



Le comédien au service de la rhétorique

Pierre-Alain CLERC
(HEM Genève - CNSMD de Lyon)

Quelques phrases que Shakespeare met dans la bouche de Hamlet s'adressant à des comédiens, quelques directives de Molière à ses partenaires¹, aussi précieuses que laconiques, quelques mots épars dans des textes ou pamphlets divers : voilà qui est bien maigre pour se faire une idée précise de l'action du comédien au XVII^e siècle. Grimarest², mal aimé pour ses erreurs biographiques dans *La Vie de M. de Molière*, sera le premier, en 1707 seulement, à montrer d'abondance comment le comédien de son temps est un serviteur de la rhétorique, particulièrement de sa cinquième partie, l'*actio*, dont la mise en œuvre ne peut être réalisée sans une parfaite connaissance des parties précédentes : *inventio*, *dispositio* et *elocutio*, propres à la conception et à la rédaction du discours, la *memoria* appartenant à la routine quotidienne. Sans nommer leurs auteurs, Grimarest évoque les ouvrages de René Bary ou Michel Le Faucheur³, qui transmettent eux-mêmes le propos antique de Quintilien et Cicéron. Lorsque Corneille dit avoir mis « les ornements de la rhétorique » dans la bouche de Cinna⁴, on sent à quel point l'art du comédien doit se mettre à la hauteur de l'art du poète. Lorsque tant de témoignages célèbres peignent Racine comme un lecteur admirable, ils nous montrent un auteur qui maîtrise mieux que quiconque tous les paramètres de l'action oratoire. On le sait : l'art du comédien est un cas particulier de la rhétorique. Les fureurs d'Hérode ou les démonstrations fumeuses de Sganarelle outrepassent certainement la bienséance attendue d'un orateur sacré, mais le principe fondamental de leur propos remonte à la même source. C'est ce que nous allons tenter d'examiner dans quelques cas de *L'École des femmes*, en montrant avec quelle

¹ Respectivement : *Hamlet*, III, 2 et *L'Impromptu de Versailles*, fin de la scène 1, Molière, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. 2, p. 827.

² Jean Léonor Gallois de Grimarest, *La Vie de M. de Molière*, éd. G. Mongrédien, Genève, Slatkine Reprints, 1973 : *Addition à la Vie de Mr de Molière*, dans *La Vie de M. de Molière* p. 162 à 166, et *Traité du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, Paris, 1707, in Sabine Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédie et autres textes, De l'action oratoire à l'art dramatique*, Paris, Champion, 2001 : Préface p. 281.

³ Grimarest, *Traité du recitatif*, p. 282 de l'édition moderne, respectivement : Michel Le Faucheur, *Traité de l'Action de l'Orateur ou de la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé, 1657, p. 42 et René Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours & pour le bien animer*, Paris, D. Thierry, 1679, p. 198. Nous citerons toujours les pages de l'édition de S. Chaouche, *Sept traités*...

⁴ Pierre Corneille, *Examen de Cinna*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980, p. 911.

permanence la comédie utilise tous les ressorts de l'éloquence, avec quel naturel, et combien elle sait aussi les utiliser à des fins comiques.

Le récit d'Agnès et la scène de la promenade (II, 5)

Plusieurs témoignages nous apprennent qu'à son entrée en scène (I, 3), Agnès semble aussi sotte qu'Alain et Georgette⁵. Le texte le confirme, elle est toute à son ouvrage (v. 231⁶) et ne répond à l'inquisiteur Arnolphe que très brièvement, et même par monosyllabes lors de la promenade du deuxième acte (II, 5). Ce n'est que l'évocation par Arnolphe du jeune homme qui l'anime soudain, ravivant cet amour qui commence à faire en elle son école, et l'amenant même à interrompre brusquement son tuteur (v. 474) : « Mon Dieu, ne gagez pas, vous perdriez, vraiment ». Son célèbre récit présente alors la disposition la plus simple : début – milieu – fin, soit la rhétorique pour les enfants. La proposition est énoncée en dialogue : « Quoi, c'est la vérité qu'un homme... / Il n'a presque bougé de chez nous, je vous jure » (v. 475-476.) Lorsqu'Arnolphe la prie de lui « conter cette histoire », l'exorde d'Agnès se borne à cette simple mise en garde : « Elle est fort étonnante et difficile à croire ». Comme nous le disent tant d'auteurs, les diverses parties de l'oraison doivent être perceptibles par la contention de la voix⁷ : ces deux vers ne doivent pas être prononcés comme le début du récit : d'abord un délicat avertissement, ensuite une histoire captivante. La grammaire même doit être colorée par la voix, l'imparfait initial suspendu dans le temps « J'étais sur le balcon à travailler au frais », le passé simple plus précis « Lorsque je vis passer sous les arbres d'auprès... », le présent historique plus actif « d'une humble révérence aussitôt me salue ». L'*ipsum corpus carminis*, le corps de ce récit, est construit très simplement en deux parties : parade amoureuse et échange de révérences, le premier jour, dialogue avec la vieille entremetteuse, le deuxième jour. Dans cette seconde partie, Agnès utilise le procédé du dialogisme, si naturel aux enfants, où le narrateur fait parler les personnages en discours direct, et ceci en changeant de voix, comme le demande Michel Le Faucheur⁸. Ce joli dialogisme nous vaut neuf incises de la narratrice : « fis-je » ou « dis-je », « fit-elle » ou « dit-elle⁹ » qui peuvent d'ailleurs donner lieu à un charmant jeu de scène, Agnès, toute à son dialogue, les adressant chaque fois à Arnolphe, obligé d'acquiescer muettement et de soutenir le regard de sa pupille avec une connivence feinte. On pourrait voir ici une occasion de placer le témoignage de Donneau de Visé : « *Chaque acteur sait combien il y doit faire de pas, et toutes les œillades sont comptées* »¹⁰. Enfin, la péroraison est amorcée par « Voici comme il me vit et reçut guérison » (v. 537) et se termine de manière émouvante et comique par une interrogation de la pupille à son tuteur et ce charmant autoportrait : « Moi qui compatissais tant aux gens qu'on fait souffrir, / Et ne puis sans pleurer voir un poulet mourir. »

Notons qu'à l'intérieur de ce récit, le dialogue entre la vieille et Agnès constitue un nouveau petit discours tripartite complet. *Captatio benevolentiae* et proposition : « Mon

⁵ Sur cette question, et pour lire quelques-uns de ces témoignages, voir l'article de Céline Candiard, « Le rôle d'Agnès et les conventions théâtrales dans *L'École des femmes* » dans ce même numéro.

