

Déclamer Corneille

Pierre-Alain CLERC
Haute École de Musique de Genève

Généralités : quelques pistes au gré des paratextes

Prétendre déclamer Corneille selon l'approche *historiquement informée*, c'est d'abord avouer qu'on sait très peu de choses. Une quinzaine de citations éparses sont les seuls vestiges plausibles pour fonder, ou risquer des hypothèses. Fontenelle, par exemple, dit de son oncle : « Sa prononciation n'était pas tout-à-fait nette ; il lisait ses vers avec force, mais sans grâce¹. » Et le sujet est clos. Peut-être évoque-t-il d'abord son accent natif. Ensuite, si l'indication *avec force* nous donne une direction précieuse sur la manière de proférer ces vers, elle ne précise pas grand-chose. Décidons que le *sans grâce* révèle une particularité toute personnelle à Pierre Corneille-déclamateur, et non aux acteurs qui jouaient son théâtre.

Ce que l'on sait de précis, en revanche, c'est lui-même qui nous l'apprend dans son premier *Discours sur le Poème dramatique* : la représentation dure « un peu moins de deux heures » pour les deux mille vers d'une comédie et les dix-huit cents d'une tragédie². On peut calculer que le débit moyen d'un vers avoisine trois secondes et demie, *tempo* relativement rapide³.

On trouve parfois dans les Préfaces ou les Examens un mot capable de donner une piste, même si les articles de ce livre montrent comment ils peuvent suggérer des lectures diverses. Comme Alexandre Hardy aimait « cette mâle vigueur que désirent les vers tragiques », Corneille aime les « vers puissants et majestueux », car « cette pompe ravit d'ordinaire les esprits, et pour le moins les éblouit⁴ ». Fontenelle aussi évoque cette « pompe des vers qui était naturelle à Corneille », la critiquant à propos de *L'Imitation de Jésus Christ*, qui demande davantage « de simplicité et de naïveté⁵ ».

Alexandre Hardy écrit encore dans la Préface du tome III de son *Théâtre* (1626) : « 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

¹ Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Vie de P. Corneille*, dans le *Répertoire général du Théâtre français, Premier ordre Tome premier*, Paris, Ménard et Raymond, 1813, p. 22

² Pierre Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF, 1999, p. 77.

³ Voyez Pierre-Alain Clerc, « Le débit de la déclamation au XVII^e siècle », dans *Les Sons du théâtre*, dir. Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat, Rennes, PUR, 2013, p. 218-222.

⁴ Respectivement : Alexandre Hardy, « Dédicace au duc de Montmorency », *Le Théâtre*, t. I, 1624, dans *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, 2013, t. I, p. 202 ; Pierre Corneille, *Au Lecteur de La Veuve*, 1634, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. I, p. 203.

⁵ Fontenelle, *op. cit.*, p. 16.

d'œuvres du sieur de Malherbe⁶. » Ceci concerne autant l'art du poète que celui du comédien, comme la plupart des citations qui nous intéressent. Ce qu'il appelle « une liaison sans jour », c'est certainement une prononciation sans césure, lorsqu'aucune ponctuation⁷ ou nécessité grammaticale ne nous y invite, un énoncé sans interruption dans l'émission de la voix. Plus tard, Grimarest ira plus loin : « [...] on ne doit point, pour bien réciter des vers, s'arrêter à la rime ni à la césure, à moins qu'il n'y ait un point et que le sens soit parfait⁸. » Il prônera cette même fluidité qui s'harmonise très bien avec le débit rapide évoqué. Elle rappelle Bruscambille décrivant dans l'un de ses *Prologues* « une douce prononciation et liaison de parole qui donnera une merveilleuse grâce au vers⁹ ».

La préface de Corneille en 1644, très précieuse pour le comédien, insiste sur deux points. Elle justifie des choix orthographiques ou typographiques cohérents d'une part avec la prononciation, et d'autre part avec la quantité syllabique, deux sujets étroitement liés. Beaucoup plus tard, Constant Coquelin enseignera que la déclamation est faite de syllabes longues, de syllabes brèves, mais aussi de silences¹⁰, ces silences décrits et conseillés par Grimarest en 1707¹¹. De tous temps, par-delà les siècles, l'acteur doit décider d'abord de la longueur des syllabes, selon leur nature propre et selon l'expression qui peut en résulter. Il doit ensuite évaluer l'opportunité de détailler ou non son propos par des césures grandes ou petites : elles ont le pouvoir de sculpter les détails ou, par leur absence, de laisser couler un vers parfaitement ductile.

Quant aux passions, Corneille précise à propos des stances :

La colère, la fureur, la menace, et les autres mouvements violents ne leur sont pas propres. Les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries, et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine, et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre s'accommode merveilleusement avec leurs cadences inégales et avec les pauses qu'elles lui font faire à chaque couplet¹².

Cette citation prouve que les mouvements violents font véritablement partie de l'action cornélienne, et semble mettre en question l'opportunité des douces rêveries et des repos ailleurs que dans les stances. Nous verrons dans *Horace* une tirade qui en atteste. Il faut noter qu'il s'agit ici de poétique et non d'action scénique : l'*acteur*, c'est donc le personnage et non le comédien qui le *joue*. Notons l'intéressante allusion à la « prise d'haleine ». Ces interruptions dans le débit semblent pour le comédien la description d'un jeu de scène muet, pour jouer la réflexion sur « ce qu'il doit dire ou résoudre ». À lire Corneille, il semble que la pause concerne seulement l'espace qui sépare deux couplets. On peut toutefois se demander si ces irrésolutions sont l'apanage des stances.

⁶ Alexandre Hardy, « Au lecteur », *Le Théâtre*, t. III, Paris, Jacques Quesnel, 1626, n. p. ; dans *Théâtre complet*, t. III, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 58.

