

Le vers cornélien selon Corneille : parcours des paratextes

Bénédicte LOUVAT
Sorbonne-Université

Dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Corneille, suivant Aristote, rappelle que sur les six parties dont se compose le poème dramatique (le sujet, les mœurs, les sentiments, la diction, la musique et la décoration du théâtre), seul le sujet relève en propre de la poétique, les autres étant dans la dépendance d'autres disciplines. Tandis que les sentiments relèvent de la rhétorique,

La Diction dépend de la Grammaire. Aristote lui attribue les Figures, que nous ne laissons pas d'appeler communément Figures de Rhétorique. Je n'ai rien à dire là-dessus, sinon que le langage doit être net, les Figures placées à propos et diversifiées, et la versification aisée, et élevée au-dessus de la Prose, mais non pas jusqu'à l'enflure du Poème Épique, puisque ceux que le Poète fait parler ne sont pas des Poètes¹.

De fait, on chercherait en vain une théorie cornélienne du vers ou plus généralement de la « diction » dans les paratextes, qu'il s'agisse des épîtres dédicatoires, avis aux lecteurs, Examens ou *Discours*. On trouve toutefois, dans ce corpus vaste et protéiforme, un grand nombre de développements consacrés au vers ou au style, nichés dans des unités textuelles brèves, peu signifiantes si on les prend isolément, mais beaucoup plus riches si on commence à les mettre en série. Absents des paratextes postérieurs aux *Discours* et Examens, c'est-à-dire à l'année 1660 – à l'exception du paratexte d'*Othon*² –, ces propos sont presque systématiques dans les paratextes des premières pièces, sous une forme qui va de la simple notation (Corneille y examine, parmi les qualités et défauts de la pièce, la beauté ou la faiblesse des vers ou plus généralement du style³) au développement plus étayé. Cette disparité peut s'expliquer de deux manières : d'abord, on observe dans l'œuvre de Corneille une raréfaction du paratexte au fil du temps⁴ ; surtout, les questions relatives à l'expression propre au poème dramatique sont sans doute moins un objet de débat ou de réflexion chez Corneille à partir des années 1660 que dans les décennies précédentes – tandis que d'autres questions, comme le positionnement par rapport aux

¹ Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (1660), dans *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 84-85.

² Corneille y affirme : « Quant aux vers, on n'en a point vu de moi que j'aie travaillés avec plus de soin » (Préface d'*Othon* [1665] ; dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1987, p. 461).

³ Ainsi considère-t-il que « le style [de *L'illusion comique*] semble assez proportionné aux matières, si ce n'est que Lyse, en la sixième Scène du troisième Acte, semble s'élever un peu trop au-dessus du caractère de Servante. » (Examen de *L'illusion comique* [1660], dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, 1980, p. 615) ou que *Rodogune* « a tout ensemble la beauté du sujet, la nouveauté des fictions, la force des vers, la facilité de l'expression, la solidité du raisonnement, la chaleur des passions, les tendresses de l'amour et de l'amitié, et cet heureux assemblage est ménagé de sorte qu'elle s'élève d'acte en acte » (Examen de *Rodogune* [1660], dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, 1984, p. 200).

⁴ Voir Bénédicte Louvat-Molozay, « Paratexte, métatexte, hypertexte : les *Discours* et Examens dans le Théâtre de P. Corneille (1660) », *Littératures classiques*, n° 83, 2014, p. 115-124.

infléchissements galants de la tragédie par exemple, apparaissent comme plus importantes.

Un discours inscrit dans les débats du temps

Depuis le milieu des années 1620 et jusqu'à la fin de la décennie 1630 en effet, les paratextes dramatiques ainsi que les textes théoriques relatifs au théâtre font du discours et du style dramatiques des objets nouveaux et particulièrement centraux, autour desquels se cristallisent débats et ruptures. Ils sont notamment au cœur de la querelle qui, entre 1624 et 1628, oppose Hardy et la génération de dramaturges qui fait sienne la réforme malherbienne du vers et traversent la lettre à Malherbe que Racan place en tête de ses *Bergeries* (1626) ainsi que la préface de *La Sylvanire ou la morte vive* (1627) d'Honoré d'Urfé. Tous ces textes s'interrogent sur les qualités spécifiques du discours théâtral, sur la nature propre de la *poésie* dramatique et sur ce qui la distingue de la poésie lyrique. Les paratextes cornéliens sont, en ce sens, et jusqu'à un certain point, héritiers de ces débats, et reprennent les arguments et motifs qui circulent dans d'autres textes, les paratextes déjà évoqués mais aussi les traités de théorie dramatique qui leur sont contemporains. Ainsi lorsque Corneille considère, dans la préface de *Clitandre* (1632) :

... c'est ce qui ne me tombera jamais en la pensée, qu'une pièce de si longue haleine, où il faut coucher l'esprit à tant de reprises, et s'imprimer tant de contraires mouvements, se puisse faire par aventure. Il n'en va pas de la Comédie comme d'un songe qui saisit notre imagination tumultueusement et sans notre aveu, ou comme d'un Sonnet ou d'une Ode, qu'une chaleur extraordinaire peut pousser par boutade, et sans lever la plume⁵ [...].

il reprend une comparaison régulièrement mobilisée par Hardy pour faire valoir les spécificités de la tragédie au regard de la poésie lyrique :

J'approuve fort une grande douceur au vers, une liaison sans jour, un choix de rares conceptions exprimées en bons termes et sans force, telles qu'on les admire dans les chefs d'œuvres du sieur de Malherbe, mais de vouloir restreindre une tragédie dans les bornes d'une ode ou d'une élégie cela ne se peut ni ne se doit⁶ [...].

