

« Je n'ai pas cru à propos que l'homme parlât le même langage que Dieu ». Strophe et énonciation chez Corneille

Claire FOURQUET-GRACIEUX
Université Paris-Est-Créteil
EA 4395 – Lettres, Idées, Savoirs

« Corneille, si original, si créateur pour tout le reste, a été trop souvent en prosodie un esprit un peu à la suite¹. » Le silence de Corneille sur les questions de métrique conforte ce jugement, mais deux éléments nous invitent à nuancer l'idée d'un suivisme prosodique : l'immense succès de son *Imitation de Jésus-Christ* en vers lyriques, avec une trentaine de rééditions à l'époque, et la place centrale des citations de Corneille, en particulier de ses poèmes religieux, dans la somme érudite *Les Strophes*, notamment pour illustrer le quatrain². De là émergent plusieurs questions, par cercles concentriques : le succès de *L'Imitation* doit-il quelque chose à sa dimension prosodique ? Peut-on parler d'un vers dévot cornélien qui se différencierait de son vers profane ? Et enfin, le vers de Corneille est-il spécifique ou représentatif d'une époque ? L'étude de la strophe est un guide sûr pour répondre à ces questions.

Comparaison des strophes

Les strophes de la poésie dramatique

Le dramaturge ne s'est pas contenté des distiques d'alexandrins. Douze de ses trente-cinq poèmes dramatiques, soit le tiers de sa production théâtrale, interrompent la continuité du vers dramatique par des strophes ou des vers mêlés.

Nom (date, genre de la pièce de théâtre)	Localisation des strophes (acte, scène)	Nature de la strophe utilisée	Principe d'agencement interne
<i>La Veuve</i> (1634, comédie)	II, 1	dizains	hétérométrie
<i>La Place royale</i> (1637, comédie)	I, 3 ; II, 2 ; III, 5 ; IV, 7	dizains, sizains	hétérométrie
<i>Le Cid</i> (1637, tragédie)	I, 6 ; V, 2	dizains, huitains	polymétrie et hétérométrie
<i>L'Aveugle de Smyrne</i> (1637, tragi-comédie)	I, 2	dizains	hétérométrie
<i>Médée</i> (1639, tragédie)	IV, 4	huitains	hétérométrie
<i>La Suite du menteur</i> (1645, comédie)	III, 2	dizains	isométrie

¹ Maurice Souriau, *L'Évolution du vers français au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1893, p. 109.

² Philippe Martinon, *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 1912, *passim*, mais pour le quatrain, p. 97, 99, 110, 117, 121, 123-124, 140-141, 145, 159, 161-168, 174, 178. Martinon rejoint cependant en partie Souriau, voir p. 60, 64.

<i>Héraclius</i> (1647, tragédie)	V, 1	huitains	isométrie
<i>Andromède</i> (1650, tragédie)	Prologue ; I, 3 ; II, 1 ; II, 2 ; II, 5 ; III, 1 ; III, 3 ; IV, 6 ; V, 7 ; V, 8	douzains, dizains, huitains, sizains, quatrains.	polymétrie mais vers mêlés en V, 8
<i>Œdipe</i> (1569, tragédie)	III, 1	dizains	hétérométrie
<i>La Conquête de la Toison d'or</i> (1660, tragédie)	Prologue, 2-4 ; I, 6 ; II, 4 ; III, 5 ; IV, 2 ; V, 5-7	quatorzains, douzains, onzains, dizains, huitains, sizains, quintils, quatrains	polymétrie et vers mêlés
<i>Sertorius</i> (1662, tragédie)	V, 2	quatrains	isométrie
<i>Sophonisbe</i> (1663, tragédie)	V, 2	huitains	polymétrie
<i>Agésilas</i> (1666, tragédie)	<i>Passim</i>		vers mêlés
<i>Psyché</i> (1671, comédie-ballet)	<i>Passim</i>		vers mêlés

La strophe longue (dizains, huitains, devant les sizains) est la plus fréquente. Sur le plan métrique, la variation métrique est privilégiée puisque seul le quart de ces pièces pratiquent l'isométrie : *La Suite du menteur*, *Héraclius*, *Sertorius*. Sur le plan métrique, l'un des rares commentaires de Corneille sur sa prosodie est paradoxal :

Les vers de stances sont moins vers que les alexandrins, parce que parmi notre langage commun il se coule plus de ces vers inégaux, les uns courts, les autres longs, avec des rimes croisées et éloignées les unes des autres, que de ceux dont la mesure est toujours égale, et les rimes toujours mariées³.

La variation métrique, fondamentale dans la poésie lyrique, est pourtant présentée par Corneille comme moins lyrique que l'alexandrin car plus proche du langage commun. Pourquoi alors l'introduit-il dans ses pièces ? Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point pour l'éclairer. À partir de 1650, l'hétérométrie dominante cède la place à la concurrence entre polymétrie et vers mêlés. La polymétrie, qui suppose la coexistence d'au moins trois mètres à l'intérieur d'une strophe, concerne 5 pièces sur 7 de cette époque, mis à part *Œdipe*, qui pratique l'hétérométrie, et *Sertorius*, l'isométrie. Les vers mêlés, intrinsèquement imprévisibles, se retrouvent dans 4 pièces, de manière intégrale ou partielle : *Andromède*, *La Conquête de la Toison d'or*, *Agésilas* et *Psyché*.

