

L'éloquence discursive des héroïnes de Corneille : la disposition et l'élocution

Papa Samba NDIAYE
Université Gaston Berger
ndiayepapasamba5@gmail.com

Résumé

Cet article met en lumière les artifices rhétoriques déployés par Pierre Corneille pour satisfaire aux exigences de l'art oratoire, consubstantiel à sa dramaturgie. Dès lors, il appert de voir d'abord la disposition qui est par essence l'architecture du discours. Elle permet au protagoniste cornélien de suivre son propre cheminement discursif avec une certaine clarté dans le raisonnement. Ensuite l'auteur du *Cid* s'évertue à valoriser l'élocution, considérée comme la section rhétorique la plus développée dans son théâtre. En vérité, elle est le style intrinsèque à tout orateur qui doit recourir à un arsenal de procédés pour captiver l'attention de son auditoire. Au demeurant, ce travail montre la cohérence du système rhétorique de Corneille, en conformité spécifiquement à la disposition et à l'élocution, dans le cadre d'une dramaturgie dynamique et efficiente.

Mots-clés : discours, disposition, élocution, rhétorique, théâtre, style.

Summary

This article highlights the rhetorical artifices unfolded by Pierre Corneille to satisfy the requirements of oratorical art, consubstantial to its dramaturgy. From then on, it is advisable to first see the disposition which is in essence the architecture of speech. That allows the Cornelian protagonist to follow his own discursive thought with a certain clarity in the reasoning. Then the author of *cid* strives to enhance the speech, considered as the most developed rhetorical section in his plays. Actually, it is a common style to any speaker who must resort to an arsenal of processes to captivate the attention of his audience. Moreover, this work shows the coherence of Corneille's rhetorical system in accordance specifically with the disposition and the speech, within the framework of a dynamic and efficient dramaturgy.

Key words : speech, disposition, elocution, rhetoric, play, style.

Introduction

Depuis Aristote et sa fameuse *Rhétorique* (1994), l'éloquence oratoire constitue un point d'ancrage des œuvres littéraires. Mais elle trouve son point d'orgue au XVII^{ème} siècle, avec le théâtre classique qui requiert le recours à un certain nombre de procédés inhérents à la

rhétorique, considérée comme un instrument de réflexion et d'élaboration de la pensée. Dès lors, Pierre Corneille, ancien avocat et fidèle à la tradition de ses maîtres, les Jésuites exhibe ostentatoirement toutes les sections traditionnelles de la rhétorique gréco-latine pour satisfaire aux exigences de la tragédie, dans une approche éminemment aristotélicienne et cicéronienne. En effet, les protagonistes de l'auteur du *Cid* se complaisent à distiller inlassablement des discours qui portent la marque indélébile de la rhétorique, seul gage de spécificité dramaturgique, dans une époque classique où le genre théâtral était à son zénith. Tout en embrassant les principes directeurs de la rhétorique classique, Corneille s'en écarte, par intermittence pour procéder à une légitimation morale voire théologique. Ainsi, il apporte un nouvel éclairage, une nouvelle vision qui est aux antipodes de l'approche stéréotypée de l'art oratoire. Le natif de Rouen a su donc donner une nouvelle trajectoire à la rhétorique de son époque, marquée par le sceau de la spiritualité, à l'envers de la facticité. Il appert alors de s'interroger fondamentalement sur les subterfuges voire les subtilités linguistiques et lexicales utilisées par Pierre Corneille, dans ses tragédies pour subjuguier un public savant et souvent très critique. Aussi comment arrive-t-il à rester fidèle aux contraignantes règles du classicisme, tout en les transcendant pour affirmer sa véritable identité ? Dans une perspective analytique, nous nous proposerons d'élucider les deux techniques oratoires préférentielles du dramaturge jésuite qui excelle et fait triompher ses personnages par le canal du verbe.

1. La disposition

La disposition est une des grandes parties de la rhétorique. Elle consiste en l'organisation du discours¹, c'est-à-dire sa structuration; c'est l'arrangement de tout ce qui entre dans le discours selon l'ordre le plus parfait ; ou encore une utile distribution des choses ou des parties, assignant à chacune la place et le rang qu'elle doit avoir. La disposition embrasse la division et s'appuie sur des propositions. Il importe de noter que la disposition ne se réduit pas à l'observation de la suite des cinq grandes parties du discours (spécialement judiciaire) : l'exorde, la narration, la confirmation, la réfutation ou la péroraison.