⁷ Corneille dit la peine des imprimeurs à se soumettre à ses innovations orthographiques. On se demande quel crédit il faut accorder à la ponctuation (« Au Lecteur », préface des *Œuvres de Corneille*, première partie, Rouen et Paris, 1644, dans *Œuvres complètes* de P. Corneille, éd. J. M. Taschereau, Paris, Pierre Janet, 1857, t. 1, p. 6. Victor Hugo se plaindra encore de ces « vermicules » dont le hérissent les imprimeurs contre son gré (Lettre à Paul Meurice, Jersey, 4 septembre 1855, dans Jean-Pierre Langellier, *Dictionnaire Victor Hugo*, Paris, Éditions Perrin, 2014, article *Ponctuation*).

⁸ Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, *Traité du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, Paris, Jacques Lefèvre et Pierre Ribou, 1707, édité par Sabine Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes*, Paris, Champion, 2001, p. 315. Nous citerons toujours les pages de cette édition.

⁹ Bruscambille, *En faveur de la scène*, Prologue prononcé à Rouen. Le passage est cité par Eugène Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, Hachette, 1901, p. 193.

¹⁰ Constant et Ernest Coquelin, *L'Art de dire le Monologue*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1884.

¹¹ Grimarest, *Traité du Recitatif*, dans *Sept traités...*, éd. citée, p. 300-312.

¹² Pierre Corneille, Examen d'*Andromède*, éd. citée, t. II, p. 456.

Alexandre Hardy évoque

[...] la grâce des interlocutions, l'insensible douceur des digressions, le naïf rapport des comparaisons, une égale bienséance observée et adaptée aux discours des personnages, un grave mélange de belles sentences qui tonnent en la bouche de l'acteur, et résonnent jusqu'en l'âme du spectateur¹³.

Nous en verrons des exemples chez Corneille. On se délecte à voir Hardy relever ici les trois composantes de la rhétorique aristotélicienne, équation tricéphale du théâtre : discours, orateur et auditeur. Les « sentences qui tonnent » rappellent le « avec force » de Corneille lisant ses vers, selon la description de son neveu.

Le poète précise dans l'Argument d'*Andromède* que son but dans cette pièce a été l'éclat et la diversité du spectacle, sans vouloir « toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions¹⁴ ». Le choix des mots est révélateur pour l'action du comédien, mais il étonne : il ne s'agit pas de la subtilité, de la pertinence du raisonnement mais de sa « force ». Il ne s'agit pas de la force, de la violence des passions, mais bien de leur « subtilité¹⁵ ». Voilà de merveilleuses nuances pour l'acteur. Il tonne les sentences, raisonne avec force, émeut par la délicatesse des passions, ou laisse couler les vers dans la souplesse légère d'un débit allègre, interrompu parfois par de douces rêveries ou le silence de ses réflexions.

De l'utilité des satires

Les textes vachards sont aussi des indices qui apportent leur pierre à l'édifice, si malveillante soit-elle. Les plus célèbres se trouvent à la première scène de *L'Impromptu de Versailles*, où Molière se moque du *Poète* (certainement Corneille lui-même) et de plusieurs comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, nous révélant leur pratique. Il fait tonner Montfleury « comme un démoniaque » dans le Prusias de *Nicomède*, alors que ce roi dit secrètement son amertume à son capitaine des gardes. Il imite ses postures, il « appuie le dernier vers » pour « attirer l'attention et faire faire le brouhaha ». Marie Poisson, fille du comédien Du Croisy, de la troupe de Molière, confirmera :

Il faisait des tirades de vingt vers de suite et poussait le dernier avec tant de véhémence que cela excitait des brouhahas et des applaudissements qui ne finissaient point. Il était plein de sentiments pathétiques et quelquefois jusqu'à faire perdre la respiration aux auditeurs¹⁶.

Puis Molière imite M^{lle} Beauchâteau (*Horace*, II, 5) où Camille éplorée se désespère de voir Curiace partir au combat. Et Molière, jouant le poète, de commenter : « Voyez-vous comme cela est naturel & passionné ? Admirez ce visage riant qu'elle conserve dans les plus grandes afflictions. » Ce qu'il nous apprend dans sa raillerie, c'est que l'actrice place sa voix en levant ses pommettes, comme un chanteur, pour en développer les harmoniques dans un timbre clair et sonore. C'est la source unique et précieuse qui nous renseigne sur cette particularité de technique vocale. Même si Molière en condamne l'effet ridicule, il atteste cette pratique chez ses rivaux, ou au moins l'une d'entre eux.

¹³ « Au lecteur » dans *Le Théâtre*, t. V, Paris, Jacques Quesnel, 1628 ; dans *Théâtre complet*, t. III, éd. Tomoki Tomotami et Jean-Yves Vialleton, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du Théâtre français », 12, 2013.

¹⁴ Pierre Corneille, Argument d'*Andromède*, éd. citée, t. II, p. 448.

¹⁵ Grimarest à propos de la troupe de Molière, emploie souvent le terme « délicatesse » : *La Cie de M. de Molière*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 98 et *Traité du Récitatif...*, dans *Sept traités*, op. cit., p. 354, à propos du geste.

¹⁶ Le *Mercur galant*, mai 1738. Voyez encore Pierre-Alain Clerc, « Le débit... », art. cité, p. 222-227.

Hélas, aucun détail ne nous est révélé quant à Hauteroche disant les stances du *Cid*. Le créateur du rôle avait été Mondory¹⁷, « le premier grand acteur [du] temps » selon l'abbé d'Aubignac¹⁸. Si Scarron fait dire à La Rancune, dans son *Roman comique* : « Bellerose était trop affecté, Mondory trop raide, Floridor trop froid », quel crédit peut-on accorder à de tels jugements ? Tallemant des Réaux nous apprend à propos de Mondory jouant Hérode dans *La Mariane* que son jeu était toujours renouvelé, et que ce rôle lui valut une apoplexie de la langue parce qu'il « avoit l'imagination forte » : « dans le moment il croyoit quasy estre ce qu'il representoit ». Témoignage concis mais précieux. Et à propos de Bellerose, « comédien fardé, qui regardoit où il jetteroit son chapeau, de peur de gaster ses plumes » : « ce n'est pas qu'il ne fist bien certains recits et certaines choses tendres, mais il n'entendoit point ce qu'il disoit¹⁹. » Ceci rejoint la douceur évoquée par Corneille.