Ce faisant, Corneille est sensible aux évolutions strophiques de son temps : la mode est aux stances mêlées et aux vers mêlés dans la poésie lyrique. Son vers dramatique se rapproche ainsi de la poésie lyrique, d'une pièce de théâtre à l'autre.

Les strophes des *Poésies diverses*

La pratique cornélienne est toute différente dans le domaine de la lyrique profane⁴. L'isométrie domine dans ces 90 poèmes. Sur le plan strophique, une évolution est à noter ; jusqu'en 1670, le poète cultive la brièveté, puisqu'il recourt à une variété de formes courtes (sonnets, odes, madrigaux et épigrammes) et que les quatrains représentent 21 % de cette production. À partir de 1672, cette poésie rejoint les rimes

³ *Andromède*, Examen (1660), dans Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. A. Stegmann, Paris, Seuil, 1963, p. 467.

⁴ *Poésies diverses*, dans *ibid.*, p. 863-904.

suivies de la poésie dramatique (20 poèmes sont concernés), au point que « Sur le départ du roi » est extrait de *Tite et Bérénice*.

Les strophes de la poésie religieuse

Corneille s'est aussi essayé à la poésie religieuse à travers 184 pièces que l'on peut séparer en deux ensembles : liturgique et dévot. Une constante caractérise ses traductions liturgiques en vers : le quatrain représente non plus 20 % du sous-ensemble comme dans sa production profane, mais plus de 90 %. La mise en perspective des sept Psaumes de la pénitence, les plus souvent mis en français sous l'Ancien Régime, confirme l'idée que Corneille s'inscrit pleinement dans la production des Psaumes de son époque : il suit une tendance à raccourcir la strophe en utilisant le quatrain, strophe la plus souvent utilisée depuis Antoine Godeau et Jacques Le Pigeon, même par Jean Desmarets de Saint-Sorlin. Deuxièmement, il suit la tendance à la moindre variété métrique et strophique. C'est même l'un des traducteurs et paraphrastes des Psaumes les moins inventifs avec Jacques Le Pigeon (1646) et Étienne Marin de Pinchesne (1671) qui recourent en permanence aux quatrains, tandis que le jésuite Charles Le Breton fait le choix du dizain en 1660. Il en résulte une très grande homogénéité formelle des Psaumes cornéliens : 49 fois, on trouve des quatrains à rimes croisées, contre une fois un huitain. À première vue donc, Corneille est un suiveur et ne fait pas partie des poètes qui se servent des poèmes davidiques comme « laboratoire des formes⁵ ».

Par ailleurs, sa strophe liturgique est essentiellement hétérométrique, ce qui rappelle la pratique de la poésie dramatique lyrique.

	Nombre de pièces isométriques	Nombre de pièces hétérométriques	Nombre de pièces polymétriques	Nombre de pièces à stances mêlées	Nombre total de pièces
Louanges de la sainte Vierge	-	-	-	20	20
Psaumes	42	5	3	-	50
Hymnes du bréviaire romain	77	14	1	-	92
Hymnes de S ^{te} Geneviève	3	4	-	-	7
Hymnes de S ^t Victor	3	-	-	-	3
Vêpres des dimanches et complies	-	2	-	-	2
Office de la Vierge	4	6	-	-	10
Total	129	31	4	20	184

Cet écho est plus explicite encore dans les *Louanges de la Sainte Vierge* qui prolongent les déclarations de l'Examen d'*Andromède* :

⁵ Expression empruntée à Stéphane Macé, « Le psautier de Racan, laboratoire des formes et terrain polémique », dans *Les Paraphrases bibliques aux XVI^e et XVII^e siècles*, dir. V. Ferrer et A. Mantero, Genève, Droz, 2006, p. 359-376. Cependant, nous le verrons, Corneille varie constamment l'agencement des mètres, à la manière de Racan, Godeau, etc.

Je me suis réglé à rendre chacun de ses huitains par un dizain ; mais je ne me suis pas assujéti à les faire tous de la même mesure ; J’y ai mêlé des vers longs et courts, selon que les expressions en ont eu besoin, pour avoir plus de conformité avec l’original⁶.

Les strophes de *L’Imitation de Jésus-Christ*

La traduction de l’ouvrage dévot *L’Imitation de Jésus-Christ* (1650-1656) nécessite que l’on s’y attarde. Trois de ces quatre livres reposent sur l’unité strophique. Les chapitres des livres I, II et IV sont majoritairement homostrophiques, c’est-à-dire qu’ils voient le retour d’une même strophe (nombre de vers, mais aussi disposition métrique et rimique). Les dizains y dominent devant les quatrains et les sizains. Cette hiérarchie est reprise dans les chapitres homostrophiques du livre III (36 des 59 chapitres), lequel comporte par ailleurs 2 chapitres en stances mêlées et 21 chapitres hétérostrophiques combinant souvent deux profils strophiques.

