

Édition avec dossier

Corneille

Le Cid

Avec un choix de documents
sur la Querelle du Cid

Présentation
par Boris Donné



CORNEILLE

Le Cid

CHRONOLOGIE
PRÉSENTATION
NOTES
DOSSIER
BIBLIOGRAPHIE (MISE À JOUR EN 2009)
LEXIQUE
par Boris Donné

GF Flammarion

Corneille

Le Cid

Version de 1637

Chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie (mise à jour en 2009) et lexique par Boris Donné.

Avec un choix de documents sur la Querelle du Cid.

Flammarion

Collection : GF Flammarion
Maison d'édition : Flammarion

© Flammarion, 2002, pour cette édition. Edition corrigée et mise à jour en 2009.
Dépôt légal : mars 2009

ISBN numérique : 978-2-08-127136-4
N° d'édition numérique : N.01EHPN000337.N001
ISBN du PDF web : 978-2-08-127137-1
N° d'édition du PDF web : N.01EHPN000338.N001

Le livre a été imprimé sous les références :
ISBN : 978-2-08-122475-9
N° d'édition : L.01EHPN000274.N001

Le format ePub a été préparé par Isako (www.isako.com)

Présentation de l'éditeur :

" Un héros qui s'éveille doit avoir la splendeur d'un soleil levant ", écrivait-on l'année où fut créé Le Cid.

Rodrigue, qui par un coup d'éclat accomplit les promesses de gloire qu'il porte en lui, conquiert tous les cœurs, jusques à celui de Chimène dont il a tué le père, et se place au-dessus des lois, pourrait être ce héros mais tout aussi bien Corneille, dont cette pièce radieuse marque l'accomplissement dramatique.



Virginie Berthemet ©
Flammarion, d'après les
Duellistes, par Jacques Callot,
BNF.

Table des matières

[Couverture](#)

[Titre](#)

[Copyright](#)

[Table des matières](#)

[CHRONOLOGIE](#)

[Présentation](#)

[LES « ENFANCES » DU POÈTE : CORNEILLE AVANT LE CID](#)

[UN TEMPÉRAMENT D'ÉCRIVAIN](#)

[UNE « PHILOSOPHIE DE LA COMPOSITION »](#)

[UNE PREMIÈRE POÉTIQUE DRAMATIQUE](#)

[UN THÉÂTRE HÉDONISTE ET PASSIONNÉ](#)

[LA SUBVERSION DE LA TRAGI-COMÉDIE](#)

[UN GENRE IRRÉGULIER ET ROMANESQUE](#)

[LES AMBIVALENCES TRAGI-COMIQUES DU CID](#)

[UN TOUR DE FORCE DRAMATIQUE ?](#)

[LES « ENFANCES » DU CID : DE L'HISTOIRE À LA SCÈNE](#)

[DE L'HISTOIRE À LA LÉGENDE](#)

[DE LA LÉGENDE À LA SCÈNE](#)

[UNE APPROPRIATION MAGISTRALE](#)

[LA « MERVEILLE » OU LES DEUX FACES DU SUBLIME](#)

[LA MERAVIGLIA ET SES RESSORTS ESTHÉTIQUES](#)

[ADMIRATION ET ACCOMPLISSEMENT HÉROÏQUE](#)

[NOTE SUR LE TEXTE ET LA VERSIFICATION](#)

[Le Cid](#)

[À MADAME DE COMBALET](#)

[ACTEURS](#)

[LE CID TRAGI-COMÉDIE.](#)

[ACTE I](#)

[Scène première](#)

[Scène II](#)

[Scène III](#)

[Scène IV](#)

[Scène V](#)

[Scène VI](#)

[Scène VII](#)

[ACTE II](#)

[Scène première](#)

[Scène II](#)

[Scène III](#)

[Scène IV](#)

[Scène V](#)

[Scène VI](#)

[Scène VII](#)

[ACTE III](#)

[Scène première](#)

[Scène II](#)

[Scène III](#)

[Scène IV](#)

[Scène V](#)

[Scène VI](#)

[ACTE IV](#)

[Scène première](#)

[Scène III](#)

[Scène IV](#)