L'œuvre cornélienne, ayant un soubassement rhétorique met explicitement en valeur les données qui sont inhérentes à la disposition. Dans la première tragédie de Corneille, *Médée*, la disposition est omniprésente dans les différents discours distillés par les personnages, notamment l'héroïne éponyme Médée. Son monologue de la scène d'exposition se laisse diviser

¹ Voir l'ouvrage d'Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris : PUF, 1994.

L'éloquence discursive des héroïnes de Corneille : la disposition et l'élocution (Papa Samba NDIAYE)

dans les sections traditionnelles, mais les parties qui font appel aux passions (l'exorde et la péroraison) occupent plus de la moitié du discours :

Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux garants de la foi que Jason m'a donnée,
Vous qu'il prit à témoin d'une immortelle ardeur
Quand par un faux serment il vainquit ma pudeur,
Voyez de quel mépris vous traite son parjure
Et m'aidez à venger cette commune parjure
S'il me peut aujourd'hui chasser impunément,
Vous êtes sans pouvoir ou sans ressentiment.

(P. Corneille, 1970, v.201-208)

L'exorde est la partie du discours par laquelle l'orateur entre en matière et cherche à s'attirer la bienveillance de ses auditeurs. Il doit attirer adroitement leur attention ou s'en emparer brusquement. Cette introduction permet à l'orateur de justifier sa prise de parole et de montrer que l'intérêt du public rejoint le sien à propos du sujet qu'il va traiter. C'est là que celui qui parle doit déployer les qualités qui assurent à l'homme modestie, prudence, probité, autorité. Selon Aristote (1994, p.34) : « En tout moment, le but de la disposition est d'obtenir trois éléments de l'auditeur tout au long du discours : son attention, sa bienveillance et sa docilité. »

L'exorde est le triomphe² de ce que les Anciens ont nommé les mœurs et celui des précautions oratoires³, ces tours adroits par lesquels l'orateur comme l'écrivain, adoucit ce qui peut paraître choquant, cet art de ne pas heurter de front l'opinion contraire ou les sentiments hostiles, de s'associer même, dans une certaine mesure, aux préjugés, aux intérêts que l'on va combattre. L'exorde repose beaucoup sur l'allusion : il peut aussi présenter brièvement quelques points-clés en faveur de la position qu'il est sur le point de défendre. Le procédé majeur à l'œuvre est l'insinuation. L'orateur fait comprendre aux auditeurs tout le sujet qu'il va développer. Dans sa prise de parole, l'orateur doit rester sobre, au moment de l'exorde : il utilisera peu d'images ou de figures de style et ce préambule devra rester bref. Aristote l'explique admirablement dans son œuvre *La Rhétorique* (1994, p.14) :

Quant aux orateurs, ils inspirent confiance pour trois raisons ; ce sont les seules qui, mise sa part les démonstrations, déterminent notre confiance : la prudence, la vertu et la bienveillance. Si en effet, les orateurs altèrent la vérité sur ce qu'ils disent lorsqu'ils parlent ou conseillent. C'est pour toutes ces raisons à la fois ou l'une

² Voir A Kibédi-Varga, *Rhétorique et Littérature*, Paris, Didier, 1970.

³ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

d'entre elles : ou faute de prudence, ils ne pensent pas juste ; ou pensant juste, ils taisent leur avis par méchanceté ; ou, prudents et honnêtes, ils ne sont pas bienveillants ; c'est pour cette raison que l'on peut, tout en connaissant le meilleur parti, ne pas le conseiller.

Par son ton explosif⁴, l'exorde du discours de Médée réussit dans sa fonction de capter remarquablement l'attention de l'auditoire. Il établit non seulement l'atmosphère pour tout le reste du discours, mais assure aussi un portrait vivant de la psychologie de Médée. L'exorde se laisse diviser en deux parties : la première est composée d'une invocation aux dieux et aux démons que Médée implore pour venger son orgueil blessé et punir l'infidélité de Jason, tandis que la deuxième partie est une série de malédictions⁵.

