



## Quand l'épée reste au fourreau : le duel dans la comédie française des années 1550-1650

Goulven OIRY

Chercheur associé à l'Université Paris 7

### Introduction

La *comédie française* s'invente au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, à l'époque et à l'instigation de la Pléiade. Étienne Jodelle, Jacques Grévin, Rémy Belleau ou Jean-Antoine de Baïf, suivis par le prolifique Pierre de Larivey, donnent au théâtre comique en langue vernaculaire ses premières lettres de noblesse. D'abord écrit par et pour une élite humaniste, la comédie se diffuse dans les cercles mondains à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Les années 1550-1650 voient ainsi la naissance puis une montée en puissance du genre comique dans le champ dramatique français.

L'épanouissement du genre, qui s'opère au fil d'une cinquantaine de pièces<sup>1</sup>, est concomitant de l'éruption des « troubles civils » – de leur explosion puis de leur règlement progressif. Justement attentive à la virtuosité avec laquelle la comédie de la fin de la

---

<sup>1</sup> Nous prendrons en compte les comédies qui ont fait l'objet de publications modernes, soit (selon les dates de première publication) : *L'Andrie* (1542) et *La Comédie du Sacrifice* (1543) de Charles Estienne ; *La Trésorière* et *Les Esbahis* de Jacques Grévin (1561) ; *L'Eunuque* (1565) et *Le Brave* (1573) de Jean-Antoine de Baïf ; *Le Négromant* et *Les Corrivaux* de Jean de La Taille (1573) ; *L'Eugène* d'Étienne Jodelle (1574) ; *La Reconnue* de Rémy Belleau (1578) ; *Le Laquais*, *La Veuve*, *Les Esprits*, *Le Morfondu*, *Les Jaloux* et *Les Escolliers* de Pierre de Larivey (1579) ; *La Néphélocogie ou La Nuée des cocus* de Pierre Le Loyer (1579) ; *Les Néapolitaines* de François d'Amboise (1584) ; *Les Contens* d'Odet de Turnèbe (1584) ; *Les Escoliers* de François Perrin (1589) ; *Les Desguisez* de Jean Godard (1594) ; *La Constance*, *Le Fidèle* et *Les Tromperies* de P. de Larivey (1611) ; *Les Corrivaux* de Pierre Troterel (1612) ; *Les Ramonneurs* d'Alexandre Hardy (1624) ; *La Comédie des comédies* de Nicolas du Peschier (1629) ; *La Comédie de proverbes* (1633) ; *Mélite ou les Fausses Lettres* de Pierre Corneille (1633) ; *La Comédie des comédiens* de Nicolas Gougenot (1633) ; *La Veuve ou le Traître trahi* de P. Corneille (1634) ; *Les Vendanges de Suresnes* de Pierre Du Ryer (1635) ; *La Diane* (1635), *Les Ménechmes* et *La Célimène* (1636) de Jean de Rotrou ; *Les Galanteries du Duc d'Ossonne* de Jean Mairet (1636) ; *L'Esprit fort* de Jean Claveret (1637), *La Galerie du Palais ou l'Amie rivale*, *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant* et *La Suivante* de P. Corneille (1637) ; *Les Visionnaires* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1637) ; *Alizon* de L. C. Discret (1637) ; *Le Railleur, ou la Satire du Temps* d'André Mareschal (1638) ; *Les Sosies* de J. de Rotrou (1638) ; *L'illusion comique* de P. Corneille (1639) ; *Le Véritable Capitan Matamore, ou le Fanfaron* d'A. Mareschal (1640) ; *Les Captifs ou les Esclaves* de J. de Rotrou (1640) ; *La Comédie de chansons* (1640) ; *Le menteur* (1644) et *La Suite du menteur* (1645) de P. Corneille ; *La Sœur* de J. de Rotrou (1647) et *L'Intrigue des filous* de Claude de l'Estoile (1648).

Renaissance parvient à s'auto-réfléchir et à faire jouer des motifs dramatiques éprouvés, la critique, en contrepartie, a eu tendance à minorer son ancrage référentiel. Madeleine Lazard affirme ainsi que « la comédie-miroir du XVI<sup>e</sup> siècle ne laisse guère paraître les grands problèmes qui ont agité la conscience contemporaine, conflits politiques ou querelles religieuses<sup>2</sup> ». L'actualité et la réalité belliqueuses lui semblent jouer un rôle anecdotique dans l'architecture fictionnelle du théâtre comique.

Nous inscrivant en faux contre ce jugement, nous montrerons que l'univers comique ne va pas sans projeter une agressivité certaine. L'altercation y est monnaie courante : l'intrigue résonne de menaces de coups quand elle n'évoque pas des batailles armées ou des sièges de villes. Cette propension au conflit paraît tout à fait incongrue chez des personnages comiques qu'on attendait grotesques, autant dire foncièrement inoffensifs. Le genre dramatique destiné par excellence à faire rire ne devrait-il pas avant tout se placer sous le signe de la franche bouffonnerie et de l'innocuité ? Quel peut donc être le sens de la référence guerrière dans la comédie antérieure à Molière ? Pour apporter des éléments de réponse, nous choisirons de nous concentrer sur la manière dont elle représente les duels. Le traitement de ce motif singulier nous apparaîtra symptomatique du rapport qu'entretient la dramaturgie comique à la violence.