⁶ Nous citons à partir de l'édition mentionnée en note 1, t.1.

⁷ Plusieurs sources sont juxtaposées par Sabine Chaouche, *L'Art du Comédien*, Paris, Champion, 2001, p. 101-104 et 107-112.

⁸ *Sept traités...*, p. 105.

⁹ Molière se souviendra de cette formule naïve quatre ans plus tard dans le récit de Pierrot (*Le Festin de Pierre*, II, 1) avec douze « ç'ay-je fait » ou « ce m'a t'y fait ».

¹⁰ Donneau de Visé, *Nouvelles Nouvelles*, 9 février 1663, III, 210-240, dans G. Mongrédien, *Recueil de textes et de documents relatifs à Molière*, Paris, CNRS, 2^e éd., 1973, p. 177.

enfant, le bon Dieu puisse-t-il vous bénir... vous avez blessé / Un cœur qui de s'en plaindre est aujourd'hui forcé » (v. 505-510). Vient alors *l'ipsum corpus*, le mal et son remède (v. 512-532). La conclusion se borne aux deux derniers vers : « Hélas, volontiers, dis-je, et puisqu'il est ainsi, / Il peut tant qu'il voudra me venir voir ici » (v. 533-534). Cette conclusion du dialogue – il serait abusif de parler d'une péroraison – est doublée par celle du récit évoquée plus haut. Discours dans le discours, rhétorique gigogne, à l'ombre de Cinna (à cette différence près que dans ce morceau d'anthologie, le narrateur cite dans son récit à Émilie son propre discours aux conjurés¹¹).

Arnolphe a d'abord ponctué le milieu de la forme bipartite par un « Fort bien », effet théâtral qui ne se justifie sans doute que par *l'actio* et le caractère des personnages : regard d'Agnès demandant son approbation à son tuteur, approbation hypocrite de celui-ci. Ensuite, il invective à part la vieille entremetteuse, apostrophe comique, à la fin de chaque période d'Agnès, lorsque le sens est complet. Ces plaisantes interpellations aident donc le spectateur, sans qu'il s'en doute, à sentir la forme du discours. Pourtant, si le récit d'Agnès est terminé, l'histoire ne l'est pas pour Arnolphe : « Mais de cette vue apprenez-moi les suites » (v. 551). Et le récit reprend sous forme d'un second interrogatoire entre l'inquisiteur et l'innocente, qui raconte tout avec le plus grand plaisir. L'unique ombre de culpabilité chez Agnès passe dans la captivante suite de répliques en vers brisés¹² autour du *le* (v. 571-578). L'histoire est accomplie avec le constat d'Agnès : « Vous pouvez juger s'il en eût demandé que pour le secourir j'aurais tout accordé » (v. 586). Ce don de soi constitue bien la péroraison du récit, doublée par l'aveu du soulagement d'Arnolphe, en aparté.

Et Arnolphe de repartir par un nouveau discours et son nouvel exorde : « De votre innocence, Agnès, c'est un effet... » (v. 589) qui entame la dernière partie de cette scène, où ce discours est caché dans un dialogue animé, qui fait découvrir à Agnès le désagrément de cet enseignement, lequel trouvera son apogée avec le sermon du troisième acte. Elle le lui dira au cinquième (v. 1516) : « Chez vous le mariage est fâcheux et terrible, / Et vos discours en font une image terrible. » Elle ira plus loin encore (v. 1605) : « Tenez, tous vos discours ne me touchent point l'âme. / Horace avec deux mots en ferait plus que vous. » C'est bien de *discours* qu'il s'agit, où la logique joue un rôle essentiel. Précisément, le dialogue initial de cette dernière grande scène nous montre en effet une Agnès dont l'émancipation intuitive, opérée par l'Amour, se manifeste par la force et la pertinence de son argumentation, qui désarçonne Arnolphe (v. 1541) : « Voyez comme raisonne et répond la vilaine ». C'est une *disputatio*, forme privilégiée de la rhétorique, et c'est Agnès qui l'emporte.

On nous objectera qu'il est étrange de vouloir trouver des discours dans un dialogue de comédie. C'est pourtant l'art de poser périodiquement une proposition, d'en débattre et d'y apporter une conclusion, qui donne ce sentiment familier de la construction oratoire¹³, consubstantiel à l'homme occidental, alors que d'agréables transitions font passer le spectateur d'un discours à l'autre. Nos conversations ne sont-elles pas faites de discours improvisés ? Finalement, on voit que la rhétorique apparemment infantile du récit d'Agnès prend place dans une construction extrêmement raffinée : promenade et interrogatoire – récit tripartite d'Agnès incluant le dialogue tripartite avec la vieille –

¹¹ *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, *Cinna*, I, 3, v. 145-260.

¹² Charles Sorel parle de vers « démembrés » (*De la Connaissance des bons livres*, Paris, André Pralard, 1671, p. 217 et 218).

¹³ Nous devons cette observation au professeur Francis Goyet, de l'Université de Grenoble.

interrogatoire et quiproquo du *le* – discours d'Arnolphe sur le mariage et quiproquo du *là* – rupture du dialogue et péroration « sertorienne¹⁴ » d'Arnolphe, *ex abrupto*.

Une expolition d'Horace (III, 4, v. 896-909)

III, 4 : l'hypocrite Arnolphe simule l'étonnement et la compassion pendant qu'Horace lui rapporte comment Agnès lui a jeté un grès par la fenêtre lors de sa dernière visite. Mais avant de lui apprendre que ce grès était accompagné d'une lettre, Horace éveille et attise la curiosité de son confident (v. 896-910) :

Mais ce qui m'a surpris et qui va vous surprendre,
C'est un autre incident que vous allez entendre,
Un trait hardi qu'a fait cette jeune beauté,
Et qu'on n'attendrait point de sa simplicité ;
Il le faut avouer, l'amour est un grand maître,
Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être ;
Et souvent de nos mœurs l'absolu changement
Devient par ses leçons l'ouvrage d'un moment.
De la nature en nous il force les obstacles,
Et ses effets soudains ont de l'air des miracles,
D'un avare à l'instant il fait un libéral :
Un vaillant d'un poltron, un civil d'un brutal.
Il rend agile à tout l'âme la plus pesante,
Et donne de l'esprit à la plus innocente :
Oui, ce dernier miracle éclate dans Agnès...