[Scène V](#)

[ACTE V](#)

[Scène première](#)

[Scène II](#)

[Scène III](#)

[Scène IV](#)

[Scène V](#)

[Scène VI](#)

[Scène VII](#)

[Appendices](#)

[1. LE CID, VERSION DE 1660 : NOUVELLE SCÈNE D'EXPOSITION](#)

[LE CID, TRAGÉDIE.](#)

[ACTE I](#)

[Scène première CHIMÈNE, ELVIRE](#)

[2. AVERTISSEMENT DE L'ÉDITION DE 1648](#)

[3. EXAMEN DU CID DANS L'ÉDITION DE 1660](#)

[DOSSIER](#)

[1 - « Honneur, amour... »](#)

[UN « THÉÂTRE D'HONNEUR »](#)

[LA SYNTHÈSE DE L'AMOUR HÉROÏQUE](#)

[LA NÉCESSITÉ D'UN DÉNOUEMENT PAR FAIBLESSE](#)

[2 - Le Cid et la culture du duel](#)

[LES FORMES DU DUEL](#)

[« DONNAISONS DE VIE »](#)

[DÉBAT JURIDIQUE : LE DUEL ET L'AUTORITÉ ROYALE](#)

DÉBAT POLITIQUE ET MORAL LE DUEL ET LE PRIX DU SANG

3 - La Querelle du Cid (I) : chronique d'une polémique

SUCCÈS & JALOUSIE

VANTARDISE & IMPRUDENCE

ATTAQUES & CRITIQUES

RIPOSTES & RÉPLIQUES

CONFUSION & CONTROVERSES

MESQUINERIES & ESCARMOUCHES

LE VERDICT ACADÉMIQUE

LE PARTERRE & LES GALERIES, LE THÉÂTRE & LE CABINET

4 - La Querelle du Cid (II) : perspectives théoriques & critiques

CORNEILLE, AUTEUR, TRADUCTEUR OU PLAGIAIRE ?

LE SUJET DU CID ET LA QUESTION DE LA VRAISEMBLANCE

LE CID ET L'OBSERVANCE DES RÈGLES, I : L'UNITÉ D'ACTION

LE CID ET L'OBSERVANCE DES RÈGLES, II : UNITÉS DE TEMPS & DE LIEU

CARACTÈRES & CONVENANCE

LE CID ET LA QUESTION DE LA MORALITÉ

UN DÉNOUEMENT IMMORAL, OU INACCOMPLI ?