### La présence-absence du duel

Les duels qu'évoquent les pièces comiques du XVI<sup>e</sup> siècle sont systématiquement fomentés par des soldats fanfarons. L'association du duel à cette figure dramatique laisse deviner l'ambiguïté avec laquelle le motif est traité : les coups restent le plus souvent à l'état de velléité ; on se bat moins qu'on ne dit l'avoir fait, ou vouloir le faire. Le Rodomont des *Contens* prétend, de son épée « Flamberge », avoir taillé en pièces trois sergents :

D'une imbroncade que j'ay ruée au milieu de la pance du premier, je l'ay jetté tout plat dans le ruisseau. [...] Aux deux autres, en deux revers et deux maindroits, j'ay coupé les jarets droits et avalé les espauls gauches<sup>3</sup>.

Le récit, d'une précision clinique impressionnante, s'avère aussi détaillé que les exploits sont fantasmagoriques. La mythomanie ordinaire du *Miles Gloriosus* fonctionne à plein. À l'acte V, Rodomont entend encore « hascher plus menu que chair à pasté » son rival Basile mais n'amorce nul passage à l'acte<sup>4</sup>. Le Brisemur du *Fidèle*, pièce publiée en 1611 mais écrite bien plus tôt par Pierre de Larivey, a pour sa part été chargé par Victoire de tuer le héros éponyme. Il décide cependant de « feindre le vouloir occire ». Il se promet de « faire un si grand bruit d'armes autour de la maison » que la commanditaire croira que Fidèle a bien été assassiné. L'« apparence du fait » suffira amplement<sup>5</sup>. Dans les comédies de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, le duel n'est donc qu'un vœu pieux de bravache.

À partir des années 1630, la comédie en vient à impliquer un duel de façon quasiment systématique. La récurrence du motif dessine un véritable *topos* qui souligne davantage

<sup>2</sup> Madeleine Lazard, *La Comédie humaniste au XVI<sup>e</sup> siècle et ses personnages*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 404.

<sup>3</sup> Odet de Turnèbe, *Les Contens*, éd. Norman B. Spector, Société des Textes français modernes, Paris, Didier, 1964 ; rééd. Norman B. Spector et Robert Aulotte, Société des Textes français modernes, Paris, Classiques Garnier, 1983 ; IV, ii, p. 95.

<sup>4</sup> Turnèbe, *Les Contens*, V, iv, p. 129.

<sup>5</sup> Pierre de Larivey, *Le Fidèle*, éd. Luigia Zilli, collection du répertoire L'Illustre-Théâtre, Paris, Cicero Éditeurs, 1989 ; IV, X, p. 145-146.

encore la nature purement illusoire et verbale des combats projetés. À ce stade de l'analyse, on opérera un *distinguo* entre les duels proprement évités et les duels effectifs mais heureusement désamorçés.

La première catégorie est celle qui l'emporte largement, notamment dans les comédies de Corneille. Dans *La Veuve*, Alcidon menace Philiste de son épée (III, iii), le provoque en duel (IV, iii), mais Célidan empêche que le combat ait lieu entre les deux amoureux de Clarice. Dans *La Galerie du Palais*, Cléante explique à son maître Dorimant qu'il a manqué d'être agressé sur le Pont-Neuf par « trois poltrons » qui avaient « chacun l'épée au poing ». Des compagnons du serviteur se sont interposés opportunément, parant toute atteinte physique. Cléante a reconnu l'un des fendants comme un homme avec lequel il avait eu maille à partir, et pense que ce dernier cherchait une revanche : « c'est là le retour / De cent coups de bâton qu'il reçut l'autre jour<sup>6</sup> ». Le duel qui menace d'avoir lieu dans *La Suivante* est adossé pour sa part à un plan machiavélique, qu'échafaude Damon à la fin de l'acte II. L'enjeu est d'amener Clarimond et Florame, tous deux prétendants de Daphnis, à croiser le fer. L'un mourra, l'autre devra fuir. Les combattants seront écartés de ce fait au profit d'un troisième soupirant, qui est aussi ami de Damon : Théante. À la scène VI de l'acte IV, Florame se dit prêt à « mériter Daphnis à coups d'épée » et à prouver sa « vaillance<sup>7</sup> ». Théante comprend toutefois la vacuité de ses aspirations au début de l'acte V et met fin à l'engrenage infernal. Il décide de « rompre la partie » en faisant courir le « bruit » qu'un duel aura lieu : des « gardes » éviteront la « querelle<sup>8</sup> ». Donner par avance de la publicité au duel permettra de l'enrayer. Le stratagème empêche effectivement que le sang ne coule. Dans *La Place Royale*, Cléandre envisage encore de disputer Angélique à Doraste, les armes à la main. Alidor le décourage en faisant allusion à... *La Suivante*. Le motif du duel évité passe par une facétieuse autoréflexivité :

CLÉANDRE.

Voici de qui j'aurai ma Maîtresse ou la mort.  
Si Doraste a du cœur il faut qu'il la défende,  
Et que l'épée au poing il la gaigne, ou la rende.

ALIDOR.

Simple, par le chemin que tu penses tenir,  
Tu la lui peux ôter, mais non pas l'obtenir.  
La suite des duels ne fut jamais plaisante,  
C'était ces jours passés ce que disait Théante<sup>9</sup>.

L'intra-textualité tend à transformer la dramaturgie comique cornélienne en une grande légende urbaine, au sein de laquelle l'invocation du duel (esquivé) tient une place de choix. À l'acte III de *L'illusion comique* enfin, Clindor propose à Matamore de faire « deux coups d'épée » au nom de la « beauté » d'Isabelle. Matamore se dérobe en usant de l'un de ses prétextes coutumiers : « Va, pour la conquérir n'use plus d'artifices, / Je te la veux donner pour prix de tes services<sup>10</sup> ».