Propos qui répondent à ceux de Racan s'adressant à Malherbe et s'excusant du fait que « ce qui semblera excellent sur un théâtre sera trouvé ridicule en un cabinet » :

Outre qu'il est impossible que les grandes pièces puissent être polies comme une ode, ou comme une chanson. Et s'il y a aucune raison qui me dispense des règles que vous m'avez prescrites, ce doit être la multitude des vers qui sont en cet ouvrage. Il est plus facile de tenir cent hommes en leur devoir que dix mille, et n'est pas si dangereux de naviguer sur une rivière que sur l'océan⁷.

Il en va de même à propos du principe selon lequel le poète doit s'effacer pour faire parler ses personnages, et qui n'est que l'actualisation, sur le plan de l'élocution, de la définition aristotélicienne de la tragédie comme représentation mise en œuvre par les personnages. Corneille le formule une première fois dans l'avis « Au lecteur » de *La Veuve* :

Si tu n'es homme à te contenter de la naïveté du style et de la subtilité de l'intrigue, je ne t'invite point à la lecture de cette pièce. Son ornement n'est pas dans l'éclat des vers. C'est une belle chose que de les faire puissants et majestueux, cette pompe ravit d'ordinaire les esprits, et pour le moins les éblouit, mais il faut que les sujets en fassent naître les occasions, autrement c'est en faire Parade mal à propos, et pour gagner le nom de Poète perdre celui de judicieux. La Comédie n'est qu'un

⁵ Préface de *Clitandre* (1632), dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 96 ; éd. Marc Vuillermoz, site IdT, <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=124> ; consulté le 29 juillet 2020.

⁶ Avis « Au lecteur », en tête du *Théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, Jacques Quesnel, t. 3, 1626, n. p. ; éd. Fabien Cavaillé, site IdT, <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=257> ; consulté le 29 juillet 2020.

⁷ Lettre de Monsieur Racan à Monsieur Malherbe, en tête des *Bergeries*, Paris, Toussaint du Bray, 1625, n. p. ; éd. Sylvain Garnier, site IdT, <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=354> ; consulté le 29 juillet 2020.

portrait de nos actions et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance. Sur cette maxime je tâche de ne mettre en la bouche de mes acteurs, que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent, et de les faire discourir en honnêtes gens, et non pas en Auteurs. Ce n'est qu'aux ouvrages où le Poète parle, qu'il faut parler en Poète ; Plaute n'a pas écrit comme Virgile, et ne laisse pas d'avoir bien écrit. Ici donc tu ne trouveras en beaucoup d'endroits qu'une Prose rimée⁸ [...].

En 1660, Corneille le dit encore plus nettement, dans ces propos déjà cités : « la versification [doit être] aisée, et élevée au-dessus de la Prose, mais non pas jusqu'à l'enflure du Poème Épique, puisque ceux que le Poète fait parler ne sont pas des Poètes. » Or une telle conception se trouve dans bien d'autres textes de la période, parmi lesquels cette formulation extraite du *Discours à Cliton* (1637), selon laquelle le poème dramatique est « un [sic] œuvre, où le poète ne parle point, mais où sont introduites des personnes qui parlent⁹ » ou ce développement du chapitre dédié au « Langage, quatrième partie de la tragédie » dans *La Poétique* (1639) de La Mesnardière :

Il faut donc considérer que le poète dramatique ne parle jamais de soi-même ; qu'il est toujours sur la scène, et jamais dans le cabinet ; que toutes ses productions sont des discours perpétuels des personnes introduites ; et qu'ainsi il est obligé d'entrer dans leurs sentiments, de se vêtir de leurs passions et d'épouser leurs intérêts, pour les faire passer ensuite dans l'esprit de ses acteurs et enfin, par leur ministère, dans l'âme de son auditeur¹⁰.

Les convergences entre les formulations et idées cornéliennes relatives à l'expression et celles qui nourrissent les débats et textes théoriques de son temps sont, on le voit, tout à fait réelles, et ont peut-être été par trop minorées par une critique souvent attachée aux manifestations de l'originalité du dramaturge. Mais cette originalité n'en est pas moins patente. Elle tient moins, selon nous, à une conception neuve du vers dramatique – on la chercherait en vain – qu'à une pensée intégrative et systématique des différents constituants du poème dramatique autant que du spectacle théâtral, qui fait entrer le vers et l'expression dans un ensemble plus vaste et conçu selon des équilibres aussi subtils que variables.