ÉPILOGUE : MAGIE DU CID

BIBLIOGRAPHIE

LA LANGUE DU XVII^e SIÈCLE

LE CONTEXTE HISTORIQUE, POLITIQUE, RELIGIEUX, LITTÉRAIRE, ARTISTIQUE

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE, GÉNÉRALITÉS

POÉTIQUE ET DRAMATURGIE CLASSIQUES : TEXTES DE RÉFÉRENCE ET ÉTUDES GÉNÉRALES

ÉDITIONS DES ŒUVRES DE CORNEILLE

L'ŒUVRE DE CORNEILLE : CHOIX D'ÉTUDES GÉNÉRALES

LE CID : CHOIX D'ÉTUDES

LEXIQUE

A

B

C

D

E

F

G

H

I

L

M
N
O
P
Q
R
S
T
V

REPÈRES HISTORIQUES		VIE ET ŒUVRE DE PIERRE CORNEILLE
C H R O N O L O G I E	<p>1606 Règne d'Henri IV, né en 1653, monté sur le trône dans le cours tragique des guerres de Religion : après l'assassinat d'Henri III (1589), il a abjuré la religion protestante pour la catholique et s'est fait sacrer roi à Chartres (1594), opérant dans le royaume une pacification religieuse dont le symbole est l'édit de Nantes (1597). Henri IV a épousé Marie de Médicis en 1600 ; en 1601 est né le Dauphin Louis. Période d'activité d'Honoré d'Urfé (<i>L'Astrée</i>, 1607-1625) ; en Angleterre, de Shakespeare ; en Espagne, de Lope de Vega et de Cervantès (<i>Don Quichotte</i>, 1605-1615). Georges de Scudéry est né en 1601, Mairet en 1604.</p> <p>1610 Assassinat d'Henri IV par Ravaillac. Louis XIII, qui n'a pas dix ans, est sacré roi à Reims. (Il a un frère depuis 1608 : Gaston d'Orléans.) Marie de Médicis assure la Régence.</p>	<p>(6 juin) Naissance, à Rouen, de Pierre Corneille. Sa famille appartient à la bourgeoisie des petits officiers de justice : son père est avocat, maître des Eaux et Forêts de la vicomté de Rouen, sa mère est issue d'une famille de magistrats. Pierre est leur second enfant ; l'aîné, Vincent (1603), est mort en bas âge. Suivront cinq frères et sœurs : Marie (1609), Antoine (1611), Madeleine (1618), Marthe (1623), future mère de Fontenelle, et Thomas (1625), qui deviendra également dramaturge.</p>
	<p>1615-1621 Louis XIII fait assassiner Concini, le favori de Marie de Médicis, et met fin à la Régence (1617) ; il a épousé Anne d'Autriche (1615), infante d'Espagne, née en 1601, dont le frère Philippe IV hérite du trône d'Espagne (1621). En Bohême éclatent les conflits qui engagent la guerre de Trente Ans (1618). Ferdinand II est élu à la tête du Saint Empire germanique (1619). Les puritains fuyant l'Angleterre sur le <i>Mayflower</i> s'établissent en Amérique du Nord. Mort de Cervantès et de Shakespeare (1616). D'Aubigné : <i>Les Tragiques</i> (1616). Racan : <i>Les Bergeries</i> (1619). Théophile de Viau : <i>Œuvres</i> (1621). Naissance de La Fontaine (1621).</p>	<p>Études secondaires au collège des jésuites de Rouen. L'enseignement des jésuites, strictement codifié, met l'accent sur la doctrine chrétienne, la langue et la littérature latines, la formation rhétorique. À titre pédagogique, les élèves sont initiés à la composition dramatique (en latin) ; on donne parfois des représentations scolaires. Corneille reçoit des prix de versification latine et de rhétorique.</p>
	<p>1622-1624 Naissance de Molière (1622) et de Blaise Pascal (1623). Sorel : <i>Histoire comique de Francion</i> (1623). Marino : <i>L'Adone</i>, poème épique italien publié à Paris avec une préface théorique de Chapelain (1623). Théophile de Viau publie la seconde partie de ses <i>Œuvres</i>, contenant sa tragédie <i>Pyrame et Thisbé</i> (1623) ; il est poursuivi, et emprisonné, pour ses écrits libertins.</p>	<p>Études de droit. L'esprit juridique et l'éloquence judiciaire marqueront fortement le théâtre de Corneille. Ce cursus universitaire est celui de nombreux dramaturges : en 1628, Alexandre Hardy, célèbre auteur de tragédies, stigmatise ces « excréments de barreau » qui « s'imaginent, de mauvais avocats, pouvoir devenir bons poètes en moins de temps que les champignons croissent ».</p>