<sup>6</sup> Pierre Corneille, *La Galerie du Palais*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade Paris, Gallimard, 1980, vol. 1 ; I, ix, v. 239-240 et 247-248, p. 316.

<sup>7</sup> Pierre Corneille, *La Suivante*, dans *Œuvres complètes*, vol. 1 ; IV, vi, v. 1182 et 1185, p. 440.

<sup>8</sup> V, ii, v. 1393-1397, p. 448. Georges Couton explique que « lorsqu'un projet de duel était su, le tribunal des maréchaux, qui jugeait du point d'honneur entre gentilshommes, faisait garder les adversaires ("donner des gardes") pour que la "rencontre" n'ait pas lieu » (note p. 1339).

<sup>9</sup> Corneille, *La Place Royale*, dans *Œuvres complètes*, vol. 1 ; III, iii, v. 682-685, p. 498 ; III, iv, v. 740-746, p. 500.

<sup>10</sup> Corneille, *L'illusion comique* dans *Œuvres complètes*, vol. 1 ; III, ix, v. 943 et 945-946, p. 653.

Cher à Corneille, le thème du duel avorté se retrouve de façon tout aussi spectaculaire chez ses confrères, notamment chez Rotrou. À la scène ii de l'acte IV de *La Célimène*, Floridan évite la confrontation avec Lysis<sup>11</sup>. À l'acte IV des *Sosies*, un combat est encore sur le point d'opposer Jupiter et Amphitryon, qui se disputent Alcmène, mais les deux personnages ne passent pas à l'action<sup>12</sup>.

Il y a certes quelques combats avérés sur la scène de la comédie mais, généralement, ces duels assumés ne vont pas à leur terme. À la charnière des actes II et III de *La Courtisane*, pièce insérée dans *La Comédie des comédiens* de Gougenot, Symandre et Filame se battent bien dans les rues vénitienes. Ils sont toutefois contrecarrés dans leur ardeur par Cristome, Floridor-Clarinde et Faustin. Les personnages de Corneille, une fois, relèvent le gant. À la scène iii de l'acte IV de *La Galerie du Palais*, Dorimant songe à combattre Lysandre parce qu'il le pense amoureux d'Hippolyte. Une scène plus bas, c'est Lysandre qui songe à défier Dorimant parce qu'il le pense amoureux de Célidée. Le quiproquo semble devoir se résoudre tragiquement. Les faux rivaux commencent à croiser le fer à la scène ii de l'acte V. Célidée sépare *in extremis* les belligérants à la scène suivante. À la scène vi de l'acte V des *Vendanges de Suresnes* de Pierre du Ryer, Tirsis et Polidor règlent par les armes leur rivalité. Polidor l'emporte mais laisse la vie sauve à Tirsis. Cependant, à la scène vii, les deux hommes réconciliés nient avoir croisé le fer et accusent le vigneron Guillaume d'avoir, sous le coup de l'ivresse, imaginé de toutes pièces leur combat. La référence au duel s'en trouve rattrapée par la tonalité grotesque. Lucidor et Tersandre se battent eux aussi à la scène vi de l'acte III de *L'Intrigue des filous* de Claude de L'Estoile mais le vainqueur, Lucidor, fait grâce au vaincu. Magnanime, il se contente de reprendre symboliquement le portrait de la belle Florinde. Le combat n'échappe pas pour autant à la dérision : Béronte, qui était censé assister Tersandre, s'endort pendant le duel, pris par le vin ! À la fin de l'acte II de *L'Esprit fort* de Claveret, Cléronte provoque encore en duel Orilame, qu'il pense à tort être son rival auprès d'Orante. Les deux hommes se battent à l'ultime scène de la pièce (V, vi) mais le combat s'arrête dès que le malentendu est dissipé. Là encore, le pire est frôlé avant d'être écarté.

L'effusion de sang est rarissime et, quand elle survient, ne prête guère à conséquences. Les assauts que se rendent les clans de Paulin et de Camille dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne* font quasiment exception. À l'acte I, Paulin pense avoir assassiné son rival et s'exile. Mais Camille survit à ses blessures. La querelle de bandes, que le vieux Basile qualifie de « vieux reliquat de haine de maison<sup>13</sup> », ne laisse donc aucun assaillant sur le carreau. Beurocher défie quant à lui Taillebras à la fin de l'acte II du *Railleur*. L'heure de la confrontation sonne à la scène vii de l'acte III. Le couard Taillebras, qui a remplacé le fer de son adversaire par un fleuret, n'esquive pas le combat mais finit tout de même par prendre la fuite. Légèrement blessé, Beurocher attribue la ruse dont il a été victime à Clarimand et jure de prendre sa revanche. Le sang coule donc mais petitement, et dans une atmosphère fort peu homérique.

<sup>11</sup> Jean Rotrou, *La Célimène*, éd. Véronique Lochert, dans *Théâtre complet*, vol. 6, éd. Véronique Lochert et Liliane Picciola, Société des Textes français modernes, Paris, 2003 ; IV, ii, v. 1032-1043, p. 160-161.

<sup>12</sup> Jean Rotrou, *Les Sosies*, éd. Hélène Visentin, dans *Théâtre complet*, vol. 8, éd. Jean-Yves Vialleton, Hélène Visentin et Noémie Courtès, Société des Textes français modernes, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2005 ; IV, iv, v. 1423-1429, p. 452.