Souvent, l'exorde est rempli de détours et de développements harmonieux. Ainsi, dans *Andromaque*, Oreste cache une demande qui peut déplaire à Pyrrhus sous un début insinuant :

Avant que tous les Grecs vous parlent par ma voix,
Souffrez que j'ose ici me flatter de leur choix,
Et qu'à vos yeux, seigneur, je montre quelque joie
De voir le fils d'Achille et le vainqueur de Troie,
Oui, comme ses exploits, nous admirons vos coups :
Hector tomba sous lui, Troie expira sous vous ;
Et vous avez montré, par une heureuse audace,
Que le fils seul d'Achille a pu remplir sa place.

(J. Racine, 1987, v.146-153)

Souvent aussi, sans déployer tant d'adresse, on débute d'un ton grave et simple tout à la fois : ce sont les exordes qui conviennent le mieux aux sujets élevés. Tel est celui qu'emploie Bossuet (1954, p.189) dans *L'Oraison funèbre* de la reine d'Angleterre :

Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance. Et aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et de terribles leçons. Soit qu'il élève les trônes, soit qu'il les abaisse, soit qu'il communique sa puissance aux princes, soit qu'il le relie à lui-même et ne leur laisse que leur propre faiblesse, il leur apprend leur devoir d'une manière souveraine et digne de lui.

La narration est perceptible dans ce monologue de Médée. Elle doit être claire, brève, vraisemblable et intéressante⁶. Cicéron donne dans son ouvrage *Pro Milone* un exemple du récit

⁴ Voir la version que Sénèque donne au personnage de Médée toute sa dimension de furieuse et d'inhumaine. Or, cette version du personnage n'a pas toujours été privilégiée. C'est chez Sénèque que Médée a le plus de caractère explosif. Il en fait une sorcière en lui restituant son statut de surhumain et de surnaturel. Avec lui Médée n'est pas comme son prédécesseur Euripide, cette femme humanisée blessée et victime de son époux Jason. Elle n'est plus humaine et est gagnée par la déraison. C'est plutôt une ménade en proie au délire, possédée par les dieux.

⁵ Voir André Stegman, « *La Médée de Corneille* » in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Editions CNRS, 1963.

⁶ Voir la remarquable contribution de Jean Lichentein, *La Couleur éloquente : Rhétorique et peinture de l'âge classique*. Paris, Flammarion, 2003.

L'éloquence discursive des héroïnes de Corneille : la disposition et l'élocution (Papa Samba NDIAYE)

à la fois court et plein d'intérêt lorsqu'il décrit le combat entre Clodius et Milon. Le modèle dans la narration sera toujours le bulletin laconique de César : « Vénì, vidi, vici » qu'Agrippa d'Aubigné a traduit fort heureusement et d'une façon tout aussi concise dans ses stances sur la mort d'Henry IV : « je vins, vis et vainquis. »

Cette narration s'ouvre avec l'interrogation :

Jason me répudie ! et qui l'aurait pu croire ?
S'il a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire ?
Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?
Sachant ce que je puis, ayant vu ce que j'ose,
(P. Corneille, 1970,p.229-232)

Dans cette section, Médée présente des détails qui complètent les événements significatifs de son passé pour aider à la description de son caractère. Les quatre vers du reste de la narration prennent la forme de question et suggère que Médée sera vengée pour le dédain de Jason. Médée introduit la situation présente et révèle ses plans de vengeance, par le meurtre des fils qu'elle a eus de Jason. Pour trouver appui dans sa démarche criminelle, Médée se tourne vers son ancêtre le soleil, dans une apostrophe passionnée qui sert de péroraison⁷ :

Ma rage contre lui n'ait par ou s'assouvir
Et que tout mon pouvoir se borne à le servir ?
Tu t'abuses, Jason, je suis encore moi-même.
Tout ce qu'en ta faveur fit mon amour extrême,
Je le ferai par haine et je veux pour le moins
Qu'un forfait nous sépare, ainsi qu'il nous a joints,
Que mon sanglant divorce, en meurtres, en carnage.
(P. Corneille, 1970, v.239-245)

La fin de la péroraison est marquée par une violence extrême qui met en valeur l'état psychologique dans lequel est plongé Médée. Ses passions culminent lors de la péroraison qui reste le moment privilégié de l'expression des passions, comme le souligne Jacques Le Gras (1957,p.54) : « parce que c'est dans cet endroit (péroraison) qu'il faut déployer, s'il le faut ainsi dire, les Maitresses voilées de l'éloquence (...) la péroraison étant le lieu où elles reçoivent leur consommation et leur achèvement ».