- 1624 Richelieu devient « principal ministre » du Conseil du roi.
Guez de Balzac : *Lettres*. Alexandre Hardy : premier tome du *Théâtre* (5 tomes, soit 33 pièces, de 1624 à 1628).
- 1626 Mairet : *La Sylvie*, tragi-comédie pastorale.
- 1628 Jean de Schélandre : *Tyr et Sidon*, tragi-comédie, avec une préface théorique d'Ogier. Mort de Malherbe.
- 1629-1630 Saint-Amant : *Œuvres* poétiques, première partie (1629). Georges de Scudéry : *Ligdamon et Lisias* (1630). Chapelain : Lettre sur la règle des vingt-quatre heures (1630). Mort d'Agrippa d'Aubigné (1630).
- (18 juin) Corneille, licencié en droit, est reçu avocat à la cour de Rouen. Il abandonne le barreau après une unique plaidoirie ; le titre d'avocat n'était sans doute pour lui que la condition indispensable à l'acquisition de certains offices.
- (31 décembre) Corneille acquiert, avec l'aide de son père, deux charges administratives : avocat du roi au siège des Eaux et Forêts, premier avocat du roi en l'Amirauté à la Table de Marbre de Rouen. Il les exercera jusqu'en 1650.
- Débuts dramatiques de Corneille : à des comédiens de passage qui s'en vont à Paris, il confie une comédie sentimentale, *Mélite ou les Fausses Lettres*. Le succès, éclatant au bout de trois représentations, établit la troupe de Mondory face au monopole de fait du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne.
- 1631 Saint-Amant : suite des *Œuvres*. Publication de *La Silvanire* de Mairet, tragi-comédie pastorale assortie d'une importante préface théorique.
- 1632 Mairet : *Les Galanteries du Duc d'Ossonne*, tragi-comédie. Gomberville : *Polexandre*, roman.
- 1633 À Rome, procès et condamnation de Galilée.
- 1634 Mairet : *Sophonisbe*, tragédie. Scudéry : *La Comédie des comédiens*. Rotrou : *Hercule mourant*. Naissance de la future Madame de La Fayette.
- 1635 Déclaration de guerre à l'Espagne.
Scudéry : *Le Prince déguisé* ; *La Mort de César*. Fondation de l'Académie française. Mort du graveur lorrain Jacques Callot. Naissance de Philippe Quinault.
- 1636 Tristan L'Hermite : *La Mariane*. Scudéry : *Didon* ; *L'Amant libéral*. Naissance de Nicolas Boileau.
- Création de *Clitandre ou l'Innocence délivrée*, tragi-comédie romanesque et sanglante, toujours par la troupe de Mondory, à laquelle Corneille restera fidèle.
- La Veuve*, nouvelle comédie sentimentale. Corneille fait imprimer *Clitandre*, qu'il accompagne de diverses poésies de circonstance.
- La Galerie du Palais* et *La Suivante*, comédies.
- La Place Royale*, comédie.
- Médée*, première tragédie de Corneille ; *L'Illusion comique*, comédie. La troupe de Mondory s'installe dans le jeu de paume du Marais. Collaboration à la *Comédie des Tuileries*, œuvre collective de la compagnie de cinq auteurs réunis par Richelieu.

REPÈRES HISTORIQUES

VIE ET ŒUVRE DE PIERRE CORNEILLE

1637	Descartes : <i>Discours de la Méthode</i> .	(janvier) Création du <i>Cid</i> : le succès est immense. Des lettres de noblesse sont accordées au père de Corneille, « pour services rendus » : c'est une manière de gratifier le poète. La pièce est publiée en mars. Une querelle éclate, à la mesure du succès.
1638	Naissance du Dauphin, futur Louis XIV. Scudéry : <i>L'Amour tyrannique</i> .	
1639	Publication de la <i>Poétique</i> de La Mesnardière, somme théorique sur la composition d'œuvres dramatiques.	(12 février) Mort du père de Corneille ; celui-ci reçoit la tutelle de sa sœur Marthe et de son frère Thomas, mineurs.
1640	Naissance de Philippe, futur duc d'Orléans, frère du Dauphin. Disette à Paris. Création de l'Imprimerie royale. Mort du peintre Rubens.	Création d' <i>Horace</i> , après trois ans de silence. Avant de donner cette tragédie – genre régulier auquel désormais il se consacra essentiellement –, Corneille avait pris divers avis ; ce qui n'empêche pas les critiques des doctes. Corneille épouse Marie de Lempérière, fille du lieutenant général des Andelys, en Normandie.
1641	Descartes : <i>Méditations métaphysiques</i> .	
1642	Conspiration de Cinq-Mars, favori de Louis XIII : le complot échoue, Cinq-Mars est décapité. Mort de Richelieu. Entrée de Mazarin au Conseil du roi. Début de la Révolution anglaise : Cromwell arrive au pouvoir.	(10 janvier) Naissance de Marie, fille de Corneille. Six autres enfants suivront : Pierre (1643), François (1645), Marguerite (ca. 1650), Charles (1653), Madeleine (1655), Thomas (1656). <i>Cinna ou la Clémence d'Auguste</i> . <i>Polyeucte</i> .
1643	Mort de Louis XIII ; avènement de Louis XIV et régence d'Anne d'Autriche. Victoire sur les Espagnols à Rocroi, sous le commandement de Condé. Une bulle papale condamne le jansénisme. Tristan L'Hermite : <i>La Mort de Sénèque</i> , tragédie ; <i>Le Page disgracié</i> . Naissance de Marc-Antoine Charpentier.	Corneille reçoit de Mazarin une pension de 2 000 livres. <i>La Mort de Pompée</i> .
1644		<i>Le Menteur, La Suite du Menteur</i> : ultime incursion de Corneille dans le genre de la comédie. <i>Rodogune</i> . Il fait paraître une édition en deux volumes de ses <i>Œuvres</i> (antérieures au <i>Cid</i>).
1645	Rotrou : <i>Le Vritable Saint Genest</i> . Mise en chantier du Val-de-Grâce, sous la direction de l'architecte François Mansart.	<i>Théodore, vierge et martyr</i> ; cette seconde tragédie chrétienne est un échec.