Pourquoi ces douze vers de compréhension difficile et dont on se passerait bien ? Ne serait-ce pas une *expolitio*, telle que la décrit la *Rhétorique à Herennius*¹⁵ :

L'*Expolitio* consiste à s'arrêter sur un même point tout en paraissant exprimer des idées toujours différentes. [...] Nous répéterons la même chose non pas de la même façon – ce serait lasser l'auditeur et non orner le discours – mais avec des changements. Les modifications se feront de trois manières : dans les mots, dans le débit, dans le tour.

Elle présente

plusieurs formes de variations : En effet, après avoir exposé l'idée simplement, nous pourrions y joindre la preuve, puis l'exprimer sous deux formes – avec ou sans preuves – puis présenter le contraire [...], puis donner une comparaison et un exemple [...], et enfin une conclusion [...].¹⁶

Chez Érasme, on trouve un schéma très proche : *Propositio* – *Ratio* – *Sententia* – *Contrarium* – *Exemplum* – *Conclusio*, qui propose un modèle argumentatif type¹⁷. Or la réplique d'Horace fonctionne ainsi : les quatre premiers vers ne sont qu'une charnière dans cette scène où un Arnolphe faux-cul va passer intérieurement de la fanfaronnade au désespoir, en apprenant d'Horace sa deuxième atteinte de cocuage. Après cette amorce,

¹⁴ Le vers 641-642 reprennent de façon parodique ceux de Pompée dans le *Sertorius* de Corneille (v. 1867-1868).

¹⁵ Anonyme (Cornificius ?), *Rhétorique à Herennius*, trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 201.

¹⁶ *Rhétorique à Herennius*, éd. cit., p. 201.

¹⁷ Nous devons ces idées à Agathe Sueur, *Le Frein et l'aiguillon*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 264-269.

Horace lance la proposition : « Il le faut avouer, l'amour est un grand maître¹⁸ ». Il en donne la raison : « Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être » et la confirme : « Et souvent de nos mœurs l'absolu changement / Devient par ses leçons l'ouvrage d'un moment ». Il orne : « De la nature en nous il force les obstacles, / Et ses effets soudains ont de l'air des miracles. » Il donne un exemple en montrant des contraires : « D'un avare à l'instant il fait un libéral : / Un vaillant d'un poltron, un civil d'un brutal. » Il conclut en résumant : « Il rend agile à tout l'âme la plus pesante, / Et donne de l'esprit à la plus innocente ». L'expolition est complète, il revient à son récit : « Oui, ce dernier miracle éclate dans Agnès... »

On contestera sans doute la pertinence de certaines attributions du schéma à la réplique d'Horace, la raison et sa confirmation par exemple. Pourtant ce genre de mode d'argumentation est omniprésent dans une pièce comme celle-ci. Nous verrons que les parties argumentatives du discours consistent souvent en une expolition, parce que ce procédé offre un outil de persuasion suffisant, d'autant plus lorsque s'y intègrent des lieux communs (soit des arguments types) communément acceptés, tels que proverbes ou maximes. Nous en retrouverons.

À propos d'expolitions, comment ne pas citer ici la plus belle de tout le corpus moliéresque ? Soit la grande réplique de Cléante à Orgon (*Tartuffe*, I, 5, v. 351 et suivants¹⁹) qui constitue la clef de voûte de cette pièce. Elle consiste en un discours simple tripartite, où le bref exorde et la brève péroraison encadrent un énorme *ipsum corpus carminis* dont les vastes morceaux sont précisément construits selon le schéma de l'expolition²⁰. On observe dans notre analyse que la proposition est contenue dans l'exorde, que les raisons et preuves constituent le *corpus*, que la *conclusio* forme la péroraison du tout. L'expolition n'est généralement qu'une figure, ramassée, de quelques lignes ou vers ; ici, elle est hypertrophiée à un discours complet.

Mais revenons à notre question : pourquoi cette expolition d'Horace, agréable, certes, mais inutile à l'intrigue ? C'est parce que le damoiseau n'est pas seul en scène et que son partenaire est Molière lui-même. Il est très plausible que l'expolition d'Horace ne soit là que pour permettre au comédien Molière un de ces jeux de scène muets dont il avait le secret²¹, que rien n'indique dans le texte, sinon la présence même de cette expolition qu'Arnolphe ne peut écouter patiemment. En effet, on se trouve à la charnière médiane de cette scène : Arnolphe est très étonné d'apprendre qu'il y a *un autre incident*, et que cet incident est surprenant : il brûle d'impatience d'en connaître les détails et le bavardage liminaire d'Horace le met sur des charbons ardents. À chaque terme de l'expolition, Arnolphe croit qu'il va savoir, alors que l'étourdi continue à développer son argument, béat d'amour et d'admiration pour la bonté du monde et de celle qu'il aime. Ainsi, cette belle figure de rhétorique n'aurait d'autre but que d'introduire les *lazzi*, grimaces et pitreries de la scurrilité moliéresque.

¹⁸ Un spectateur attentif reconnaît un vers de *La Suite du Menteur* (II, 3, v. 586) de Pierre Corneille.

¹⁹ Éd. cit., t. II, p. 112-114.

²⁰ Exorde (v. 351) : « Je ne suis point, mon frère, un docteur révééré... », *propositio* (v. 353) : « Mais en un mot, je sais, pour toute ma science, / Du faux, avec le vrai, faire la différence », *ipsum corpus, ratio* (v. 355) : « Et comme je ne vois... », *rationis confirmatio* (v. 365) : « Ces gens, qui par une âme à l'intérêt soumise... », *complexio* de la première partie (v. 381) : « De ce faux caractère, on en voit trop paraître », *contrarium* (v. 382) : « Mais les dévots de cœur », *exemplum* (v. 384) : « Notre siècle, mon frère, en expose à nos yeux, / Qui peuvent nous servir d'exemples glorieux... », *complexio* de la seconde partie (v. 403) : « Voilà mes gens, voilà comme il en faut user... », *peroratio, conclusio* (v. 405) : « Votre homme, à dire vrai, n'est pas de ce modèle ».