La péroraison est le lieu par excellence du pathétique ; elle revêt une structure particulière qui lui permet d'intensifier les passions des personnages mais aussi des spectateurs, c'est donc un moment de déploiement rhétorique :

⁷ Voir *Introduction à la rhétorique* d'Olivier Reboul, *Op. cit.*

Comme la partie la plus étendue de la péroraison consiste dans l'amplification ; on peut légitimement y faire appel à la magnificence et à l'ornement des mots et des pensées. Le moment où il y a lieu d'émouvoir le théâtre, c'est le point précis, où se terminent les anciennes tragédies et comédies : « Applaudissez ».

(Quintilien, 1976, p.52)

Dans *Rodogune*, la princesse Cléopâtre fait étalage de tout son talent de rhétoricienne dans son discours adressé à ses fils Séleucus et Anthiocus, en déployant toutes les ressources consubstantielles à la disposition rhétorique. Pour capter l'attention de ses enfants, la reine-mère donne à son discours un ton émouvant et pathétique, tout en se montrant très attentionnée. Ainsi, elle rappelle à ses fils les nombreux sacrifices auxquels elle a consenti pour conserver la couronne qui est la leur :

Mes enfants, prenez place. Enfin voici le jour
Si doux à mes souhaits, si cher à mon amour,
Où je puis voir briller sur une de vos têtes
Ce que j'ai conservé parmi tant de tempêtes,
Et vous remettre un bien, après tant de malheurs,
Qui m'a coûté pour vous tant de soins et de pleurs.

(P. Corneille, 1975, v.521-526)

Ici, le pathos joue un rôle déterminant, en ce sens qu'il permet au locuteur de mettre en valeur son état d'âme. L'exorde dans ce discours, permet certes d'émouvoir l'auditoire, mais également d'appréhender la psychologie de Cléopâtre, qui est dans la même lignée que Médée.

La narration est évoquée brièvement lorsque la reine fait allusion à la mort de Démétrius causée par la princesse Rodogune. Elle résume les actions précédentes et la tentative de Cléopâtre de se justifier. Les quatre dernières lignes ont une triple raison : Cléopâtre espère diffamer Nicanor, faire croire à ses enfants qu'ils hériteront du pouvoir et justifier ses propres actions. Après qu'Antiochus et Séleucus ont affirmé que le trône doit revenir à elle durant sa vie, Cléopâtre, sûre de sa victoire, expose les détails de son projet de tuer Rodogune. Quand elle voit l'horreur et la répulsion dont sont saisis ses fils en entendant ce projet démoniaque, Cléopâtre conclut précipitamment par une péroraison qui trahit son indignation et sa furie. Son discours devient frénétique, parsemé d'interrogations :

Qui vous fait donc pâlir à cette loi ?
Est-ce pitié pour elle, est-ce haine pour moi ?
Voulez-vous l'épouser afin qu'elle me brave,
Et mettre mon destin aux mains de mon esclave ?
Vous ne répondez point ! Allez, enfants ingrats,
Pour qui je crus en vain conserver ces États :
J'ai fait votre oncle Roi, j'en ferai bien un autre,
Et mon nom peut encore ici plus que le vôtre.

(P. Corneille, 1975, v.653-660)

L'éloquence discursive des héroïnes de Corneille : la disposition et l'élocution (Papa Samba NDIAYE)

Chez Racine aussi, de nombreuses tirades de personnages présentent une organisation répondant au plan rhétorique en quatre parties⁸. Ainsi dans des propos tenus par Oreste dans la tragédie *Andromaque*, lorsqu'il arrive dans la cours de Pyrrhus, où se trouve Astyanax qu'il a à charge d'emmener avec lui :

Avant que tous les Grecs vous parlent par ma voix,
Souffrez que j'ose ici me flatter de leur choix,
Et qu'à vos yeux, seigneur, je montre quelque joie
De voir le fils d'Achille et le vainqueur de Troie.
Oui, comme ses exploits nous admirons vos coups.
(J. Racine, 1987, v.146-150)