Le système de compensation cornélien

C'est ce qui apparaît au détour d'un développement consacré aux « tragédies parfaites » dans le *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* :

Quand je dis que ces deux conditions [*i.e.* le cadre familial et la crainte et la pitié « excitées » par le « premier acteur »] ne sont que pour les Tragédies parfaites, je n'entends pas dire que celles où elles ne se rencontrent point soient imparfaites : ce serait les rendre d'une nécessité absolue, et me contredire moi-même. Mais par ce mot de Tragédies parfaites, j'entends celles du genre le plus sublime et le plus touchant, en sorte que celles qui manquent de l'une de ces deux conditions, ou de toutes les deux, pourvu qu'elles soient régulières à cela près, ne laissent pas d'être parfaites en leur genre, bien qu'elles demeurent dans un rang moins élevé, et n'approchent pas de la beauté et de l'éclat des autres, si elles n'en empruntent de la pompe des Vers, ou de la magnificence du spectacle, ou de quelque autre agrément qui vienne d'ailleurs que du Sujet¹¹.

Pour Corneille, la qualité d'une tragédie paraît tenir à l'équilibre entre trois constituants : le sujet, les vers et le spectacle. Ils ne forment pas les trois tiers rigoureusement égaux

⁸ « Au lecteur » de *La Veuve* (1634), dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 202 ; éd. Marc Douguet, site IdT, <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=138> ; consulté le 29 juillet 2020.

⁹ [Anonyme], *Discours à Cliton* (1637) ; dans Georges Dotoli (éd.), *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 275.

¹⁰ Jules de La Mesnardière, *La Poétique* (1639), éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2015, p. 436.

¹¹ *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* (1660), dans *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. citée, p. 106-107.

d'une pièce et s'ordonnent bien davantage selon un système de compensation : là où s'impose la force du sujet, qui va de pair avec le cadre intrafamilial et la mise en jeu d'un héros tragique suscitant crainte et pitié, le spectacle et les vers revêtent une importance moindre. De même, l'éclat du spectacle compense la moindre beauté des vers et sans doute du sujet, comme l'indique l'Argument d'*Andromède* où, dix ans avant le *Discours de la tragédie*, Corneille formule sensiblement la même idée :

[...] souffrez que la beauté de la représentation supplée au manque des beaux vers que vous n'y trouverez pas en si grande quantité que dans *Cinna*, ou dans *Rodogune*, parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. Ce n'est pas que j'en aie fui ou négligé aucunes occasions, mais il s'en est rencontré si peu, que j'aime mieux avouer que cette pièce n'est que pour les yeux¹².

Cette idée revient dans bien d'autres paratextes, où elle sert aussi, pour le Corneille commentateur, à distinguer et comparer ses différentes pièces, comme en témoigne la mise en série des propos relatifs aux vers qui ponctuent l'Argument d'*Andromède* cité ci-dessus, l'Examen (1660) de *Cinna* et l'épître dédicatoire en tête du *Menteur* (1644) :

Comme les Vers d'*Horace* ont quelque chose de plus net et de moins guindé pour les pensées que ceux du *Cid*, on peut dire que ceux de cette Pièce ont quelque chose de plus achevé que ceux d'*Horace* [...]. [Comme les pièces embarrassées ou *implexes*] ont sans doute besoin de plus d'esprit pour les imaginer, et de plus d'Art pour les conduire, [les pièces simples], n'ayant pas le même secours du côté du Sujet, demandent plus de force de Vers, de raisonnements, et de sentiments¹³.

J'ai fait *Pompée* pour satisfaire à ceux qui ne trouvaient pas les vers de *Polyeucte* si puissants que ceux de *Cinna*, et leur montrer que j'en saurais bien retrouver la pompe, quand le sujet le pourrait souffrir ; j'ai fait *Le Menteur* pour contenter les souhaits de beaucoup d'autres, qui suivant l'humeur des Français aiment le changement et, après tant de poèmes graves dont nos meilleures plumes ont enrichi la scène, m'ont demandé quelque chose de plus enjoué qui ne servît qu'à les divertir. Dans le premier j'ai voulu faire un essai de ce que pouvait la majesté du raisonnement et la force des vers dénués de l'agrément du sujet ; dans celui-ci j'ai voulu tenter ce que pourrait l'agrément du sujet dénué de la force des vers¹⁴.

Huit pièces sont évoquées : *Andromède* et *Rodogune* dans l'Argument de la première, *Le Cid* et *Horace* dans l'Examen de *Cinna*, *La Mort de Pompée*, *Polyeucte* et *Le Menteur* dans l'épître de la dernière et *Cinna* dans les trois extraits. Elles forment un ensemble homogène sur le plan générique puisque seul *Le Menteur* ne relève pas du théâtre grave et même très précisément tragique, le cas du *Cid* étant, on le sait, tout à fait singulier (créé comme tragi-comédie en 1637, il devient tragédie en 1648). Ce partage générique explique assurément la distinction établie dans l'épître de 1644 entre les « poèmes graves » et ce « quelque chose de plus enjoué » qui sera *Le Menteur*. Mais ce même texte apparie deux à deux quatre pièces selon un principe analogique autrement plus subtil : la série nouvelle que forment *La Mort de Pompée* et *Le Menteur* est rapprochée d'une série antérieure, qui associe *Cinna* et *Polyeucte*. La raison de cette comparaison est de nature chronologique : de même que *Polyeucte* vient immédiatement après *Cinna*, *Le Menteur* succède à *La Mort de Pompée* dans l'œuvre cornélienne, la création des quatre pièces couvrant les deux saisons théâtrales 1642-1643 et 1643-1644 et s'échelonnant selon toute probabilité entre le printemps 1642 (*Cinna*) et la fin de l'hiver ou le début du printemps 1644 (*Le Menteur*). Surtout, Corneille, faisant fi de la hiérarchie

