



**REVUE JURIDIQUE DE LA SORBONNE**  
**SORBONNE LAW REVIEW**



*n° 8*  
*décembre 2023*

**DOSSIER 1 :**  
**LE DROIT EN SPECTACLE**

**DOSSIER 2 :**  
**LA LIBERTÉ D'EXPRESSION**  
**ET DE LA PRESSE**

# TABLE DES MATIÈRES

## DOSSIER :

### LE DROIT EN SPECTACLE \_\_\_\_\_ 9

#### PARTIE 1.

#### LE DROIT COMME OBJET DE SPECTACLE \_\_\_\_\_ 11

#### Avant-propos \_\_\_\_\_ 13

Julie DE GUILHEM, Tannaz GHOLIZADEH et Tatiana KOZLOVSKY

#### 1. Le Droit peut-il être un spectacle ? \_\_\_\_\_ 15

Valérie Laure BENABOU

#### 2. La justice en procès \_\_\_\_\_ 29

Maya ROS Y BLASCO

#### 3. Réalisme et vraisemblance du procès dans le théâtre du premier âge classique (1640-1670) \_\_\_\_\_ 53

Romain DUBOS

#### 4. Identification et mobilisation de la rhétorique shakespearienne du pouvoir au sein de l'appareil réflexif juridique \_\_\_\_\_ 71

Abraham LE GUEN

#### 5. Droit et Théâtre : miroirs \_\_\_\_\_ 89

Sylvin BRANIER-RENAULT

#### 6. Les procès fictifs : usages artistiques et sociaux du procès dans la cité \_\_\_\_\_ 109

Nathalie GOEDERT

Ninon MAILLARD

#### 7. Le spectacle de la justice dans les séries judiciaires télévisées \_\_\_\_\_ 135

Barbara VILLEZ

#### PARTIE 2.

#### LE DROIT COMME SOURCE DE SPECTACLE \_\_\_\_\_ 149

#### 8. Le costume et le droit \_\_\_\_\_ 151

Julie MATTIUSSI

<b>9. Transparence de la justice et spectacle</b> _____	<b>163</b>
Emmanuel JEULAND et Kenneth KPONOU	
I.- L'absence des acteurs du procès civil_____	<b>167</b>
Kenneth KPONOU	
II.- La diffusion des audiences et la question du spectacle_____	<b>179</b>
Par Emmanuel JEULAND	
<b>10. Le Tribunal international Monsanto : une tribune à l'appel de l'évolution du droit</b> _____	<b>193</b>
Joris FONTAINE	
<b>11. Entre République et religion, une approche politique des cérémonies familiales</b> _____	<b>205</b>
Martin BAUX DUPUY Rébecca DEMOULE	
<b>12. JOP 2024 : ne pas gâcher la fête ?</b> _____	<b>217</b>
Florence BELLIVIER Antonin GUILLARD	
<b>13. La loi relative aux influenceurs : spectacle(s) et réseaux sociaux</b> _____	<b>233</b>
Tatiana KOZLOVSKY Robin PLIQUE	

## **DOSSIER :**

### **LA LIBERTÉ D'EXPRESSION ET DE LA PRESSE**\_\_\_\_\_**253**

<b>La liberté d'expression et de la presse</b> _____	<b>255</b>
Jonas KNETSCH	
<b>La liberté d'expression, un droit constitutionnel</b> _____	<b>257</b>
Khalil FENDRI	
<b>La liberté d'expression de l'universitaire</b> _____	<b>269</b>
Xavier DUPRÉ DE BOULOIS	
<b>Liberté d'expression et responsabilité civile</b> _____	<b>281</b>
Patrice JOURDAIN	
<b>Les abus de la liberté d'expression et la responsabilité civile</b> _____	<b>291</b>
Sami JERBI	

**Liberté d'expression et cessation de l'illicite**\_\_\_\_\_319  
Jonas KNETSCH

**La protection de la liberté d'expression dans le domaine de l'art :  
l'exemple du *street art***\_\_\_\_\_331  
Marine RANOUIL

**Réflexions sur la liberté d'expression à partir de l'arrêt rendu par la  
Cour de cassation tunisienne n° 6096 du 4 décembre 2014**\_\_\_\_\_339  
Salma ABID-MNIF

**La liberté d'expression en droit international privé**\_\_\_\_\_357  
Salma TRIKI

# Réalisme et vraisemblance du procès dans le théâtre du premier âge classique (1640-1670)

Romain DUBOS

Docteur en droit de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

**Résumé :** Dans leur variété, les trois œuvres dramatiques choisies ici mettent en scène un procès. Prenant toujours un écart avec la réalité, ce sont néanmoins les notions de réalisme et de vraisemblance qui permettent d'analyser ces instances, et de répondre à diverses interrogations soulevées quant aux cas jugés, aux personnages et à la dramaturgie du procès.

**Mots-clés :** Droit et littérature, Procès, *Les Plaideurs*, *Horace*, Somaize, Vraisemblance, Réalisme.

**Abstract:** *In their variety, the three dramatic works chosen depict a trial. Although they always depart from reality, the notions of realism and verisimilitude allow us to analyse these trials, and to answer various questions about the cases, the characters and the dramaturgy of the trial.*

**Key-words:** *Law and literature, Trials, Les Plaideurs, Horace, Somaize, Verisimilitude, Realism.*

Participant à un dialogue des savoirs aujourd'hui reconnu nécessaire, les études mêlant droit et littérature ne sont plus rares, et l'on ne compte pas les ouvrages qui portent tout simplement ce titre. Sur la question précise du théâtre classique du XVII<sup>e</sup> siècle – que nous ferons ici débiter au *Cid* (ou plus précisément à sa querelle)<sup>1</sup> – et de la représentation qui y est donnée du procès, nous ne disposons toutefois véritablement que d'une seule référence<sup>2</sup>. De nombreuses pistes restaient donc encore à explorer. Plus largement, bien que des axes de recherche exactement inverses au nôtre aient donné lieu à des articles sur la théâtralité des procès en général<sup>3</sup>, le rapport au droit et à la justice des œuvres dramatiques représentant une instance n'a guère été envisagé pour lui-même, si ce n'est en partie pour l'autre grande

---

<sup>1</sup> En ce sens, voir D. MORNET, « Corneille », in *Dictionnaire des lettres françaises : Le XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Fayard, 1996, p. 322.

<sup>2</sup> C. BIET, L. SCHIFANO (dir.), *Représentations du procès : Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2003.

<sup>3</sup> Voir en particulier ceux réunis *ibid.*, p. 17-78 ; C. BIET, « Droit, littérature, théâtre : la fiction du jugement commun », *Raisons politiques* 2007, n° 27, p. 91-105 ; et S. ZIENTARA-LOGEAY, « La théâtralité du procès pénal : entre archaïsme et modernité », *Hypermédia* 2012, n° 2 [en ligne].

période de notre siècle d'étude, l'âge baroque<sup>4</sup>, autant qu'en dehors de la France. La question a enfin, plus précisément, été posée sur le plan de la mise en scène<sup>5</sup> ; un angle d'approche qui ne sera aucunement traité ici puisque cette contribution se concentrera exclusivement sur le texte des œuvres dramatiques.

Si l'on était contraint, par définition, d'écarter certaines pièces baroques ou préclassiques représentant un procès, nous avons également dû mettre de côté les comédies italiennes de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (et par conséquent les premières comédies de Régnard) pour avoir été étudiées dans leur ensemble par Guy Spielmann<sup>6</sup> ; en aval, les bornes chronologiques correspondront donc approximativement à la mort de Molière. Excluant en outre du corpus des pièces telles que *Le Cid* (1637) ou le *Venceslas* de Rotrou (1647) pour porter à la scène des procès scindés en trop de scènes pour être véritablement exploitables<sup>7</sup>, *Cinna* (1641) pour comporter un verdict plus politique que juridique (même si les deux œuvres de Corneille ont pu servir de point de comparaison), une seule tragédie semblait devoir être retenue : *Horace* (1640)<sup>8</sup>. Quant aux comédies, à défaut d'étudier *Les Héros de roman* de Boileau pour être un dialogue et non une œuvre dramatique à proprement parler – et que toute comparaison aurait ainsi pu être biaisée –, deux œuvres paraissaient demeurer : le *Procez des Pretieuses* de Somaize (1660)<sup>9</sup> et *Les Plaideurs* de Racine (1668)<sup>10</sup>. Ce corpus est ainsi manifestement réduit, et l'on ne s'en étonnera guère, car les pièces classiques à donner un « traitement poussé » à un thème juridique tel que celui du procès constituent plutôt des exceptions<sup>11</sup>, celles critiquant la justice, la censure aidant, plus encore comme nous le verrons<sup>12</sup>. Mais il est également fortement divers. Ainsi, sans absolument mettre de côté la distinction entre le genre tragique et comique – pour être parfois utile et éclairante à nos analyses – c'est certainement

<sup>4</sup> Voir notamment C. GUILLOT, « Les scènes de jugement dans l'illustration de la tragi-comédie et de la tragédie au XVII<sup>e</sup> siècle », in C. BIET, L. SCHIFANO (dir.), *Représentations du procès : Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma, op. cit.*, p. 203-213 ; R. JOBEZ, *Le théâtre baroque allemand et français : Le droit dans la littérature*, Paris : Classiques Garnier, 2010.

