

L'éloquence du style naïf : quand la tirade comique se fait rhétorique

Lauriane MAISONNEUVE
Sorbonne Université

Malgré toutes les difficultés que l'on rencontre à déceler des continuités stylistiques entre les comédies de Corneille au programme de l'agrégation de 2025, il faut leur reconnaître un invariant, celui de représenter le style d'une conversation dite « naturelle », minorant l'usage de la pointe et évitant de verser dans la lourdeur de la déclamation, procédés rhétoriques qui pourtant assuraient le succès des pièces produites dans les années 1620-1630 (Rotrou, Hardy, etc.).

En effet, à l'occasion de la réédition de 1660, Corneille qualifie ainsi l'écriture de sa première comédie, *Mélite*, dans l'Examen de la pièce : « La nouveauté de ce genre de Comédie, dont il n'y a point d'exemple en aucune Langue, et le style naïf, qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens, furent sans doute cause de ce bonheur surprenant, qui fit alors tant de bruit¹. » En dépit de la maturité du regard posé par l'auteur sur son œuvre de jeunesse, ce jugement souligne une véritable ambition de marquer le style comique par la promotion d'« une façon d'écrire simple et familière² ».

Il n'y a donc rien d'évident à prétendre appliquer un regard rhétorique sur les tirades et dialogues comiques, car rappelons-le, la rhétorique ne pense qu'en termes de logique et de dispositif et si elle vise parfois la mise en œuvre d'un discours aux aspects naturels, elle ne le fait qu'au prix d'un patient travail de reconfiguration des données linguistiques en vue de leur efficacité sur l'auditoire et non de leur agrément conversationnel.

Pourtant, l'influence de la rhétorique sur le théâtre du XVII^e siècle n'est plus à démontrer, à cela près que, le parallèle entre le théâtre, comme *actio* oratoire et l'art de déclamer un discours auparavant ordonné (*dispositio*) et orné (*elocutio*) se limite très souvent au seul genre tragique, comme en témoignent les nombreux travaux existant sur le seul théâtre de Corneille³. L'écriture comique est encore assez peu étudiée sous cet angle. L'on recense quelques articles sur des dramaturges contemporains de Corneille

¹ Pierre Corneille, *Mélite, Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. I, p. 6.

² Gabriel Conesa, « Corneille et la mimésis comique », *Littératures classiques*, 1989, n° 11, p. 151-169.

³ Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, 2^e édition revue et corrigée, Genève, Droz, 1996 ; Stéphane Macé, « Les planches et le parquet : aspects de la rhétorique dans *Le Cid* », dans Jean-Yves Vialleton (dir.) *Lectures du jeune Corneille, L'Illusion comique et Le Cid*, Rennes, PUR, 2001, p. 59-75 ; Jean-Yves Vialleton, « Les exemples rhétoriques empruntés à Corneille et la construction de la mémoire collective », dans Myriam Dufour-Maître (dir.), *Appropriations de Corneille. Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en octobre 2014*, publiés par Myriam Dufour-Maître, Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude », n° 24, 2020, en ligne : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=842>, page consultée le 3 décembre 2024.

comme Scarron⁴, mais les ouvrages qui se consacrent aux comédies de Corneille ne traitent pas le sujet⁵ ou alors ne se concentrent que sur l'emploi des figures rhétoriques.

L'on a souvent tendance à n'associer la rhétorique qu'à l'art de la persuasion, tradition héritée de la perspective aristotélicienne et de la réduction de la discipline à une fabrique du discours ordonnée en cinq parties, déclinables dans les trois grands genres (judiciaire, délibératif et démonstratif). De ce point de vue, l'on rencontrera plusieurs procédés dans les tirades de nos comédies telles les figures d'élocution (parmi lesquelles les figures de répétition comme la dérivation et le chiasme), une tendance générale à l'autonomisation du discours *via* la multiplication des sentences⁶, ainsi que des morceaux de bravoure qui exacerbent les qualités d'orateur des personnages au premier rang desquels figure Dorante⁷.

Ce n'est pas l'analyse de cette rhétorique « traditionnelle » qui nous occupe dans l'espace de cet article car celle-ci se fonde ponctuellement dans le dialogue et n'entrave généralement pas le style dit « naïf ». Notre propos formulera plutôt l'hypothèse d'une réutilisation de patrons rhétoriques témoignant de la formation jésuite de Corneille.