REPÈRES HISTORIQUES

VIE ET ŒUVRE DE PIERRE CORNEILLE

1646

Seconde partie des *Œuvres*.
Corneille se présente à l'Académie française, mais c'est un autre dramaturge, Pierre Du Ryer, qui est élu contre lui. Il avait déjà fait une candidature infructueuse en 1644.

1647

Vaugelas : *Remarques sur la langue française*.
L'*Orfeo* de Rossi, premier opéra (italien) représenté à Paris.

(22 janvier) Corneille est élu à l'Académie française.

Héraclius.

1648

Début de la Fronde parlementaire. Traité de Westphalie, qui met fin à la guerre de Trente Ans.
Fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, autour de Charles Le Brun. Mort de l'érudit Marin Mersenne. Mort du poète mondain Vincent Voiture. Mort des peintres Antoine et Louis Le Nain.

Nouvelle édition du *Théâtre* de Corneille, où *Le Cid* est désormais caractérisé comme « Tragédie ».

1649

Fuite du jeune roi, siège de Paris, retour du roi ; fin de la Fronde parlementaire. En Angleterre, exécution du roi Charles I^{er}.
Descartes : *Les Passions de l'âme*. Madeleine de Scudéry : *Le Grand Cyrus*, roman dont la publication se poursuit jusqu'en 1653. Mort du peintre Simon Vouet.

1650

Début de la Fronde des Princes ; arrestation de Condé et de Conti.
Mort de Descartes à Stockholm.

Création d'une comédie « à machines », *Andromède*, à l'Hôtel de Bourgogne ; les représentations en sont retardées à cause des désordres de la Fronde. *Don Sanche d'Aragon*, essai dans le genre original de la « comédie héroïque ».

1651

Libération des Princes ; exil, puis retour en France de Mazarin.
Scarron : *Le Roman comique*.

Nicomède.
Délaissant un moment le théâtre, Corneille fait paraître la première partie d'une version en vers français d'un célèbre ouvrage de piété, *L'Imitation de Jésus-Christ* ; cet ouvrage, complété dans les années suivantes et régulièrement réimprimé, sera son plus grand succès de librairie.

1652

La Cour quitte Paris ; nouvel exil de Mazarin ; retour du roi à Paris ; arrestation des frondeurs.
Mort du peintre Georges de La Tour.

Pertharite. Accueil mitigé du public ; publiant sa pièce en 1653, Corneille, « après vingt années de travail », se sentant « trop vieux pour être encore à la mode », annoncera sa retraite du théâtre. Il se démet de ses charges d'avocat. Cette année-là ou la suivante, mort de sa mère.