<sup>13</sup> Jean Mairet, *Les Galanteries du duc d'Ossonne*, éd. Anne Surgers, dans *Théâtre complet*, dir. Georges Forestier, vol. 3, éd. Hélène Baby, Jean-Marc Civardi et Anne Surgers, Paris, Honoré Champion, 2010 ; IV, v, v. 1170, p. 392.

Le duel, constamment invoqué, ne l'est donc jamais que pour mieux être escamoté. Comment interpréter cette importance paradoxale du combat singulier dans le théâtre comique de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et des débuts du XVII<sup>e</sup>? Spécialiste de la comédie des années 1630-1640, Colette Scherer note bien l'importance qu'y prend le duel. Elle avance même que la présence du motif obéit à une forme de « nécessité ». Elle propose sur cette base une justification sociologique à la récurrence de ses évocations. Depuis Corneille, le genre comique entend complaire aux « honnêtes gens », c'est-à-dire à la noblesse, à la haute bourgeoisie et à ceux qui voudraient appartenir à l'un ou l'autre groupe. Il ne saurait faire fi de l'un des apanages majeurs de l'aristocratie. L'évocation du duel dans les pièces postérieures à 1629 serait la marque d'une forme de *gentrification* du genre. « Il importait à Corneille d'insister sur un thème familier à son public », peut conclure Colette Scherer en focalisant l'attention sur l'auteur du *Menteur*<sup>14</sup>. Le propos, globalement convaincant, ne rend pourtant pas compte de l'invariant majeur que présente le motif : le duel est voué à tourner court.

Or que la vaillance ne soit que rhétorique, cela ne peut être indifférent, surtout en régime comique. Les actes belliqueux relèvent souvent de la comédie pure et simple. À la scène v de l'acte II du *Morfondu*, sous la direction de Lambert, Philippes, Charles et Boniface simulent une bataille de rue. « Faites semblant vous entrebatre. [...] Criez, menez du bruit, contrefaites voz voix », commande le meneur de jeu aux belligérants de pacotille. La manœuvre est efficace. Elle effraie le vieux Lazare, le repoussant dans la maison de Joachim. La voie est libre pour investir le logis de la dupe. Un acte plus bas, Lambert trompe encore Lazare en lui faisant croire qu'il a été agressé dans la rue par deux hommes redoutables, munis d'« épées » et de « poignards<sup>15</sup> ». Si l'ombre du combat plane continûment, les blessures que l'on risque restent bénignes, quand elles ne font pas franchement sourire : on s'expose surtout à la bastonnade<sup>16</sup>. À l'acte IV des *Escoliers* de Perrin, juste avant de prendre d'assaut le logis de sa dulcinée, Sobrin donne une ultime, couarde et cocasse instruction à son valet Finet :

Si dans cette maison bourgeoise,  
Tu entens quelque bruit ou noise,  
Vien, cour, et voy tous les quantons,  
Car je crain les coups de baston<sup>17</sup>.

Dans l'univers de la comédie des années 1550-1650, le nombre des affrontements potentiels apparaît inversement proportionnel aux violences qu'ils entraînent de façon avérée.

---

<sup>14</sup> Colette Scherer, *Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres*, Paris, Nizet, 1983, p. 123-125.

<sup>15</sup> Larivey, *Le Morfondu*, dans *Ancien Théâtre François ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, Bibliothèque elzévirienne, Paris, Pierre Jannet, vol. 5, 1855 ; Kraus Reprint, Millwood, N.Y., 1982 ; II, v, p. 329 ; III, iii, p. 339.

<sup>16</sup> Jean-Yves Vialleton signale l'importance du « bâton à battre » dans l'organisation du spectacle comique : « On demande un bâton à battre encore pour une pièce de Hardy, *La Folie de Turlupin*. Cette pièce est perdue, mais sa mention dans le *Mémoire [de Mahelot]* est pleine d'enseignement. [...] Le bâton à battre est un objet emblématique de l'univers de fiction. Objet comique, il s'oppose à la houlette pastorale et au sceptre tragique. C'est l'accessoire nécessaire à la farce française, qui se clôt souvent par une chorégraphie comique de bagarre » (Introduction aux *Ménechmes* de Rotrou, dans *Théâtre complet*, vol. 8, p. 104).

<sup>17</sup> François Perrin, *Les Escoliers*, éd. Édouard Fournier, *Théâtre français au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, Paris, Laplace et Sanchez, 1871 ; Genève, Slatkine Reprints, 1970 ; IV, iv, p. 182.

Le duel, parce qu'il avorte sans coup férir, se conçoit comme un rabaissement plus ou moins grotesque des codes chevaleresques. Au fer de l'épée est substitué, dans le meilleur des cas, le bois du bâton et, dans le pire, l'esquive pusillanime. Le duel reste au stade de la provocation : le conflit n'est pas consommé physiquement, il se consume verbalement<sup>18</sup>. La présence-absence des « rencontres » dans la fiction comique fait écho aux tentatives bien réelles, par la monarchie, de contrôler les duels à la charnière des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles<sup>19</sup>. La présence en clair-obscur du combat singulier dans la comédie l'inscrit dans le processus, cher à Norbert Elias et à ses continuateurs, d'« accaparement de la force et de la violence par le pouvoir royal ». La *civilisation* des guerriers à l'époque moderne passe par « l'interdit des vengeances individuelles, le respect d'une justice collective, la nécessité imposée à chacun d'un contrôle et d'une retenue ». L'épée, d'« objet d'assaut » est ce faisant appelée à devenir « objet de décor<sup>20</sup> ». La comédie témoigne et participe de cette évolution, en en faisant rire.