<sup>5</sup> Voir en particulier N. MAILLARD, « Le dispositif du procès dans les performances de théâtre contemporain », *Les Cahiers de la Justice* 2018, n° 4, p. 687-698.

<sup>6</sup> G. SPIELMANN, « Arlequin au Palais. L'univers juridique dans la Comédie-Italienne de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle », in C. BIET, L. SCHIFANO (dir.), *Représentations du procès : Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma, op. cit.*, p. 323-341.

<sup>7</sup> Celui, ou plus précisément ceux du *Cid* n'occupent en effet pas moins de trois scènes (II, 8, IV, 5 et V, 7), tout comme chez ROTROU (IV, 5 et V, 4 et 6).

<sup>8</sup> Comme nous le ferons pour les autres œuvres de Corneille, le texte d'*Horace* sera cité ici dans sa version donnée par la Bibliothèque de la Pléiade.

<sup>9</sup> Nous citerons ici le texte d'après son édition elzévirienne (*Le dictionnaire des précieuses*, Paris : P. Jannet, 1856, 2 t.).

<sup>10</sup> Comme pour Corneille, nous citerons toujours la comédie de Racine d'après son édition dans la Bibliothèque de la Pléiade (en suivant la numérotation des vers de l'édition de 1675).

<sup>11</sup> Selon G. SPIELMANN, « Arlequin au Palais. L'univers juridique dans la Comédie-Italienne de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle », in C. BIET, L. SCHIFANO (dir.), *Représentations du procès : Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, art. cit., p. 323.

<sup>12</sup> Et ce à la notable différence de l'époque médiévale, comme le remarquait en particulier C. MEYER-PLANTUREUX, « Théâtre et justice d'Eschyle à Jean Vilar », *Les cahiers de la Justice* 2015, n° 1, p. 41 et s.

avant tout d'œuvres théâtrales qu'il sera ici question, le genre dramatique étant prioritairement appréhendé en ce qu'il peut avoir d'unitaire<sup>13</sup>.

Nécessairement, porter à la scène une situation concrète comme l'est un procès ne peut se faire sans un certain écart avec la réalité<sup>14</sup>, et là se situe sans doute le principe même de ce que sont toutes les conventions théâtrales<sup>15</sup>. D'autre part, une pièce peut, et sans enfreindre à la vraisemblance, être finalement invraisemblable par certains aspects ; peut-être plus encore lorsqu'elle se place sur un terrain satirique et burlesque comme *Les Plaideurs*<sup>16</sup>, même si Jacques Scherer formulait une conclusion en ce sens à propos de toutes les comédies classiques<sup>17</sup>. Ainsi, le vraisemblable n'est pas l'imitation la plus parfaite possible du réel, mais, pour reprendre la pensée de Pierre Larthomas, une simple « similitude » avec le vrai<sup>18</sup>, et ce serait donc dénaturer la définition de la vraisemblance que d'interpréter trop strictement cet impératif cardinal du théâtre classique.

Au terme d'une analyse résolument pluridisciplinaire, ce seront alors cette notion de ressemblance avec la réalité juridique (ou de réalisme) et celle exclusivement dramaturgique de vraisemblance qui serviront de critères d'analyse aux interrogations soulevées sur l'objet des litiges portés à la scène (I), les personnages du procès (II) et la temporalité dramatique d'une instance venant, au moins à première vue, achever l'action (III).

## I.- La diversité des cas jugés sur scène : de la grandeur à la farce

Il est un premier point sur lequel la distinction entre tragédie et comédie trouve assurément un sens : à propos de l'objet des litiges. Du jugement d'un crime provoqué par une fureur tragique chez Corneille (A), les cas jugés tombent en effet dans l'absurdité la plus manifeste dans nos deux comédies (B).

### A.- Le procès de la fureur du héros : Horace et la question du roi-juge

Même s'ils sont bien connus, il n'est sans doute pas inutile de rappeler les circonstances et les enjeux dramatiques relatifs au procès d'*Horace*, un procès qui

<sup>13</sup> Pour une réflexion en ce sens, voir P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, Paris : PUF, 2016, p. 434.

<sup>14</sup> Comme l'écrit P. LARTHOMAS : « le réalisme du théâtre n'est pas celui de la vie » (*ibid.*, p. 191).

<sup>15</sup> Le *TLFi* définit en effet la *convention* en ce sens comme un « Accord tacite pour admettre certains procédés même s'ils s'éloignent de la réalité, en vue de produire l'effet voulu ».

<sup>16</sup> Dans la *Préface des Plaideurs* (voir *Œuvres complètes*, t. 1, Paris : Gallimard, 1999, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 302), Racine argumente en faveur de l'invraisemblance présente dans son modèle grec (*Les Guêpes* d'Aristophane).

<sup>17</sup> Voir *La dramaturgie classique*, Paris : Armand Colin, 2014, p. 540.

<sup>18</sup> P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, *op. cit.*, p. 398.

occupe à lui seul presque l'intégralité de l'acte V<sup>19</sup>. Désigné avec ses deux frères pour défendre Rome contre Albe dans un combat singulier contre les trois Curiaces, Horace en sort vainqueur et seul survivant. Auréolé de la gloire d'avoir assujéti Albe au joug romain, il en vient à frapper à mort sa sœur Camille, qui avait rendu, devant lui, Rome responsable de la mort de son amant Curiace (IV, 5) ; la faute tragique du héros entame alors ce qui doit sans doute davantage être pris, quoiqu'en dise Corneille lui-même<sup>20</sup>, pour le second temps de l'action<sup>21</sup> que pour une seconde action<sup>22</sup>. Tandis que l'acte V s'ouvre sur une scène où Horace offre à son père de le tuer de sa main pour ce geste, le roi Tulle intervient. Après des paroles de consolation qu'il adresse au vieil homme pour la perte de trois de ses enfants, le procès d'Horace débute enfin. Formellement construit de la façon la plus nette, il se présente comme une suite de cinq longues tirades – montrant l'intérêt de Corneille, tout comme de son siècle en particulier, pour ce genre devenu littéraire qu'est celui de la plaidoirie<sup>23</sup> – que seules deux brèves interruptions viennent perturber<sup>24</sup>. Appuyée sur une solide rhétorique judiciaire, chacune de ces tirades mêle des enjeux dramatiques à des questions juridiques qui méritent d'être présentées en suivant de près le cours de l'action.

Il est tout d'abord remarquable que le procès n'ait pas lieu du propre mouvement du roi, puisqu'il intervient suite à l'accusation de Valère, amant de Camille, qui endosse immédiatement le rôle du demandeur à l'action tout autant que celui de « gardien des lois<sup>25</sup> ». Est donc réclamé au roi de rendre un arrêt sur requête, un élément dramatique qui s'éloigne volontairement du sort du véritable Horace : selon Tite-Live, Tullus Hostilius avait en effet refusé de juger lui-même Horace, qui, d'abord condamné par les *duumvirs* qu'il avait désignés, avait finalement été acquitté par le peuple<sup>26</sup>. Un autre des aspects juridiques à être mis en avant est, après une allusion faite par Valère au concept philosophico-juridique de justice distributive (v. 1471-

<sup>19</sup> Il se déroule, strictement, au sein de 314 des 380 vers de l'acte V (dans sa version où la scène 4 en est coupée, toujours reprise par Corneille depuis l'édition de 1660).

<sup>20</sup> Voir *Examen [d'Horace]*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris : Gallimard, 1980, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 840.