Si ces grands acteurs n'entendaient pas ce qu'ils disaient, il faut leur rendre justice en songeant qu'ils ne jouaient pas comme nous des *classiques* étudiés depuis des siècles, mais du théâtre d'avant-garde. N'oublions pas non plus qu'ils n'avaient en main pour travailler que leur *roosle*, soit une copie manuscrite des seuls vers qu'ils prononceraient en scène, après les derniers mots précédant chacune de leurs répliques. Pour connaître toute la pièce, ils devaient écouter l'auteur la lire, ou la lire ensemble, ou la découvrir pendant les répétitions. Il fallait attendre la publication de la pièce après sa création pour la savourer soi-même *in extenso*. On conçoit dès lors comme il est difficile, hors du contexte général, de percevoir exactement le sens particulier d'une tirade. En atteste l'un des seuls rôles qui nous soient parvenus, celui de l'Hippolyte de *Phèdre*, dans une copie extrêmement fautive²⁰.

Les devoirs du comédien : prononciation, grammaire, disposition, figures, passions

Il est généralement admis aujourd'hui que les comédiens de cette époque sont des orateurs et mettent en œuvre les préceptes des traités de rhétorique²¹. Étudiant la prédication de Bossuet, Cinthia Meli a contesté cet acquis²². Elle avance que ces traités n'ont sans doute pas grand-chose à nous apprendre de la performance scénique du premier, voire du second XVII^e siècle. Le métier se serait plutôt transmis de bouche à oreille sur les planches, sans recours à des sources théoriques, par apprentissage, par compagnonnage et non par des études académiques. Dans les deux cas pourtant, le résultat peut être le même : intuition, tradition, pratique, métier ou étude, selon le milieu social, les circonstances de la vie, les tempéraments et les intérêts de chacun. Floridor lui-même, mort en 1671, aurait écrit un traité de rhétorique²³. Lagrange, de bonne famille,

¹⁷ Selon la *Lettre de Mr Scudéry à l'illustre Académie*, Paris, A. de Sommaville, 1637.

¹⁸ Abbé d'Aubignac, *Pratique du Théâtre*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657, p. 369 ; éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 405.

¹⁹ Gédéon Tallemant des Réaux, « Mondory ou l'Histoire des principaux comédiens françois », dans *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. II, p. 773.

²⁰ Michael Hawcroft, « Comment jouait-on le rôle d'Hippolyte dans la *Phèdre* de Racine ? », dans *XVII^e siècle*, 231 (2006), p. 243-275.

²¹ On trouve un bref résumé sur le site <https://alexandrin.org>, cliquant sur l'onglet « en coulisse » (consulté le 20 août 2020).

²² Cinthia Meli, « Réflexions sur l'action des prédicateurs : l'exemple de Bossuet », dans *XVII^e siècle*, 257, 2012, p. 719-734.

²³ Georges Lote, *Histoire du vers français*, Aix-en-Provence, Publications-Diffusion Université de Provence, 1991, t. IV, p. 217. Voir aussi Charles Rollin, *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres*, Paris, Amédée Sinton et Thomine, 1838, vol. 4.

avait fait de bonnes études. Baron disait que les comédiens devaient avoir été élevés « sur les genoux des princesses²⁴ ».

Le comédien doit prononcer et articuler parfaitement le texte, en faire saisir la grammaire, tâche parfois difficile dans ce haut style périodique. Mais le grand art, c'est de savoir révéler la disposition formelle d'une tirade, conçue comme un petit discours, de sculpter par sa voix les figures qui en font l'ornement, et de faire éprouver au spectateur toute la variété des passions. Les quatre passions décrites en 1657 par Le Faucheur (qui en évoque une infinité d'autres), les dix-neuf par Le Brun en 1668, les seize par Bary en 1677, les quinze par Bretteville en 1689²⁵ semblent bien au-dessous de la variété qui se dégage des textes²⁶. Identifiées par l'acteur, ces passions orientent son jeu. Le Faucheur recopie un passage des *Adelphes* de Térence et montre un dialogue haché où l'acteur s'interrompt et reprend haleine à plusieurs reprises, « étouffé par la colère²⁷ », à tel point que son partenaire répète ses derniers mots pour l'aider à parachever sa pensée. La colère est ici reconnaissable par l'apostrophe. En effet, ce sont souvent les passions qui engendrent les figures, influant sur la voix de l'acteur, son débit, sa tessiture, sa dynamique. Quelques vers célèbres vont illustrer tout ce qui précède.

Petite anthologie de l'efficacité cornélienne : figures, quatrains, carrure

Le Faucheur précise qu'une figure se prononce « d'un accent plus haut et plus excité que le reste²⁸ ». L'anaphore, qui répète un même mot en tête de membres de phrases, ou de vers, devrait faire sonner son terme fixe toujours « d'une même façon, et d'une façon différente de la prononciation de tous les autres²⁹ ». Dans l'imprécation de Camille, il est pourtant difficile de ne pas faire croître ce premier terme avec les passions successives, ressentiment, indignation, mépris, haine :

Rome, l'unique objet de mon ressentiment !
 Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant !
 Rome, qui t'a vu naître et que ton cœur adore !
 Rome, enfin que je hais, parce qu'elle t'honore. (*Horace*, IV, 5)

Une figure peut en cacher une autre. Anaphore et gradation sont souvent simultanées. La seconde développe le sens dans le moule de la première. Ces passions qui s'exaspèrent, cette détestation de Rome proférée par une Romaine, répondent bien à la définition de la gradation. Elle « ajoute quelque chose de degré en degré à la malice ou à la bonté d'une action : voix hardie, puis exclamative, puis, selon les degrés de l'injustice, par exemple, de plus en plus forte et éclatante³⁰ ».