### De Mars à Vénus : la comédie ou la guerre amoureuse

Les représentations du duel ne constituent qu'une partie d'un phénomène plus large dans la comédie des années 1550 à 1650 : la parodie de la référence à la guerre<sup>21</sup>.

La majeure partie des pièces intègrent l'évocation de sacs et de batailles urbaines. La genèse de *l'imbroglio* tient presque systématiquement à un bouleversement militaire. Si les dénouements reposent souvent sur des reconnaissances, c'est que les personnages se sont d'abord perdus de vue – à l'occasion d'un conflit. L'action de *La Comédie du Sacrifice* a ainsi pour point de départ le sac de Rome, celle des *Esbahis* la prise de Saint-Quentin, celle des *Corrivaus* la bataille de Metz. Les allusions aux prises de villes s'appuient systématiquement sur le souvenir d'événements avérés. Le Fierabras des *Jaloux* prétend avoir, à la « journée de Moncontour », « desconfy les ennemis de Sa Majesté<sup>22</sup> ». Dans *Les Escolliers* du même Larivey, tous les protagonistes sont convaincus que le fiancé de

<sup>18</sup> L'historienne Diane Roussel, considérant que c'est essentiellement la « blessure d'honneur » qui est en jeu dans le duel, assure que « les insultes restent encore un mode d'interaction : elles sont, paradoxalement, le dernier stade avant le passage à l'acte physique » ; elles suffisent à humilier mais « la réparation est toujours possible » (*Violences et passions dans le Paris de la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, p. 228). Voir aussi l'article de la linguiste Dominique Lagorgette, « Insultes et conflits : de la provocation à la résolution – et retour ? », *Crise, Conflits, Médiations, Les Cahiers de l'École*, n° 5, 2006, p. 26-44.

<sup>19</sup> Voir Norbert Elias, *La Société de cour*, Paris, Flammarion, 1985 (1969) ; *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy Pocket, 2009 (1969) ; *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy Pocket, 2010 (1969) ; François Billacois, *Le Duel dans la société française des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Essai de psycho-sociologie historique*, Paris, Éditions de L'EHSS, 1986 ; Ellery Schalk, *L'Épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500 – vers 1650)*, Seyssel, Champ Vallon, 1996 ; Robert Muchembled, *La Société policée. Politique et politesse en France du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, 1998 ; Pascal Briost, Hervé Drévilion, Pierre Serna, *Croiser le fer : violence et culture de l'épée dans la France moderne*, Seyssel, Champ Vallon, 2002 ; Stuart Carroll, *Blood and Violence in Early Modern France*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

<sup>20</sup> Georges Vigarello, « La virilité moderne. Convictions et questionnements », *Histoire de la virilité. 1. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2011, p. 185-186.

<sup>21</sup> En constatant que, dans le théâtre comique, les figurations du duel renvoient à celles de la guerre, nous retrouvons d'une certaine manière les leçons de Carl von Clausewitz lequel, dans son essai *De la guerre*, définit celle-ci comme un « duel amplifié » (*De la guerre*, trad. Nicolas Waquet, Paris, Rivages Poche, 2014, p. 19).

<sup>22</sup> Larivey, *Les Jaloux*, dans *Ancien Théâtre François ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables...*, vol. 6 ; II, v, p. 35.

Susanne est mort à la suite du « siège de la ville de Poitiers<sup>23</sup> ». Dans *L'Esprit fort* de Claveret, au moment de faire part des prouesses de son père et de ses propres exploits au service du camp protestant, le vieux Cloridan parle abondamment des prises de ville. Le père du personnage aurait, « durant la Ligue », « forcé » nombre de « murailles » à Chartres, Montcontour, Jarnac, Saint-Denis, ainsi qu'à « Breuve la Gaillarde<sup>24</sup> ». Cloridan se prévaut quant à lui d'une participation victorieuse aux sièges de Saint André, Amiens, Senlis, « Yvry », « Arques » et « Montmelian<sup>25</sup> ». L'évocation des prises de villes passe fréquemment par la figure du *Miles gloriosus*. Le Capitaine des *Tromperies* de Larivey assure avoir « ruyné cent Citez<sup>26</sup> ». Il s'attribue pillages, « bruslemens », « sieges » et « victoires<sup>27</sup> ». Le « véritable Capitan Matamore » de Mareschal se présente lui aussi comme un poliorcète patenté. Le foudre de guerre revendique des exploits « à la prise de Prague » (par les forces du Saint-Empire, en 1620<sup>28</sup>), « devant Casale » (que se disputent les Espagnols et les Français en 1629<sup>29</sup>) et « à Nancy » (réduite par les armées de Louis XIII en 1633<sup>30</sup>). Il estime qu'en 1627-1628, il aurait pu donner aux catholiques une facile victoire, « sans forts » ni « redoutes », car il aurait su « avaler la mer et la Rochelle<sup>31</sup> ». À la limite, le destructeur de murailles est tellement puissant et menaçant qu'il n'a plus besoin de passer à l'attaque. On lui cède sans effusion de sang. On obtempérerait et préviendrait ses désirs pour éviter le massacre :

A Pignerol, comme un monceau de paille,  
Je renversai d'un souffle un grand pan de muraille ;  
J'eusse encor fait sauter la Ville et le Rocher,  
Mais on l'ouvrit sitôt qu'on me vit approcher<sup>32</sup>.