<sup>21</sup> Selon L. HERLAND, *Horace ou la naissance de l'homme*, Paris : Éditions de minuit, 1952, p. 79.

<sup>22</sup> Sur cette question (et plus généralement sur le problème de l'unité d'action dans *Horace*), voir, outre l'ouvrage précédent (p. 79 et s.), et S. DOUBROVSKY, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris : Gallimard, 1963, p. 154 et s. ; A. NIDERST, « Le meurtre de Camille et le jugement d'Horace : Réflexions sur l'esthétique cornélienne », *Cahier des Annales de Normandie* 1982, n° 14, p. 103-109 ; M. PRIGENT, *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris : PUF, 1986, p. 133 et s.

<sup>23</sup> Sur la question, voir D. DUTTON, « Le rôle de la plaidoirie, de la technique juridique à l'œuvre littéraire : la mode des plaidoiries au dix-septième siècle », *Cycnos* 2002, vol. 19, n° 2, p. 115-123. Pour l'époque précédente, voir G. CAZALS, et S. GEONGET (dir.), *Les recueils de Plaidoyez à la Renaissance*, Genève, Droz, 2018.

<sup>24</sup> Celles du vieil Horace (v. 1475) et de Valère (v. 1729).

<sup>25</sup> Pour reprendre la formule de G. POIRIER, *Corneille et la vertu de prudence*, Genève : Droz, 1984, p. 144.

<sup>26</sup> TITE-LIVE, *Histoire romaine*, I, XXVI, 5-12.



72), celui du roi-juge, qui par son jugement même, se rend semblable à Dieu<sup>27</sup> ; on reconnaît ici aisément ce quasi-*topos* développé avec une assez nette constance par la pensée juridique au moins depuis l'époque médiévale<sup>28</sup>. Le plaidoyer de Valère s'oriente ensuite vers des arguments où le droit tend à s'effacer. Il tente de prouver qu'en toute logique, malgré l'immense gloire qu'a été celle d'Horace, celui-ci s'est finalement rendu coupable d'un sacrilège tant devant les hommes que les dieux, et emploie notamment ici un argument politique d'opportunité : son geste fratricide ferait d'Horace une certaine manière de tyran puisque chaque citoyen, désormais à sa merci, aurait à craindre pour sa vie (v. 1507-1510).

Se succèdent alors deux tirades donnant la parole à Horace et à sa femme Sabine – laquelle endosse le rôle de témoin –, et où le tragique et le *pathos* l'emportent ici allègrement sur le juridique. Vient ensuite la plus longue tirade de toutes, celle du vieil Horace, qui ramène le propos plus directement au procès puisqu'il prend immédiatement le parti de répondre à Valère (v. 1631). Même si elle a surtout pour but de sauver le nom d'Horace, et donc le sien, du « déshonneur<sup>29</sup> », ce qui implique que le père ait parfois tendance à relativement sortir de son rôle judiciaire pour la nécessité du drame, elle n'en constitue pas moins, selon Louis Herland que nous rejoindrons ici, « un excellent plaidoyer, si on le juge en homme du barreau<sup>30</sup> ». En effet, après avoir tenté de prouver la vertu du geste de son fils – car il n'a fait que défendre Rome en punissant un crime commis contre elle (v. 1647-56) –, le vieil Horace juge Valère incompetent pour se mêler de l'honneur d'une famille qui ne regarde finalement que lui<sup>31</sup>. Et c'est ici que l'argument sans doute le plus juridique voit le jour. Le père demande l'acquittement de son fils car il peut encore servir Rome : « Ce qu'il a fait pour elle, il peut encor le faire » (v. 1703). On reconnaît nettement, outre la reprise d'un motif présent dans *Le Cid*<sup>32</sup>, l'un des cas légitimes ouvrant droit à une grâce royale<sup>33</sup>, et c'est précisément sur ce plan qu'intervient finalement le jugement de Tulle. S'il relève que le crime d'Horace est odieux (v. 1733-34), que la colère qui en fut la cause est inexcusable (v. 1735-36) et que toutes les lois prévoient à ce titre la mort (v. 1737-38), il ne lui accorde pas moins la vie sauve et ce pour trois raisons

<sup>27</sup> v. 1478. Sur la question du roi-juge, quoique pour une période antérieure à celle de Corneille, renvoyons à nos précédents travaux : *Le juste ou la loi ? Entre idéalistes et absolutistes à l'époque des guerres de Religion (1559-1598)*. Thèse : Histoire du droit. Paris : Université Paris 1, 2022, 514 pages.

<sup>28</sup> Voir J.-L. THIREAU, « Le bon juge chez les juristes français du XVI<sup>e</sup> siècle », in J.-M. CARBASSE, L. DEPAMBOUR-TARRIDE (dir.), *La conscience du juge dans la tradition juridique européenne*, Paris, PUF, 1999, p. 131-153 ; J. KRYNEN, « De la représentation à la dépossession du roi : les parlementaires "prêtres de la justice" », *Mélanges de l'École française de Rome* 2002, t. 114, n° 1, p. 109 et s. ; R. COLSON, *La fonction de juger : Étude historique et positive*, Paris : LGDJ, 2006, p. 18 et s.

<sup>29</sup> L. HERLAND, *Horace ou la naissance de l'homme*, op. cit., p. 198.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>31</sup> v. 1667-74.

<sup>32</sup> v. 1421-24.

<sup>33</sup> Sur cette question, voir C. GAUVARD, « De grace especial » : *Crime, État et société en France à la fin du Moyen Âge*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2010, p. 853 et s.

principales : le crime a été commis par celui qui vient de le rendre lui-même maître d'Albe (v. 1739-46), assez peu de « serviteurs » des rois sont capables d'une telle action (v. 1747-53), et, argument de poids du fait de sa dernière place : « de pareils aussi sont au-dessus des lois<sup>34</sup>. »

Au vu de cette analyse – et l'on ne s'en étonnera guère –, c'est donc plus un procès d'Ancien Régime qu'un procès romain que celui d'Horace, et en premier lieu sur le plan de la procédure qui rappelle bien davantage celle à l'œuvre au Conseil privé des années 1640 que le droit de la monarchie romaine. En outre, si l'on peut relever des allusions à l'*homo sacer* chez Valère ou bien encore à la *patria potestas* chez le vieil Horace, elles ne donnent guère qu'une couleur romaine à un jugement développant des conceptions juridiques appartenant bien au mitan du XVII<sup>e</sup> siècle. L'exaltation de la figure du souverain-juge, dans sa ressemblance avec Dieu, semble en effet renvoyer tant à cette origine théologique de l'absolutisme moderne qu'est la *potentia absoluta* divine<sup>35</sup> qu'à la théorie du droit divin des rois<sup>36</sup>, et le droit de grâce mis en œuvre par Tulle n'est en définitive qu'une manifeste illustration de l'absolutisme qu'il exerce. Le roi délire ainsi qu'il entend de la loi, cette dispense particulière de la loi ordinaire relevant bien de l'un des deux sens pratiques à donner à l'exercice d'un pouvoir absolu (au sens étymologique du terme)<sup>37</sup>. Il n'en demeure pas moins que le dernier argument de Tulle rapporté ici, si l'on interprète le vers dans un sens général et non seulement quant au seul cas jugé, pourrait s'éloigner fortement de la réalité du pouvoir au XVII<sup>e</sup> siècle. Puisque le roi y considérerait qu'Horace lui-même est au-dessus des lois, le héros ne partagerait-il pas alors une part du pouvoir absolu du roi ? Une telle entorse au principe d'indivisibilité de la souveraineté, si clairement réaffirmé par Cardin le Bret quelques années auparavant<sup>38</sup>, ne saurait ainsi guère renvoyer à une quelconque réalité politique de l'époque de Corneille ; mais l'ambiguïté sur le caractère général ou particulier de ce vers permet justement de sauver les apparences tout en ménageant la possibilité d'une interprétation bien différente. Réaliste certes, le procès d'*Horace* ne l'est donc sans doute que jusqu'à un certain point ; et si le juriste est inévitablement tenté d'y lire un manifeste de l'absolutisme, il met sans doute en avant, pour un spectateur qui ne l'est pas, au moins autant le pouvoir du héros que celui du roi, et, en définitive, la victoire du mythe et du temps des héros sur la réalité.

<sup>34</sup> v. 1754.