²⁴ Respectivement, « Lagrange », *Dictionnaire des Comédiens français (ceux d'hier)* d'Henry Lyonnet, Paris et Genève, vol. 2, p. 273 ; Genève, Slatkine Reprints, 1969. « Baron » : Julien L. Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Imprimerie de Casimir, Pierre Blanchard, 1825, vol. 4, p. 505. Je remercie Jean-Noël Laurenti pour ces informations.

²⁵ Étienne Dubois de Bretteville, *L'Éloquence de la chaire et du barreau* [...], Paris, chez Denis Thierry, 1689, p. 204-300.

²⁶ Pierre-Alain Clerc, « Le comédien au service de la rhétorique », dans *Mettre en scène(s) L'École des femmes*, dir. Bénédicte Louvat, Jean-Noël Laurenti et Mickaël Bouffard, p. 52, http://www.ircl.cnrs.fr/productions%20electroniques/arret_scene/arret_scene_focus_5_2016.htm, consulté le 20 août 2020.

²⁷ Michel Le Faucheur, dans *Sept traités...*, *op. cit.*, p. 94.

²⁸ *Ibid.*, p. 103.

²⁹ *Ibid.*, p. 110.

³⁰ René Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours*, dans *Sept traités...*, *op. cit.*, p. 208-222.

Citons un autre exemple, la tirade de Stratonice dans *Polyeucte* (III, 2, v. 779), dont la construction rythmique est remarquable. Elle permet d'opposer deux vers coulés « dans une liaison sans jour » (le débit continu n'empêche pas les appuis sur les syllabes longues) avec une énumération ou *congérie*, sculptée en groupes heurtés. Si le terme d'*accent* dans son sens actuel est totalement absent des textes théoriques de ce temps (Bary décrit l'*accent* des parties du discours, des passions, ou des figures³¹), on trouve mentionnés les *appuis* du vers qui prennent ici une allure toute expressive³². Dans les vers découpés de l'énumération, les virgules ne permettent pas d'interruption en cas de finale muette élidée. L'acteur ne peut que fléchir sa voix jusqu'à l'article du terme suivant. Ce sont le rythme, la quantité et la force expressive de l'appui qui peuvent dessiner les divers groupes. On peut admirer la subtilité des gradations à l'intérieur du troisième vers, ou dans le quatrième les deux bisyllabes faibles, et les deux trisyllabes forts : tout cela concourt à un prodigieux équilibre. Le premier vers forme une opposition (peut-on parler d'*antithèse* ?) avec les cinq suivants. La voix doit « distinguer les contraires, prononçant le premier avec un certain ton, & le second avec un autre, & celui-ci doit être plus haut que l'autre³³ ». Elle monte par degrés, le sens s'exacerbe, et la chute, scandaleuse, tombe. Un petit silence indigné avant « un chrétien » en augmenterait l'effet.

Ce n'est plus cet Époux si charmant à vos yeux,	12
C'est l'ennemi commun de l'État & des Dieux,	12
Un méchant, un infâme, un rebelle, un perfide,	3 3 3
Un traître, un scélérat, un lâche, un parricide,	2 4 2 4
Une peste exécrable à tous les gens de bien,	12
Un sacrilège impie, en un mot un Chrétien.	6 3 3

Le Cid, 1637

Ce distique qui faisait rire le public dans la bouche du vieux Baron³⁴ offre un bel exemple d'*enthymème*, procédé inhérent à l'argumentation rhétorique, procédé cornélien par excellence. On entend tonner cette sentence du fringant Rodrigue :

Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées,
La valeur n'attend pas le nombre des années.

Si l'on s'amuse à remplacer ces vers par un syllogisme, il faudrait en faire une chaîne puisqu'il y a deux prémisses. Il s'agirait donc plutôt d'un *sorite*³⁵ : la valeur attend le nombre des années, or je suis jeune : donc je ne puis être valeureux. Mais je suis de sang noble. Or la valeur est le propre de la noblesse. Donc, tout jeune que je sois, ma valeur n'attend pas le nombre des années. Le véritable sorite voudrait des propositions enchaînées, alors qu'ici deux des prémisses s'opposent, la seconde l'emportant sur la première. Dans sa fulgurante et élégante brièveté, l'enthymème cornélien est parfaitement convaincant, et d'une logique apparemment sans faille.

L'*apostrophe* demande de hausser la voix pour parler à des choses inanimées, ou pour parler à Dieu³⁶. Comme le dit Olivier Reboul³⁷, la figure de rhétorique introduit

³¹ Il entend par là une tournure particulière que doit prendre la voix.

³² C'est le père Michel de Mourgues qui emploie ce terme, mais seulement pour la douzième syllabe du vers (Michel de Mourgues, *Traité de la Poésie française*, Paris, Jacques Vincent, réédition de 1724, p. 28 et 81).

³³ Michel Le Faucheur, dans *Sept traités...*, *op. cit.*, p. 109.

³⁴ Henry Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens français*, Paris-Genève, 1902, rééd. Slatkine, Genève 1969, p. 89.

³⁵ Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, Paris, Éditions Universitaires, 1992, p. 63-69.

³⁶ Michel Le Faucheur, dans *Sept traités...*, *op. cit.*, p. 105. Nous résumons.

³⁷ Olivier Reboul, *La Rhétorique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1984, p. 42.

souvent une intéressante « torsion » par rapport à un énoncé simple. En témoigne cette émouvante apostrophe de Chimène (plutôt que de hausser la voix, elle pourrait la baisser) à une partie bien vivante d'elle-même, par métonymie :

Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau !	Épizeux – apostrophe / métonymie
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,	Double opposition. Constat.
Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,	Conséquence, circonstance.
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.	Double opposition.

On se souvient du propos de Hardy : « J'approuve fort une grande douceur au vers, une liaison sans jour ». Notons ici que cette pensée complète occupe un quatrain. C'est une manière normale et usuelle depuis Malherbe, et presque tout le théâtre de Corneille, ainsi que celui de ses contemporains et successeurs, semble coulé dans ce moule, grande structure de pensée groupant quatre structures alexandrines dans la complétude équilibrée des quatre rimes. Lorsque le *tempo* est rapide, un tel quatrain peut être prononcé d'un souffle par un acteur qui sait respirer.