En effet, nous avons démontré ailleurs⁸ que les dramaturges du XVII^e siècle, parmi lesquels Corneille fait figure d'exemple, ayant été en contact avec la pratique des petits genres au cours de leur formation⁹, réutilisent ces patrons dans leurs pièces¹⁰. La redécouverte des manuels de rhétorique (généralement jésuites) d'Ancien Régime, a permis de redonner toute son importance à des sous-genres de discours aujourd'hui moins connus, dont les canevas étaient consignés dans ces ouvrages et enseignés dans les collèges. Chaque grand genre rhétorique connaît ainsi plusieurs sous-genres. Plus spécifiquement, au sein de *La Place Royale*, du *Menteur* et de la *Suite du Menteur*, l'on reconnaît par exemple des passages reprenant la trame du discours de *petitio* (demande)

⁴ Véronique Sternberg-Greiner, « Rhétorique et esthétique comique dans le théâtre de Scarron », *Littératures classiques*, 1996, n° 27, p. 205-218.

⁵ Gabriel Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique, 1629-1636 : étude dramaturgique*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1989 ; Gabriel Conesa, « Corneille et la mimésis comique », art. cité, p. 151-169 ; Han Verhoeff, *Les Comédies de Corneille : une psycholecture*, Paris, Klincksieck, 1978 ; Françoise Poulet, « Les comédies de Corneille ou la mise en vers de l'honnête conversation » dans *Pierre Corneille, la parole et les vers*, dir. Myriam Dufour-Maître, avec le concours de Cécilia Laurin, Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude », n° 26, 2020, en ligne : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=981>, consulté le 30 août 2024.

⁶ Gabriel Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique, 1629-1636*, *op. cit.*, p. 57. Nous renvoyons également à notre article sur le sujet : Lauriane Maisonneuve, « *Docere ridendo* : l'écriture sentencieuse dans les comédies de Corneille », dans Lise Charles et Florence Leca-Mercier (dir.) *Styles, genres, auteurs 21*, Paris, SUP, 2024, p. 79-93.

⁷ Nous remarquons à ce sujet que dans *Le Menteur*, l'éloquence de Dorante, jeune homme tout juste sorti de ses études de droit, sent un peu l'écolier. Ce n'est pas notre propos ici mais nous attirons l'attention des agrégatifs sur la parodie de la pratique de l'*exercitatio*, ou dissertation, qui affleure dans ses tirades les plus spectaculaires.

⁸ Lauriane Mouraret, *Interlocution et style tragique à l'âge classique : Théophile de Viau, Rotrou, Corneille et Racine*, thèse de doctorat, Université Grenoble Alpes, 2020.

⁹ Notamment, à travers la pratique des *exercitationes*, qui visait à assimiler les différentes constructions des discours. Rappelons d'ailleurs que l'exercice de l'*actio* était naturellement associé à l'art du théâtre dans ces écoles. Voir à ce sujet : Gabriel Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique, 1629-1636*, *op. cit.*, p. 51-55.

¹⁰ Même s'il n'a pas été l'élève du Père Caussin, Corneille conserva toute sa vie une dette envers les maîtres de rhétorique dont l'enseignement l'a influencé dans sa poétique comme le démontre Anne-Élisabeth Spica, « Corneille et les poétiques jésuites : une dramaturgie comparée », dans Myriam Dufour-Maître (dir.), *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Les Corneille », 2012, p. 371-385.

relevant du genre délibératif¹¹, de l'*exprobratio* (reproches) relevant du genre judiciaire ou de la *lamentatio* (lamentation) appartenant au genre démonstratif, autant de traces de discours qui se rapprochent d'un autre exercice cher aux maîtres des écoles de rhétorique, l'*imitatio* (imitation)¹².

En examinant trois types de discours dont la *dispositio* est consignée dans les traités de rhétorique de l'époque¹³, mais qui sont diversement représentés dans les trois comédies : la lamentation, les conseils et le reproche, et que nous avons sélectionnés pour leur fréquence aussi bien que pour leur étrangeté quant au genre de la comédie, nous proposons une réflexion sur leurs modalités d'intégration à l'écriture comique en particulier et sur leur épanouissement dans le style cornélien en général¹⁴.

Se situer par rapport à la tragédie dans la lamentation

Relevant du genre démonstratif, la lamentation participe à l'agrément théâtral puisque ce discours, qui s'épanouit essentiellement dans des monologues et des apartés n'est pas forcément voué à faire avancer l'action. Elle n'est évidemment pas largement représentée dans les comédies mais trois morceaux particulièrement remarquables se distinguent par leur dispositif énonciatif.

La mémoire du patron rhétorique

Davantage familière du registre tragique, la lamentation devrait en toute logique consister en un discours sans forme, épousant ainsi au plus près les émotions du locuteur.

La lamentation a besoin de moins de savoir-faire [= *artis*], puisque la douleur, d'ordinaire, nous rend disert. Mais on en vient d'ordinaire à bout en *deux parties*. D'abord nous faisons voir dans quel malheur nous sommes tombés, et nous en *amplifions* la grandeur.