<sup>35</sup> Sur la question, voir G. CANZIANI *et alii* (dir.), *Potentia Dei : L'onnipotenza divina nel pensiero dei secoli XVI e XVII*, Milan, FrancoAngeli, 2000.

<sup>36</sup> On sait en effet que cette théorie avait connu sa « formulation définitive » au XVII<sup>e</sup> siècle (selon les termes d'A. LECA, *La fabrique du droit français : Naissance, précellence et décadence d'un système juridique*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2007, p. 254).

<sup>37</sup> Sur la question de la dispense de la loi, voir, quoique pour une période antérieure, A. ROUSSELET-PIMONT, *Le Chancelier et la loi au XVI<sup>e</sup> siècle d'après l'œuvre d'Antoine Duprat, de Guillaume Poyet et de Michel de L'Hospital*, Paris : De Boccard, 2005, p. 238 et s.

<sup>38</sup> C. LE BRET, *De la souveraineté du roy*, Paris : T. du Bray, 1632, p. 71.

## B.- Une justice aux affaires grotesques : les procès de Somaize et Racine

S'il est un élément à distinguer évidemment les procès de Somaize et Racine de celui de Corneille, c'est bien l'absurdité des cas jugés. Dans le premier, le procès au sens strict occupant les deux dernières scènes (XV et XVI), c'est le langage précieux qui fait figure d'accusé, alors que dans le second, ayant lieu à la scène 3 de l'acte III (même si le verdict n'est finalement donné qu'à l'ultime réplique de la scène suivante), on accuse un chien d'avoir mangé un chapon. Les nécessités du genre comique y contraignant les auteurs, ce ne sont en outre plus des rois mais des personnages faisant figure de magistrats qui jugent –respectivement Patrice, Aristime et Anaxandre d'une part, et Dandin d'autre part –, et d'autres bien plus quotidiens qui participent à l'instance, allant des bourgeois à de simples valets. Enfin, les deux procès comiques (contrairement à celui de Corneille qui se situe dans ce lieu clos qu'est « la maison d'Horace »<sup>39</sup>) semblent pouvoir se dérouler dans un lieu qui leur est réservé. Somaize fait ainsi apparaître les juges derrière « une toille » à leur entrée<sup>40</sup>, employant ici le procédé du décor simultané<sup>41</sup>, quand Racine, assurément moins clair, pourrait le placer directement chez le juge<sup>42</sup>.

Dans *Le procez des pretieuses*, Somaize donne d'abord la parole à l'accusateur Ribercour. Trop pressé qu'un verdict soit rendu, il entame un dialogue particulièrement âpre avec la défenderesse Épicarie qui lui tient assez bien tête<sup>43</sup>. Sommé par les juges de revenir au calme, il amorce ensuite, après une ultime interruption de l'avocate de la défense<sup>44</sup>, une argumentation sans conteste médiocre où il se contente surtout, dans une longue réplique, de pointer du doigt ce risque d'une corruption de la langue qui n'est finalement étayé que par la crainte d'une renaissance de la tour de Babel, crainte qu'il juge d'autant plus fondée que le danger porte ici non plus sur la quantité de langues mais sur la qualité du langage<sup>45</sup>. Il en vient alors à requérir une peine toute fantaisiste : la prohibition de l'usage des mots précieux est réclamée sous peine d'une interdiction de lire les romans à la mode ou de priver le lit de ruelles, ce lieu par excellence où les précieuses recevaient leurs invités<sup>46</sup>. Face à si faible accusation, il ne semble guère difficile à Épicarie d'entamer sa défense.

<sup>39</sup> L'auteur nous l'indique en effet dans la didascalie suivant la liste des personnages.

<sup>40</sup> Voir scène XIII (p. 103).

<sup>41</sup> Tel est également le cas plus tôt dans la pièce, puisque si les scènes III à VI se déroulent devant la maison de Théocrite, les scènes VII à X ont lieu dans une « salle » de cette maison (v. 563, p. 78). Sur la question du décor simultané, voir notamment J. SCHERER, *La dramaturgie classique*, op. cit., p. 222.

<sup>42</sup> Il fait en effet dire au fils de Dandin, Léandre, l'organisateur du procès de l'acte III : « Si vous êtes pressé de rendre la justice, - Il ne faut point sortir pour cela de chez vous : - Exercez le talent et jugez parmi nous » (v. 604-606), ce qui pourrait signifier que l'acte III se déroule non plus sur la place de cette « ville de Basse Normandie » (comme l'indique pourtant la didascalie placée à la suite de la liste des personnages) mais directement chez le juge.

<sup>43</sup> v. 1230-55 (p. 105-106).

<sup>44</sup> v. 1288 (p. 108).

<sup>45</sup> v. 1354-75 (p. 110). On ne saurait toutefois que relever le caractère boiteux de cet argument.

<sup>46</sup> v. 1394-95 (p. 111).

Celle-ci commence par une pirouette tout aussi misogyne que comique – mais non moins juridique – affirmant que le naturel bavard des femmes, règle de droit des gens selon elle, empêche quiconque de les priver du droit de se servir de cet organe qu’est leur langue<sup>47</sup>. Elle poursuit en prouvant l’inanité de l’argument de la tour de Babel puisque le Paris de 1660 est précisément un creuset de langues tant françaises qu’étrangères<sup>48</sup>. Enfin, elle entame une défense en règle du langage précieux lui-même, affirmant que ses créatrices l’ont tiré peu à peu de la meilleure littérature, et qu’il en constituerait même le « suc »<sup>49</sup>. Contre toute attente, tant l’argumentation semblait inégale, le langage précieux est finalement condamné, les peines prévues étant précisément celles réclamées par le demandeur à l’action<sup>50</sup>. Intervient alors le coup de théâtre final : ce procès n’était qu’une farce jouée à Ribercour<sup>51</sup>, qui, blessé et confondu, perd soudainement toute la superbe qui avait pu être la sienne.

Dans *Les Plaideurs*, malgré diverses interruptions servant à préserver l’action de toute monotonie et à faire surgir d’autres types de comique reposant tant sur des effets de surprise que sur des gestes ou actions voulus par l’auteur, le procès met bien davantage en valeur la rhétorique que celui de Somaize ; le ridicule de cette dernière constitue en effet l’un des moyens comiques les plus constants de toute l’instance. Dans la plaidoirie si bavarde, confuse et malhabile de Petit-Jean – parfaitement contraire donc à toutes les recommandations de La Roche-Flavin à ce propos<sup>52</sup> –, c’est essentiellement l’impropriété de l’*inventio* qui ressort tout d’abord, tant il se perd en généralités sur la mutabilité des choses du monde (v. 675 sq.). Mais ce sont également ses maladresses d’*elocutio* qui caractérisent le début de sa plaidoirie, puisqu’elles apparaissent au travers d’un pléonasme (v. 676), d’une redondance (v. 678) et de six grossières fautes de morphologie (v. 681-84), le tout dans une réplique présentant une anaphore à six termes, un procédé oratoire que s’empresse de railler l’Intimé, son adversaire (v. 685). Interviennent ensuite des maladresses dans l’*actio* : Petit-Jean, qui se met en colère à plusieurs reprises (v. 686-87 et v. 698), remue alors les bras d’une manière ridicule en tentant vainement de poursuivre son discours (v. 697), avant que sa *memoria* ne vienne à véritablement flancher. Les mots lui sont alors rendus par Le Souffleur que Petit-Jean n’arrive pourtant pas toujours à comprendre (v. 700), et de la bouche duquel il répète mécaniquement jusqu’aux insultes qui lui sont adressées (v. 701-702). Enfin, la dernière partie de sa plaidoirie accusant le chien, et la seule à mentionner l’affaire à juger, tient en une dénonciation du bien-fondé de la rhétorique judiciaire elle-même, étayée par un raisonnement de bon sens (v. 706-714) : pour Petit-Jean, point n’est besoin d’argu-

<sup>47</sup> v. 1317-25 (p. 112).

<sup>48</sup> v. 1440-51 (p. 113).

<sup>49</sup> v. 1496 (p. 115).

<sup>50</sup> v. 1522- 41 (p. 116-117).

<sup>51</sup> Voir après le v. 1553 (p. 117-119).