	Nombre de chapitres homostrophiques, par nature de strophe							Nombre Rimes suivies	Nombre de chapitres hétérostrophiques
	Dizain	Neuvain	Huitain	Septain	Sizain	Quintil	Quatrain		
Livre I (25 chapitres)	10	1	1	-	3	2	6	2	-
Livre II (12 chapitres)	3	1	-	2	1	1	2	1	1
Livre III (59 chapitres)	13	1	4	-	4	1	9	4	23
Livre IV (18 chapitres)	6	-	-	1	3	2	3	3	-
Total	32	3	5	3	11	6	20	10	24

En d’autres termes, *L’Imitation* associe les strophes de la poésie dramatique à travers des chapitres tantôt en dizains, tantôt en sizains tantôt en rimes suivies, et la strophe-reine de la poésie lyrique, le quatrain. Ainsi se confirme l’importance du quatrain, étendu à l’ensemble de la poésie de Corneille, ainsi que le profil particulier de *L’Imitation*, intermédiaire entre théâtre et poésie. Intermédiaire pour des raisons formelles, mais aussi en vertu de sa dimension conversationnelle, puisque s’y noue le plus souvent un dialogue entre l’homme et Dieu, en particulier dans le livre III. *L’Imitation* tire donc à plus d’un titre vers le théâtre, c’est un texte « puissamment dramatique⁷ ».

	Poésie dramatique	Poésie profane	Poésie liturgique	<i>Imitation de Jésus-Christ</i>
Strophe dominante	dizains, sixains	quatrains	quatrains	dizains, sixains
		après 1672, rimes suivies		quatrains
Système de mètres dominant	avant 1650, hétérométrie	isométrie	hétérométrie	hétérométrie
	après 1650, polymétrie / vers mêlés			

Si l’on récapitule les différentes tendances des strophes cornéliennes, la distinction formelle entre vers profane, vers dramatique et vers dévot est pertinente. Seulement, les différentes évolutions témoignent de la tendance qu’a eue Corneille de faire se rejoindre

⁶ Pierre Corneille, *Louanges de la sainte Vierge*, Au lecteur (1665), dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1047.

⁷ Pierre Le Gall, *Pierre Corneille en son temps et en son œuvre. Enquête sur un poète de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997, p. 320.

le vers profane et le vers dramatique, tandis que *L'Imitation de Jésus-Christ* est la seule œuvre qui rende ces frontières poreuses.

La strophe, une convention ou une forme-sens ?

Au-delà de ces remarques d'ordre générique, tâchons de déterminer si un sens est associé au choix d'une strophe.

Pour une interprétation énonciative des strophes

L'Examen d'*Andromède* cité *supra* invite à une lecture psychologisante du choix strophique, ce qui se confirme dans l'acte III scène 3 d'*Andromède*, où les sizains d'allégresse suivent des quatrains d'encouragement. Au-delà de cet exemple, une logique d'ordre rhétorique, voire plus précisément éthique, traverse tout l'œuvre dramatique et explique la faible variété de strophes utilisées : les dizains sont plutôt associés au monologue délibératif. C'est le cas dès les premières stances de Corneille (*La Place royale*, Philiste, II, 1), puis dans *Le Cid* (Rodrigue, I, 6), *Polyeucte* (IV, 2), *Andromède* (Mercure, V, 7) et *Œdipe* (Dircé, III, 1). Des contre-exemples empêchent d'associer systématiquement cette forme versifiée à ce type de parole théâtrale : les stances de l'Infante du *Cid*, ou encore les huitains de *Médée* (IV, 4) et *Héraclius* (V, 1). Tout est relatif quand on en vient au détail, mais l'idée d'une forme-sens paraît pertinente.

Une autre piste, énonciative plus que rhétorique, se prête à une plus grande systématisme. Qu'il s'agisse des interventions du chœur ou, chez les protagonistes, de monologues et de lecture de lettres empreintes de galanterie, la figure de l'apostrophe est sollicitée : apostrophe à soi, à Dieu, à son amour. Plus largement, cette piste énonciative vient englober théâtre, poésie lyrique et poésie dévote, selon l'axiome suivant : en cas de succession strophique, le changement de strophe s'accompagne d'un changement d'énonciateur.

Cette pratique se vérifie dans la poésie profane. Dans la « Mascarade des enfants gâtés », le sizain est utilisé par l'officier et les dizains, aussi irréguliers soient-ils, par le gentilhomme ; le quatrain par le plaideur ; le dizain d'octosyllabes par l'amoureux et l'ivrogne. Au théâtre, cette pratique est abondamment attestée. Ainsi, dans *Andromède* et *La Conquête de la Toison d'or*, ce sont principalement les dieux et demi-dieux qui parlent en strophes : le soleil et Melpomène, Vénus, Mercure, Éole, Jupiter, Neptune, Junon, Glauque ; Persée, Orphée. Quant aux humains, c'est dans certaines situations que l'on passe des distiques d'alexandrins aux strophes, du vers dramatique au vers lyrique : soliloque plaintif d'Andromède (III, 1), chants galants du page (II, 1 ; II, 2). Corneille rend explicite cette identité énonciative de la strophe, dans *L'Imitation* :

J'ai pris la liberté de changer la mesure de mes vers toutes les fois qu'il change de personnages, tant pour aider le lecteur à remarquer ce changement, que parce que je n'ai pas cru à propos que l'homme parlât le même langage que Dieu⁸.