Puis, si ce sont des méchants qui nous ont infligé ce malheur, nous essayons de *susciter de la haine*¹⁵ à l'égard de ceux qui nous ont perdus. Parfois aussi nous insufflons aux autres la crainte que puisse leur arriver à eux-mêmes ce que nous avons subi¹⁶.

L'on retiendra que la lamentation est décrite comme un « discours sans art », c'est-à-dire, un dispositif qui vise à ne pas trop laisser paraître ses coutures, afin de paraître le plus coller à la « psychologie » du personnage pour lequel s'ouvre une brèche à l'épanchement. Cette remarque retient notre attention en ce qu'elle conviendrait tout à fait à la recherche d'un naturel conversationnel propre au style de la comédie. Toutefois,

¹¹ Par exemple, dans *Le menteur*, II, 1 lorsque Clarice demande à Géronte de connaître Dorante avant de lui accorder sa main ou alors dans la même pièce, à la scène 3 de l'acte V, quand Dorante formule une *petitio* à son père v. 1563-1578.

¹² Exercice qui s'épanouit également à travers l'emploi de clichés ou de tournures de langue reconnaissables par tous : épithètes de nature, métaphores figées, autant de formules qui acquièrent aux yeux des contemporains une grande efficacité argumentative. Voir Conesa Gabriel, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique, 1629-1636, op. cit.*, p. 74.

¹³ Nous faisons essentiellement référence au traité de Gerardus Joannes Vossius, *Gerardi Joannis Vossii Rhetorices contractae sive partitionum oratoriarum libri V*, apud R. Pean, 1677. Nous signalerons les traductions au fur et à mesure de l'analyse des discours.

¹⁴ Il s'agit bien évidemment d'une sélection de morceaux non exhaustive ; des séquences se fondant sur la *memoria* (grâce à l'emploi de lieux caractéristiques de ces discours) apparaissent au détour de plusieurs tirades et peuvent être étudiées à l'aune de ces formes discursives.

¹⁵ Nous soulignons.

¹⁶ Citation de Gérard Vossius, d'après une traduction de Philippe Collé, effectuée dans l'article de Claudie Martin-Ulrich, « La *lamentatio* un discours sans art ? Une enquête d'Érasme à Gérard Vossius », dans Bruno Petey-Girard et Pascal Séverac (dir.) *Représentations de la souffrance*, Paris, Classique Garnier, 2018, p. 63.

l'idée d'une lamentation sans construction n'en demeure pas moins paradoxale puisque le canevas cité contient au moins trois prescriptions : une consigne dispositionnelle (« deux parties »), un but argumentatif (« susciter la haine ») au moyen d'une figure rhétorique (l'amplification).

L'on peut dès lors comparer deux exemples de lamentations déclamées par Angélique :

ANGÉLIQUE, *seule*.

Mes feux, il est donc vrai que l'on vous a trahis,

Et ceux dont Alidor paraissait l'âme atteinte

Ne sont plus que fumée, ou n'étaient qu'une feinte !

Que la foi des Amants est un gage pipeur !

Que leurs serments sont vains, et notre espoir trompeur !

Qu'on est peu dans leur cœur pour être dans leur bouche !

Et que malaisément on sait ce qui les touche,

Mais voici *l'infidèle*, ah ! qu'il se contraind bien ! (*La Place Royale*, II, 1, v. 337-344 ; nous soulignons)

ANGÉLIQUE, *dans son Cabinet*.

Quel malheur partout m'accompagne !

Qu'un indiscret Hymen me venge à mes dépens !

Que de pleurs en vain je répands,

Moins pour ce que je perds, que pour ce que je gagne !

L'un m'est plus doux que l'autre, et j'ai moins de tourment,

Du forfait d'Alidor, que de son châtement.

Ce traître alluma donc ma flamme !

Je puis donc consentir à ces tristes accords !

Et par quelques puissants efforts

Que de tous sens je tourne et retourne en mon âme,

J'y trouve seulement, afin de me punir,

Le dépit du passé, l'horreur de l'avenir (*La Place Royale*, III, 5, v. 766-777 ; nous soulignons)

L'on constate alors que ces tirades de lamentation associent les deux parties précédemment citées en une seule à l'aide de l'exclamation en « que », conjonction hyperbolique synonyme de « combien » : « Que la foi des Amants est un gage pipeur ! / Que leurs serments sont vains, et notre espoir trompeur ! / Qu'on est peu dans leur cœur pour être dans leur bouche ! » (*La Place Royale*, II, 1, v. 340-342). Dans le premier cas de figure, l'effet sentencieux est promu par la généralisation aux « amants » (pluriel) tandis que dans la deuxième citation, « Quel malheur partout m'accompagne ! / Qu'un discret Hymen me venge à mes dépens ! / Que de pleurs en vain je répands » (*La Place Royale*, III, 5, v. 766-768), la déploration est centrée sur la première personne du singulier qui se décline en plusieurs réalisations pronominales sans pour autant renoncer à l'amplification par le recours à la figure du nombre *via* les pluriels.

