma subtilité ;
Et que deviendra lors cette publique estime,
Qui te vante partout pour un fourbe sublime,
Et que tu t'es acquise en tant d'occasions,
À ne t'être jamais vu court d'inventions[42] ?

Caractère « sublime » et « publique estime » : on le voit, les termes qui alimentent le discours du valet sur sa fourberie sont ceux-là même qui définissaient, dans les années 1630-1640, la vertu du héros tragique. La réussite de la ruse relève bien, en effet, de l'honneur public du valet, comme le confirme la suite du monologue, qui mobilise un registre parfaitement héroïque :

L'honneur, ô Mascarille, est une belle chose :
À tes nobles travaux ne fais aucune pause ;
Et quoi qu'un maître ait fait pour te faire enrager,
Achève pour ta gloire, et non pour l'obliger[43].

De même, Hali, valet d'Adraste dans *Le Sicilien*, revendique l'honneur lié à sa « qualité de fourbe ». Après avoir inventé en vain des ruses pour aider son maître à approcher de la belle captive Isidore, retenue par un jaloux, il déclare ainsi :

Non, le courroux du point d'honneur me prend ; il ne sera pas dit qu'on triomphe de mon adresse ; ma qualité de fourbe s'indigne de tous ces obstacles ; et je prétends faire éclater les talents que j'ai eus du Ciel[44].

La fourberie est devenue héroïque et publique, mais sur le mode burlesque ; elle a un caractère transcendant : le renversement est complet.

Ainsi, la distinction théorique entre une ruse médiocre et privée d'une part, caractéristique de la comédie, et une ruse extraordinaire, héroïque et tragique d'autre part, si elle est pertinente pour analyser le théâtre des années 1640-1650, n'est plus opérationnelle pour aborder le corpus dramatique de la seconde moitié du siècle. L'évolution des notions mêmes d'héroïsme, de vertu et de gloire entraîne en effet à cette époque une « ascension » de la ruse privée dans la tragédie, tandis que la ruse héroïque peut à présent faire l'objet d'un traitement burlesque dans la comédie. Dans tous les cas, on le voit, l'évolution des genres dramatiques et des codes de représentation qui les régissent est directement liée à la mutation des conceptions contemporaines : la question générique est aussi une question de *valeurs*.

Lise MICHEL
Université de Lausanne

[42] Molière, *L'Étourdi ou les Contretemps* [1662] dans *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. 1, III, 1, v. 907-914.
[43] *Ibid*., v. 915-918.
[44] Molière, *Le Sicilien ou l'Amour peintre* [1668], *ibid*., sc. V.