Cet exorde court d'Oreste, magistralement orchestré à travers la *captatio benevolentiae* cherche les faveurs de l'auditoire. La narration relativement longue expose les faits. Ici elle prend la forme d'un récit :

Hector tomba sous lui, Troie expira sans vous ;
Vous avez montré par une heureuse audace,
Que le fils seul d'Achille a pu remplir sa place.
Mais ce qu'il n'eut point fait la Grèce avec douleur
Vous voit du sang troyen relever le malheur,
Et vous laissant toucher d'une pitié funeste.
D'une guerre si longue entretenir le reste.
Ne vous souvient-il plus, seigneur quel fut Hector ?
Nos peuples affaiblis s'en souviennent encore,
Son nom seul fait frémir nos veuves et nos filles ;
Et dans toute la Grèce, il n'est de famille.
Qui ne demandent compte à ce malheureux fils
D'un père ou d'un époux qu'Hector leur a ravi.
(J. Racine, 1987, v.148-160)

La confirmation expose les faits et présente les événements qu'on peut tirer des faits exposés dans la narration et cherche éventuellement à anticiper de possibles contre-arguments :

Et qui sait ce qu'un jour ce fils peut entreprendre
Peut-être dans nos ports nous le verrons descendre
Tel qu'on a vu son père embraser nos vaisseaux,
Et, la flamme à la main, les suivre sur les eaux.
(J. Racine, 1987, v.151-154)

La péroraison qui est la fin du discours fait appel au pathos. Elle synthétise l'argumentation et en appelle aux sentiments de l'auditeur :

Oserai-je seigneur, dire ce que je pense ?
Vous-même de vos soins craignez la récompense,
Et que dans votre sein, ce serpent élevé

⁸ Voir Jean Giraudoux, *Racine*, Paris, Grasset, 1950.

Ne vous punisse un jour de l'avoir conservé
Enfin de tous les Grecs satisfaites l'envie ;
Assurez leur vengeance, assurez votre vie
Perdez un ennemi d'autant plus dangereux
Qu'il essaiera sur vous à combattre contre eux.

(J. Racine, 1987, v.168-175)

Il convient ici de souligner que Racine, contrairement à Corneille fait prévaloir le pathos sur toutes les autres considérations notamment sur l'éthos. En effet, héritier de la tradition janséniste, l'auteur de *Phèdre* met en scène des personnages englués dans le désespoir où l'issue malheureuse est inexorable. Cette conception fondamentalement pessimiste de la nature humaine rejaillit dans sa rhétorique avec la mise en relief des sentiments extrêmes (pathos). Pour lui, le pathos, ayant des vertus cathartiques est le moyen le plus optimal pour traduire objectivement le tragique car il est le plus noble, le plus beau.

2. L'élocution

L'élocution est la partie la plus développée et la plus importante des divisions de la rhétorique ; c'est l'expression de la pensée par la parole, ou encore, c'est l'art d'exprimer convenablement les pensées fournies par l'invention. Elle comprend la théorie du style et des figures. Le style sera, selon les circonstances sublime, tempéré ou simple. Quant aux figures, on distingue les figures de mots, les figures de pensée et les tropes qui tiennent les deux premières. L'élocution est la rédaction du discours⁹, le point où la rhétorique rencontre la littérature. Pour Olivier Reboul, il s'agit d'une véritable prose qui a su se démarquer de la poésie et de ses codes.

L'élocution, à l'époque de Pierre Corneille, s'intégrait directement à l'art théâtral ; comme le souligne Marc Fumaroli :

On a souvent cru que l'étude de la Poétique d'Aristote et ses commentateurs suffisait à rendre compte du développement de la dramaturgie (...) En fait, la Poétique d'Aristote elle-même est pour une large part une large part à l'usage des poètes de sa propre rhétorique.(M. Fumaroli, 1984, p.288)

Dans la première tragédie de Corneille *Médée*, les moyens de l'élocution sont mis en exergue. En effet, l'héroïne principale Médée, en proie à une terrible désillusion suite à la trahison de son mari Jason développe un discours qui atteint le paroxysme de la haine et sous-

⁹ Voir l'excellente contribution de Dominique Maingueneau dans *Les termes de l'analyse du discours*. Paris : Seuil, 1996 et *Enonciation en linguistique française*. Paris : Hachette, 1999.