Si la narration des malheurs est davantage développée dans le monologue de la scène 5 de l'acte III, l'on retiendra que celle-ci s'effectue à travers une figure éminemment théâtrale, l'apostrophe oratoire à une allégorie : « Mes feux, il est donc vrai que l'on vous a trahis, / Et ceux dont Alidor paraissait l'âme atteinte / Ne sont plus que fumée, ou n'étaient qu'une feinte ! » (v. 337-339), procédé habile pour conférer une certaine interlocutivité à un passage monologal.

Le propos n'en demeure pas moins condamatoire et, de ce point de vue, prend la forme d'un discours de reproche *in absentia* car celui qui est à l'origine du malheur est l'objet d'une désignation axiologique négative assurant d'une part la transition vers le dialogue dans la scène 1 de l'acte II « Mais voici l'infidèle, ah ! qu'il se contraind bien » (v. 344) et d'autre part, d'une dénomination rendue encore plus dépréciative par le recours au démonstratif « ce traître » (III, 5, v. 772).

L'étude de ces deux exemples démontre que Corneille réutilise le patron rhétorique pour l'associer aux besoins de l'intrigue. Soulignant son statut de victime des extravagances d'Alidor, la lamentation d'Angélique est plus personnalisée à l'acte III sans doute parce qu'Angélique prend plus dramatiquement conscience de l'impasse amoureuse.

Ce type de discours, grâce à son caractère hyperbolique, se prête alors facilement au remaniement parodique.

Rhétorique et parodie tragique

Figure de l'ancienne génération face à tous ces jeunes gens, Géronte – et peut-être est-ce bien logique –, est aussi le personnage maîtrisant le mieux l'art des petits genres rhétoriques, comme en témoigne sa lamentation :

GÉRONTE

Ô vieillesse facile ! Ô jeunesse impudente !

Ô de mes cheveux gris honte trop évidente !

Est-il dessous le ciel père plus malheureux ?

Est-il affront plus grand pour un cœur généreux ?

Dorante n'est qu'un fourbe ; et cet ingrat que j'aime,

Après m'avoir *fourbé*, me fait *fourber* moi-même,

Et d'un discours en l'air, qu'il forge en imposteur,

Il me fait le trompette, et le second auteur.

Comme si c'était peu pour mon reste de vie

De n'avoir à rougir que de son *infamie*,

L'infâme, se jouant de mon trop de bonté,

Me fait encor rougir de ma crédulité. (*Le menteur*, V, 2, v. 1489-1500 ; nous soulignons)

D'aucuns liront dans la déploration lyrique de Géronte une parodie du monologue de Don Diègue¹⁷ grâce aux vers liminaires : « Ô vieillesse facile ! Ô jeunesse impudente ! / Ô de mes cheveux gris honte trop évidente ! » (*Le menteur*, V, 2, v. 1489-1490). Toutefois, il nous faut apprécier à quel point le patron rhétorique est repris avec exactitude : la narration des malheurs est effectuée dans la mention de l'« affront » (v. 1492), son amplification à travers le superlatif « affront plus grand pour un cœur généreux » (v. 1492) et l'on retrouve les termes injurieux pour susciter la haine contre « Dorante [qui] n'est qu'un fourbe » (v. 1493) décliné à l'aide du démonstratif dépréciatif « cet ingrat » (v. 1493) et dégradé par l'article défini à valeur particularisante (fondé sur la mémoire collective) « l'infâme » (v. 1499).

Cependant, le sérieux de cette lamentation est miné par les outils propres de la rhétorique ; à commencer par la *memoria*. Les termes « vieillesse » et « infâme » « infamie » (v. 1498) rappellent évidemment la tirade de Don Diègue pour retourner le but démonstratif contre le locuteur. Les « lauriers » de Don Diègue sont retournés en « honte » chez Géronte tandis que la vieillesse n'est plus « ennemie » de l'honneur mais « facile » car dupée. Surtout, le style de la lamentation vire au comique *via* le recours à une figure récurrente des trois comédies : le polyptote et la dérivation sur le verbe « fourber » : « Dorante n'est qu'un fourbe ; et cet ingrat que j'aime, / Après m'avoir fourbé, me fait fourber moi-même » (v. 1493-1494). Si nous passons sur les contradictions de ce discours qui n'a pourtant aucune vocation délibérative, l'on lit ici un dévoiement du patron rhétorique car ces deux vers contribuent à opacifier non seulement la narration des malheurs, dont ils ne précisent finalement ni les circonstances ni les causes, mais également, le blâme de celui qui en est à l'origine puisqu'il se dissout dans ce qui ressemble au mieux à une contradiction (« cet ingrat que j'aime »), au pire, à une