Mais au contraire, il arrive (dans les stichomythies par exemple) qu'un vers seul exprime une pensée complète. On reconnaît une griffe toute cornélienne dans le vers suivant, par cette succession de monosyllabes cinglants, exprimant avec concision la subordination des actes de Rodrigue à son strict devoir moral :

J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois³⁸. Parallélisme, opposition passé / présent

De même, dans le distique suivant, il faut exprimer l'inéluctabilité des conséquences, répartie dans un parallélisme assorti d'une antithèse. Il semble ici que l'acteur doive insister légèrement sur les quatre possessifs :

Ma main seule du mien a su venger l'offense,
Ta main seule du tien doit prendre la vengeance³⁹.

La même carrure se retrouve dans ce quatrain de Rodrigue, carrure formelle, prosodique, rythmique, antithétique, passionnelle, logique :

Au nom d'un père mort, ou de notre amitié,
Punis-moi par vengeance, ou du moins par pitié.
Ton malheureux amant aura bien moins de peine
À mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine⁴⁰.

Cette griffe cornélienne qui emporte l'adhésion du public, on la trouve aussi dans l'épigramme qui salua la mort de Richelieu en 1642 :

Qu'on parle mal ou bien du fameux Cardinal,	Antithèse – Ambiguïté
Ma Prose ni mes Vers n'en diront jamais rien :	Antithèse – Prétérition
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,	Antithèse
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien ⁴¹ .	Parallélisme – Chiasme de l'antithèse

Ce géométrisme si efficace de la logique cornélienne n'est pas l'apanage de la poésie. On le retrouve même dans les paratextes en prose, parce qu'il est un puissant outil de conviction. Par exemple dans la Préface de *Sophonisbe*, à propos de Mairet, vingt-trois ans plus tard. L'affirmation y gagne une subtilité et une précision impressionnantes :

Si j'ai conservé les circonstances qu'il a changées, et changé celles qu'il a conservées, ça a été par le seul dessein de faire autrement, sans ambition de faire mieux⁴².

³⁸ *Le Cid*, III, 4, v. 910.

³⁹ *Ibid.*, v. 959-960.

⁴⁰ *Ibid.*, v. 969-972.

⁴¹ Corneille, *O.C.*, éd. citée, t. I ; p. 1062.

⁴² Éd. citée, t. III, p. 381-382.

Un monologue de Sabine dans Horace (III, 1)

Nous examinerons maintenant comment la déclamation d'une scène oblige l'acteur à en percer tout le sens pour trouver une action juste. Il s'agit ici de ce que Gilles Declercq nomme une « profération de soi⁴³ » (adressée en miroir à l'autre), où le personnage se sonde intérieurement pour résoudre un dilemme. Nous découpons le texte en quatrains pour mieux en montrer l'organisation, alors que cette coupe est parfois brisée par un distique liminaire, ou par l'enchaînement de deux quatrains.

711	Prenons parti, mon âme, en de telles disgrâces : Soyons femme d'Horace, ou sœur des Curiaces, Cessons de partager nos inutiles soins, Souhaitons quelque chose, et craignons un peu moins.	EXORDE à soi-même : 5 impératifs, de la nécessité de prendre parti. Dubitation, gradation descendante.
715	Mais, las ! Quel parti prendre en un sort si contraire ! Quel ennemi choisir, d'un époux ou d'un frère ? La nature ou l'amour parle pour chacun d'eux, Et la loi du devoir m'attache à tous les deux.	<i>Exclamatio, interrogatio</i> DILEMME Opposition - particulier - ensemble
720	Sur leurs hauts sentiments réglons plutôt les nôtres, Soyons femme de l'un ensemble, et sœur des autres, Regardons leur honneur comme un souverain bien, Imitons leur constance, et ne craignons plus rien.	RÉSOLUTION par imitation en 5 impératifs. Progrès sur le vers 714.
725	La mort qui les menace est une mort si belle Qu'il en faut sans frayeur attendre la nouvelle. N'appelons point alors les destins inhumains, Songeons pour quelle cause, et non par quelles mains, Revoyons les vainqueurs sans penser qu'à la gloire Que toute leur maison reçoit de leur victoire,	CONVICTION , socle de l'argumentation. CHOIX DU POLITIQUE, de la gloire
730	Et sans considérer aux dépens de quel sang Leur vertu les élève en cet illustre rang, Faisons nos intérêts de ceux de leur famille, En l'une je suis femme, en l'autre je suis fille, Et tiens à toutes deux par de si forts liens, Qu'on ne peut triompher que par les bras des miens.	Rejet de toute objection CONCLUSION : intérêt familial 3 vers de conclusion.
735	Fortune, quelques maux que ta rigueur m'envoie, J'ai trouvé les moyens d'en tirer de la joie, Et puis voir aujourd'hui le combat sans terreur, Les morts sans désespoir, les vainqueurs sans horreur.	Action de grâce à la Fortune pour un constat serein Parallélisme de trois objets privés de leur effet.
740	Flatteuse illusion, erreur douce et grossière, Vain effort de mon âme, impuissante lumière De qui le faux brillant prend droit de m'éblouir, Que tu sais peu durer, et tôt t'évanouir !	Retour à la réalité Quadruple APOSTROPHE à L'ERREUR [Tout ceci ne sera pas une confutatio mais une correction de la première argumentation]
745	Pareille à ces éclairs qui dans le fort des ombres Poussent un jour qui fuit et rend les nuits plus sombres, Tu n'as frappé mes yeux d'un moment de clarté Que pour les abimer dans plus d'obscurité.	Comparaison homérique Antithèse lumière – ombre Constat désabusé, reprise de l'antithèse

⁴³ Voir dans le présent ouvrage l'article de Gilles Declercq, « Résilience de la sentence cornélienne. Enjeux et tensions d'une forme-sens ».