²¹ Celle, par exemple, que fera Moron dans *La Princesse d'Élide*, comme au Troisième Intermède, sc. 1, éd. cit., t. I, p. 565.

Un raisonnement de Chrysalde (I, 1 et IV, 8)

Une comédie enchaîne divers morceaux, récits, discours, argumentations, dialogues, morceaux de poésie, *lazzi*, bouffonneries, joints par d'habiles transitions. *L'École des femmes* débute ainsi : 1. Proposition : « Vous venez pour lui donner la main » ; 2. Évocation par Chrysalde de la raillerie sur le cocuage et de l'indiscrétion d'Arnolphe ; 3. Série de portraits des cocus par Arnolphe (comme en feront plus tard Célimène et Éliante dans *Le Misanthrope*, II, 6), soit un morceau poétique par quatrains dans le goût ici d'une satire. Et Chrysalde d'interrompre alors sa conclusion par un premier discours. Il n'est pas le *raisonneur* de la pièce, comme on dit si malheureusement de nos jours au théâtre, il en est le *philosophe*. Il la lance, la commente, la conclut, c'est lui qui nous fait méditer sur sa substantifique moelle. Un autre exemple d'expolition (Chrysalde, I, 1, v. 46-73) voudrait montrer à quel point ce procédé est récurrent dans ce répertoire, au gré d'un schéma aux multiples variantes : en effet, c'est la chose à démontrer qui appelle par sa nature propre les diverses étapes du raisonnement, dont le schéma n'est pas rigide.

1. *Propositio, sententia* : « Qui rit d'autrui / Doit craindre, qu'en revanche, on rie aussi de lui. » (v. 46.)

2. *Ratio* : « J'entends parler le monde... » (v. 48.)

3. *Rationis confirmatio* : « Car enfin, il faut craindre un revers de satire... » (v. 56.)

4. *Exemplum* : « Ainsi, quant à mon front... » (v. 59.)

5. *Exornatio* : « Et peut-être qu'encore un jour j'aurai cet avantage... » (v. 63.)

6. *Contrarium* : « Mais de vous, cher compère, il en est autrement... » (v. 65.)

7. *Complexio* : « Comme les maris accusés de souffrance... » (v. 67.)

8. *Conclusio* : « Et s'il faut que sur vous, on ait la moindre prise, / Gare... » (v. 71.)

Et Arnolphe, à son tour, d'interrompre Chrysalde. Le spectateur est certainement plus sensible au phénomène de l'interruption qu'au fait que l'argumentation touche à sa fin. Couper la parole a quelque chose de théâtral parce que c'est incivil ou passionné. Ici, l'interruption n'est justifiée, pour l'imperméable Arnolphe, que par la fatigue qu'il éprouve à supporter cet « ennuyeux déclamateur²² ».

Ces modes d'argumentation sont si fréquents que le comédien doit s'en imprégner pour les reconnaître immédiatement, pour les faire saisir avec évidence, les développer par sa voix, par son action, palier par palier, couleur par couleur, « dans les mots, dans le débit, dans le tour », comme le conseille la *Rhétorique à Herennius*.

Plus loin, Chrysalde pousse à l'extrême l'absurdité des raisonnements d'Arnolphe, qui ne l'interrompt pas (v. 107 : « Mais comment voulez-vous, après tout, qu'une bête... »). Au quatrième acte, après sa première grande réplique (v. 1228 : « C'est un étrange fait, qu'avec tant de lumières... »), Arnolphe ne l'interrompt pas non plus. Comment le comédien Molière réagit-il ? On ne le sait pas évidemment, mais une solution qui fonctionne bien sur scène et qui apporte une *variatio*, c'est le silence, la non-réponse, voisine de la figure de *l'aposiopèse*, et très frappante au théâtre parce qu'elle rompt le flux du débit. Dans le premier cas, le silence est ironique et précède : « ... À ce bel argument, à ce discours profond, / Ce que Pantagruel à Panurge répond » (v. 117.) Dans le second, il marque l'incommunicabilité, la fermeture d'Arnolphe. On retrouvera exactement le même jeu dans *Tartuffe*, après le grand discours de Cléante du premier acte, à cette différence près qu'Orgon dit (après un long silence) : « Monsieur mon cher beau-frère, avez-vous tout dit ? – Oui. – Je suis votre valet. » Le comique réside ici, de manière spectaculaire, dans le simulacre de politesse et dans la brièveté de ce *oui*, en opposition à la colossale

²² Comme le dit La Fontaine dans « L'Homme et la Couleuvre » (*Fables*, X, 1, v. 64).

argumentation. Effet théâtral et musical, comique de rythme, à la responsabilité des comédiens.

Le sermon d'Arnolphe (III, 3)



François Chauveau, *Frontispice de L'École des femmes de Molière*, 1663, gravure.

Les « Stances à M. de Molière sur la comédie de *L'École des Femmes* »²³ de Boileau le disent, quelques jours après la création : « Tout en est beau, tout en est bon ; / Et ta plus burlesque parole / Est souvent un docte sermon. » Précisément, les idées rétrogrades d'Arnolphe sont exprimées dans le moule typique d'une oraison en miniature, et avec des lieux communs aussi usuels que la blancheur du lys ou les feux de l'enfer. On observe un discours classique en six parties, les moments argumentatifs étant constitués par plusieurs expositions, le tout orné d'au moins cinquante figures de rhétorique, ce sujet essentiel que nous n'avons guère abordé. L'exorde est scandaleux parce que la *captatio benevolentiae* que l'on attend (Arnolphe a annoncé à la fin de la scène précédente qu'il allait faire à Agnès un petit « discours », il se fait apporter un siège) est remplacée par une séance de dressage, autoritaire et sans appel. Un orateur de cirque. Le frontispice de 1663 par

²³ Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1966, "Poésies diverses et épigrammes", XIII, p. 246

Chauveau nous montre ce geste impératif et hypnotique du « là », frontispice précis au point que l'on sait exactement quel mot le lecteur doit entendre en regardant l'image, comme s'en souvient ce marquis, client de la librairie Alis dans *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé* (sc. 2, v. 91²⁴). On notera que ce qui prend la place usuelle de la *narratio*, ne concerne pas seulement le passé, mais le présent et le futur, ce qui rejoint le plan de l'éducation d'Agnès par Arnolphe. Nous l'avons dit : chaque partie du discours doit se distinguer des autres par la contention de la voix, ou le débit, ou la couleur²⁵. Après les injonctions impérieuses de l'exorde, la voix se fait narrative, puis « hardie » pour argumenter (René Bary, p. 6²⁶), évasive pour la petite digression en aparté, « haussée » pour les objections de la *confutatio*, dont le début doit être marqué par la conjonction « mais », très nette et marquée parce qu'elle change le cours de la pensée²⁷. Dans la *peroratio*, elle doit peindre par contrastes, de manière terrifiante pour Agnès, le choix entre le bien et le mal. En évoquant finalement « la céleste bonté », elle doit trouver une couleur ridiculement bondieusarde, à la fin d'une oraison si révoltante.