¹² Argument d'*Andromède* (1651) ; dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 448. Voir aussi, dans le présent volume, l'article de Stella Spriet, « Quels vers pour *Andromède* (1650) et *La Conquête de la Toison d'or* (1660) ? »

¹³ Examen de *Cinna*, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 912.

¹⁴ Épître dédicatoire en tête du *Menteur*, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 3.

des genres, associe deux tragédies d'une part, une tragédie et une comédie d'autre part, en fonction de la puissance plus ou moins grande de leurs vers : ceux de *Cinna* et de *Pompée* sont plus puissants, respectivement, que ceux de *Polyeucte* et du *Menteur*. Les différences entre *La Mort de Pompée* et *Le Menteur* sont ainsi expliquées : la moindre force des vers est, dans la seconde, compensée par le plus grand agrément du sujet. L'appariement des deux séries (*Cinna* et *Polyeucte* d'une part, *La Mort de Pompée* et *Le Menteur* d'autre part) inviterait dès lors à appliquer le raisonnement à la première série et à passer outre la différence générique : si les vers de *Polyeucte* ont moins de force que ceux de *Cinna*, c'est peut-être parce que le sujet de la première possède davantage d'« agrément » que celui de la seconde, ce qui inviterait à tirer « l'agrément du sujet » non seulement du côté du plaisir (il est bien question, dans l'avant-dernière phrase du passage, de « quelque chose de plus enjoué qui ne servît qu'à divertir [les Français] ») mais aussi de la complexité de l'intrigue – laquelle est, pour Corneille, également source de plaisir. De fait, c'est très exactement ce qu'affirme le dramaturge et commentateur dans l'Examen de *Cinna*, où se trouvent esquissés les principes d'un système (« [comme les pièces embarrassées ou *implexes*] ont sans doute besoin de plus d'esprit pour les imaginer, et de plus d'Art pour les conduire, [les pièces simples], n'ayant pas le même secours du côté du Sujet, demandent plus de force de Vers, de raisonnements, et de sentiments »), avec quelques exemples à l'appui. La ligne de partage entre les pièces traverse cette fois le genre tragique et recoupe la division entre pièces simples et pièces embarrassées, selon un équilibre que l'on peut figurer ainsi :

Complexité du sujet	Force des vers	Type de tragédie	Exemples
+	–	Implexe ou embarrassée	<i>Rodogune</i> ; <i>Héraclius</i>
–	+	Simple	<i>Cinna</i>

En réalité, il est très difficile d'aller plus loin et de transformer précisément en un véritable système des principes qui sont sans doute formulés *a posteriori* et relèvent davantage de la réception – et d'une réception singulière, celle de Corneille par Corneille – que de la création. Dans le même passage de l'Examen de *Cinna*, et en amont de la formulation de la distinction entre tragédies simples et tragédies implexes en termes d'équilibre entre nature du sujet et qualité des vers, Corneille rapproche *Cinna* de deux autres pièces, *Horace* et *Le Cid*, selon une approche plus sensible, fondée sur une comparaison de degré (« quelque chose de plus net et de moins guindé », « quelque chose de plus achevé ») qui lui permet d'indiquer une hiérarchie entre les trois pièces du point de vue de la qualité de leurs vers (*Cinna* est supérieure à *Horace* qui est supérieure au *Cid*). Les choses sont cependant si peu figées que Corneille a pu, dix ans plus tôt (dans l'Argument d'*Andromède*), établir une équivalence quant à la « quantité des beaux vers » entre *Cinna* et... *Rodogune*, donnée comme l'exemple même de la pièce implexe. C'est que, peut-être, le principe selon lequel la pièce simple a besoin de vers plus achevés et plus puissants du côté de la pensée et du raisonnement n'est pas obligatoirement réversible (une tragédie peut être particulièrement embarrassée *et* contenir « quantité de beaux vers »)...

Tenter de tirer de propos formulés ici ou là, dans des contextes variés et à quelques années d'intervalle, des principes stables d'explication voire de composition du théâtre de Corneille est sans doute un leurre. Outre que les principes énoncés ne forment pas véritablement système, il n'est pas immédiatement aisé de déterminer à quels traits, à quelles réalités stylistiques, lexicales, syntaxiques ou métriques de ces pièces peuvent correspondre de telles formulations. On peut néanmoins tenter de repérer la filiation ou

les parentés entre le lexique et les notions engagés par Corneille dans ses paratextes et la tradition rhétorique et poétique d'une part, les significations et connotations contemporaines d'autre part.