<sup>52</sup> Voir notamment cette affirmation (*Treize livres des parlemens de France...*, Bordeaux : S. Millanges, 1617, p. 249) : « Le devoir d’un Advocat est d’estre pertinent & bref, & en ce faisant venir au point ». L’Intimé ne sera toutefois pas plus rapide à en venir « Au fait » (v. 751).

menter et d'enfler son discours de mots savants ; ce procès est inutile, et il rossera lui-même le chien s'il recommence à dévorer un chapon. Là est sans doute surtout admirable le comique de Racine, puisque c'est précisément dans cette négation de toute éloquence que Petit-Jean se montre finalement le plus éloquent.

Assez différente est en revanche la longue plaidoirie de l'Intimé. Sa *memoria* est bien en place, tout comme la *dispositio*<sup>53</sup>, même si l'*inventio* n'est pas sans parfois rappeler les défauts de celle de Petit-Jean, et ce notamment lorsque, tout aussi bavard, il met en avant la cosmogonie grecque du Chaos sans aucune raison (v. 800-810). C'est toutefois surtout par l'intermédiaire de l'*elocutio* et de l'*actio* que le comique apparaît ici. La première est tantôt d'une emphase ridicule confinant parfois même à l'amphigouri<sup>54</sup>, tantôt d'une notable cuistrerie par un usage abusif du latin et du grec<sup>55</sup> ainsi que des autorités (l'Intimé allant jusqu'à inventer un faux fragment du *Digeste* traitant de la violence faite à un chapon par un chien)<sup>56</sup>, d'une redondance manifeste<sup>57</sup> ou bien d'un pathétique où le pléonasme est finalement interrompu par la trivialité du juge (v. 826). L'*actio*, pour sa part (indiquée généralement par des didascalies), est source de comique en ce qu'elle provoque toujours une pause dans la plaidoirie : l'Intimé place mal sa voix, ce que lui signale le juge (v. 733-34), narre les faits en parlant trop vite (v. 755-62), s'enroue après une réplique trop emportée (v. 789-790) et finit, épuisé, par employer une série de vers hachés rendant la compréhension du texte bien difficile (v. 791-96).

La caricature paraît donc le trait fondamental de nos deux procès de comédie. Paradoxalement peut-être, cette dernière éloigne nécessairement ces deux instances d'un véritable réalisme ; paradoxalement car le genre comique se distingue précisément de son rival tragique par sa peinture de personnages plus proches de nous, et donc moins « irréels<sup>58</sup> ». L'on ne saurait pourtant oublier que nos deux œuvres comiques constituent, au moins en ce qui concerne celle de Racine, de véritables parodies de justice tendant dès lors plus à la farce qu'à la comédie proprement dite, et, par conséquent, à un genre où le rire provient précisément d'un écart avec la réalité plus grand que dans le genre comique *stricto sensu* du fait de l'épaisseur du trait de la caricature.

<sup>53</sup> Envisagée dans son ensemble, la plaidoirie de l'Intimé se présente de la manière suivante : une *captatio benevolentiae*, la mise en avant des autorités, la narration des faits et de la procédure (consistant essentiellement en un ordre d'amener, v. 760), puis la défense proprement dite de l'accusé.

<sup>54</sup> Voir par exemple v. 731, v. 738, v. 739 ou encore v. 791-96.

<sup>55</sup> Voir notamment les v. 742, 745, 758, ou encore les v. 809-10.

<sup>56</sup> Le passage des autorités (v. 745-753) mentionne successivement Aristote, Pausanias, Rebuffe, Cujas et Harménopoulos. Pour le fragment inventé du *Digeste*, voir les v. 776-77.

<sup>57</sup> Lorsqu'il évoque le Chaos grec, l'Intimé n'utilise en effet pas moins de six appellations identiques pour le désigner (v. 806-08).

<sup>58</sup> Cette différence fondamentale est bien connue, et formulée en France déjà depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Voir en effet chez J. PELLETIER DU MANS (*Art poétique*, in *Traité de poétique et de Rhétorique de la Renaissance*, Paris : LGF, 1990, p. 303).

## II.- Les personnages du procès : juges, avocats, accusés et témoins

Alors que l'analyse de l'objet du litige autorisait à une nette distinction entre les deux genres que sont la comédie et la tragédie, la question des personnages semble mériter une approche sensiblement différente. S'il existe en effet sur ce point des particularités propres à nos deux comédies, et visant à une critique de la justice (B), les trois pièces ne portent pas moins à la scène un minimum de personnages-types présent lors d'un procès, et ce dans un évident souci de conformité avec la réalité d'une instance (A).

### A.- Permanence et crédibilité des acteurs : une nécessaire ressemblance avec le réel ?

De nos trois procès d'étude, il n'en est aucun à ne comporter au moins un juge, un demandeur, un défendeur, un accusé et généralement un témoin. Restent à examiner les atténuations de ce principe, et à en évaluer les conséquences. À deux exceptions près, chacun de ces rôles que nous qualifierons de *judiciaires* est tenu par un seul personnage : chez Corneille, le vieil Horace et Sabine peuvent tous deux jouer le rôle de témoins, et chez Somaize, le rôle du juge est tenu par trois personnages, même si un seul d'eux, Patrice, occupe véritablement le devant de la scène, ne serait-ce qu'au compte des répliques. C'est en effet lui qui rend le verdict<sup>59</sup>, auquel les deux autres ont néanmoins participé<sup>60</sup> mais qui se contentent seulement pendant l'instance de faire en sorte que les débats se déroulent paisiblement<sup>61</sup>. Il ressort également de nos trois œuvres qu'un personnage n'est pourvu que d'un seul rôle au procès, exception faite peut-être du vieil Horace et d'Épicarie. Si le premier est en effet à première vue l'avocat de son fils, il n'est pas moins d'une certaine manière également le témoin de la vertu de celui-ci pour la simple raison qu'il en est le père<sup>62</sup>. Quant à Épicarie, elle est assurément défenderesse mais également témoin en faveur de ce langage précieux accusé, pour la raison qu'elle est elle-même une précieuse, ou plus précisément qu'elle feint d'en être une pour duper Ribercour<sup>63</sup>. Le tout se faisant au prix d'un certain réalisme puisqu'en raison de leur implication dans le cas qui doit être jugé, ces avocats-témoins font preuve d'une évidente partialité, ce qui ne leur est toutefois jamais reproché<sup>64</sup>. En outre, alors que les demandeurs à l'action (Valère, Ribercour et Petit-Jean) peuvent aisément être identifiés à des avocats du roi, les

<sup>59</sup> v. 1522-1541 (p. 116-117).

<sup>60</sup> Somaize l'indique au moyen de la didascalie suivante : « les juges opinent » (après le v. 1506).

<sup>61</sup> Voir aux v. 1256-59 (p. 107) et aux v. 1414-16 (p. 112).

<sup>62</sup> Voir par exemple les v. 1655-58.

<sup>63</sup> Voir la première scène (p. 57-58).

<sup>64</sup> On sait pourtant que le témoignage d'un père pour ou contre son fils, en particulier, n'était admis ni en matière civile ni en matière pénale. Voir en ce sens par exemple J.-B. DENISART, *Collection de décisions nouvelles et de notions relatives à la jurisprudence actuelle*, t. 4, Paris : Desaint, 1775, p. 504, art. « Témoignage, témoins », 9<sup>e</sup> §.

seuls à prendre « la parole pour le roi » à la différence des procureurs<sup>65</sup>, c'est bien l'absence de ces derniers qui peut être relevée dans nos trois œuvres, tout comme d'ailleurs des greffiers ou encore des huissiers audienciers. Enfin, si les rôles tenus à l'audience sont toujours exclusivement judiciaires, Racine est le seul à légèrement atténuer cette constante : le fils du juge y joue en effet « l'assemblée » (v. 668) et un Souffleur est présent sur scène pour « secourir [la] mémoire troublée » des avocats (v. 667). Malgré ces quelques tempéraments, il semble nécessaire à la clarté dramatique que les rôles judiciaires soient plutôt bien définis, car si ces personnages représentent au procès le caractère qu'ils défendent lors de toute la pièce, ils tiennent aussi le rôle de l'entité particulière qu'ils jouent seulement lors de l'instance. En ce sens, chacun de nos procès apparaît bien, celui de Racine en premier lieu car il est expressément présenté de la sorte<sup>66</sup>, comme du quasi-théâtre dans le théâtre<sup>67</sup> et un minimum de rôles doivent y être tenus pour que le spectateur puisse croire à sa représentation.