- 1653 Retour définitif de Mazarin ; fin de la Fronde. Nicolas Foucquet devient surintendant des Finances. Une bulle papale condamne le jansénisme. Madeleine de Scudéry : *Clélie*, roman dont la publication se poursuit jusqu'en 1661. Mort de l'érudit Gabriel Naudé.
- 1654 Sacre de Louis XIV à Reims. Mort de Guez de Balzac.
- 1655 Molière : première comédie, *L'Étourdi*, créée à Lyon. Mort de Tristan L'Hermite, de Cyrano de Bergerac, du philosophe épicurien Pierre Gassendi, du peintre Eustache Le Sueur.
- 1656 Persécutions contre les jansénistes : Mazarin ordonne la dispersion des Solitaires de Port-Royal. En réaction, Pascal compose les *Lettres provinciales*. Thomas Corneille : *Timocrate*.
- 1657

Publication de la *Pratique du Théâtre*, ouvrage théorique de l'abbé d'Aubignac, qui depuis longtemps se comporte comme une sorte de législateur du théâtre ; au milieu de quelques éloges, Corneille y est souvent égratigné.

- 1658 Pourparlers pour un mariage du roi avec une princesse espagnole. Année de disette. Le Brun entreprend la décoration de Vaux-le-Vicomte, le château que se fait construire le surintendant Foucquet.
- 1659 Paix des Pyrénées, qui marque la victoire de la France sur l'Espagne. Premier grand succès parisien de Molière : *Les Précieuses ridicules*.
- 1660 Mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse. Retour en grâce de Condé. Mort de Gaston d'Orléans. Restauration des Stuarts en Angleterre. Arnauld & Lancelot : *Grammaire générale et raisonnée*. La troupe de Molière s'installe au Palais-Royal. Mort de Scarron. Mort du peintre espagnol Velázquez. Mort de Mazarin ; début du règne personnel de Louis XIV. Sous l'influence de Colbert, il décide l'arrestation de Foucquet. Naissance du Dauphin.

Corneille reçoit une pension de 1 000 livres du surintendant Foucquet, qui incite le poète à revenir au théâtre : il lui propose trois sujets, Corneille choisit celui d'*Oédipe*, sans doute pour s'affronter au plus illustre des sujets traités par les tragiques de l'Antiquité.

Création d'*Oédipe* à l'Hôtel de Bourgogne.

Corneille donne une nouvelle grande édition de son *Théâtre*, en trois volumes, coiffés des *Trois Discours sur le poème dramatique*. Il y fait précéder ses pièces d'examens critiques ; certaines – en particulier les premières, jusques au *Cid* – sont profondément remaniées. *La Toison d'Or*, tragédie à machines ; grand succès.

	Molière : <i>L'École des femmes</i> . Une querelle, comparable à celle du <i>Cid</i> , accompagne le succès de la pièce. Fondation des Gobelins. Mort du compositeur Louis Couperin.	
1662	Arnauld & Nicole : <i>La Logique ou l'Art de penser</i> . Fondation de la manufacture des Gobelins. <i>L'École amant</i> , opéra de Cavalli, inaugure la salle des Tuileries. Mort de Pascal.	<i>Sertorius</i> .
1663	Invasion de l'Autriche par les Turcs. Établissement d'un système de pensions aux gens de lettres. Pierre Mignard : peinture de la coupole du Val-de-Grâce.	<i>Sophonisbe</i> (Corneille a repris ici un sujet traité jadis par Mairet, un de ses adversaires dans la Querelle du <i>Cid</i>). Accueil mitigé. Corneille fait imprimer une luxueuse édition in-folio de son théâtre, qui de son vivant le consacre comme auteur classique.
1664	Condamnation de Fouquet. Persécutions contre Port-Royal. Victoire du Saint-Gothard contre les Turcs. Racine : <i>La Thébaidé</i> , première tragédie, créée par la troupe de Molière. Molière : première version du <i>Tartuffe</i> , rapidement interdite sous la pression du parti dévot. Charles Le Brun est nommé Premier Peintre du Roi.	<i>Othon</i> . Corneille est gratifié d'une pension de 2 000 livres ; renouvelée annuellement jusqu'en 1673, puis de nouveau en 1682, jusqu'à sa mort. Confirmation de ses lettres de noblesse.
1665	Colbert devient contrôleur général des Finances. Mort de Philippe IV d'Espagne. Racine : <i>Alexandre le Grand</i> . Molière : <i>Don Juan</i> . La Rochefoucauld : <i>Maximes</i> . La Fontaine : premier recueil de <i>Contes</i> . Mort de Nicolas Poussin.	Publication des <i>Louanges de la Sainte Vierge de saint Bonaventure</i> mises en vers par Corneille, recueil de poésies pieuses. Mort de Charles Corneille, âgé de 12 ou 13 ans. Corneille reçoit un jeune dramaturge débutant, Jean Racine ; il lit son <i>Alexandre</i> et lui conseille de se détourner de la poésie dramatique.
1666	Mort de la reine mère, Anne d'Autriche. Grand incendie de Londres. Molière : <i>Le Misanthrope</i> . Boileau : <i>Satires I-VI</i> . Création de l'Académie des sciences.	<i>Agésilas</i> .
1667	Guerre de Dévolution contre l'Espagne. Racine : <i>Andromaque</i> .	<i>Attila</i> , créé par la troupe de Molière ; échec. Une cruelle épigramme de Boileau court Paris : « J'ai vu l' <i>Agésilas</i> , / Hélas ! / Mais après l' <i>Attila</i> , / Holà ! »
1668	Conquête de la Franche-Comté. Paix d'Aix-la-Chapelle, qui met fin à la guerre de Dévolution et annexe la Flandre à la France. Racine : <i>Les Plaideurs</i> . La Fontaine : <i>Fables</i> . Molière : <i>Amphitryon</i> , <i>George Dandin</i> , <i>L'Avare</i> .	Saint-Évremond, dans sa <i>Dissertation sur le Grand Alexandre</i> , propose le premier parallèle entre Corneille et Racine (favorable à Corneille). Le genre est appelé à connaître un grand succès dans les années qui suivent.