Netteté, variété et... pompe : qualités des « beaux vers »

Qu'est-ce, en effet, que de « beaux vers » (Argument d'*Andromède*) pour Corneille ? Quelles en sont les qualités ? Le passage déjà cité par deux fois du *Discours des parties et de l'utilité du poème dramatique* peut fournir quelques éléments de réponse : il y est question de netteté (« le langage doit être net » et, dans l'Examen de *Cinna*, « les Vers d'*Horace* ont quelque chose de plus net... »), de variété (« les Figures placées à propos et diversifiées »), d'aisance (« la versification aisée ») et d'élévation (« ... élevée au-dessus de la Prose »). Or ce sont là les qualités du style de l'orateur selon Cicéron, comme en témoigne, parmi bien d'autres, ce développement du *De Oratore* :

Quel est donc l'homme qui fait frissonner une assemblée ? qui, lorsqu'il parle, retient sur lui tous les regards interdits ? qui arrache des cris d'admiration ? qui semble presque un dieu parmi les mortels ? Celui dont le style a de la variété, de la netteté, de l'ampleur [*Qui distincte, qui explicite, qui abundanter*], qui sait mettre en lumière des pensées et les mots, et qui, s'exprimant en prose, crée comme une sorte de rythme et de cadence poétique ; bref ce que j'entends par brillant [*ornate*]¹⁵.

Par ailleurs, certains termes reviennent régulièrement sous la plume de Corneille commentateur de ses vers, tels que les adjectifs « puissant » (avis « Au lecteur » de *La Veuve* et épître du *Menteur*), « majestueux » (avis « Au lecteur » de *La Veuve*) et le substantif « majesté » (épître du *Menteur*) ainsi que le terme de « force », appliqué aux vers (épître du *Menteur* et Examen de *Cinna*) ou au raisonnement (Argument d'*Andromède*).

Mais ce sont sans doute l'adjectif « pompeux » et le substantif « pompe » qui sont les plus présents. La pompe est connotée négativement dans l'avis « Au lecteur » de *La Veuve* : concédant que « c'est une belle chose que de faire [les vers] puissants et majestueux » parce que « cette pompe ravit d'ordinaire les esprits, et pour le moins les éblouit », le dramaturge considère toutefois qu'« il faut que les sujets en fassent naître les occasions, autrement c'est en faire Parade mal à propos, et pour gagner le nom de Poète perdre celui de judicieux ». Il est vrai que Corneille n'est pas encore un auteur de tragédie et qu'il est alors préoccupé, comme ses contemporains, par la question de la « naïveté » ou du caractère « naturel » du vers dramatique. Il en va autrement dix ans plus tard. En 1644, Corneille affirme avoir « fait *Pompée* » pour « montrer » à « ceux qui ne trouvaient pas les vers de *Polyeucte* si puissants que ceux de *Cinna* », qu'« [il] en saurai[t] bien retrouver la pompe » (épître dédicatoire en tête du *Menteur*). Les *Discours* et Examens prolongent le propos. Corneille considère dans l'Examen de *La Mort de Pompée*, que « pour le style, il est plus élevé en ce Poème qu'en aucun des miens, et ce sont sans contredit les Vers les plus pompeux que j'aie faits¹⁶ » ; l'expression « la pompe des Vers » entre par ailleurs dans l'énumération déjà évoquée du *Discours de la tragédie*, à propos des tragédies qui « ne laissent pas d'être parfaites en leur genre, bien qu'elles [...] n'approchent pas de la beauté et de l'éclat des autres, si elles n'en empruntent de la pompe des Vers, ou de la magnificence du spectacle, ou de quelque autre agrément qui vienne d'ailleurs que du Sujet ». En 1660, « pompeux » est ainsi considéré par Corneille comme une qualité suprême du vers et la troisième tragédie romaine comme son

¹⁵ Cicéron, *De Oratore*, livre III, XIV, 53, éd. Henri Bornecque, trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 21-22.

¹⁶ Examen de *La Mort de Pompée* (1660), dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 1077.

illustration la plus remarquable. « Pompe » semble d'ailleurs avoir pour synonyme les notions de « force » autant que d'« éclat » (avis « Au lecteur » de *La Veuve*, Argument d'*Andromède* et *Discours de la tragédie*) et partie liée avec la puissance ou la « majesté » du raisonnement et des sentiments (Examen de *Cinna*).

L'importance accordée au terme et à la notion n'est pas, *a priori*, étonnante. Bien plus : pour les contemporains de Corneille, la « pompe » semble être précisément une caractéristique du style de la tragédie. À l'entrée « pompe », Furetière indique : « Les vers d'un Poème Épique, d'une belle Tragédie, doivent être *pompeux* et élevés ». L'adjectif est en outre employé à deux reprises dans l'échange à portée méta-théâtrale qui nourrit la scène 5 du prologue de *La Toison d'or*, où il caractérise moins le style que le « spectacle » :

LA PAIX

[...] Fais éclater ta joie en de pompeux spectacles.
Ton Théâtre a souvent d'assez riches couleurs,
Pour n'avoir pas besoin d'emprunter rien ailleurs.
Ose donc, et fais voir que ta reconnaissance...