Tous les rôles judiciaires ne sont néanmoins pas toujours donnés à de véritables personnages, et ce sans nuire en rien à la vraisemblance judiciaire de l'action. Tel est en effet le cas chez Somaize où l'accusé étant une langue, il ne peut par définition pas comparaître. Tel est également le cas chez Racine, qui, à la notable différence de son modèle grec, ne donne aucun vrai rôle au chien accusé en ne mentionnant dans aucune didascalie externe ou interne qu'il doive se trouver sur scène – le metteur en scène jouissant ici d'une manifeste liberté –, bien que l'Intimé produise sur scène sa progéniture afin d'obtenir la clémence de Dandin au terme d'une réplique particulièrement savoureuse (v. 818-824). C'est enfin également le cas des « témoins » – ou plus précisément des pièces à conviction –, toujours dans *Les Plaideurs*, qui ne sont rien moins que « la tête, et les pieds du Chapon » dévoré par l'accusé (v. 721). Racine offre alors à Petit-Jean, lorsqu'il les sort de « [s]a poche » (v. 720), un geste surprenant tant par son extrême candeur que par son caractère manifestement inattaquable : quel témoin vaudrait mieux que les restes dévorés d'un chapon déjà plumé et donc incapable de se défendre pour accuser un chien que Petit-Jean lui-même a surpris dans son geste ?

Si quelques rôles judiciaires ne sont pas donnés à des personnages humains au sein de nos deux comédies, et ce dans le dessein manifeste de provoquer d'inévitables rires d'étonnement, notre procès de tragédie n'est pas sans prendre parfois également une distance avec la réalité pour susciter tout autant la surprise des auditeurs. Il est en effet significatif d'observer que dans le jugement d'Horace, l'accusé ne parle

<sup>65</sup> Sur la question, voir par exemple B. BARBICHE, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris : PUF, 2012, p. 337.

<sup>66</sup> Voir en particulier la scène 14 de l'acte II et le début de la scène 2 de l'acte III où chaque rôle est distribué.

<sup>67</sup> Bien qu'aucune de nos trois pièces ne fasse partie de son corpus d'étude – *Les Plaideurs* en étant d'ailleurs expressément écartés pour constituer plus précisément un « jeu de rôle » (p. 348-48) –, voir sur la question l'ouvrage de G. FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève : Droz, 1996.

en rien pour sa défense, lançant en ouverture de sa seule réplique au procès ce très probablement insolent<sup>68</sup> : « À quoi bon me défendre ?<sup>69</sup> » Mais ce type d'effet de surprise est loin de n'apparaître que chez le seul héros. Que l'on pense ainsi à l'intervention de Sabine réclamant la mort à la place de son mari<sup>70</sup>, ou, au-delà de ce procès, au si célèbre « Qu'il mourût » de l'acte III d'*Horace*<sup>71</sup>. On reconnaît bien, au travers de ces exemples, l'application du principe formulé par Aubignac voulant qu'un auteur cherche toujours à surprendre le spectateur, certes en respectant la vraisemblance<sup>72</sup>, mais ici dans une manifeste distance avec la réalité. En effet, quel père réclamerait tant l'impossible à son fils ? Quelle épouse irait aussi loin dans le sacrifice pour son mari ? Et quel accusé ne se défendrait pas au point que peut le faire Horace, tout en montrant pour le moins une telle désinvolture face à un roi ?

### B.- *Caractère des personnages et critique de la justice*

Dans nos œuvres comiques, le genre tragique lui-même interdisant un tel procédé, une première grande catégorie de critiques est adressée à la justice : la vénalité, si ce n'est la malhonnêteté – voire l'avarice<sup>73</sup> – de ses agents. Si celle-ci est mentionnée plutôt incidemment chez Somaize<sup>74</sup>, elle occupe une place de choix dans l'ensemble de la pièce de Racine. Après avoir été évoquée par le portier Petit-Jean lors de la scène d'ouverture (v. 11-20), par Léandre et l'Intimé à propos des sergents (v. 148-150), c'est au tour du plaideur Chicanneau de tenter vainement d'acheter Petit-Jean afin d'obtenir une audience du juge (v. 179-180), avant que le bourgeois ne déplore le prix exorbitant que coûteraient désormais les procès (v. 183-84), puis qu'il ne propose directement à Dandin un « quartaut » de vin (v. 567), offre qui rend brutalement le juge sensible à ses sollicitations (v. 568). La critique de cette vénalité, et plus généralement celle du coût de la justice, n'est sans nul doute qu'un lieu commun – toutefois remis en question par des recherches récentes<sup>75</sup>. Mais sa présence dans nos deux comédies, et si appuyée dans l'une d'elles, semblerait indiquer qu'il s'agit bien là de l'un des principaux vices que les hommes de l'âge classique croient ou veulent identifier en leur justice.

<sup>68</sup> C'est tout du moins ainsi que le considère L. HERLAND (voir *Horace ou la naissance de l'homme*, op. cit., p. 200), et en ce sens qu'il analyse d'ailleurs l'ensemble de la réplique d'Horace lors de son procès.

<sup>69</sup> v. 1535.

<sup>70</sup> v. 1595 et s.

<sup>71</sup> Prononcé par le vieil Horace, ignorant encore la vaillance dont avait fait preuve son fils lors du combat contre les Curiaces (v. 1021).

<sup>72</sup> Voir *La pratique du théâtre*, Paris : Champion, 2011, respectivement p. 146 et p. 200.

<sup>73</sup> Ce vice apparaît toutefois de manière plutôt incidente dans *Les Plaideurs* (voir notamment au v. 88 ou aux v. 617-18) et ne semble donc pas mériter d'examen aussi approfondi que la question éminemment plus développée de la vénalité des gens de justice.

<sup>74</sup> Voir par exemple les v. 50-52 (p. 59).

<sup>75</sup> Voir en particulier L. FRÉGER, *Le "légitime salaire du magistrat" ? Le régime juridique des épices aux XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles : Les frais de justice sous l'Ancien Régime dans les juridictions normandes et bretonnes*. Thèse : Histoire du droit. Rennes : Université Rennes I, 2006.



Éminemment plus développée sur le plan de la critique et de la satire que la pièce de Somaize, la comédie de Racine ajoute d'autres traits, parfois relativement acerbes. L'un d'eux tient à la subornation de témoin, une pratique donnant lieu à de lourdes peines à laquelle Chicanneau montre, dès sa première entrée, avoir recours (v. 172-74). Mais ce sont surtout les bien complaisants témoins du Maine qui font l'objet de toutes les moqueries. Le même Chicanneau en emploie bien entendu (v. 167), et lorsque Petit-Jean produit ses « témoins » au procès (les restes du chapon dévoré par le chien, rappelons-le), son adversaire réclame sans ambages leur récusation au motif qu'ils viendraient du Maine (v. 722-23) ; une requête à laquelle Dandin, amusé, pourrait sembler accéder (v. 724).

Il est également permis de relever chez Racine l'assez grande sensibilité à la flatterie du juge qui, après les louanges si appuyées de l'Intimé (v. 739-42), formule cet aparté : « Vraiment il plaide bien. » Sont également présentes les critiques d'une notable incurie de la justice (puisque Dandin prononce sa sentence immédiatement après s'être profondément endormi en écoutant la plaidoirie de l'Intimé), de sa sévérité (sans guère réfléchir, Dandin condamne ainsi le chien « Aux Galères<sup>76</sup> ») si ce n'est même de sa cruauté<sup>77</sup>, mais aussi peut-être de sa versatilité<sup>78</sup>, la « grâce » (ou plus précisément l'acquittement) finalement accordé par Dandin à l'accusé (v. 882) donnant alors à voir la justice sous un jour bien critiquable, et assurément à mille lieues de ce que cette même grâce pouvait en montrer chez Corneille. Mais il ne faudrait pas oublier pour autant que cet arbitraire si manifeste de Dandin sert également, et peut-être surtout, à appuyer le caractère enfantin et capricieux du personnage<sup>79</sup>. Il serait ainsi bien hasardeux de conclure que Racine aurait cherché dans sa pièce à nécessairement dénoncer ces vices à propos de la justice en général ; en bon auteur dramatique, il sait bien que l'action, qu'il doit en outre ici fortement à Aristophane, doit primer sur ses propres opinions.