N'en déduisons pas qu'une strophe est attachée à un personnage : dans *Andromède*, le quatrain sied au chœur comme au soliste ; et inversement, le chœur utilise le quatrain (III, 3 ; V, 7), mais aussi le sizain (I, 3 ; III, 3), le quintil (IV, 6) et le huitain (V, 8). Le même type de strophe peut être utilisé par deux personnages différents, mais alors sa disposition change. La combinaison métrique des quatrains varie ainsi subtilement dans le dialogue entre le chœur et une voix (*Andromède*, III, 3) : le chœur adopte la disposition 12-8-6-12, la voix s'approprie la structure 12-6-8-12.

⁸ Pierre Corneille, *Imitation de Jésus-Christ*, Au Lecteur (1665), dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 911.

Par conséquent, la solution qu'a trouvée Corneille pour distinguer les énonciateurs n'est pas verbale⁹, mais prosodique.

Contraste et dramaturgie. Le cas de *L'Imitation*

Le troisième livre de *L'Imitation de Jésus-Christ* approfondit cette pratique. Il contient de fréquents dialogues entre l'homme et Dieu. Or, dans 23 des 59 chapitres qui le constituent, plusieurs strophes, deux le plus souvent, se partagent l'espace dans la traduction de Corneille. Le quatrain règne (19 fois sur 23), 6 fois avec le dizain, 4 fois avec les rimes suivies. Mis à part les chapitres 8 et 54 du livre III, la coexistence de plusieurs strophes ne peut être qualifiée de *stances mêlées* dans la mesure où cette polystrophie n'est pas soumise à l'irrégularité et à l'imprévisibilité : quand on change de strophe ou de structure de strophe, l'énonciateur change.

Rien n'est systématique, même dans *L'Imitation* : le quatrain n'est pas une forme-sens qui serait la propriété ou le signe de l'homme. En revanche, ce qui est significatif est le contraste généralement d'ordre strophique, mais parfois métrique. Dieu y est associé à des strophes composées (dizains dans 7 chapitres, huitains dans 3 autres) ou aux rimes suivies (à 5 reprises), tandis que l'homme s'exprime presque invariablement en quatrains (14 fois).

Numéro de chapitre du livre III	Forme adoptée lorsque l'énonciateur est Dieu	Forme adoptée lorsque l'énonciateur est l'homme	Forme adoptée lorsque l'énonciateur est autre
3	dizains	sixains aabcbc 8-10-8-10-8-8 oraison : quatrain abab 12-12-8-12	
16		l'homme, à son cœur : dizains	discours rapportés des dévots : quatrains
17	dizains	quatrains 12-8-12-8	
18	dizains	quatrains	
37	dizains	quatrains	
41	dizains	quatrains	
46	dizains (8 décasyllabes + 2 octosyllabes) ababccdeed	dizains d'octosyllabes ababccdede	
57	dizains	sixains	
6	huitains	quatrains	
19	huitains	quatrains	
44	huitains	sixains	
27	septains	quatrains pour l'oraison	
4	sizains	quatrains	
39	sizains	quatrains	
11	quatrains 12-8-12-8	quatrains d'heptasyllabes	
23	quatrains	quintils	
5	rimes suivies	quatrains	
12	rimes suivies	quatrains	
15	rimes suivies	quatrains	
21	rimes suivies	quatrains	
56	rimes suivies	huitains	

⁹ Jean Desmarets de Saint-Sorlin, à l'époque de Corneille (*Les 4 livres de L'Imitation de Jésus-Christ traduits en vers françois par J. Desmarets*, Paris, P. le Petit, 1654) et Félicité de Lamennais au XIX^e siècle (*L'Imitation de Jésus-Christ, traduction nouvelle avec des réflexions à la fin de chaque chapitre*, Paris, Librairie classique élémentaire, 1824) précisent le nom de l'énonciateur.

Lorsque la strophe présente le même nombre de vers du début à la fin de la pièce, comme dans le chapitre 11 du livre III de *L'Imitation* intégralement constitué de quatrains, c'est la disposition qui assure le contraste : Dieu parle à travers des quatrains 12-8-12-8 abab, l'homme parle par quatrains d'heptasyllabes abab ; il en va de même dans le chapitre 46 (dizains hétérométriques de 8 alexandrins suivis de 2 octosyllabes pour Dieu, dizains d'octosyllabes pour l'homme, les deux profils présentant un agencement métrique particulier). Par conséquent, si l'on cumule longueur de la strophe et longueur du vers, l'homme est décidément du côté de la brièveté et Dieu de l'abondance (longue strophe du dizain ou long mètre dans les rimes suivies).

Que se passe-t-il dans les discours directs où l'hétérogénéité énonciative est le plus à même d'être restituée ? Lorsque la reine Cassiope quitte le distique d'alexandrins pour la strophe dans l'acte I d'*Andromède*, c'est qu'elle cite un oracle (v. 176-181). L'écart entre le divin et l'humain est ainsi souligné. Lorsque la parole humaine est rapportée par Dieu dans *L'Imitation*, l'on assiste également à un changement prosodique :

Pense à moi, mon enfant, quoi que tu te proposes,
Laisse-m'en disposer, et dis en toutes choses :

Ô mon Dieu ! si ton bon plaisir
S'accorde à ce que je souhaite,
Donne-m'en le succès conforme à mon désir ;
Sinon ta volonté soit faite.

Si ta gloire peut s'exalter
Par l'effet où j'ose prétendre,
Permetts qu'en ton saint nom je puisse exécuter
Ce que tu me vois entreprendre¹⁰.