750	Tu charmais trop ma peine, et le ciel, qui s'en fâche Me vend déjà bien cher ce moment de relâche, Je sens mon triste cœur percé de tous les coups Qui m'ôtent maintenant un frère, ou mon époux.	RESSENTI : socle de la nouvelle argumentation
755	Quand je songe à leur mort, quoi que je me propose, Je songe par quels bras, et non pour quelle cause, Et ne vois les vainqueurs en leur illustre rang Que pour considérer aux dépens de quel sang, La maison des vaincus touche seule mon âme, En l'une je suis fille, en l'autre je suis femme, Et tiens à toutes deux par de si forts liens Qu'on ne peut triompher que par la mort des miens.	Nouvelle formulation corrigée des vers 726 727 729 728. Ellipse des vers 730 et 731 Reprise antinomique des trois vers de conclusion de l'argumentation première. En guise de <i>PERORATIO</i> :
760	C'est là donc cette paix que j'ai tant souhaitée ! Trop favorables Dieux, vous m'avez écoutée ! Quels foudres lancez-vous quand vous vous irritez, Si même vos faveurs ont tant de cruautés. Et de quelle façon punissez-vous l'offense Si vous traitez ainsi les vœux de l'innocence ?	Constat désabusé, ironie tragique Apostrophe aux Dieux Interrogation motivée par trois oppositions ou antithèses.

On goûtera particulièrement la refonte de la pensée et de la formulation des vers 726 à 729, et la reprise antinomique des vers 732 à 734 aux vers 756 à 758 : la réflexion amène Sabine à une conclusion contraire, formulée par les mêmes termes dans un moule presque identique. Prodigieuse virtuosité du poète qui appelle celle de l'acteur. Cette métamorphose résulte de la préséance accordée à *femme* ou à *fille*. Les stances du *Cid* offrent de semblables tours de force poétiques dans la logique.

Un discours dans le discours, avec « *les ornements de la rhétorique* » : *Cinna* (I, 3)

Il est temps de conclure avec une grande forme, où la voix du comédien ne doit pas seulement faire briller tous les détails, mais construire un vaste développement. Passons du microscope à la longue-vue, sur une tirade de cent-quinze vers, de sept minutes environ, même si cette vision globale ne nous dispense en rien de la perfection de chaque détail. N'importe quelle porte de palais est à cette époque un grand cadre d'ébénisterie harmonieusement proportionné, dans lequel foisonnent mille profils, ornements et sculptures.

Dispositio

Nous l'avons dit : un comédien doit faire sentir les diverses parties de ces petits discours que sont souvent les répliques. René Bary précise que l'exorde se prononce d'une voix humble, que la proposition est bien articulée, que la voix se fait forte et émue pour confirmation et confutation, triomphante pour la péroraison⁴⁴. Tout ceci semble convenir parfaitement aux discours du théâtre, *mutatis mutandis* tenant compte de la situation et des caractères en présence.

⁴⁴ René Bary, *Méthode...*, *op. cit.*, dans *Sept traités...*, p. 207 et 208.

Decoratio

Dans l'Examen de *Cinna*, publié en 1660, Corneille entre en matière sur l'usage des figures et leur diversité, après avoir soufflé aux acteurs l'humeur que doivent faire paraître les deux protagonistes :

Le compte que Cinna lui rend justifie [...] que pour faire souffrir une Narration ornée, il faut que celui qui la fait, et celui qui l'écoute, aient l'esprit assez tranquille, et s'y plaisent assez pour lui prêter toute la patience qui lui est nécessaire. Émilie a de la joie d'apprendre de la bouche de son Amant avec quelle chaleur il a suivi ses intentions ; et Cinna n'en a pas moins de lui pouvoir donner de si belles espérances de l'effet qu'elle en souhaite. C'est pourquoi, quelque longue que soit cette Narration sans interruption aucune, elle n'ennuie point ; les ornements de Rhétorique dont j'ai tâché de l'enrichir ne la font point condamner de trop d'artifice, et la diversité de ses figures ne fait point regretter le temps que j'y perds⁴⁵ ; [...]

Dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, il écrit :

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 [...]⁴⁶.

Ce propos laconique concerne bien le poète, qui laisse à ses acteurs les soucis de l'action.

Cinna répète donc à Émilie le discours qu'il vient de faire aux conjurés, parfois textuellement, parfois en l'abrégeant. Il apparaît donc comme un *discours dans le discours*, le contenant étant la tirade de Cinna à Émilie, le contenu l'exhortation aux conjurés. Les styles direct et indirect alternent. Cette construction extrêmement raffinée en est ainsi variée, et plus vivante encore. Voici le plan général :

	DISCOURS à ÉMILIE	DISCOURS aux CONJURÉS
145	EXORDE	
	Espoir et ardeur de la conjuration	
193	Évocation des Dieux	
	Circonstances : la colère des conjurés	
163	IPSUM CORPUS : NARRATION	EXORDE : la situation où nous sommes
173		NARRATION : récit des méfaits d'Auguste (hypotypose en style indirect)
205		Évocation des martyrs : <i>locus adjunctorum</i>
215		ARGUMENTATION par syllogisme
229		CONFIRMATIO : projet d'assassinat
237		PERORATIO : faisons voir qui nous sommes
241	CONFIRMATIO : enthousiasme général	
249	PERORATIO : issue incertaine	

Le discours aux conjurés sera noté ci-dessous en italiques dans l'analyse complète. L'exorde commence par « Amis, leur ay-je dit » (v. 163). Il contient la proposition : « Le ciel entre nos mains a mis le sort de Rome, / Et son salut dépend de la perte d'un homme », suivie par un bref portrait d'Auguste qui tient lieu aussi de narration. Vient alors l'argumentation en forme de syllogisme. Le premier argument (« Toutes ces cruautés », v. 215) montre que tout le malheur provient de la tyrannie d'Auguste. Le second qu'il est possible de changer le sort de Rome. La conclusion déduit que nous pouvons frapper. La péroration « Ainsi d'un coup mortel » (v. 237) se termine par la grandeur de la lignée de

⁴⁵ Éd. citée, t. II, p. 911.

⁴⁶ Éd. citée, t. III, p. 134.