¹⁷ Pierre Corneille, *Le Cid*, I, 5, v. 235-262, 1637.

périphrase pléonastique (« cet ingrat [...] / Après m’avoir fourbé, me fait fourber moi-même »). La logique argumentative est alors complètement mise à mal par le recours aux figures de l’écriture comique¹⁸.

Pourtant, l’emploi de la rhétorique n’est pas toujours l’objet d’une parodie aussi évidente comme en témoigne le recours à l’un des discours les plus attendus dans le théâtre sérieux : le *consilium*.

Le triomphe de la rhétorique dans le discours de conseil

Relevant cette fois du genre délibératif, le discours de conseil est souvent l’âme et le cœur des tragédies classiques. Le style de Corneille est d’ailleurs reconnu pour sa mise en œuvre de discours de conseils brillants comme le soulignait l’abbé d’Aubignac dans sa *Pratique du Théâtre* : « Je parle donc seulement ici des Délibérations qui se font par dessein, et qui sont des représentations de ce qui se passe chez les Grands, lorsqu’ils demandent conseil en une affaire d’importance¹⁹ » citant en exemple deux passages de l’œuvre de Corneille (la scène 1 de l’acte II de *Cinna* et la 1 de l’acte I de *La Mort de Pompée*). Dans la poétique théâtrale, le discours de conseil se résume donc au grand genre qu’est la tragédie ; pourtant, on retrouve des traces d’un canevas largement décrit dans les manuels de rhétorique et dans les secrétaires²⁰ (manuels d’écriture de lettres) du XVII^e siècle. Considérée comme le cœur de la rhétorique, la suasoire se fait généralement de la part d’un personnage secondaire en direction d’un personnage supérieur et comporte des étapes bien délimitées dans les manuels de rhétorique que l’on peut résumer de la sorte :

- s’excuser de l’insuffisance du conseil que l’on s’appête à donner (cette étape peut donner lieu à une amplification si le conseil n’a pas été sollicité)
- se justifier de son conseil et l’expliquer en se fondant sur les arguments de l’honnête et de l’utile (notamment lorsque le conseil n’a pas été demandé).
- formuler un souhait de réussite.

L’exemple type se trouve dans *La Place Royale* où Lycante, domestique de Doraste, formule à son égard les conseils suivants :

LYCANTE
Écoutez un peu moins votre âme généreuse,
 Que feriez-vous par là qu’une sœur malheureuse ?
 Les soins de son honneur que vous devez avoir
 Pour d’autres intérêts vous doivent émouvoir.
 Après que par hasard Cléandre l’a ravie,
 Elle *perdrait* l’honneur s’il en perdait la vie,
 On la *croirait* son reste, et pour la posséder
 Peu d’amants sur ce bruit se *voudraient* hasarder :
Faites mieux, votre sœur à peine peut prétendre
 Une fortune égale à celle de Cléandre.
 Que l’excès de ses biens vous le rendent chéri,
 Et de son ravisseur *faites-en* son mari,
 Encor que son dessein ne fût pour sa personne,
Faites-lui retenir ce qu’un hasard lui donne,

¹⁸ Pour un relevé exhaustif des procédés de la parodie dans ce morceau de lamentation, nous renvoyons à l’analyse de Frédéric Calas et Anne-Marie Garagnon dans Liliane Picciola, Frédéric Calas et Anne-Marie Garagnon, *Corneille, Le menteur, La Suite du menteur, La Place Royale*, Neuilly, Atlande, 2024, p. 344.

¹⁹ François Hédelin (abbé d’)Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 432.

²⁰ Jean Puget de la Serre, « *Instruction à écrire des lettres*, 1^{re} partie : De la Matière des Lettres (*Le Secrétaire à la mode*, Amsterdam, Louis Elzevier, 1646, p. 5-37) », *Exercices de rhétorique*, n° 6, 2016.