ARNOLPHE <i>assis.</i>	
EXORDE Agnès, pour m'écouter, laissez là votre ouvrage. Levez un peu la tête et tournez le visage. Là, regardez-moi là, durant cet entretien, Et jusqu'au moindre mot imprimez-le-vous bien. <i>Je vous épouse, Agnès, et cent fois la journée</i> Vous devez bénir l'heur de votre destinée :	PROPOSITION
NARRATIO Contempler la bassesse où vous avez été, Et dans le même temps admirer ma bonté, Qui de ce vil état de pauvre villageoise Vous fait monter au rang d'honorable bourgeoise : Et jouir de la couche et des embrassements, D'un homme qui fuyait tous ces engagements ; Et dont à vingt partis fort capables de plaire, Le cœur a refusé l'honneur qu'il vous veut faire. Vous devez toujours, dis-je, avoir devant les yeux Le peu que vous étiez sans ce nœud glorieux ; Afin que cet objet d'autant mieux vous instruisse, À mériter l'état où je vous aurai mise ; À toujours vous connaître, et faire qu'à jamais Je puisse me louer de l'acte que je fais.	Passé d'Agnès Passé Présent Passé d'Arnolphe
CONFIRMATIO Le mariage, Agnès, n'est pas un badinage. À d'austères devoirs le rang de femme engage : Et vous n'y montez pas, à ce que je prétends, Pour être libertine et prendre du bon temps. Votre sexe n'est là que pour la dépendance. Du côté de la barbe est la toute-puissance. Bien qu'on soit deux moitiés de la société, Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité : L'une est moitié suprême et l'autre subalterne : L'une en tout est soumise à l'autre qui gouverne.	Passé d'Agnès Présent Futur EXPOLITIO : Propositio Ratio Rationis confirmatio Sentence Sentence Seconde Ratio Contrarium

²⁴ Merci à Bénédicte Louvat-Molozay pour cette précieuse observation, qui réhabilite glorieusement tout ou partie de ces frontispices si souvent malmenés par des chercheurs. A.J. Montfleury, *L'Impromptu de l'Hotel de Condé*, dans *La Querelle de l'École des femmes*, comédies et textes édités par G. Mongrédien, Paris, Librairie Marcel Didier, 1971.

²⁵ Voir note 7.

²⁶ R. Bary, *Méthode...*, dans S. Chaouche, *Sept traités...*, p. 208.

²⁷ « Le *mais* doit toujours emprunter le ton, qu'il doit recevoir, des matières qui le suivent », dans « De quelle voix l'on doit prononcer... » (Bary, dans S. Chaouche, *Sept traités...*, p. 230 [115 dans l'original]).

Et ce que le soldat dans son devoir instruit Montre d'obéissance au chef qui le conduit, Le valet à son maître, un enfant à son père, À son supérieur le moindre petit Frère, N'approche point encor de la docilité, Et de l'obéissance, et de l'humilité, Et du profond respect où la femme doit être Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître. Lorsqu'il jette sur elle un regard sérieux, Son devoir aussitôt est de baisser les yeux ; Et de n'oser jamais le regarder en face Que quand d'un doux regard il lui veut faire grâce.	Similis 1 2, 3 4	
DIGRESSIO (à part) C'est ce qu'entendent mal les femmes d'aujourd'hui :	Exemplum 1	
CONFUTATIO Mais ne vous gênez pas sur l'exemple d'autrui. Gardez-vous d'imiter ces coquettes vilaines, Dont par toute la ville on chante les fredaines : Et de vous laisser prendre aux assauts du malin, C'est-à-dire, d'ouïr aucun jeune blondin. Songez qu'en vous faisant moitié de ma personne ; C'est mon honneur, Agnès, que je vous abandonne : Que cet honneur est tendre, et se blesse de peu ; Que sur un tel sujet il ne fait point de jeu : Et qu'il est aux enfers des chaudières bouillantes Où l'on plonge à jamais les femmes mal vivantes. Ce que je vous dis là ne sont pas des chansons : Et vous devez du cœur dévorer ces leçons.	Exemplum 2	Conclusio
PERORATIO Si votre âme les suit et fuit d'être coquette, Elle sera toujours, comme un lis blanche et nette : Mais s'il faut qu'à l'honneur elle fasse un faux bond, Elle deviendra lors noire comme un charbon, Vous paraîtrez à tous un objet effroyable, Et vous irez un jour, vrai partage du diable, Bouillir dans les enfers à toute éternité : Dont vous veuillez garder la céleste bonté. Faites la révérence. Ainsi qu'une novice...	EXPOLITIO : Propositio Ratio Rationis confirmatio Exemplum Sentence Conclusio Transition vers la Peroratio EXPOLITIO : Propositio Contrarium Exornatio Conclusio (Invocation dévote) Reprise du dressage. Transition vers les « Maximes du mariage »	

On remarque aux vers 699 et 700 une double sentence, emblématique de toute la tirade : « Votre sexe n'est là que pour la dépendance. / Du côté de la barbe est la toute puissance. » Ces deux vers sont ponctués par un point où le comédien doit affirmer en faisant cadence, c'est-à-dire en baissant la voix et marquant des pauses. Cette particularité fait inévitablement penser à ce qu'Érasme propose comme la forme la plus abondante de l'*expolitio*, avec une double sentence²⁸.

L'*expolitio* n'est rien d'autre qu'une *figure*, elle appartient au paragraphe de la *decoratio*, dans le vaste chapitre de l'*elocutio*, mais elle se hisse toujours au rang de procédé argumentatif. Quant aux mille autres figures qui fleurissent le texte, il faut parcourir les traités du XVII^e siècle. Michel le Faucheur en donne treize en 1657²⁹, René Bary neuf en 1677³⁰ (précisant que ce sont seulement celles dont on peut bien déterminer

²⁸ Agathe Sueur, *Le Frein et l'aiguillon*, p. 266.