LA FRANCE

De grâce, voyez mieux quelle est mon impuissance.
Est-il effort humain qui jamais ait tiré
Des spectacles pompeux, d'un sein si déchiré¹⁷ ?

La pompe apparaît donc, chez Corneille comme chez une partie au moins de ses contemporains, comme une caractéristique de la tragédie qui mêle sans doute des éléments stylistiques – ce dont témoignent les occurrences relevées dans les propos consacrés aux vers – et des éléments de spectacle, la performance de l'acteur transformant en outre en spectacle la pompe des vers¹⁸.

Si l'on comprend bien la place centrale qu'occupent la « pompe » et le « pompeux » dans la conception cornélienne des vers dramatiques, c'est-à-dire destinés à être proférés sur scène, il reste difficile de déterminer précisément les composantes stylistiques des vers ou du style pompeux. On peut néanmoins tenter de les circonscrire en examinant l'exemple de *La Mort de Pompée*. Après avoir indiqué que les vers de cette pièce sont « les plus pompeux qu'[il] ai[t] faits », Corneille précise en effet :

La gloire n'en est pas toute à moi. J'ai traduit de Lucaïn tout ce que j'ai trouvé de propre à mon Sujet, et comme je n'ai point fait de scrupule d'enrichir notre Langue du pillage que j'ai pu faire chez lui, j'ai tâché pour le reste à entrer si bien dans sa manière de former ses pensées et de s'expliquer, que ce qu'il m'a fallu y joindre du mien sentît son Génie, et ne fût pas indigne d'être pris pour un larcin que je lui eusse fait¹⁹.

Les qualités stylistiques de la pièce sont donc adossées à celles de son modèle et hypotexte, soit une épopée. De fait, l'écriture de *La Mort de Pompée* regarde du côté de l'épique, tropisme facilité par le fait que Pompée en est absent et que toute la tragédie tourne autour d'un mort, dont l'absence est palliée par la capacité du discours à raconter et faire exister ce qui n'est pas représenté sur scène. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que les récits aient été particulièrement goûtés – comme le dit encore Corneille dans

¹⁷ *La Toison d'or*, Prologue, sc. 5, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. III, p. 218.

¹⁸ Je remercie Fabien Cavaillé et Jean-Philippe Grosperin d'avoir souligné l'importance de cette dimension spectaculaire et performative au cours de l'échange qui a suivi la présentation de la version orale de ce texte.

¹⁹ Examen de *La Mort de Pompée*, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 1077.

l'Examen : les « narrations » d'Achorée (II, 2 et III, 1) ont « toujours passé pour fort belles²⁰ » – ni qu'ils soient hantés par la présence du texte latin²¹.

Peut-on, à présent, franchir un pas de plus et tenter de comprendre ce qui permet à Corneille de juger les vers de *La Mort de Pompée* plus élevés que ceux d'autres tragédies, mais aussi pourquoi *Cinna* est, à ses yeux et sur le plan stylistique, supérieur à *Horace* ? Prenons donc Corneille au mot en nous livrant à un exercice, nécessairement périlleux, de comparaison entre quelques vers des pièces évoquées dans les exemples précédents.

Corneille pris au mot

Pour comparer des unités qu'on peut espérer comparables, arrêtons-nous sur quelques vers d'exposition, dont on peut repérer certaines des caractéristiques lexicales, sémantiques et rythmiques. On commencera par ceux par lesquels s'ouvrent *La Mort de Pompée* puis *Le menteur*, pièces que Corneille rapproche dans la dédicace fictive de 1644 :

PTOLOMÉE

Le Destin se déclare, et nous venons d'entendre
Ce qu'il a résolu du beau-père et du gendre.
Quand les Dieux étonnés semblaient se partager,
Pharsale a décidé ce qu'ils n'osaient juger ;
Ses fleuves teints de sang et rendus plus rapides
Par le débordement de tant de parricides,
Cet horrible débris d'Aigles, d'armes, de chars,
Sur ses champs empestés confusément épars,
Que la Nature force à se venger eux-mêmes,
Et dont les troncs pourris exhale dans les Vents
De quoi faire la guerre au reste des vivants,
Sont les titres affreux dont le Droit de l'épée
Justifiant César a condamné Pompée²².

DORANTE

À la fin j'ai quitté la robe pour l'épée,
L'attente où j'ai vécu n'a point été trompée,
Mon père a consenti que je suive mon choix,
Et j'ai fait banqueroute à ce fatras de Lois.
Mais puisque nous voici dedans les Thuilleries,
Le pays du beau monde, et des galanteries,
Dis-moi, me trouves-tu bien fait en Cavalier²³ ?