Je crois que cet Hymen pour satisfaction
Plaira mieux à Phylis que sa punition. (*La Place Royale*, V, 4, v. 1406-1421 ; nous soulignons)

La valeur délibérative du discours est portée par l'interrogation partielle du v. 1407 qui adoucit l'exhortation initiale faisant office de *captatio*. S'il n'y a aucune trace d'*excusatio* dans ce discours, on relève toutefois les lieux de l'honnête et de l'utile dans l'emploi du terme « honneur » (v. 1408) qui justifie l'intervention du domestique et par la dérivation sur le mot « hasard » (v. 1410 et 1419) déclinée dans le verbe « hasarder » (v. 1413). Il convient de remarquer que le conseil effectué par Lycante n'est pas conduit par de véritables séquences d'excuses mais se décline dans une subtile variation sur les valeurs temporelles et modales des verbes qu'il emploie. Le discours se fait donc persuasif par les exhortations déclinées en formes impératives et en subjonctif de souhait (v. 1415), mais cette posture est adoucie par les occurrences de conditionnel (v. 1411-1413) qui, en appui sur la valeur modale de ce tiroir temporel, soulignent l'humilité du personnage avançant ses propositions. Les deux derniers vers explicitent alors le souhait de réussite *via* l'emploi d'un futur prophétique (v. 1421) associé au seul et remarquable indice de la première personne du singulier, prouvant une nouvelle fois l'humilité du locuteur, qui, si elle ne s'épanouit pas en longues séquences d'excuses, affleure dans la mise en retrait des indices trop explicites de l'*ethos* du conseiller.

L'on retiendra donc que ce discours de conseil, même s'il n'atteint pas parfaitement son but, contient les lieux principaux du genre qui sont cependant stylistiquement atténués en raison du rang du personnage qui le déclame. Si une telle maîtrise de la rhétorique n'est pas exactement ce que l'on attendrait de la parlure d'un domestique de comédie, il n'en reste pas moins que la construction du discours souligne un fait propre à la langue du personnel comique chez Corneille : un lissage des tons et des styles maîtrisés par les différents personnages, quel que soit leur rang.

Lorsqu'il s'agit de conseils délivrés entre personnages de rang équivalent le discours se réduit aux seules séquences *d'exhortation* ou de *déhortation*, plus régulièrement disposées en fin de scène, tel Dorante à son ami Alcippe :

Alcippe, une autre fois, *donnez* moins de croyance
 Aux premiers mouvements de votre défiance,
 Jusqu'à mieux savoir tout, *sachez* vous retenir,
 Et ne *commencez* plus par où l'on doit finir. (*Le menteur*, III, 1, v. 769-772 ; nous soulignons)

La nature délibérative du discours de conseil disparaît derrière les impératifs et les verbes exprimant la modalité déontique. L'unité métrique et périodique du quatrain permet de ramasser à la fois l'espoir de réussite et les exhortations en une séquence qui concentre efficacement les effets rhétoriques sans verser dans la pompe, à l'instar de ces quelques vers assésés par Cléandre à sa sœur (Mélisse) :

Quoi qu'il en soit, ma sœur, *soyez* plus retenue
 Alors qu'à tous moments vous *serez* à sa vue,
 Votre amour me *ravit*, je *veux* le couronner,
 Mais *souffrez* qu'il se donne avant que vous donner. (*La Suite du menteur*, IV, 2, v. 1341-1344 ; nous soulignons)

L'exploitation des valeurs temporelles et modales des formes verbales dans ces deux morceaux permet de déceler la séquence suasoire, par assimilation avec la première tirade étudiée.

Relevant de la rhétorique au sens le plus noble du terme, le discours de conseil, tel qu'il s'exemplifie dans les comédies de Corneille souligne bien la manière dont les lieux rhétoriques se fondent dans l'écriture comique en lissant les différentes parlures.

Les discours de reproche : un échec de la rhétorique comique ?

Relevant du genre judiciaire, le discours de reproche est de loin le plus fréquemment représenté dans les comédies au programme²¹.

Visant à détériorer voire à rompre les échanges entre les personnages, une telle abondance surprend dans la comédie qui vise normalement la concorde. La tradition rhétorique²² distingue l'*expostulatio* qui consiste à se plaindre d'une injustice subie et ne vise pas la rupture avec l'interlocuteur de l'*exprobratio* qui est une condamnation sans appel qui vise à détruire l'alliance entre l'offensé et l'offensant.

Dans les manuels de rhétorique, ces discours comportent au moins trois séquences :

- rappel des bienfaits octroyés à l'offensant avec amplification
- formulation du reproche avec amplification
- châtement
- éventuellement, si l'alliance n'est pas rompue, proposition de pardon.