Les rimes suivies d'alexandrins de l'énonciateur premier cèdent la place aux strophes hétérométriques de l'énonciateur second.

En revanche, quand l'homme rapporte le discours de Jésus-Christ, aucun changement formel ne se produit. Dans l'avant-dernière strophe du chapitre 1, certes, le discours direct recouvre une unité strophique, celle du sizain, mais sans changement formel par rapport aux strophes qui précèdent :

Ce dont ton bien-aimé te veut entretenir.
« Je suis, te dira-t-il, ton salut et ta vie :
Si tu peux avec moi demeurer bien unie,
Le vrai calme avec toi demeurera toujours :
Renonce pour m'aimer aux douceurs temporelles ;
N'aspire plus qu'aux éternelles ;
Et ce calme naîtra de nos saintes amours¹¹ ».

Peut-être la continuité formelle entre l'homme et Jésus-Christ vise-t-elle à souligner la nature humaine de l'homme-Dieu. Peut-être aussi cède-t-elle la place à d'autres critères que la prosodie pour différencier les natures.

Or, sur le plan syntaxique, les énonciations présentent un fort contraste, en particulier dans le chapitre 3 du livre III. La parole de Dieu y épouse le cadre de la phrase simple, privilégie le parallélisme de construction, les anaphores solennelles régulatrices (« Elles passent de loin » × 2 ; « elles ne sont que » × 2) ou les connecteurs (« cependant », « donc », « Ainsi »). La parole de l'homme en revanche s'étend dans le cadre de la phrase complexe et de la phrase atypique avec redoublement de postes syntaxiques, constructions semi-clivées, interjections (ex : « Heureux, ô Dieu, celui-là que ta voix »,

¹⁰ Pierre Corneille, *L'Imitation de Jésus-Christ*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., liv. III, chap. 15, p. 973.

¹¹ *Ibid.*, liv. III, chap. 1, p. 956.

etc. III, 3) et enjambements à l'intérieur d'un même groupe : « ta voix // Elle-même ». C'est le contraste qui est significatif, car les pôles sont inversés dans les chapitres 4 et 11 par rapport au chapitre 3 : le cadre simple vaut pour l'homme, la phrase complexe pour Dieu. Dans le chapitre 4, la phrase complexe (en particulier dans la 3^e strophe) et la concordance différée caractérisent Dieu, là où l'homme pratique l'anaphore de « C'est là », « ainsi », « que ». De manière plus générale, la rationalité de la parole divine contraste avec l'émotion de l'homme, l'ordre avec le désordre.

L'Imitation de Jésus-Christ, un art poétique ?

De ce fait, plus qu'il ne marque un rapprochement entre poésie et théâtre, le livre III de *L'Imitation* vient jeter plusieurs éclairages sur le théâtre cornélien. André Stegmann l'avait perçu :

La traduction de *L'Imitation* n'est pas une œuvre en marge de la production cornélienne. L'esprit de son théâtre s'accorde avec une partie essentielle de cette œuvre, au premier abord si différente. [...] Ce qu'il ajoute au texte va dans le sens de son expression dramatique¹².

Évoquons brièvement ces éclairages. En premier lieu, le livre III de *L'Imitation* légitime le vers-maître du théâtre classique voire le système de rimes suivies. Puisque l'alexandrin y est utilisé prioritairement par Dieu, et que les rimes suivies le disputent aux dizains dans l'énonciation divine, cela permet de comprendre le rôle joué et par l'alexandrin et par les rimes suivies au théâtre, et par voie de conséquence de lever le paradoxe que nous avons détecté dans l'Examen d'*Andromède* (*supra*) : l'alexandrin appartient au langage divin, et selon l'argument de continuité, la parole théâtrale faite de rimes suivies est annexée au langage divin.

En deuxième lieu, sous la plume de Corneille, le livre III approfondit la réflexion sur la parole, à tel point que l'étude de la parole chez Corneille devrait passer par l'étude de *L'Imitation*, œuvre dévote que Corneille s'est appropriée plus qu'il ne l'a traduite et qui prend des allures d'art poétique, en ces temps de bilan et de retrait de l'écriture dramatique. En effet, Corneille y ajoute une réflexion sur la parole, sur l'abondance, sur la douceur. À titre emblématique des libertés prises avec l'original, le titre du chapitre 1 du livre III, *De interna consolatione* est traduit par « De l'entretien intérieur de Jésus-Christ avec l'âme fidèle ». Par ailleurs, l'abondance est souvent valorisée et rapportée à l'énonciateur divin.

Le quatrain, « style du saint Esprit¹³ » ?

Si la poésie dévote de Corneille s'éloigne de sa poésie dramatique sur le plan formel, le vers cornélien présente-t-il un profil cohérent ? Le quatrain peut servir de support de cette réflexion car c'est la strophe prépondérante dans les traductions religieuses, plus encore dans les strophes liturgiques (Psaumes, hymnes, Office).

La tradition de la poésie morale accorde une place toute particulière au quatrain, strophe didactique en vogue dans la dernière partie du XVI^e siècle. Jean Vignes le définit

par les trois critères de brièveté des énoncés, de caractère mémorable et de fonction didactique, le genre gnomique renvoie à une poésie originaire, oraculaire, révélatrice de la volonté des dieux et il justifie ainsi l'idée d'une primauté de la poésie sur la prose¹⁴.