L'éloquence discursive des héroïnes de Corneille : la disposition et l'élocution **(Papa Samba NDIAYE)**

tendu par un langage hyperbolique qui donne une force extraordinaire à son monologue et écarte toute alternative à sa résolution. La pensée de Médée, ses actions et son discours sont toujours en accord avec sa nature impétueuse. Dans ce discours de la scène IV de l'acte I, la force persuasive s'appuie sur un arsenal de figures de pensées et de langage telles l'apostrophe, l'anaphore, l'exclamation, l'énumération, l'interrogation ou encore la métonymie :

Jason me répudie ! et qui l'aurait pu croire ?
S'il a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire ?
Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits ?
Sachant ce que je puis, ayant vu ce que j'ose,
Croit-il que m'offenser ce soit si peu de chose ?
Quoi ! que m'offenser ce soit si peu de chose ?
D'un frère dans la mer les membres dispersés,
Lui font-ils présumer mon audace épuisée ?
Lui font-ils présumer qu'à mon tour méprisée.

(P. Corneille, 1970, v.228-238)

L'état de trouble de sa raison se manifeste dans l'énumération des pouvoirs qu'elle invoque et cela souligne la passion maniaque de Médée. L'accumulation ininterrompue et implacable de blasphèmes témoigne du désordre mental du personnage. L'exclamation « Jason me répudie ! » (P. Corneille, 1970, v.228) résume succinctement la situation. Un torrent d'interrogations s'ensuit, mettant en exergue les obligations de Jason envers elle, soulignant l'ingratitude de celui-ci. La figure de l'erotesis¹⁰, par laquelle le locuteur arrache une réponse forte à l'interlocuteur, est employée par Corneille pour induire à l'auditeur, l'état d'esprit de furie de Médée. Le ton frénétique du narratio¹¹ cesse brusquement : « Tu t'abuses, Jason, je suis encore moi ». (P. Corneille, 1970, v.241)

Les nombreuses figures de style contribuent significativement à la portraitisation de Médée. L'usage fréquent des pronoms « moi » et « me » et des adjectifs « mon » et « seule » montre le rôle prioritaire de Médée dans la tragédie : c'est elle qui conduit l'action et qui décide du dénouement. Il est intéressant de souligner que Médée ne fait appel à ses pouvoirs magiques que rarement. Le reste de ses actions est plus déterminé par son tempérament impétueux que par la sorcellerie.

¹⁰ C'est une question rhétorique qui implique une réponse mais ne nous donne pas ou ne nous attend pas à en avoir une.

¹¹ Chez Cicéron, la narration brève, claire et vraisemblable pose en réalité la question de la fonction de la narration par rapport aux autres modalités du discours. Il s'agit d'une forme particulière de densité du discours.

Cette scène montre l'importance des figures de style dans le domaine de l'élocution. En effet, parallèlement à la rhétorique persuasive, la rhétorique littéraire c'est-à-dire restreinte aux figures de style considère la figure comme le fondement à la littérarité et des théoriciens comme Genette sont représentatifs de ce courant. Le couple métaphore-métonymie¹² est considéré comme la clé de voute de toutes les figures dans d'autres sciences humaines comme la philosophie et la psychanalyse avec Jacques Lacan (1987, p.34) qui n'hésitera pas à énoncer : « L'inconscient est structuré comme un langage. L'inconscient c'est le discours de l'autre ».

Emile Benveniste (1998, p.34), linguiste de renommée internationale considère dans *Problèmes de linguistique générale* que « L'inconscient use d'une véritable rhétorique qui, comme le style, a ses figures. »

Médée semble ainsi tirer une grande partie de son pouvoir magique d'une forme de parole surnaturelle : de toute évidence, son discours est doté d'un pouvoir effectif. Par conséquent, elle devient une oratrice redoutable, non seulement par son exploitation de la rhétorique, mais également par sa maîtrise du pouvoir associé au langage virulent.

Si l'on en croit Louise Frappier (1975, p. 41):

Cette époque rappelle le mythe, très présent à la Renaissance, d'un pouvoir magique inhérent au langage de la parole transformée en force par les vertus de la persuasion. (...) La fureur éloquente de Médée suppose un pouvoir persuasif du pathos, la fécondité oratoire des passions.