Au « siège de Breda », qui eut lieu en 1625 puis en 1637 dans la guerre des Provinces-Unies, « l'un de [ses] regards fit plus que le Canon<sup>33</sup> ». Le destructeur devant l'Éternel s'invente, on le voit, une participation plus que généreuse à la Guerre de Trente Ans...

Ces exploits militaires prétendus cachent immanquablement un goût pour les manœuvres séductrices. Les comédies, d'après Charles Estienne, « ne parlent d'autres cas que de mariages, amours et semblables choses<sup>34</sup> ». Les combats que fantasment des protagonistes foncièrement peu impétueux (quoiqu'ils en disent...) se rattachent à cet enjeu érotique cardinal. Tous les séducteurs, à la suite d'un soldat fanfaron qui donne le ton, se présentent comme des combattants. Le but des hostilités a simplement cessé d'être héroïque. Il ne s'agit plus de prendre des villes mais des jeunes filles. La comédie est

---

<sup>23</sup> Larivey, *Les Escolliers*, dans *Ancien Théâtre François ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables...*, vol. 6 ; I, ii, p. 105.

<sup>24</sup> Claveret, *L'Esprit fort*, éd. Colette Scherer, Genève, Droz, 1997 ; III, ii, v. 715, 717, 720, p. 106.

<sup>25</sup> III, ii, v. 738-745, p. 107.

<sup>26</sup> Larivey, *Les Tromperies*, éd. Keith Cameron et P. Wright, Exeter, University of Exeter Press, 1997 ; II, vii, p. 42.

<sup>27</sup> II, vi, p. 40.

<sup>28</sup> André Mareschal, *Le Véritable Capitan Matamore*, dans *Comédies*, éd. Véronique Lochert, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, I, ii, v. 177, p. 267.

<sup>29</sup> I, ii, v. 173, p. 267, et v. 239, p. 271.

<sup>30</sup> I, ii, v. 239, p. 271.

<sup>31</sup> I, ii, v. 179-186, p. 267-268.

<sup>32</sup> I, ii, v. 205-208, p. 269.

<sup>33</sup> I, ii, v. 211-212, p. 269, et v. 240, p. 271.

<sup>34</sup> Charles Estienne, *La Comédie du Sacrifice*, « Épître du traducteur à Monseigneur le Dauphin de France : déclarative de la manière que tenaient les anciens, tant à la composition du jeu qu'à l'appareil de leurs comédies », *Théâtre français de la Renaissance, La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. Première série, volume 6 (1541-1554)*, éd. Luigia Zilli, Paris, Presses universitaires de France ; Florence, Olschki, 1994, p. 92.

l'histoire d'une conquête amoureuse qui est vécue et décrite comme une conquête militaire. L'assaut qu'il faut donner sur les maisons des belles (ou, pour être exact, de leurs pères) est assimilé à une prise de ville. La métamorphose grotesque de la geste martiale, fondée sur la métaphore du siège, est de mise dans la quasi-totalité des pièces comiques des années 1550 à 1650. Le Rodomont des *Contens* se glorifie de hauts faits d'armes à la « bataille de Moncontour » et à la « rencontre de Jarnac<sup>35</sup> ». Il ne souhaiterait cependant rien tant que de posséder la belle Geneviève, que lui dispute Basile. Et, dans cette affaire, il confond continûment le métier des armes et la séduction amoureuse :

Il m'est avis que je vay maintenant me presenter à quelque breche, la rondache au bras et l'estoc au poing. Et quand je pense là où je vay, il me souvient de la prise d'Issoire ou de Mastic... Mais amour, qui me conduit sous son estandart, me promet que je demoureray maistre de la place sans effusion de beaucoup de sang, pourveu que je conduise mes troupes en silence, pendant que ceux de dedans ne se doubtent de l'embuscade que je leur ay dressée et qu'ils se preparent de se rendre à Basile, sur lequel je raviray aujourd'huy une belle victoire. J'ay envoyé mon homme faire une patrouille autour des avenues, et selon le raport qu'il m'en fera je jetteray mes gens à la campagne et feray marcher mes bataillons<sup>36</sup>.

Le soldat fanfaron fait allusion à des batailles véritables (Moncontour et Jarnac ont été prises en 1569, Issoire en 1577, Maastricht en 1576) pour mieux s'inventer des prouesses. Le sel de la comédie tient à ce jeu entre le réel et le fantasme, mais aussi et surtout au passage symbolique de Mars à Vénus. Dans le *Railleur* de Mareschal, entre autres exemples, l'échange entre Clarimand et Beurocher transfère l'image de la prise de ville dans le domaine amoureux :

CLARIMAND.

Ne me vends point si cher ma fortune à l'attendre ;  
Le vent est-il heureux ? dis, que puis-je prétendre ?  
Que faut-il espérer ?

BEAUROCHER.

Ce qu'un Victorieux

Qui soumet une Ville à son joug glorieux ;  
Cette place rendue ouvre à vos vœux la porte ;  
Même en voici la clef que je vous en apporte ;  
(Lui montrant une lettre) Clytie en ce papier vous engage sa foi.

CLARIMAND.

Et je puis adorer un autre Dieu que toi ?

BEAUROCHER.

Que d'assauts de ma part ! combien de résistance<sup>37</sup> !