¹² André Stegmann, présentation de *L'Imitation de Jésus-Christ*, *ibid.*, p. 905-906.

¹³ Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les 4 Livres...*, *op. cit.*

¹⁴ Loris Petris, dans Guy Du Faur de Pibrac, *Les Quatrains, Les Plaisirs de la vie rustique et autres poésies*, Genève, Droz, 2004, p. 18.

En particulier, avec 126 quatrains en décasyllabes, la poésie de Pibrac relevait d'une poésie gnomique en 1574-1575. Peut-on parler de suivisme dans le cas de Corneille, lui qui annexe plutôt l'alexandrin à l'énonciation divine ?

Le quatrain dans *L'Imitation de Jésus-Christ* : Corneille et ses émules

Si l'on examine la production de Corneille, deux réflexions viennent remettre en question le conformisme de l'écrivain. Tout d'abord, si le quatrain y est si fréquent, c'est qu'il s'inscrit dans une même pratique, celle de la traduction. Dans la poésie profane, le quatrain accompagne en effet des œuvres de jeunesse certes (ses premiers vers « À Monsieur de Scudéry sur son *Ligdamon et Lidias* »), mais aussi des traductions : 3 des 5 épigrammes d'Audœnus, l'épigramme latine de M. de Montmaur, l'épigramme « pour Monsieur L.C.D.F. représentant un diable au même ballet », et deux traductions de Santeuil, « Au roi sur sa conquête de la Franche Comté » et « Au Roi sur le rétablissement de la foi catholique en ses conquêtes de Hollande ». Quant à la poésie dévote de Corneille, qui appartient à l'âge mûr du dramaturge, elle repose essentiellement sur l'exercice de traduction. Par conséquent, loin de toute considération herméneutique et indépendamment de la diachronie, le quatrain est à envisager dans la production cornélienne comme la strophe propice à la mise en français, et par voie de conséquence, comme ce qui exprime le plus naturellement possible le cadre minimal de la phrase française.

Un deuxième élément vient souligner l'originalité de Corneille. *L'Imitation de Jésus-Christ* cornélienne a précédé deux autres traductions en vers, celles d'Antoine Tixier (1653) et de Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1654) ; il faut ensuite attendre 1727 pour lire une nouvelle traduction en vers¹⁵. Or, ces émules reprennent la tradition des quatrains didactiques de la poésie gnomique. Il s'agit pour Tixier de « soulager la mémoire » et former de « courtes leçons pour la perfection chrétienne¹⁶ », tandis que Desmarets reprend l'idée d'une poésie didactique et développe celle d'une énonciation divine :

J'ai choisi les quatrains, comme propres aux préceptes, et à resserrer un beau sens dans de justes et agréables limites. C'est le style du saint Esprit, que de couper souvent le sens en semant la doctrine ; comme il se voit dans l'Évangile, dans les Psaumes et dans tout le reste de la sainte Écriture, où la parole de Dieu est toujours répandue en style coupé et séparé, comme des grains de semence, qui ne sont point liés l'un à l'autre ; et qui étant jetés comme à l'aventure, ne laissent pas de produire chacun leur fruit séparément, et diversement selon la terre qu'ils rencontrent¹⁷.

Tixier et Desmarets partagent la représentation traditionnelle d'un quatrain didactique, accessoirement mnémotechnique, et rattaché à une énonciation religieuse. Corneille, en revanche, s'écarte de cette tradition dans son *Imitation* où, pour faire court, c'est un dizain divin qui concurrence un quatrain humain.

L'utilisation du quatrain dans tous ses Psaumes (à une exception près) marque-t-elle un retour à la tradition poétique, ou peut-on déceler une facture cornélienne qui ferait le lien entre le quatrain de *L'Imitation* et celui des Psaumes ? En fait, et ce sera là notre troisième remarque, ces quatrains accompagnent une réflexion sur la relation tissée entre Dieu et l'homme.

¹⁵ Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les 4 Livres...*, *op. cit.* ; Antoine Tixier, *L'Imitation de Jésus-Christ, traduite en vers par M. Tixier, curé de Varsalier*, Lyon, P. Compagnon, 1653 ; Simon-Joseph Pellegrin, *L'Imitation de Jésus-Christ mise en cantiques spirituels, sur les plus beaux airs des meilleurs auteurs, tant anciens que modernes, notés pour en faciliter le chant*, Paris, N. Le Clerc, 1727.

¹⁶ Antoine-Alexandre Barbier (éd.), *Dissertation sur soixante traductions françaises de L'Imitation de Jésus-Christ*, Paris, Lefevre, 1812, p. 284.

¹⁷ Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les 4 Livres...*, *op. cit.*, n. p.

Le quatrain des Psaumes et l'énallage : s'approprier la tradition

À première vue, le quatrain des Psaumes marque un retour à la tradition puisqu'il est associé à la « poésie originaire, oraculaire », tandis que dans *L'Imitation*, le quatrain est quasiment un attribut humain. La différence énonciative apparente redouble la différence statutaire entre les deux textes : *L'Imitation* est un texte dévot, le livre biblique des Psaumes appartient au canon des textes sacrés.

En revanche, si nous suivons la piste d'une singularité cornélienne, nous pouvons expliquer autrement l'utilisation du quatrain dans les Psaumes, en écho à la pratique de *L'Imitation* : de nouveau, cette strophe fait entendre la voix de l'homme. *L'Imitation* n'est décidément pas une parenthèse dans la production de Corneille.