Il est néanmoins un dernier point à faire l'objet de critiques appuyées tant chez Somaize que Racine : celle tenant au langage judiciaire, et plus largement juridique. Mais là encore, si quelques jeux de mots et redondances volontaires sont bien présents chez Somaize<sup>80</sup>, Racine donne une ampleur tout autre et quasi systématique à ce phénomène qu'il met lui-même en avant dans sa *Préface*<sup>81</sup>. Outre de très nombreux jeux de mots<sup>82</sup>, l'emploi de pléonasmes, de répétitions et l'usage pédant du latin en particulier, c'est bien plus généralement la lourdeur et l'archaïsme de la langue

<sup>76</sup> v. 815.

<sup>77</sup> Voir le v. 852.

<sup>78</sup> Il semble en effet permis de considérer le juge, après ce verdict, comme manquant de constance et de volonté, puisqu'à la consternation de son fils face à une telle condamnation (v. 816-17) et à la réplique si empreinte de *pathos* de l'Intimé (v. 818-824), il se met à douter de sa décision (v. 827-832).

<sup>79</sup> En ce sens, voir notamment les v. 70, 118-19 ou encore 594.

<sup>80</sup> Voir par exemple les v. 1514-15 et 1524-29 (p. 116).

<sup>81</sup> Voir *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 302.

<sup>82</sup> Voir par exemple aux v. 65, 154, 617 ou encore 877.

juridique qui est raillée et caricaturée par le poète dans l'ensemble de sa comédie au moyen d'un évident souci de réalisme<sup>83</sup>.

Ainsi, et c'est bien là leur particularité, la pièce de Somaize, et bien plus encore celle de Racine, emploient tout en l'exagérant le jargon à loisir. Puisque toutefois ces différents effets sortent précisément le spectateur de l'action proprement dite, ils ne sauraient être dramatiquement justifiés que par « l'efficacité<sup>84</sup> » du comique qu'ils créent. Parfaitement non nécessaires, ils constituent ainsi de purs éléments de langue et non de drame, et, si caricaturaux soient-ils, servent alors à souligner tout autant le réalisme que la vraisemblance du caractère des personnages et des situations portées à la scène par les auteurs.

### III.- La temporalité dramatique du jugement : le procès comme apogée de l'action

À la différence des questions tenant aux cas jugés et aux personnages, celle de la temporalité du procès peut être traitée en prenant toujours en compte les trois pièces simultanément, le genre auquel elles appartiennent n'ayant ici qu'une incidence plutôt négligeable. Celle-ci semble cependant pouvoir s'articuler autour de deux grands aspects : du point de vue de l'œuvre dramatique dans son ensemble, le procès constituant ainsi un événement tout aussi prévisible que prévu en amont (A), mais également sous l'angle de cet achèvement de l'action que semble constituer véritablement l'instance (B).

#### A.- Le procès à la scène : un point d'orgue dramatique

Comme nous avons pu l'observer, nos trois procès tiennent une grande part dans les pièces qui les renferment tant en raison du nombre de vers qu'ils comportent que de leur place de choix à la fin de celles-ci. Mais il est une seconde remarque pour le moins aussi essentielle : le procès est bien préparé par l'ensemble de l'œuvre, et il constitue ainsi le moment le plus attendu par le spectateur. Suite logique de l'action, tout semble fait pour que sa venue constitue cet « apaisement grandiose » dont parle Pierre Larthomas à propos des tragédies cornéliennes<sup>85</sup>, cet *apaisement* tout court dirions-nous, puisque le terme s'applique tout aussi bien à nos deux comédies. Autrement dit, le procès constitue bien un point d'orgue de l'action, tant au sens propre et musical de prolongation (ou d'étirement) de la durée d'une note ou d'un silence musical qu'au sens figuré d'un climax, de « ce qui constitue le

<sup>83</sup> Voir notamment les v. 202, 222-29, 399, 418, 424-25, 786, 796.

<sup>84</sup> Pour reprendre le terme de P. LARTHOMAS (voir *Le langage dramatique*, *op. cit.*) qui considère tout au long de cet ouvrage l'efficacité comme le critère primordial d'une bonne écriture dramatique.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 128.

moment le plus attendu, le plus intense d'une manifestation, d'un phénomène<sup>86</sup> », un second sens qui doit ici retenir toute notre attention.

L'un de nos trois objets d'étude prépare très tôt l'instance portée à la scène : la pièce de Somaize. Débutant précisément par un dialogue où le juge que sera Patrice demande à Épicarie, qui l'accepte immédiatement, d'être avocate lors de l'instance à venir<sup>87</sup>, le procès est donc déjà prévu, et à l'issue de la première dizaine de vers. La suite de la pièce n'a dès lors pour mission que d'éveiller l'intérêt du spectateur pour celui-ci en présentant ses protagonistes et l'objet du litige (dans la deuxième scène qui met en scène Ribercour et son valet), quelques personnages secondaires et surtout l'esprit précieux.

Sans être fondamentalement différentes, les choses se présentent néanmoins d'une manière sensiblement autre et plus complexe dans les deux autres œuvres. Chez Corneille, le procès n'intervient ainsi qu'au terme d'une longue action, et pourrait à première vue paraître improvisé tant rien ne l'annonce expressément ; il a lieu à la fois parce que le roi-juge Tulle est entré sur scène et parce que Valère accuse Horace devant le roi (V, 2). Il semble toutefois essentiel de remarquer que ce procès, pour ne pas être préparé, n'en est pas moins d'une certaine façon attendu. En effet, par l'assassinat de sa sœur à la fin de la scène 5 de l'acte IV, le héros s'est placé dans une situation telle que le nœud dramatique est alors pleinement formé. Reste à savoir comment celui-ci peut être dénoué, et l'on apprend (v. 1435-38) que ce ne sera pas au moyen d'une punition d'Horace par son père. Aux yeux du spectateur, d'autres possibilités existeraient certes, comme celle d'une vengeance de Valère, amant de la sœur d'Horace, par exemple, et telle fut précisément la fin imaginée par Aubignac afin de corriger ce qu'il jugeait irrégulier dans la pièce<sup>88</sup> ; mais, outre une excessive liberté vis-à-vis de sa source qu'était Tite-Live, et donc une entorse à la vérité historique que Corneille n'aurait sans doute pu se permettre, cette fin n'aurait guère eu de force dramatique pour être justement trop attendue. L'intervention du tiers-juge qu'est le roi semble alors tout aussi nécessaire qu'excellente dramatiquement.

Chez Racine, la probabilité qu'un procès intervienne paraît en revanche anticipée plus en amont que chez Corneille, et ce pour la simple raison que dès que la folle manie de Dandin à juger est révélée par Petit-Jean lors de la scène d'ouverture (v. 31-38), le spectateur se doute qu'il est loin d'être impossible qu'un procès ait véritablement lieu sur scène. Racine sait toutefois ménager cette attente en introduisant ensuite deux éléments d'action distincts : l'intrigue amoureuse entre Léandre et Isabelle et la querelle entre Chicanneau et la Comtesse (I, 7). Si d'aucuns, du fait de cette multiplication des intrigues, pourraient regretter avec Jacques Scherer le manque

<sup>86</sup> Selon les définitions données par la 9<sup>e</sup> édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, curieusement l'un des seuls dictionnaires à mentionner ce sens figuré.

<sup>87</sup> v. 8-11 (p. 57).

<sup>88</sup> Voir *La pratique du théâtre*, op. cit., p. 466.

d'unité d'action des *Plaideurs*<sup>89</sup>, ces intrigues secondes, notre angle d'approche nous le montre aisément, servent aussi à ménager l'attente du dénouement de la première. La folie du juge obligeant son entourage à la précipitation, ce dénouement intervient alors à la première occasion. Lorsque Léandre apprend par Petit-Jean que le chien Citron vient de dévorer un chapon, lui vient immédiatement l'idée d'organiser un procès (II, 14), ce dont il n'a aucun mal à convaincre son père qui ne demande qu'une chose : « faire au moins la chose avec éclat » (v. 629) ; et les rôles des avocats sont alors tout aussi vite distribués au portier et au secrétaire de Dandin (v. 641-42). Mais là encore, Racine sait ménager une certaine attente puisque le procès n'intervient qu'après les deux premières scènes de l'acte III, une interruption d'une vingtaine de vers dans l'édition définitive de sa pièce.