Cinna, petit-fils de Pompée, et de celles des valeureux conjurés. Si ce discours est le corps même du morceau⁴⁷, les plus beaux ornements, les hypotyposes les plus parlantes, sont réservés aux commentaires à Émilie.

Analyse

Nous sommes dès lors en mesure de lire ce texte selon tous les principes détaillés plus haut, dont nous avons posé tout le mode d'emploi pour le comédien-rhétoricien.

Cinna, Acte I, scène 3

ÉMILIE

- 141 Mais le voici qui vient. Cinna, votre Assemblée
Par l'effroy du péril n'est-elle point troublée,
Et reconnoissez-vous au front de vos amis
Qu'ils soient prêts à tenir ce qu'ils vous ont promis ?

CINNA

- 145 *Jamais* contre un tyran entreprise conçue
Ne permit d'espérer une si belle issue,
Jamais de telle ardeur on n'en jura la mort,
Et jamais conjurés ne furent mieux d'accord.
- Tous* s'y montrent portés avec tant d'allégresse,
150 Qu'ils semblent comme moy servir une Maîtresse ;
Et *tous* font éclater un si puissant courroux,
Qu'ils semblent *tous* venger un père comme vous.

ÉMILIE

- Je l'avois bien prévu, que pour un tel ouvrage
Cinna sauroit choisir des hommes de courage,
155 Et ne remettrait pas en de mauvaises mains
L'intérêt d'Émilie, et celui des Romains.

CINNA

- Plût aux Dieux que vous même eussiez veu de quel zèle
Cette troupe entreprend une action si belle !
- Au seul nom de César, d'Auguste et d'Empereur
160 Vous eussiez veu leurs yeux s'enflamer de fureur,
Et, dans un mesme instant, par un effet contraire,
Leur front *paslir d'horreur* et *rougir de colère*.
Amis, leur ay-je dit, *voicy le jour heureux*
Qui doit conclure enfin nos desseins généreux ;
165 **Le ciel entre nos mains a mis le sort de Rome,**
Et son salut dépend de la perte d'un homme,
Si l'on doit le nom d'homme à qui n'a rien d'humain,
À ce Tigre altéré de tout le sang Romain.
Combien *pour le répandre a-t-il formé de brigues ?*
170 Combien *de fois changé de partis et de ligues ?*
Tantost amy d'Antoine, et tantost ennemy,
Et jamais insolent ny cruel à demy !
Là, par un long récit de toutes les misères

DISCOURS À ÉMILIE

EXORDE (Vigueur, allégresse, fermeté, rapidité, il faut faire vite)

Jamais / jamais : anaphore en 3 termes
Et jamais : insistance (3^e terme).

Tous / tous : anaphore dans un parallélisme. Double comparaison dans un chiasme.

Moral – social - politique

Parallélisme.

Évocation des Dieux

Exclamation.

NARRATION

Synonymie (gradation prosodique).

Passion.

Opposition.

Double antithèse parallèle.

DISCOURS AUX CONJURÉS :

EXORDE (style direct) Ciel-Rome-homme : grad. descend. *Salut / perte* : antithèse.

Réticence, anadiplose, opposition.

Métaphore-hyperbole.

Combien / combien : anaphore.

Gradation.

Parallélisme antithétique, ellipse.

Opposition *Tantost / jamais*. Chiasme.

Suite de la narration à Émilie par la

⁴⁷ Georges Forestier en donne l'analyse suivante : v. 163-172 : exorde ; v. 173-208 : narration ; v. 215-228 : confirmation ; v. 229-240 : péroraison. (Pierre Corneille, *Le Cid*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 1994, p. 161, note 12).

- Que durant nostre enfance ont enduré nos pères,
 175 Renouvelant leur haine avec leur souvenir,
 Je redouble en leurs cœurs l'ardeur de le punir.
 Je leur fais des tableaux de ces tristes batailles
 Où Rome par ses mains déchiroit ses entrailles,
 Où l'Aigle abattoit l'Aigle, et de chaque costé
 180 Nos Légions s'armoient contre leur liberté ;
 Où les **meilleurs soldats** et les *Chefs* les plus **braves**
 Mettoient toute leur **gloire** à devenir **esclaves** ;
 Où pour mieux assurer la honte de leurs fers,
 Tous vouloient à leur chaisne attacher l'Univers ;
 185 Et l'**exécrable honneur** de luy donner un maistre
 Faisant aimer à tous l'**infame nom** de traistre,
 Romains contre Romains, parens contre parens,
 Combattoient seulement pour le choix des Tyrans.
- J'ajoute à ces tableaux la peinture effroyable,
 190 De leur concorde impie, affreuse, inexorable,
 Funeste aux gens de biens, aux riches, au Sénat,
 Et pour tout dire enfin, de leur Trium-virat.
 Mais je ne trouve point de couleurs assez noires
 Pour en représenter les Tragiques histoires.
 195 Je les peins **dans le meurtre** à l'envy **trionphants** ;
 Rome entière noyée au sang de ses enfans ;
 Les uns assassinez dans les Places publiques,
 Les autres dans le sein de leurs Dieux domestiques ;
 Le méchant par le prix au crime encouragé ;
 200 Le mary par sa femme en son lit égorgé ;
 Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
 Et sa teste à la main demandant son salaire,
 Sans pouvoir exprimer par tant d'horribles traits,
 Qu'un **crayon imparfait** de leur sanglante paix.
- 205 **Vous diray-je** les noms de ces grands personnages
 Dont j'ay dépeint les morts pour aigrir les courages,
 De ces fameux Proscrits, ces demy-Dieux mortels,
 Qu'on a sacrifié jusque sur les Autels ?
- Mais pourrois-je vous dire à quelle **impatience**,
 A quels **fremissemens**, à quelle **violence**,
 210 Ces indignes trépas, quoy que mal figurez,
 Ont porté les esprits de tous nos conjurez ?
 Je n'ay point perdu temps, et voyant leur colére,
 Au point de ne rien craindre, en état de tout faire,
 J'ajoute en peu de mots : *Toutes ces cruautés,*
 215 *La perte de nos biens et de nos libertez,*
Le ravage des champs, le pillage des villes,
Et les proscriptions, et les guerres civiles,
Sont les degrez sanglans dont Auguste a fait choix
Pour monter dans le trosne et nous donner des loix.
 220 **Mais nous pouvons changer un Destin si funeste,**
Puisque de trois Tyrans c'est le seul qui nous reste,
Et que juste une fois il s'est privé d'appuy,
Perdant, pour régner seul, deux méchans comme luy.
 Luy mort, nous n'avons point de vengeur ni de maistre ;
 225 Avec la liberté Rome s'en va renaistre,
 Et nous mériterons le nom de vrais Romains

narration aux conjurés en style indirect à Émilie.