Les confrontations entre Alidor et Angélique exemplifient bien cette différence notable entre les discours visant à conserver l'alliance et ceux visant à la briser :

ALIDOR

Angélique ! mes gens vous viennent d'enlever,
 Qui vous a fait si tôt de leurs mains vous sauver ?
 Quel soudain *repentir*, quelle crainte de *blâme*,
 Et quelle ruse enfin vous dérobe à ma *flamme* ?
 Ne vous suffit-il point de me manquer de *foi*,
 Sans prendre encor plaisir à vous jouer de moi ? (*La Place Royale*, IV, 6, v. 1101-1106 ; nous soulignons)

Si l'on reconnaît dans la mention du mot « flamme » le rappel métaphorique de la serviabilité de l'amant offensé, le reproche est ici ramassé dans des interrogations dont l'insistance est garantie par l'hypozeux et provoque la réduction de l'interlocuteur au silence grâce aux interro-négatives qui inversent les signes en signalant une double offense : « vous m'avez manqué de foi et vous vous moquez de moi ».

Mais l'alliance n'est pas pour autant rompue, à la différence du but visé par le long discours d'Angélique prononcé quelques scènes auparavant :

ANGÉLIQUE

Où viens-tu *déloyal* ? avec quelle impudence
 Oses-tu redoubler mes maux par ta présence ?
 Ton plaisir dépend-il d'avoir vu mes douleurs ?
 Qui te fait si hardi de surprendre mes pleurs ?
 [...]
 Après qu'effrontément ton aveu m'a fait voir

²¹ L'on relève au moins trois exemples dans *La Place Royale* (III, 6, v. 778-811 ; IV, 6, v. 1101-1106 et V, 7, v. 1510-1519) essentiellement dans les scènes de confrontation entre Angélique et Alidor), quatre exemples dans *Le menteur* (II, 3 en entier ; III, 6 la séquence v. 1057-1064 ; V, 2 et V, 3, v. 1537-1555) ainsi que deux exemples dans *La Suite du menteur* (IV, 2, v. 1307-1328 et V, 5, v. 1839-1860).

²² Nous faisons ici référence aux traductions de ces deux discours, classés dans le genre judiciaire chez Vossius et qui ont fait l'objet de deux publications sur le site de la revue *Exercices de Rhétorique* (G. J. Vossius, « *Institutiones* (1605), III, 17, « Le discours de reproches », et 18, « Le discours de condamnation sans appel », *Exercices de rhétorique*, trad. Laurence Vianès, n° 2, 2013 ; G. J. Vossius, « *Rhetorice contracta* (1621), II, 27, « Les discours de reproches et de condamnation sans appel », *Exercices de rhétorique*, *ibid.* Il s'agit tout d'abord des chapitres III, 17 et 18 des *Institutiones* (1605), la rhétorique complète de Vossius dans l'édition de 1630 qui s'inspire fortement de l'*Institutio oratoira* de Quintilien. La deuxième traduction est issue de sa rhétorique abrégée, notre référence principale, les *Rhetorices contractae* de 1621 dans leur édition de 1660. Retenons également que la forme de ces discours reste stable, comme en attestent les recommandations de Puget de La Serre quant aux lettres de plainte et de reproche (Jean Puget de la Serre, « *Instruction à écrire des lettres*, 1^{re} partie... », *op. cit.*, 2016).

Qu'Angélique sur toi n'eut jamais de pouvoir,
 Tu te mets à genoux, et tu veux, *misérable*,
 Que ton feint repentir m'en donne un véritable ?
Va, va, n'espère rien de ces submissions,
 [...]
 Quoi ? Tu ne me dis mot ? crois-tu que ton silence
 Puisse de tes discours réparer l'insolence ?
 Des pleurs effacent-ils un mépris si cuisant,
 Et ne t'en dédis-tu, traître, qu'en te taisant ?
 [...]

Comme vaincue il faut que je *quitte* la place. (*La Place Royale*, III, 6, v. 778-811 ; nous soulignons)

Aux traditionnelles interro-négatives et questions oratoires s'associent les injures avec les adjectifs « déloyal » et « misérable » placés en apostrophe pour amplifier le reproche en recourant à des termes antonymes du lieu de l'honnête. Par deux fois, Angélique exprime la volonté de rupture (à travers les impératifs congédiant Alidor au vers 788 et sous la forme d'une didascalie interne *via* le verbe « quitte » au vers 811).

Toutefois, la poursuite de l'échange dans la scène signale l'échec de ce discours dont l'occurrence semble davantage offrir un agrément théâtral qu'acter une rupture complète entre les deux amants. La répétition des scènes de pseudo-rupture démontre d'ailleurs une relative inefficacité de ce type de discours dans l'économie de la pièce.