La première scène du *Menteur* met en présence Dorante et son valet Cliton. Comme l'indique la liste des « acteurs », « la scène est à Paris », et plus précisément dans le jardin des Tuileries. Corneille renoue en effet, dans cette comédie composée après une série de grands succès tragiques, avec le principe de l'inscription parisienne et contemporaine qu'il avait mis en œuvre dans ses comédies, les Tuileries constituant le pendant de la « Place Royale » (où se déroulent les actes II à V du *Menteur*) et de la « Galerie du Palais ». Plus encore, les vers d'exposition semblent illustrer les principes formulés dans

²⁰ *Ibid.*, p. 1078.

²¹ Ainsi, et pour s'en tenir à ce seul exemple, les vers 529-536 (« Sur les bords de l'esquif sa tête enfin penchée, / Par le traître Septime indignement tranchée, / Passe au bout d'une lance en la main d'Achillas, / Ainsi qu'un grand trophée après de grands combats. / On descend, et pour comble à sa noire aventure, / On donne à ce Héros la Mer pour sépulture, / Et le tronc sous les flots roule dorénavant, / Au gré de la Fortune, et de l'Onde et du Vent. », *La Mort de Pompée*, II, 2, éd. citée, p. 1095) démarquent-ils de très près les vers 668-675 et 698-699 du livre VIII de *La Pharsale*.

²² *La Mort de Pompée*, I, 1, v. 1-14 ; dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 1079.

²³ *Le Menteur*, I, 1, v. 1-7, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 9.

l'avis « Au lecteur » de *La Veuve* : ceux d'un style « naïf » et d'un type de discours que pourraient « vraisemblablement » prononcer les « honnêtes gens » que ce théâtre représente. Ainsi trouve-t-on, dans ces paroles ancrées dans l'ici et maintenant de l'énonciation, des marques d'adresse à la deuxième personne du singulier conformes aux usages régissant les échanges entre un maître et son valet, mais aussi et peut-être d'abord des propositions courtes, n'excédant jamais deux vers, et parfois simplement juxtaposées (« Dis-moi, me trouves-tu bien fait en Cavalier ? / Ne vois-tu rien en moi qui sente l'écolier ? »). Ce discours vif, au lexique généralement simple mais émaillé par des formules qui font mouche (notamment l'expression « j'ai fait banqueroute à ce fatras de Lois ») fournit au spectateur un concentré d'informations importantes : Dorante a abandonné ses études de droit pour porter l'habit de cavalier ; par ailleurs les représentations attachées au lieu de l'action (« Le pays du beau monde, et des galanteries ») laissent attendre des développements amoureux.

L'exposition de *La Mort de Pompée* se situe à l'autre extrémité du spectre stylistique ce qui n'a, en soi, rien de surprenant : on a affaire d'un côté à une tragédie, de l'autre à une comédie ; d'un côté à un hypotexte épique, de l'autre à une comédie espagnole. Mais rapportée à d'autres ouvertures de tragédies, celle de *La Mort de Pompée* apparaît comme particulièrement éclatante – ou sombre, selon que l'on s'attache aux qualités stylistiques ou au contenu des vers... La première scène réunit quatre personnages (Ptolomée, roi d'Égypte, Photin et Achilles, respectivement chef du conseil et lieutenant général des armées d'Égypte, ainsi que Septime, « tribun romain à la solde du Roi d'Égypte²⁴ »). Elle est constituée pour l'essentiel de quatre tirades, une par personnage, dont la plus brève court sur 28 vers. Celle qui nous intéresse est prononcée par Ptolomée et s'étend sur 48 vers. Les 14 premiers forment deux phrases : la première occupe le premier distique et son contenu, délibérément énigmatique, se rapporte à un événement antérieur ; la seconde se déploie sur 12 vers et constitue ce qu'on peut appeler sans risque une période, caractérisée en l'occurrence par une cadence mineure. Après une première proposition destinée à reformuler le contenu de la première phrase s'ouvre une série de syntagmes (« Ses fleuves teints de sang... », « Cet horrible débris... », « Ces montagnes de morts... ») s'étendant chacun sur deux ou quatre vers qui fonctionnent rétrospectivement comme autant d'expansions du groupe sujet et forment la protase. Le verbe principal et l'attribut du sujet, qui constituent l'apodose, n'occupent que les deux derniers vers de cette phrase, ménageant un effet de chute particulièrement saisissant qui coïncide avec la désignation directe, retardée jusqu'à ce moment, des deux chefs de guerre. Cette chute est à la mesure de l'hypotypose qui précède et qui, mêlant allégories (« Aigles ») et évocations concrètes (« les troncs pourris »), brosse un tableau puissant des guerres civiles. La multiplication des adjectifs, les personnifications (le Destin, Pharsale), la quasi-disparition des marques de personnes (à l'exception de « nous venons d'entendre ») : tout concourt à hisser cette ouverture au rang des expositions cornéliennes les plus flamboyantes.

C'est ce que confirme, nous semble-t-il, la comparaison avec trois autres débuts d'exposition, ceux d'*Horace*, de *Cinna* et d'*Andromède* :

SABINE

Approuvez ma faiblesse, et souffrez ma douleur,
Elle n'est que trop juste en un si grand malheur ;
Si près de voir sur soi fondre de tels orages,
L'ébranlement sied bien aux plus fermes courages,

²⁴ Liste des « Acteurs », dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 1079.