Marc Fumaroli(1986, p.96) approfondit admirablement cette réflexion : « La folie destructrice des grandes âmes (...) semble l'ombre portée de leur capacité au dépassement, à l'élan génial et créateur. »

L'utilisation de la rhétorique dans *Rodogune* est plus significative et efficace que dans *Médée*. L'emploi par la reine Cléopâtre de brillantes figures rhétoriques qui font appel direct aux passions contribue de manière pertinente à la portraitisation psychologique d'une reine obsédée par le pouvoir. Puisque son esprit est dominé par le désir de contrôle absolu sur le royaume et de la haine pour Rodogune, Cléopâtre s'élance dans des discours caractérisés par des propositions fragmentées, exclamations, imprécations et apostrophes à l'adresse des gens vivants et morts :

Nicanor votre père et mon premier époux...
Mais pourquoi lui donner encor des noms si doux,
Puisque l'ayant cru, il sembla ne revivre
Que pour s'en dépouiller afin de poursuivre ?

¹² On citera les travaux de Roman Jakobson sur la métaphore et la métonymie. *Essai de linguistique générale*, tome I, éd de Minuit, 1963 ;

L'éloquence discursive des héroïnes de Corneille : la disposition et l'élocution **(Papa Samba NDIAYE)**

Passons, je ne me puis souvenir sans trembler
Du coup dont j'empêchai qu'il nous put accabler.
(P. Corneille, 1975, v.533 - 538)

Mais, sa frénésie, quand elle échoue dans ses tentatives, détruit ce qu'elle avait construit logiquement. Dans la première scène de l'acte II, Cléopâtre s'élanche dans des discours délibératifs, sa décision irrévocable de rester reine et de se venger pour sa fierté offensée. Cléopâtre fonde ses demandes de vengeance sur un type de preuve : l'exemple. L'humilité du passé provoquée par son mari qui lui préfère une autre femme que Rodogune ne la remplace encore une fois provoque la furie de Cléopâtre. L'analogie avec Médée est évidente. Cette furie aveugle la convainc du fait qu'elle n'a pas besoin d'une autre justification pour ses projets et de cette façon elle ignore tout appel raisonnable à l'intellect. L'obsession de Cléopâtre pour l'accomplissement de la vengeance domine ses pensées. Dans une série d'apostrophes et d'injonctions adressées aux forces qu'elle invoque à son appui, Cléopâtre indique la direction que prendront ses actions et en même temps offre à l'auditoire une image de son caractère. Le reste du discours est dédié à l'amplification, où Cléopâtre, se manifeste : « Je hais, je règne encore. » (P. Corneille, 1975, v.411). Par cet hémistiche, Corneille surprend l'essence de la tragédie, parce que l'action est motivée par la passion de Cléopâtre, se manifestant dans la haine pour sa rivale et la soif de pouvoir. Cléopâtre ne fait aucune menace directe, elle refuse de dévoiler la manière dont elle obtiendra la vengeance voulue, en échange, elle insiste sur l'effet que son action aura sur Rodogune. Ses avertissements sont vagues et voilés, ce qui les rend de plus mauvais augure.

La troisième scène de l'acte II consiste principalement en deux longs discours prononcés par Cléopâtre, destinés à convaincre ses fils de devenir l'instrument de sa vengeance. Elle veut d'abord convaincre de son amour pour eux et l'intégrité de son caractère moral. En rappelant à ses fils que les crimes commis antérieurement ont eu pour but unique d'assurer leur avenir. Cléopâtre renforce sa position de deux manières. En insistant sur le fait que ses actions ont été inspirées par son affection maternelle, la reine essaie de gagner leur confiance et leur sympathie. Elle aurait agi non pas dans son propre intérêt, mais dans leur propre intérêt.