Pourtant, c'est bien ces modèles du sous-genre qui permettent de reconnaître des séquences de reproches, concentrant deux figures sélectionnées pour leur qualité mémorielle quant à la représentation du patron : les apostrophes dépréciatives et les interro-négatives qui se disséminent parfois à l'échelle d'une scène entière. Ainsi se déclinent-elles tout au long de la scène 3 de l'acte II du *Menteur*, scène dans laquelle Alcippe apostrophe Clarice en la traitant d'« inconstante, [de] volage » (v. 469) ; de « déloyale » (v. 472), et pousse même l'incivilité jusqu'à la tutoyer²³. Il dissémine par ailleurs ses nombreux reproches dans des formes d'interro-négatives narratives (qui ne renferment aucune valeur thétique et sont, en l'état, autant d'affirmations) telles :

Il ne t'a pas donné quatre chœurs de musique,
 Une collation superbe et magnifique,
 Six services de rang, douze plats à chacun ?
 [...]
 Tu n'eus pas le loisir de le voir au visage,
 Tu n'as pas avec lui dansé jusques au jour,
 Et tu ne l'as pas vu pour le moins au retour ? (*Le Menteur*, II, 3, v. 509-516)

Or, c'est bien *via* le discours de reproche que le bât rhétorique blesse. Si nous avons démontré plus haut la valeur parodique de la reprise du patron de la *lamentatio*, l'on observe un canevas presque parfait dans la bouche du même Géronte déclamant un discours de reproches à son fils :

GÉRONTE
 De quel front cependant faut-il que je confesse
 Que ton effronterie a surpris *ma vieillesse*,
 Qu'un homme de mon âge a cru légèrement
 Ce qu'un homme du tien débite impudemment ?
 Tu me fais donc servir de fable et de risée,
 Passer pour esprit faible, et pour cervelle usée !
 Mais dis-moi, *te portais-je à la gorge un poignard ?*
Voyais-tu violence ou courroux de ma part ?
 Si quelque aversion t'éloignait de Clarice,

²³ Le tutoiement d'une amante par son amant est un fait d'une rare incivilité dans le théâtre classique : Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde : le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 316.

Quel besoin avais-tu d'un si lâche artifice ?
 Et pouvais-tu douter que mon consentement
 Ne dût tout accorder à ton contentement,
 Puisque *mon indulgence*, au dernier point venue,
 Consentait à tes yeux l'hymen d'une inconnue ?
 Ce grand excès d'amour que je t'ai témoigné
 N'a point touché ton cœur, ou ne l'a point gagné,
Ingrat, tu m'as payé d'une impudente feinte,
 Et tu n'as eu pour moi respect, amour, ni crainte.
 Va, je te désavoue. (*Le menteur*, V, 3, v. 1537-1555)

Le respect du patron rhétorique force l'admiration et se signale à travers de multiples procédés : le recours à l'*ethos* honorable dans les syntagmes « ma vieillesse » (v. 1538) et « un homme de mon âge » (v. 1539) ; l'amplification du bienfait, « mon indulgence » (v. 1549) paraphrasé plus loin dans « Ce grand excès d'amour que je t'ai témoigné » (v. 1551) ; l'amplification du reproche à travers les hyperboles, l'interrogation rhétorique et l'apostrophe « ingrat » (v. 1553) avant la rupture signalée dans l'hémistiche final : « Va, je te désavoue » (v. 1555). Géronte, à nouveau, brille par sa maîtrise du grand style et de la rhétorique la plus traditionnelle, preuve, s'il en est, de son caractère honorable. Cette maîtrise confine presque au conflit générationnel étant donné que cette rhétorique traditionnelle qu'il semble incarner s'oppose dans une certaine mesure à la conversation des jeunes et « honnêtes » gens.

C'est pourtant bien ce modèle qui est mis en échec car, malgré le rappel du canevas, la rupture souhaitée n'a pas lieu puisque le dialogue se poursuit ; la comédie ne suit donc pas complètement la logique de la rhétorique.

Finalement, les traces de discours rhétoriques que nous relevons dans les comédies de Corneille signalent bien la nature transitionnelle de son écriture. Se détachant de la farce pour se diriger vers la comédie sérieuse, Corneille ne fait pas table rase de l'héritage du grand style matérialisé dans le recours aux canevas rhétoriques. Il assimile ces modèles appris à l'école à une tension vers un style neuf et résolument conversationnel qui semble mettre en défaut, dans l'économie de l'intrigue, l'efficacité rhétorique. Il nous semble que cette réutilisation des modèles à des fins plus mémorielles que dramaturgiques témoigne d'une forme d'énergie stylistique de la part d'un auteur qui n'hésite pas à représenter la tradition tout en déjouant ses ficelles les plus connues²⁴.

²⁴ Robert Garapon, *Le Premier Corneille : de Méliette à L'illusion comique*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, p. 124-136. Ajoutons que c'est sans doute pour cette même raison que d'Aubignac le célèbre pour son style presque aussi souvent qu'il le critique pour son non-respect des règles.