Assonance chaleureuse.

HYPOTYPOSE DECLARÉE

Palillogie d'un symbole. Symétrie.

Ironie.

Chiasme.

Ironie par une antithèse.

Ironie. Métonymie

Métonymie. Hyperbole. Ironie.

Oxymore.

[Oxymore].

Palillogies dans un parallélisme.

Ironie.

Reprise de l'hypotypose déclarée.

Oxymore: *concorde imp.* Gradation.

Énumération en gradation.

Mépris, dépréciation, chute.

Insistance sur l'insuffisance de l'hypotypose.

Repr. d'hyp. Hyperbole ironique. 1)

2)

3) Énumération en grad. (8 termes).

4)

5)

6)

7) Hyperbole

8) Hyperbole

Conclusion, retour à la pr. principale

Métonymie.

Retour à Émilie :

Double interrogation en 4 + 4.

Ellipse, prétérition.

Gradation.

Interrogation **concluant la narration**

209-214 Transition interrogative vers la *propositio*. Insistance sur l'impatience

des conjurés, accélération. Gradation.

Parallélisme, antithèse.

Parallélisme

Vers la PROPOSITIO aux conjurés.

Énumération / accumulation, gradation

Argumentation syllogistique :

Tous ces fléaux viennent d'Auguste. Or

il a tué deux tyrans. Donc nous

changerons le Destin en le tuant

(enthymème).

Recours argumentatif aux nombres.

Chiasme *seul / deux. Luy / Luy :*

Anadiplose. Antithèse *mort / renaître.*

- Si le joug qui l'accable est brisé par nos mains.
Prenons l'occasion, tandis qu'elle est propice :
Demain au Capitole il fait un sacrifice ;*
- 230 *Qu'il en soit la victime, et faisons en ces lieux
Justice à tout le Monde, à la face des Dieux.
Là presque pour sa suite il n'a que notre troupe,
C'est de ma main qu'il prend et l'encens et la coupe,
Et je veux pour signal que cette mesme main*
- 235 *Luy donne, au lieu d'encens, d'un poignard dans le sein.
Ainsi d'un coup mortel la victime frappée
Fera voir si je suis du sang du grand Pompée ;
Faites voir, après moy, si vous vous souvenez
Des illustres Ayeux de qui vous êtes nez.*
- 240 *A peine ay-je achevé, que chacun renouvelle
Par un noble serment le vœu d'estre fidelle :
L'occasion leur plaist ; mais chacun veut pour soy
L'honneur du premier coup que j'ay choisi pour moy.
La raison régle enfin l'ardeur qui les emporte :*
- 245 *Maxime et la moitié s'asseurent de la porte ;
L'autre moitié me suit, et doit l'environner,
Preste au moindre signal que je voudray donner.*

- Voilà, belle Émilie, à quel point nous en sommes.
Demain, j'attens la haine ou la faveur des hommes,
- 250 *Le nom de parricide ou de libérateur,
César celui de Prince, ou d'un usurpateur.
Du succès qu'on obtient contre la Tyrannie
Dépend, ou nostre gloire, ou nostre ignominie,
Et le Peuple inégal à l'endroit des Tyrans,*
- 255 *S'il les déteste morts, les adore vivans.
Pour moy, soit que le Ciel me soit dur ou propice,
Qu'il m'élève à la gloire ou me livre au supplice,
Que Rome se déclare ou pour ou contre nous,
Mourant pour vous servir, tout me semblera doux.*

Hamlet, La Comédie des Comédiens, L'Illusion comique : beaucoup de pièces montrent le théâtre dans le théâtre. Le discours dans le discours n'est pas aussi fréquent⁴⁸. Il exige de l'acteur une grande palette de nuances pour mettre en relief toutes ces strates, il exige un burin aiguisé pour sculpter avec force et avec grâce tous ces ornements de la rhétorique par lesquels on ne s'ennuie point.

Déclamer Corneille en entendant ce qu'on dit, au XVII^e siècle comme aujourd'hui, c'est l'analyser minutieusement, par le savoir académique ou par la tradition du métier. Les entrailles font le reste.

Antithèse : « arroseur arrosé »
CONFIRMATIO, PROJET
résolution
Autre Antithèse : « arroseur arrosé ».
Gradation *Monde / Dieux*.

Polysyndète *et/et*
(Pas d'objections, pas de
CONFUTATIO) Antithèse.
PERORATIO aux conjurés
Anadiplose riche : *Fera voir /
Faites voir*

Constat. L'enthousiasme général en
guise de « CONFIRMATION ».
Épiphore *pour soy / pour moy*.

Enfin : fin de la narration à Émilie
Chiasme dans les deux sujets
Second chiasme

PERORATIO À ÉMILIE : 12 termes d'antithèse

- 1) résultat de la conjuration
- 2) statut de Cinna
- 3) statut d'Auguste - ellipse
- 4) opposition conjurés/tyrans
- 5) statut de tous les conjurés
- 6) statut social
- 7) adoration / détestation 8) mort / vie
- 9) jugement céleste
- 10) verdict céleste
- 11) jugement romain
- 12) mourir / servir

⁴⁸ Le célèbre récit d'Agnès à Arnolphe en est un, dans *L'École des Femmes*, II, 5. Voyez Pierre-Alain Clerc, « Le comédien... », art. cité, p. 42-44, note 26.