La ville, la maison et le corps féminin sont présentés comme des citadelles assiégées. Soutenue par les personnages masculins et nettement phalocrate, la dynamique de l'intrigue revient à percer ces murailles successives. Envisagée sous l'angle de son imaginaire spatial, la comédie se conçoit comme une parodie de la guerre. Ce n'est plus l'enceinte sacrée de la cité qu'il s'agit de fracturer, mais les « pertuis » des vierges.

C'est à l'aune de cette architecture symbolique qu'il faut envisager, en définitive, la présence des coups d'épée dans les pièces comiques. La comédie de Discret intitulée

<sup>35</sup> Turnèbe, *Les Contens*, IV, v, p. 95-96.

<sup>36</sup> III, ii, p. 73.

<sup>37</sup> André Mareschal, *Le Railleur*, v, iii, v. 1457-1465, p. 164-165.

*Alizon*, qui joue de façon particulièrement riche du thème de *l'impetus interruptus*, nous offrira un exemple marquant de la guerre équivoque à laquelle s'adonnent les personnages comiques.

Roselis et Belange manquent d'abord de se battre<sup>38</sup>. Le même Belange échappe ensuite à une agression Place Royale<sup>39</sup>. Le gentilhomme doit son salut à ses compagnons Poliandre et Roselis, qui mettent en fuite ses adversaires en provoquant un vaste remue-ménage à proximité de la fameuse place. Dans un premier temps, Belange interprète ce vacarme de façon erronée :

Ha Ciel, je suis perdu, le Roy nous veut avoir !  
Il y vient en personne, ou envoie sa garde :  
Belange où fuiras-tu, tout chacun te regarde<sup>40</sup>.

Le passage, par-delà une méprise qui fera « rire<sup>41</sup> » *in fine* tous les personnages impliqués, fait écho à la politique de répression des duels engagée par le pouvoir monarchique. Les combats persistent dans la société française, au sein de la noblesse au premier chef, en dépit de la multiplication des édits qui cherchent à les interdire<sup>42</sup>.

À l'acte IV, c'est le soldat Hieremie qui provoque Karolu en combat singulier. La rencontre a lieu à l'acte V avant d'être interrompue par Poliandre, Roselis et Belange. Au moment de porter le fer, Karolu rappelle que l'enjeu de son combat avec Hieremie n'est autre que la protagoniste Alizon. « Pour en avoir raison il veut que nos espées / A disputer son prix soient ce jour occupées », dit-il à propos de son rival. C'est une querelle amoureuse que les deux belligérants entendent trancher par les armes. L'épée se charge alors d'une valeur phallique. La suite de la tirade de Karolu travaille l'imaginaire de l'enceinte et de la destruction des murailles pour mieux affirmer l'arrière-plan sexuel du duel et souligner l'inanité des prétentions de Hieremie :

Mais hélas ! le pauvre homme y vient un peu trop tart,  
Sans canon ceste nuit j'ay fait bresche au rampart ;  
Et si dés-apresent je descends dans la fosse,  
Je puis bien assurer que je la laisse grosse<sup>43</sup>.

De son côté, Hieremie avoue une crainte inhabituelle au moment d'engager le combat. Le soldat tente bien de s'encourager en se remémorant ses prises de villes – « Je n'ay jamais tremblé devant une Cité » – il n'en reste pas moins gagné par la peur. Le brave porte lui-même un diagnostic sur cette anomalie. À l'en croire, c'est le passage de Mars à Vénus qui explique le changement : « Ah ! sans doute l'amour opere les effets<sup>44</sup> ». Hieremie se décide néanmoins à combattre. Un temps ébranlée mais de nouveau d'aplomb, la *virtus* guerrière retrouve un certain panache. L'affrontement proprement dit en souligne une dernière fois la valeur sexuelle. Karolu est un temps empêché, car son arme « tient dedans son fourreau<sup>45</sup> »... Alizon tente pour sa part de s'interposer entre ses deux prétendants mais ne

---

<sup>38</sup> Discret, *Alizon*, éd. J.-D. Biard, Exeter, University of Exeter, 1972 ; I, v, 304-309, p. 21.

<sup>39</sup> II, iii et v.

<sup>40</sup> II, v, v. 724-726, p. 40.

<sup>41</sup> II, v, v. 762, p. 42.

<sup>42</sup> Voir Nicolas Le Roux, « Honneur et fidélité. Les dilemmes de l'obéissance nobiliaire au temps des troubles de religion », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 22 : 1, 2004, p. 143-145.

<sup>43</sup> V, iii, v. 1591-1596, p. 80.

<sup>44</sup> V, i, v. 1510 puis 1521, p. 77.

<sup>45</sup> V, iii, v. 1660, p. 82.

recueille qu'une menace de Hieremie : « Si vous venez plus pres je vous enfilleray<sup>46</sup> ». Une réplique dont les sous-entendus se passent de commentaires !

## Conclusion

Toutes les formes de duels avortés observables dans la comédie participent de la guerre amoureuse qui en est le véritable tissu conjonctif. Le conflit qui oppose les parents de la jeune première et ses prétendants est décrit comme un (burlesque) siège de ville, à une époque où les Guerres de Religion se soldent par nombre de destructions de cités. Appliquée à la séduction, la métaphore du siège dit la trame de la pièce tout en portant une vision du monde modelée par les codes militaires et patriarcaux.