- 1669 Racine : *Britannicus*. Guilleragues : *Lettres portugaises*. L'astronome Jean Dominique Cassini prend la direction de l'Observatoire de Paris.
- 1670 Occupation de la Lorraine. Révolte du Vivarais. Traité de Douvres : alliance de la France et de l'Angleterre contre les Provinces-Unies. Racine : *Bérénice*. Molière : *Le Bourgeois gentil-homme*. Pascal : *Pensées* (première édition, posthume). Bossuet prononce l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre, belle-sœur de Louis XIV. Mort de l'architecte Louis Le Vau.
- 1671 Molière : *Les Fourberies de Scapin*. Nicole : *Essais de morale*. Mise en chantier des Invalides, sous la direction de l'architecte Libéral Bruand.
- 1672 Guerre de Hollande. Passage du Rhin. Fondation du *Mercurie galant*. Lully devient directeur de l'Académie royale de musique. Molière : *Les Femmes savantes*. Racine : *Bajazet* et *Mithridate*.
- 1673 Coalition de l'Empire germanique, de l'Espagne et de la Lorraine contre la France. Prise de Maestricht par Louis XIV et Vauban. Quinault et Lully : *Cadmus et Hermione*. Molière : *Le Malade imaginaire*; Molière meurt à la quatrième représentation. Réception de Racine à l'Académie française.
- 1674 Nouvelle conquête de la Franche-Comté. Racine : *Iphigénie*. Boileau : *Art poétique*. Mort du peintre Philippe de Champagne.
- 1675 Mort de Turenne.
- 1676 Quinault et Lully, *Atys*, tragédie lyrique.
- 1677 Racine : *Phèdre*. Nommé avec Boileau historiographe du roi, Racine abandonne le théâtre; il ne composera plus que deux tragédies bibliques, *Esther* (1689) et *Athalie* (1690), pour la fondation de Madame de Maintenon, Saint-Cyr. Mort de Spinoza dont paraît (en latin) *L'Éthique*.
- L'Office de la Sainte Vierge*, poèmes de dévotion traduits par Corneille.
Création au Palais-Royal, par la troupe de Molière, de *Tite et Bérénice* : la pièce est mise en parallèle avec la *Bérénice* de Racine – plutôt au désavantage de Corneille.
- Création aux Tuileries d'une tragi-comédie à machines mêlée de ballets, *Psyché*, de Molière et Lully; Molière, pris par le temps, a confié l'essentiel de la versification à Corneille.
- Pulchérie*.
- (24 septembre) Le second fils de Corneille, François, est tué au siège de Grave.
Création à l'Hôtel de Bourgogne de *Suréna*, ultime tragédie de Corneille. Il ne compose plus ensuite que des poésies de circonstance, se consacre à la réédition de ses œuvres et à la mise en ordre de ses affaires.