²⁹ *Traité de l'Action de l'Orateur*, chap. x, dans *Sept Traités...*, p. 103.

³⁰ *Méthode pour bien prononcer...*, Première partie, « De l'Accent selon les Figures... », dans *Sept Traités...*, p. 215.

l'Accent dans l'action oratoire), que Grimarest recopiera en 1707 en ajoutant *l'ironie*³¹. En 1689, Bretteville en signalera vingt-sept³². Dans ce seul sermon, on peut en relever en tout une cinquantaine, dont plusieurs se retrouvent fréquemment, telles l'anaphore ou la gradation, totalisant une vingtaine de figures différentes. Nous verrons plus bas comment le comédien doit mettre ces figures en relief, par la voix et par le geste.

Le sermon d'Alain

On trouve dans *L'École des femmes* une série de répliques, de morceaux, de situations, de jeux de scène récurrents ou parallèles, dont la seule énumération constituerait un article entier. Par exemple, le sermon d'Arnolphe trouve un plaisant précédent dans la bouche d'Alain, de même qu'Arnolphe rudoie Alain et Georgette (II, 1) avant d'être rudoyé par eux (IV, 4). Comme le statut social des personnages se manifeste par leur costume, leur assujettissement à la mode ou non, leur niveau de langage, de prononciation, leur démarche, leurs postures ou leurs gestes, le niveau mental de chacun se laisse observer dans les mêmes structures rhétoriques au service de la pensée de chacun : fine pour Chrysalde ou Horace, ridicule ou absurde pour Arnolphe, primaire pour Alain et Georgette, la seconde se montrant tout de même plus futée que le premier, comme on l'observe souvent chez Molière entre les hommes et les femmes.

La rhétorique n'est pas une construction savante en soi et pour soi, elle s'est développée comme la théorisation de tout ce que l'on observait être persuasif, érigé en une technique. Le discours est antérieur à la rhétorique : le VIII^e siècle d'Homère, dont les épopées consistent à quatre-vingts pour cent en discours, précède de beaucoup le V^e de Corax et d'Aristote³³. Le discours est naturel à l'homme. Introduire une question, y répondre, la développer et en tirer des conclusions : voilà qui est coutumier à tout un chacun. Et Molière se régale à faire disserter des paysans, à mettre des chiasmes et des hypotyposes dans le discours de Pierrot à Charlotte (*Le Festin de Pierre*, II, 1). Il transforme l'Alain de *L'École des femmes* en un plaisant Docteur, à la dialectique bafouillante. Voici le schéma de la scène II, 3 et de son raisonnement (dès le vers 415, nous abrégeons le texte) :

Débat entre Alain et Georgette : Ce jeune monsieur [Horace] a fâché Monsieur [de la Souche], qui « ne saurait voir personne approcher notre Maîtresse [Agnès] ».

1. *Propositio* : « C'est que cette action le met en jalousie. »
2. *Ratio* : Il est mis en jalousie parce qu'il est jaloux.
3. *Rationis confirmatio* : C'est que la jalousie entraîne l'inquiétude.
4. *Transitio, partitio* : « Je m'en vais te bailler une comparaison. »
5. *Exemplum* : Comme tu serais en colère si quelqu'un voulait manger ta soupe, Monsieur l'est aussi quand quelqu'un approche notre Maîtresse.
6. *Sententia* : « La femme est en effet le potage de l'homme. »
7. *Exornatio* : Un homme se met en colère s'il en voit d'autres vouloir tremper leurs doigts dans sa soupe.
8. *Contrarium* : Mais certains paraissent joyeux lorsque leurs femmes sont avec les beaux messieurs.

³¹ *Traité du Récitatif*, dans *Sept Traités...*, p. 343-349.

³² Étienne Dubois de Bretteville, *L'Éloquence de la chaire et du barreau : selon les principes les plus solides de la rhétorique sacrée et profane* [...], Paris, Chez Denis Thierry, 1689, p. 204-300.

³³ C'est au professeur Gabriel Aubert à Genève que nous devons cette remarque. Voyez ses conférences en ligne sur le site <https://mediaserver.unige.ch/play/89819>

9. *Conclusio* : « C'est que chacun n'a pas cette amitié goulue / Qui n'en veut que pour soi ».

Il est amusant de retrouver ces structures rhétoriques aussi mal fagotées et conclues de manière aussi vague. Quant aux récurrences évoquées, le spectateur qui entend la sentence d'Arnolphe, « Du côté de la barbe est la toute puissance » (v. 700), devrait se souvenir de celle qu'Alain prononçait peu avant : « La femme est en effet le potage de l'homme. » De même, lorsqu'Arnolphe évoque l'enfer et ses « chaudières bouillantes » (v. 727), il devrait se souvenir du chaudron de Georgette (v. 432) : « Dis-moi, n'est-il pas vrai, quand tu tiens ton potage... » et du geste que peut faire Alain dans son hypotypose. C'est aux comédiens qu'incombe la responsabilité de remarquer ces jeux de miroirs offerts par le texte et de les faire valoir. Le comique réside ici non seulement dans l'usage balourd de techniques d'argumentation familières, mais aussi dans celui des figures de rhétorique, et d'une rhétorique cocasse : sentence absurde et hypotypose écrasante³⁴.

L'*elocutio*, le style, le vocabulaire, le rythme adoptent eux aussi un tour comique, même si Alain et Georgette ne nous semblent *a posteriori* qu'un timide coup d'essai pour Pierrot et Charlotte. « Les biaux monsieurs » (v. 442), « le strodagème » (v. 211), « Monsieu » qui rime avec feu (v. 205) ne sont que trois modestes prémises du florilège que Molière va développer en prose dans le *Festin de Pierre*, à l'exemple du *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac.

Un autre jeu de la rhétorique très prisé par Molière, auquel Agnès, Alain et Georgette prennent part, semble la polysémie de termes ambigus où l'on peut voir une connotation sexuelle. Elle est fréquente, même si l'évolution du lexique rend ces allusions moins évidentes aujourd'hui qu'autrefois : feu, chat, moineau, cheval, âne, mulet, puces, plaisir, cornettes, tremper ses doigts dans la soupe, petit chat, ruban... Ne faut-il pas même ajouter le corbillon et cette tarte à la crème qui fit tant de bruit (v. 97 et 99) ? Ici se pose le problème de la réception du spectateur, évoquée par les textes même de la Querelle de l'*École des femmes* : cette polysémie n'est pas perceptible par tous. Molière s'en amuse et brocarde ceux qui se disent choqués par ces ambiguïtés : « C'est vous qui faites l'ordure », répond Uranie à Climène dans *La Critique de l'École des Femmes* (sc. 3³⁵).