On ne saurait tirer des conclusions hâtives de ces observations. Si l'attente du procès semble préparée bien plus tôt dans les deux comédies que chez Corneille, ce n'est pas tant à la différence de genre qu'on le doit qu'à deux particularités de nos comédies. La première est leur brièveté, qui contraint nécessairement l'auteur à ne pas multiplier rebondissements et péripéties – en mettant ainsi en place une construction qui eût été plus graduelle du nœud de l'action. Elles doivent donc en venir assez rapidement au procès final. En second lieu, parce qu'elles ont pour objet de l'action soit la mise en œuvre d'un faux procès pour duper un provincial niais, soit la folie de ceux qui rendent la justice, le procès est l'évidence même, alors que ce n'est que l'évolution de l'action qui le justifie chez Corneille. Il n'en demeure pas moins que les trois pièces ménagent toutes l'attente du procès de la même manière : par l'insertion de scènes entières, plus ou moins denses selon les œuvres, mais toujours d'une longueur assez sensible.

### *B.- L'intrinsèque théâtralité du jugement : dénouement ou quasi-dénouement du procès*

Dans le précieux ouvrage qu'il nous a laissé, Jacques Scherer s'interrogeait sur le moment où débute le dénouement, pour lui celui précisément où intervient la dernière péripétie<sup>90</sup>. Si l'on suit toujours son analyse, le dénouement, quoiqu'il comporte des impératifs différents en fonction des genres théâtraux où il a lieu, est de toute manière doté de trois qualités : il doit être nécessaire, complet et rapide<sup>91</sup>. Si les procès de nos trois pièces sont assurément pourvus de la première de ces trois qualités, on ne peut toutefois jamais les considérer comme remplissant les deux autres. Puisque nous ne remettons ici en cause ni véritablement le caractère de dénouement du procès ni la définition de Jacques Scherer, des précisions s'imposent sur l'identification des procès au dénouement dans nos trois œuvres.

<sup>89</sup> J. SCHERER, *La dramaturgie classique, op. cit.*, p. 156.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 186.

L'une d'elle mérite dans un premier temps d'être isolée : *Horace*. La pièce s'achève sur une tirade de Tulle qui y rend son verdict – certes fort attendu même si le spectateur pouvait le craindre tant le sort du héros en dépendait –, le roi n'ajoutant plus ensuite que des propos visant à la consolation et à la réconciliation. Même si cette remarque méritera d'être affinée, ce ne serait donc pas le procès lui-même, mais bien le verdict qui constituerait le dénouement pour en remplir les trois qualités précitées. Il n'est pourtant pas permis d'appliquer cette affirmation aux deux procès de comédie puisque leur action ne s'achève précisément pas ici. Chez Somaize, Ribercour apprend une fois le verdict prononcé qu'il a été dupé, et ce par une lettre que lui remet Épicarie<sup>92</sup>. Chez Racine, c'est l'intervention de Léandre (v. 853 sq.) qui amène véritablement le dénouement, et de ce type si fréquent dans la comédie classique : un mariage. Devons-nous pourtant considérer purement et simplement que le procès, et plus précisément le verdict, ne constituerait pas le dénouement de toutes nos œuvres ? Ce problème semble réclamer un examen attentif de nos deux comédies tant la réponse paraît parfois délicate à donner.

Dans *Le procez des pretieuses*, l'instance n'était qu'une farce jouée à Ribercour et donc rien moins qu'un jeu de dupes. Mais si la pièce se dénoue véritablement lors de la découverte de la supercherie, l'action à laquelle croyait participer l'avocat semblait s'être parfaitement dénouée avec le verdict. Autrement dit, celui-ci constitue bien un feint dénouement, Somaize mettant alors en lumière, par la conclusion de sa pièce, une concurrence entre le vrai et le faux, entre deux dénouements dont le comique provient finalement du fait que celui qui était pressenti par la dupe comme l'évidence même ne constituera pourtant pas un achèvement. Paradoxalement sans nul doute, et ne serait-ce que par sa nature de tromperie qu'il clôt, le verdict chez Somaize participe, précisément parce qu'il n'en est pas un, du dénouement.

Dans la pièce de Racine, le mariage est bien en un sens le dénouement. Mais il n'est que le dénouement de l'intrigue amoureuse et ne saurait en aucun cas clore l'intrigue principale qu'est la manie du juge pour ne pas s'y rapporter. À deux intrigues différentes, Racine offre deux dénouements distincts, et c'est précisément dans la dernière réplique de la pièce que l'on observe comment il y parvient. Alors que l'on pouvait croire la pièce achevée par le mariage – et telle l'est-elle assurément pour le couple d'amoureux –, Dandin revient brutalement à ses préoccupations en se souvenant que le « criminel » n'a pas été jugé (v. 881). Il l'acquitte finalement, et prétend le faire pour sa future belle-fille, réaffirmant ainsi définitivement (et de manière bien moins judiciaire qu'auparavant) qu'il consent au mariage. L'ordre des éléments est ici d'importance, car si le verdict judiciaire achève bien l'intrigue principale, on pourrait alors, un bref instant, penser la pièce close par un mariage qui en constituerait le principal dénouement. Un paradoxe certes, mais brusquement nuancé par l'ultime vers du juge (v. 884), le si savoureux : « Allons nous délasser à voir d'autres procès. » Tout comme la dernière réplique de *l'Avare* montrait « le

<sup>92</sup> v. 1548 (p. 117).

dernier trait d'avarice d'Harpagon<sup>93</sup> », la pièce de Racine, qui lui est précisément contemporaine, montre le dernier trait de folie d'un juge que rien ne guérira sans doute jamais de son obsession. Les deux dénouements sont donc parfaitement entremêlés, et nous ne saurions que remarquer l'adresse avec laquelle Racine met tantôt l'un en avant, tantôt l'autre, pour que le spectateur ne sache finalement plus lequel doit primer. Belle manière sans doute d'achever une pièce aux intrigues multiples, quoiqu'un grief d'ordre dramaturgique puisse subsister : rien ne vient en effet dénouer l'intrigue de la querelle entre la Comtesse et Chicanneau, et nous croyons que s'il est un point sur lequel les critiques structurelles de Jacques Scherer sur *Les Plaideurs* ont tout leur sens, c'est bien ici.

Quoiqu'il ne constitue pas toujours un dénouement proprement dit, le procès, et plus précisément le verdict, n'en est pas moins l'une des manières de résoudre une action dramatique pleinement nouée, comme le procès dans la réalité a pour but de résoudre un litige – toutes les voies alternatives ayant été tentées – que seul ce tiers qu'est le juge peut alors dénouer au moyen de cette *catharsis* qu'est sa décision<sup>94</sup>. Quand bien même le verdict n'est pas toujours le vrai dénouement, il peut ou sait pour le moins en donner l'illusion, et développe toujours un minimum de réalisme (ne serait-ce qu'au compte des vers dont il se compose) afin d'être vraisemblable. Mais puisque chez nos auteurs, il n'apporte aucune grande péripétie, aucun rebondissement à l'action – même si le procès d'Horace est sans doute le plus surprenant par la teneur des déclarations qu'il renferme parfois et que son incidence sur l'action est bien plus manifeste que dans nos comédies puisque le sort du héros en dépend –, la conséquence de cette nécessité due à la vraisemblance est qu'il prolonge à loisir l'arrivée du (quasi) dénouement qu'est le verdict, et prolonge donc l'action d'une manière tout aussi plaisante que crédible en créant, peu ou prou, sa suspension. Il aurait pu en être tout autrement car des procès comportant des coups de théâtre existent bien – que l'on ne songe ici qu'au *Marchand de Venise* de Shakespeare ou au *Volpone* de Benjamin Jonson –, mais nos trois auteurs ne se servent pas ainsi de l'instance. Du point de vue des temporalités, ils se contentent essentiellement d'exploiter l'une de ses principales qualités : l'attente qu'elle crée, comme ils la faisaient, symétriquement, toujours plus ou moins désirer. En ce sens, théâtre et procès comportent de profondes ressemblances, et c'est alors une évidence d'observer que ce dernier possède une assez redoutable efficacité dramatique. De toutes les situations singulières de la vie, nous irions même jusqu'à penser qu'il s'agirait de l'une des plus immédiatement transposables à la scène, et n'hésiterions pas à conclure, de ce point de vue, à son assez nette intrinsèque théâtralité.

<sup>93</sup> Selon la formule de P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, op. cit., p. 129.

<sup>94</sup> Pour un tel parallèle entre *catharsis* dramatique et judiciaire, voir G. SOULIER, « Le théâtre et le procès », *Droit et société* 1991, n° 17-18, p. 9-24.