Et l'esprit le plus mâle et le moins abattu
Ne saurait sans désordre exercer sa vertu²⁵.

ÉMILIE

Impatients désirs d'une illustre vengeance
Dont la mort de mon père a formé la naissance,
Enfants impétueux de mon ressentiment,
Que ma douleur séduite embrasse aveuglément,
Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire :
Durant quelques moments souffrez que je respire,
Et que je considère, en l'état où je suis,
Et ce que je hasarde, et ce que je poursuis²⁶.

CASSIOPE

Généreux Inconnu, qui chez tous les Monarques,
Portez de vos vertus les éclatantes marques,
Et dont l'aspect suffit à convaincre nos yeux
Que vous sortez du sang, ou des Rois, ou des Dieux,
Puisque vous avez vu le sujet de ce crime,
Que chaque mois expie une telle victime,
Cependant qu'en ce lieu nous attendrons le Roi
Soyez-y juste juge entre les Dieux et moi²⁷.

Est-ce un hasard si Corneille dit avoir composé *La Mort de Pompée* pour montrer à ses spectateurs qu'il « saurait bien retrouver » la « pompe » de *Cinna* et place, dans l'Examen de *Cinna*, cette pièce au-dessus d'*Horace* ? L'exposition des deux premières tragédies romaines permet peut-être de saisir certaines des différences stylistiques entre les pièces, d'autant qu'elles sont toutes deux prises en charge par des personnages féminins inventés par Corneille. Dans *Horace* cependant, Sabine dialogue avec sa confidente, tandis qu'Émilie est, dans *Cinna*, placée en situation de monologue. L'entrée en matière de la première tragédie romaine de Corneille mêle, de manière un peu gauche au regard des tragédies postérieures, expression des émotions et formulation de sentences, lesquelles sont destinées à justifier, dans un effort de rationalisation, l'émoi du locuteur. Moins incarné à certains égards que celui d'*Horace*, où Sabine demandait son soutien et sa compassion à sa suivante, le début de *Cinna* paraît plus audacieux et son lexique autant que son mouvement plus élevés. Plus audacieux d'abord, dans la mesure où Corneille fait le choix, en ouvrant sa pièce par un monologue d'exposition, d'une forme qui a quasiment disparu de la tragédie parisienne en 1640 ; plus élevé surtout – et pour compenser sans doute le caractère *a priori* archaïque de ce type d'ouverture – par le recours aux personnifications qui fonctionnent comme autant d'adresses et donnent une assise à la fois solide et vive au discours délibératif qui s'amorce. Enfin les effets de parallélismes, l'exploitation brillante de la structure bipartite de l'alexandrin mais aussi de son fonctionnement en distiques, tous éléments qui constitueront la marque propre du vers cornélien, sont parfaitement en place ici.

Le contraste est dès lors assez net avec l'ouverture d'*Andromède*. Il est vrai que le dialogue entre Cassiope, reine d'Éthiopie et mère d'Andromède et le demi-dieu Persée, ne constitue pas à proprement parler le début de la pièce, qui commence par un prologue mettant en scène le Soleil et Melpomène dont le dialogue est en accord avec « la pompe [...] majestueuse » des « lieux²⁸ ». Succédant aux machines volantes portant des divinités et au décor représentant montagne, grotte et horizon maritime, l'entrée en scène de personnages humains et se déplaçant à pied, dans un décor de palais, se devait sans doute

²⁵ *Horace*, I, 1, v. 1-6, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 845.

²⁶ *Cinna*, I, 1, v. 1-8, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 912.

²⁷ *Andromède*, I, 1, v. 1-8, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 463.

²⁸ *Ibid.*, prologue, v. 4-5.

de rompre quelque peu avec la « pompe » du prologue. Sans descendre jusqu'au style « naïf » de la comédie – l'ampleur de la phrase, le choix de la cadence mineure, le déploiement de qualificatifs en sont fort éloignés –, Corneille retrouve néanmoins une forme d'efficacité et de simplicité dans le traitement des vers d'exposition qui permet de rattacher ces quelques vers à ceux du *Menteur* autant qu'aux ouvertures des tragédies.

L'examen des paratextes ne permet donc pas de faire émerger une théorie du vers cornélien. Il donne cependant à voir un auteur et commentateur particulièrement soucieux de réfléchir sur cet équilibre subtil et aux potentialités infinies entre les trois éléments que sont les vers, le sujet et le spectacle théâtral. L'une des voies de cette réflexion est, chez Corneille, la comparaison entre pièces sur le terrain stylistique. Et s'il est, bien sûr, impossible de savoir quelles unités textuelles précises le dramaturge peut avoir en tête lorsqu'il considère qu'*Andromède* compte moins de « beaux vers » que *Cinna* ou que *Cinna* est supérieur à *Horace*, mais aussi lorsqu'il apparie *La Mort de Pompée* et *Le Menteur*, la comparaison de quelques ouvertures donne à tout le moins l'occasion d'apercevoir quelques exemples de la variété de l'écriture cornélienne, depuis la « pompe » de *Pompée* jusqu'à la naïveté du *Menteur*.