Le motif du duel s'avère tout à fait exemplaire du rapport parodique qu'entretient la dramaturgie comique à la violence. Si le sang menace constamment d'être versé, les combats sont presque inévitablement esquivés. La perspective d'une résolution brutale des tensions générées par l'action dramatique ne se trouve envisagée que pour mieux être évacuée. Le coup de semonce suffit généralement à obtenir gain de cause auprès d'interlocuteurs brillant surtout par leur lâcheté. Le duel reste pure virtualité, seule demeure la dispute verbale. La violence est ainsi inscrite dans l'ordre de l'imagination. La comédie, parce qu'elle met l'ardeur guerrière à distance, peut dès lors se concevoir comme l'adjuvant du processus de civilisation.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

- CLAVERET, Jean, *L'Esprit fort*, éd. Colette Scherer, Genève, Droz, 1997.
- CORNEILLE, Pierre, *Mélite ou les Fausses Lettres, La Veuve ou le Traître trahi, La Galerie du Palais ou l'Amie rivale, La Suivante, La Place Royale ou l'Amoureux extravagant, L'illusion comique*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1980, vol. 1.
- DISCRET, Alison, éd. J.-D. Biard, Exeter, University of Exeter, 1972.
- ESTIENNE, Charles, *L'Andrie et La Comédie du Sacrifice*, dans *Théâtre français de la Renaissance, La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. Première série, volume 6 (1541-1554)*, éd. Luigia Zilli, Paris, Presses Universitaires de France ; Florence, Olschki, 1994, pages 1-180.
- LARIVEY, Pierre de, *Le Fidèle, comédie*, éd. Luigia Zilli, Collection du répertoire L'illustre-Théâtre, Paris, Cicero Éditeurs, 1989.
- , *Le Morfondu*, dans *Ancien Théâtre François ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, Bibliothèque elzévirienne, Paris, Chez Pierre Jannet, vol. 5, 1855 ; Millwood, N.Y., Kraus Reprint, 1982, p. 293-393.
- , *Les Tromperies*, éd. Keith Cameron et P. Wright, Exeter, University of Exeter Press, 1997.
- , *Les Jaloux, Les Escolliers et La Constance*, dans *Ancien Théâtre François ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, Bibliothèque Elzévirienne, Paris, Chez Pierre Jannet, vol. 6, 1855 ; Millwood, N.Y., Kraus Reprint, 1982, p. 5-302.

<sup>46</sup> v, iv, v. 1733, p. 87.

- MAIRET, Jean, *Les Galanteries du Duc d'Ossonne*, éd. Anne Surgers, dans *Théâtre complet*, dir. Georges Forestier, vol. 3, éd. Hélène Baby, Jean-Marc Civardi et Anne Surgers, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 189-431.
- MARESCHAL, André, *Comédies [Le Railleur, ou la Satire du Temps ; Le Véritable Capitan Matamore, ou le Fanfaron]*, éd. Véronique Lochert, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.
- PERRIN, François, *Les Escoliers*, dans *Théâtre français au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière, avec une introduction, des notes et une notice sur chaque auteur*, éd. Édouard Fournier, Paris, Laplace et Sanchez, 1871 ; Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 166-191.
- ROTROU, Jean de, *La Célimène et Diane*, dans *Théâtre complet*, vol. 6, éd. Véronique Lochert et Liliane Picciola, Société des Textes français modernes, Paris, Classiques Garnier, 2003.
- , *Les Ménechmes, Les Sosies et Les Captifs ou les Esclaves*, dans *Théâtre complet*, vol. 8, éd. Jean-Yves Vialleton, Hélène Visentin et Noémie Courtès, Société des Textes français modernes, Paris, Classiques Garnier, 2005.
- TURNÈBE, Odet de, *Les Contens*, éd. Norman B. Spector, Société des Textes Français Modernes, Paris, Didier, 1964 ; rééd. Norman B. Spector et Robert Aulotte, Société des Textes français modernes, Paris, Classiques Garnier, 1983.

#### Sources secondaires

- BILLACOIS, François, *Le Duel dans la société française des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Essai de psychosociologie historique*, Paris, Éditions de L'EHESS, 1986.
- BRIOIST, Pascal, DRÉVILLON, Hervé, SERNA, Pierre, *Croiser le fer : violence et culture de l'épée dans la France moderne*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.
- CARROLL, Stuart, *Blood and Violence in Early Modern France*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- CLAUSEWITZ, Carl von, *De la guerre (1818-1830)*, trad. Nicolas Waquet, Paris, Rivages Poche, 2014.
- ELIAS, Norbert, *La Société de cour*, Paris, Flammarion, 1985 (1969).
- , *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy Pocket, 2009 (1969).
- , *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy Pocket, 2010 (1969).
- LAGORGETTE, Dominique, « Insultes et conflits : de la provocation à la résolution – et retour ? », *Crise, Conflits, Médiations, Les Cahiers de l'École*, n° 5, 2006, p. 26-44.
- LAZARD, Madeleine, *La Comédie humaniste au XVI<sup>e</sup> siècle et ses personnages*, Paris, Presses universitaires de France, 1978.
- LE ROUX, Nicolas, « Honneur et fidélité. Les dilemmes de l'obéissance nobiliaire au temps des troubles de religion », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 22 :1, 2004, p. 143-145.
- MUCHEMBLED, Robert, *La Société policée. Politique et politesse en France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, 1998.
- ROUSSEL, Diane, *Violences et passions dans le Paris de la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2012.
- SCHALK, Ellery, *L'Épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500 – vers 1650)*, Seyssel, Champ Vallon, 1996.
- SCHERER, Colette, *Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres*, Paris, Nizet, 1983.

VIGARELLO, Georges, « La virilité moderne. Convictions et questionnements », *Histoire de la virilité. 1. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2011, p. 185-186.