Le discours de Cléopâtre n'a pas de péroraison puisque la locutrice ne résume pas les arguments présentés antérieurement et elle ne fait pas non plus un appel final aux émotions de l'auditoire d'une manière de celle des sections antérieures du discours. Le trope le plus fréquent

qu'on retrouve dans ce discours est l'apostrophe : Cléopâtre s'adresse d'abord aux forces dont elle invoque l'aide :

Serments fallacieux, salutaire contrainte,
Que m'imposa la force et qu'accepta ma crainte,
Heureux déguisements d'un immortel courroux,
Vains fantômes d'Etat, évanouissez-vous !
Si d'un péril pressant la terreur vous fit naître,
Avec ce péril même il vous faut disparaître.
(P. Corneille, 1975, v.395-400)

et sa future victime qui sera sans doute Rodogune :

Tu m'estimes bien lâche, imprudente rivale,
Si tu crois que mon cœur jusque-là se ravale,
Qu'il souffre qu'un hymen qu'on t'a promis en vain
Te mette ta vengeance et mon sceptre à la main.
Vois jusqu'où m'emporta l'amour du diadème,
Vois quel sang il me coûte, et tremble pour toi-même,
Tremble, te dis-je, et songe en dépit du traité
Que pour t'en faire un don je l'ai trop acheté.
(P. Corneille, 1975, v.419-426)

Dans une expression passionnée, les exclamations apparaissent évidemment souvent. Cléopâtre utilise magistralement des figures de personnification comme « serment fallacieux », « heureux déguisements » ou « vains fantômes d'Etat ». La répétition du mot péril, ainsi que la métaphore qui compare les émotions de Cléopâtre à un « orage » expriment l'atmosphère appropriée à l'intrigue et le danger imminent qui domine dans la pièce.

Conclusion

Il ressort de cette étude que la disposition et l'élocution sont utilisées prépondéramment par Corneille, dans sa dramaturgie. En réalité, les héros cornéliens performant grâce à leur faculté discursive, condition *sine qua non* qui les distingue de leurs congénères. Cette prédisposition quasi-congénitale des protagonistes est salvatrice, dans la mesure où ils évoluent dans un monde marqué par le sceau de la violence et de la ruse. Dès lors, le discours savamment construit devient une arme redoutable qui permet d'emporter l'adhésion et l'approbation des opposants les plus sceptiques, des êtres les plus sordides qui sont légions, dans l'univers cornélien. Au demeurant, le mérite de Pierre Corneille est d'avoir très tôt compris que l'enjeu du théâtre réside dans l'élaboration et la conception du discours, ce qui fait de lui le principal architecte d'un théâtre dynamique avec une résonance rhétorique.

L'éloquence discursive des héroïnes de Corneille : la disposition et l'élocution (Papa Samba NDIAYE)

Références bibliographiques

Œuvres du corpus

CORNEILLE Pierre, 1970, *Médée*, Paris, Gallimard.

-----, 1975, *Rodogune*, Paris, Gallimard.

Ouvrages généraux

ARISTOTE, 1994, *La Rhétorique*, traduction de Charles-Emile Puelle, Paris, PUF.

BENEVENISTE Emile, 1998, *Problème de la linguistique générale*, Paris, Gallimard.

BOSSUET Jacques, 1987, *Oraison Funèbre*, Paris, Folio.

FOUCAULT Michel, 1971, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard.

FRAPPIER Louise, 1975, *La Topique de la fureur dans la littérature française du 16^{ème} siècle*, Paris, Gallimard.

FUMAROLI Marc, 1984, « Corneille et la rhétorique », in *Héros et Orateurs*, Genève, Droz.

JAKOBSON Roman, 1963, *La Métaphore et la métonymie. Essai de linguistique générale*, tome I, Paris, Minuit.

KIBÉDI-VARGA Aron, 1970, *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier.

LACAN Jacques, 1987, *Illusion théorique*, Paris, Gallimard.

LE GRAS Jacques, 1957, *La Rhétorique française ou les préceptes de l'ancienne et vraie éloquence*, Paris, A de Raffle.

LICHENTEIN Jean, 2003, *La Couleur éloquente : rhétorique et peinture de l'âge classique*, Paris, Flammarion.

MAINGUENEAU Dominique, 1996, *Les Termes de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.

QUINTILIEN Jean Cousin, 1976, *Institut Oratoire*, tome II, Paris, Les Belles Lettres.

RACINE Jean, 1987, *Andromaque*, Paris, Gallimard.

REBOUL Olivier, 1994, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF.

STEGMAN André, 1963, *Médée de Corneille. Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la renaissance*, Paris, Gallimard.