Le comédien devrait se poser des questions épineuses sur le couple Alain et Georgette (*inventio*), présentés par Arnolphe comme « des gens tout aussi simples³⁶ » qu'Agnès. Sont-ils mariés, frère et sœur, cousins, amants ? Quelle expérience ont-ils de la chose sexuelle si redoutée par leur maître ? De notre point de vue, le plus convaincant est de les faire paraître comme de grands naïfs, absolument ignorants de cette chose dont on ne parle pas, même si Georgette est plus curieuse et observatrice qu'Alain. Les doubles

³⁴ Cette scène rappelle un raisonnement d'anthologie que Molière avait confié à Gros-René dans *L'Étourdi*, IV, 2, v. 1242 et suivants. Après la *propositio* affirmant que la femme est un certain animal difficile à connaître, « Et de qui la nature est forte encline au mal », on trouve toutes les parties officielles de l'expolition, mais dans une logique on ne peut plus insolite. Une comparaison est amorcée, se référant « au cousin Aristote », et prenant vite l'aspect paradigmatique d'une ronflante comparaison homérique. Elle s'essouffle et bafouille par aposiopèses avant de conclure abruptement : « les femmes enfin ne valent pas le diable. » Au début de la comparaison se trouve la jolie précision suivante : « ... car la comparaison / Nous fait distinctement comprendre une raison ; / Et nous aimons bien mieux, nous autres gens d'étude, / Une comparaison qu'une similitude. » Cette digression révèle le vocabulaire technique même de l'expolition et prouve, s'il en était encore besoin, à quel point Molière est conscient, par métier, de ces structures rhétoriques pour y trouver une source de comique. De même, il les emploie dans les passages les plus sérieux pour mener un raisonnement parfait, comme la tirade de Cléante déjà évoquée.

³⁵ Molière, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 493. Sur cette question, voir Bénédicte Louvat-Molozay, « L'obscurité : du texte à la scène », dans ce même numéro.

³⁶ V. 148.

sens ne les effleurent jamais, ni l'un ni l'autre. Ce n'est qu'Arnolphe et le public qui « font l'ordure » ou non.

La voix, et le geste qui l'accompagne

Nous n'insisterons pas en détail sur les possibilités infinies de la voix, il suffit de lire Le Faucheur pour saisir que la compréhension du discours est finalement livrée à ses ressources infinies, et infiniment subtiles. L'*actio* doit donner vie aux idées de l'*inventio*, révéler la forme de la *dispositio*, magnifier le style de l'*elocutio*, en construisant les périodes, en équilibrant le nombre oratoire (concis ou abondant, relevant de l'atticisme ou de l'asianisme), en sculptant les figures et en transmettant les passions. Pour réaliser ces buts, le texte est proféré, au delà de la prononciation (au sens large) et de l'articulation, au gré de trois paramètres : tessiture, débit, dynamique.

Le poète choisit des mots (*inventio*) que le comédien doit faire sonner par le son et le rythme (*actio*) selon la nature des phonèmes qui le composent. Et les auteurs sont souvent de tels virtuoses que l'idée exprimée est déjà suggérée par eux sur le papier par leur matériau. Le comédien va donc les colorer en appuyant tel phonème caractéristique, entrant dans le cadre général de l'expression des passions : le doux, par la combinaison des sons choisis, « Un air tout engageant, je ne sais quoi de tendre » (v. 323), ou le rude, « Quiconque remûra, par la mort, je l'assomme ! » (v. 399), le mélancolique, « Non, vous ne m'aimez pas autant que je vous aime » (v. 1469), ou le cocasse, « Moi [mouè], je serais [...] cocu ? » (v. 1312), ou le sifflant, « Petit serpent que j'ai réchauffé dans mon sein » (v. 1503). Le Faucheur évoque une dizaine de passions, Bary seize³⁷ : « amour, haine, fuite, joie, tristesse, espérance, désespoir, audace, crainte, envie, jalousie, émulation, indignation, compassion, colère ». La voix doit se faire tour à tour « douce », « pleine », « traînante et plaintive », « hautaine et éclatante », « impétueuse et redoublée », « faible et hésitante »³⁸... Les vingt splendides gravures de la célèbre conférence de Charles Lebrun en 1669 sur l'*Expression des Passions de l'Âme*³⁹, donnent aux peintres des exemples que le comédien peut s'approprier. Notons toutefois qu'une comédie offre beaucoup de passions absentes de toutes ces descriptions. Il est réjouissant de voir que les œuvres sont plus riches encore que les édifices théoriques, si parachevés soient-ils.

Parfaite, la quantité syllabique révèle les bonnes manières ; mauvaise, elle indique une provenance provinciale ou paysanne⁴⁰. La place nous manque pour montrer combien le rythme, la prosodie, la manière de lier les vers ou de les hacher sont essentiels. Charles Sorel⁴¹ remarque que

plusieurs comédiens prononcent les Vers comme si c'estoit de la Prose, & tiennent que pour les bien reciter, il faut les joindre avec un tel art, qu'il ne semble presque point que ce soit des Vers ; que cela est grossier de s'arrêter sur toutes les Rimes, & de les marquer par trop, plutôt que de penser à la suite du sens.

En témoignent la fureur d'Arnolphe menaçant Alain et Georgette (II, 1, v. 395-403) où le rythme de l'alexandrin explose, ou les nombreux dialogues en vers brisés, celui du « le » (v. 571-577) par exemple. En revanche, « en de certains endroits, ils les font sonner le plus

³⁷ Dans *Sept Traités...*, respectivement p. 91-100 et 249-250.

³⁸ *Sept Traités...*, p. 208 à 215.

³⁹ Publiée à Paris par Jean Audran en 1727.

⁴⁰ Grimarest, *Traité du Récitatif*, dans *Sept Traités...*, p. 351.