En mettant l'accent sur l'énonciation humaine du texte saint, le poète ne réduit pas les Psaumes au rang de production dévote, mais livre sa vision du texte saint. Cette conception est-elle influencée par la philosophie spinoziste, ou par la méthode historico-critique de l'oratorien Richard Simon, qui seront publiées dans les années 1670, et qui mettent l'accent, chacune à sa manière, sur la dimension humaine de l'écriture du texte ? La vision de Corneille enregistre plus simplement la dimension incarnée de la parole divine dans le sillage du bérullisme. Les quatrains sont le support d'une réflexion sur la double nature de Jésus-Christ et sur la vocation des hommes à se convertir. S'agissant de la double nature de Jésus-Christ, l'une des particularités des Psaumes de Corneille est d'utiliser tantôt le vouvoiement tantôt le tutoiement ; la dualité ontologique se traduit en termes de degrés de familiarité : dans ces quatrains, l'énonciateur s'adresse à Dieu tantôt en le tutoyant¹⁸, tantôt en le vouvoyant, tantôt en passant du tutoiement au vouvoiement. Quand il tutoie Dieu, l'énonciateur apparaît à la fois comme représentant des hommes (a) ou au-dessus des hommes sous les traits du Christ-Roi (b) :

(a) Cette bonté, Seigneur, vaut mieux que mille vies,
 Que mille empires à la fois :
 Nous t'en devons louer, et nos âmes ravies
 Y vont unir toutes nos voix¹⁹.

(b) Mon trône est raffermi ma joie est ranimée,
 Et tes humbles adorateurs
 Feront gloire de voir la bouche ainsi fermée
 Aux lâches calomnieurs²⁰.

Quand l'énonciateur vouvoie Dieu, la distance est celle de la collectivité ou de l'émotion du pécheur plaintif, qui correspond aussi à l'imagerie du Dieu de crainte de l'Ancien Testament²¹ :

Pourriez-vous, Dieu tout bon, pourriez-vous sur nos têtes
 Tenir le bras levé durant tout l'avenir,
 Et ne quitter jamais ces foudres toujours prêtes
 À vous venger et nous punir²² ?

À cinq reprises²³, les deux pronoms utilisés pour l'interlocuteur se côtoient dans un même psaume :

¹⁸ Dans 12 Psaumes : Ps. 8, 45, 62, 66, 92, 109, 111, 113, 119, 121, 122 et 129.

¹⁹ Pierre Corneille, *Œuvres complètes, op. cit.*, Ps. 62, p. 1062.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Dans 13 Psaumes : Ps. 4, 6, 19, 30, 44, 50, 53, 69, 84, 96, 110, 125, 130.

²² Pierre Corneille, *Œuvres complètes, op. cit.*, Ps. 84, p. 1063.

²³ Ps. 18, 31, 37, 101, 142.

J'élève à tous moments mes faibles mains vers toi,
 Et jamais la campagne aride
 Ne fût des eaux du ciel si justement avide
 Que l'est tout mon esprit des bontés de mon Roi.

Hâtez-vous, ô mon Dieu, hâtez-vous, Roi des Rois :
 Je suis sur le bord de la tombe :
 Pour peu que vous tardiez, c'en est fait je succombe,
 Et l'haleine me manque aussi bien que la voix²⁴.

L'énallage de la P2 à la P4 est placée sous le signe de la transformation plus que de la rupture, car elle est sous-tendue par le lien de la rime – exception faite du principe de la liaison supposée – voire de la rime du même au même : *toi :: Roi :: Rois :: voix*. Or, sont surtout concernés par l'énallage cinq des sept psaumes de la pénitence (Ps. 31, 37, 101, 142). Cette oscillation pronominale se prête alors à une double interprétation, ontologique et situationnelle : elle rend compte de la double nature de l'homme-Dieu, mais aussi de la destination du pécheur à se convertir. Le psaume 101 passe du vouvoiement au tutoiement, en passant par le pronom de la délocution. Ce schéma, qui n'est pas rare, marque l'intimité comme aboutissement d'une prise de distance qui va jusqu'à l'objectivation de Dieu :

Votre colère est légitime,
 Vos bontés m'ont fait Roi, j'en ai trop abusé :
 Mais ne m'élevez-vous qu'à dessein que mon crime
 Me fit choir de si haut que j'en fusse écrasé ?

[...] Mais cependant que je m'emporte
 À prévoir les chemins que tiendra sa vertu,
 Dis-moi ce qui me reste à vivre de la sorte,
 Et combien doit languir mon esprit abattu²⁵.

Le passage de la 4^e personne (« votre colère », « vos bontés », « ne m'élevez-vous ») à la 2^e personne (« dis-moi ») en passant par la 3^e (« sa vertu ») pour parler de Dieu rend compte de la position changeante de l'homme vis-à-vis de Dieu et d'une différence d'accent (placé sur la nature humaine ou divine de Jésus). Par conséquent, cette tension au cœur de la dualité ontologique (Christ, tantôt plus divin qu'humain et inversement) et situationnelle (l'homme, proche ou lointain de Dieu) est retranscrite par des inflexions grammaticales d'un psaume à l'autre voire d'une strophe à l'autre²⁶. Ailleurs, elle est marquée par le changement de strophe : dans le chapitre 8 du livre III de *L'Imitation de Jésus-Christ*, le quatrain initial est suivi d'un quintil et d'un neuvain, selon une courbe ascendante qui correspond à un repentir croissant de l'énonciateur :

Seigneur, t'oserai-je parler,
 Moi qui ne suis que cendre et que poussière,
 Qu'un vil extrait d'une impure matière,
 Qu'au seul néant on a droit d'égaliser ?