⁴¹ Ch. Sorel, *De la Connaissance des bons livres*, p. 217.

qu'ils peuvent, comme servans à la gravité du discours » : les sentences d'Arnolphe par exemple (v. 699-700), dans une *gravité* toute ridicule, ou une bravade farcesque : « Et vous serez ébahi, quand vous serez au **bout**, / Que vous ne m'aurez **rien** persuadé du **tout**. » (V. 121.)

Au chapitre de la prosodie et du nombre (dans *l'elocutio*), un aspect que les sources n'abordent guère, parce qu'elles s'intéressent en général à la diction de la prose et non des vers, c'est l'organisation de quasi toute la pièce en quatrains⁴² : elle peut même donner lieu à une entité pneumatique pour le comédien virtuose, dans le débit rapide des monologues d'Arnolphe, par exemple (les neuf quatrains de III, 3, v. 808-843).

Nous avons déjà montré plusieurs fois comment la *dispositio* du discours doit être mise en valeur par la contention de la voix. Il en va de même de la *decoratio* des figures, où en outre le geste doit suivre les effets de la voix. Le Faucheur demande⁴³ :

Dialogisme : Changer de voix comme si deux hommes parlaient ensemble : Agnès (v. 505-534).

Apostrophe : Hausser la voix pour parler à des choses inanimées, ou à Dieu : « Ciel ! faites que mon front soit exempt de disgrâce... » (V. 1004.)

Epimone : Poser des questions pressantes : « Que fait-il ? Que dit-il ? Est-il toujours gaillard ? » (V. 261.)

Antithèse : Marquer les contraires : « Et ce que le soldat, dans son devoir instruit, / Montre d'obéissance au chef qui le conduit, / Le valet à son maître, un enfant à son père, / À son supérieur le moindre petit frère... » (v. 705-708), avec inversion finale de la hiérarchie. Le geste doit montrer lui aussi ces contraires, et s'inverser pour le dernier terme.

Gradation : La voix doit croître par degrés : « ...N'approche point encor de la docilité, / Et de l'obéissance, et de l'humilité, / Et du profond respect où la femme doit être, / Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître » (double gradation, décroissante et croissante, v. 709-712). Bary demande que l'on « ajoute quelque chose de degré en degré à la malice ou à la bonté d'une action ». Le comédien doit observer avec quel art du rythme les gradations sont composées, et mettre sa diction, toute musicale, au service du poète.

Quant au **geste**, qui commente pour l'œil ce que réalise la voix pour l'oreille, Le Faucheur donne dix-sept règles pour les mains, Bary vingt descriptions⁴⁴, vaste chapitre pour l'évocation duquel la place nous manque. Si les gestes prescrits pour le prédicateur peuvent être repris sur le mode ridicule pour les sermons d'Alain et Arnolphe, tous les autres offrent par leur réalisation une nouvelle source de comique : gestes nerveux pour Arnolphe, modérés pour Chrysalde, symétriques (ce qui est grossier) pour Alain et Georgette, rares et élégants pour l'étourdi Horace, teintés par la civilité ibérique pour Enrique, à l'image démodée de son ami Arnolphe pour Oronte, doctoraux puis colériques pour le Notaire, évoluant pour Agnès du charme puéril à la grâce et à la maîtrise de la femme accomplie. Pour les assertions ineptes d'Arnolphe, le *geste du Fondamental* décrit par Bary est idéal : « Le Fondamental veut que le bras étendu s'élève et s'abaisse, parce que cette action marque la solidité de la chose⁴⁵. » Le caractère des personnages est fortement révélé par la nature de leurs gestes, comme par leur démarche, leurs postures,

⁴² Cette organisation, dont Malherbe avait donné l'exemple, est peu à peu devenue usuelle dans les alexandrins suivis, notamment chez Corneille. Voir R. Fromilhague, *Malherbe : technique et création poétique*, A. Colin, 1954, p. 187 sq., et J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1950, p. 297 - 302.

⁴³ Nous résumons.

⁴⁴ Respectivement, dans *Sept Traités...*, p. 181-3 et 223-230.

⁴⁵ *Sept Traités...*, p. 226.

leur costume. *Logos, ethos et pathos* constituent toute la rhétorique d'Aristote : le texte est prononcé par l'orateur pour éveiller les passions de l'auditeur. Le comédien se distingue du prédicateur ou du plaideur en ceci : son *ethos* est un simulacre. Il se cache sous le masque du personnage qu'il joue. Mais si cet *ethos* est emprunté, le principe tricéphale de la rhétorique demeure.

Sur un autre plan, de même que les genres judiciaire, délibératif ou épideictique de la rhétorique demandent des types d'action diversifiés, de même l'action du comédien doit s'adapter aux différents genres, de la farce à la tragédie, héritage des trois *genera dicendi* de l'Antiquité ou du Moyen Âge : *humile, medium, grande*.

* * *

On objecte souvent que toutes ces prescriptions découlent du bon sens et que c'est bien s'encombrer l'esprit. Pourtant, il est rare aujourd'hui que l'on respecte ce principe beaucoup trop simple de l'art oratoire où la voix (secondée par le geste) n'aurait qu'à exprimer par le son ce que l'esprit exprime par l'idée. Oui, la déclamation est l'art du pléonasme, ou plutôt de la simple adéquation entre l'idée et la voix. C'est cette adéquation qui a le pouvoir de rendre la pensée directement compréhensible, l'expression révélant immédiatement l'intellect. C'est ce qui peut rendre ce théâtre si évident ou, si l'on travaille selon d'autres visées, si hermétique.

Peut-être un comédien doué, et de grand métier, peut-il sentir immédiatement tous les rouages de la rhétorique sans les étudier, et les faire passer intuitivement par la vie de son *actio*. Peut-être un excellent analyste n'aura-t-il pas la musicalité et les *entrailles* lui permettant de faire sentir toutes ces structures, toutes ces passions. Pourtant, une analyse exhaustive des ressorts de la rhétorique augmente notre admiration pour la technique de l'auteur, et mieux on observe ce qui est caché dans le texte, mieux se dessinent les moyens de le rendre intelligible. Il y a toujours eu, il y aura toujours des Dumesnil et des Clairon. La finesse du savoir à l'unisson de la force des entrailles : voilà ce qui peut réaliser un parfait équilibre, dans une *actio*, juste, efficace et émouvante. C'est ainsi que la comédie peut rejoindre la triple visée de la rhétorique : *placere, docere, movere*.