Si je me prise davantage,
 Je t'oblige à t'en ressentir,
 Je vois tous mes péchés soudain me démentir,
 Et contre moi porter un témoignage
 Où je n'ai rien à repartir.

Mais si je m'abaisse et m'obstine

²⁴ Pierre Corneille, *Œuvres complètes, op. cit.*, Ps. 142, p. 1074.

²⁵ *Ibid.*, Ps. 101, p. 1067.

²⁶ Les 18 autres psaumes traduits par Corneille ne comportent pas d'adresse à Dieu.

À me réduire au néant dont je viens,
 Si toute estime propre en moi se déracine,
 Et qu'en dépit de tous ses entretiens
 Je rentre en cette poudre où fut mon origine,
 Ta grâce avec pleine vigueur
 Est soudain propice à mon âme,
 Et les rayons de ta céleste flamme
 Descendent au fond de mon cœur²⁷.

Le mouvement de rapprochement marqué par une prolixité grandissante, est également souligné ici par la polarité de la caractérisation : c'est l'homme qui est caractérisé au début, Dieu à la fin.

Le passage d'une personne à l'autre à l'autre témoigne de la tendance de ces quatrains à être structurés de manière binaire :

Mais cependant que je m'emporte
 À prévoir les chemins que tiendra sa vertu,
 Dis-moi ce qui me reste à vivre de la sorte,
 Et combien doit languir mon esprit abattu²⁸.

L'énallage, du délocuté (P3 « sa vertu ») à l'interlocuteur (« dis-moi »), recouvre la structure syntaxique proposition régie / proposition régissante, et reprend la structure chorale de la liturgie avec alternance des voix. De manière plus générale, deux modules se dessinent souvent autour de la conjonction « et » dans les quatrains. Dans l'exemple suivant, deux points de vue sont présentés à travers la modalité adoptée : l'un est formulé par la négative, l'autre par la positive :

C'est en vain qu'on me dresse un piège,
 C'est en vain qu'on veut m'assiéger ;
 Vous romprez les filets, vous confondrez le siège,
 Un seul de vos regards saura me protéger²⁹.

Par conséquent, l'utilisation cornélienne du quatrain renoue avec la tradition de la poésie morale, mais lui donne un accent proprement dramatique : la tension entre l'humain et le divin s'y fait jour à la fois pour signifier la nature de Jésus-Christ, et pour inciter les fidèles à la conversion.

Le vers dramatique, le vers lyrique et le vers religieux de Corneille présentent des profils différents, mais ce serait un anachronisme que de penser le profane et le sacré nettement séparés, chez lui comme au XVII^e siècle. La confrontation des différentes strophes cornéliennes révèle que métaphysique et dramaturgie sont intimement associées chez lui. Dans cette perspective, *L'Imitation de Jésus-Christ* apparaît comme une œuvre centrale pour penser la question du vers et de la poétique cornéliens.

Bibliographie

- BARBIER Antoine-Alexandre (éd.), *Dissertation sur soixante traductions françaises de l'Imitation de Jésus-Christ*, Paris, Lefevre, 1812.
 CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, éd. A. Stegmann, Paris, Seuil, 1963.
 DESMARETS DE SAINT-SORLIN Jean, *Les 4 livres de L'Imitation de Jésus-Christ traduits en vers françois par J. Desmarets*, Paris, P. le Petit, 1654.

²⁷ *Ibid.*, liv. III, chap. 8, p. 966.

²⁸ *Ibid.*, Ps. 101, p. 1067.

²⁹ *Ibid.*, Ps. 30, p. 1058.

- LAMENNAIS Félicité Robert de, *L'Imitation de Jésus-Christ, traduction nouvelle avec des réflexions à la fin de chaque chapitre*, Paris, Librairie classique élémentaire, 1824.
- LE GALL Pierre, *Pierre Corneille en son temps et en son œuvre. Enquête sur un poète de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997.
- MACÉ Stéphane, « Le psautier de Racan, laboratoire des formes et terrain polémique », dans *Les Paraphrases bibliques aux XVI^e et XVII^e siècles*, dir. V. Ferrer et A. Mantero, Genève, Droz, 2006, p. 359-376.
- MARTINON Philippe, *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 1912.
- SOURIAU Maurice, *L'Évolution du vers français au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1893.
- PELLEGRIN Simon-Joseph, *L'Imitation de Jésus-Christ mise en cantiques spirituels, sur les plus beaux airs des meilleurs auteurs, tant anciens que modernes, notés pour en faciliter le chant*, Paris, N. Le Clerc, 1727.
- PETRIS Loris, dans Guy Du Faur de Pibrac, *Les Quatrains, Les Plaisirs de la vie rustique et autres poésies*, Genève, Droz, 2004.
- TIXIER Antoine, *L'Imitation de Jésus-Christ, traduite en vers par M. Tixier, curé de Varsalier*, Lyon, P. Compagnon, 1653.