1678-1683	<p>Naissance du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV ; la Cour s'installe à Versailles (1682). Mort de Colbert, mort de la reine, mariage secret de Louis XIV avec Madame de Maintenon (1683). L'Espagne déclare la guerre à la France (1683). Création de la Comédie Française, à la suite d'une fusion des trois principales troupes parisiennes : Comédiens de Molière, Théâtre du Marais, Hôtel de Bourgogne (1680). Madame de La Fayette : <i>La Princesse de Clèves</i> (1678). La Fontaine, <i>Fables</i>, livres VII à XI (1678). Pierre Bayle : <i>Pensées diverses sur la comète</i> (1682). Mort du cardinal de Retz (1679). Mort du peintre Claude Gellée, dit Le Lorrain (1682). Naissance de Jean-Philippe Rameau (1683).</p>	
1684	<p>Prise de Luxembourg. Trêve de Ratisbonne, passée avec l'empire.</p>	<p>(1^{er} octobre) Mort de Corneille, à Paris, rue d'Argenteuil, paroisse Saint-Roch.</p>
1685	<p>Révocation de l'édit de Nantes. Naissance de Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Haendel.</p>	<p>(2 janvier) Thomas Corneille est reçu à l'Académie française à la place de son frère aîné. Racine compose un discours de réception où il fait l'éloge appuyé de Corneille...</p>

Présentation

« Un héros qui s'éveille doit avoir la splendeur d'un soleil levant », pouvait-on lire, en castillan, dans un petit ouvrage anonyme¹ publié à Madrid l'année 1637. Ce héros splendide qui paraît dans une lumière d'aurore, ce pourrait être Rodrigue, « premier acteur » (comme on disait alors) du *Cid* de Pierre Corneille, créé dans les premiers jours de cette même année 1637 ; Rodrigue qui, par un coup d'éclat et quelques coups d'épée, accomplit les promesses de gloire qu'il portait en lui, impose sa stature héroïque, gagne ce titre de *Cid* qui lui appartient en propre, attire à lui tous les cœurs – celui de Chimène comme celui de l'Infante – en dépit des plus formidables obstacles, et se place au-dessus de la loi commune. Mais aussi bien, ce héros pourrait être Corneille lui-même, tel qu'il a rêvé sans doute que le révélerait et le transfigurerait le succès sans précédent de sa pièce : manifestant l'éminence de son génie poétique, conquérant d'un coup, par la plume, la noblesse à laquelle sa famille de magistrats rouennais aspirait depuis si longtemps, se faisant un nom, subjuguant le public, tout le public – celui de la ville et celui de la Cour –, et affranchissant son génie créateur de la plate juridiction des doctes. Et l'accueil triomphal que l'on fit au *Cid* a été bien près de donner corps à cette ambition, en effet.

La création de cette tragi-comédie passionnée, sublime, éblouissante, fut bien le coup de maître dont rêvait Corneille ; mais il eut plus de peine que son héros à faire reconnaître par tous que l'éclat de sa victoire lui donnait rang à part. Dans la pièce, la vaillance nonpareille de Rodrigue force le Roi à l'unir à Chimène, quoiqu'il ait tué son père ; dans la réalité, une infime part du public, où se rangeaient quelques auteurs rivaux et nombre des théoriciens de l'art dramatique, était bien décidée à faire payer cher à Corneille ce qu'elle considérait comme une mise à mort de son père symbolique : Aristote. Car la réussite éclatante du *Cid* risquait d'engager la création dramatique dans une voie neuve, que n'encadrerait plus le système de préceptes que les doctes avaient patiemment extraits de la *Poétique*, au prix d'une interprétation réductrice de la pensée aristotélicienne... C'est ainsi que s'émut une âpre querelle théorique qui dura toute l'année 1637, dans laquelle Corneille refusa d'abord d'entrer, mais qui finit peu à peu par lui imposer sa logique. Piqué au vif, ardemment désireux de vaincre ses adversaires sur leur propre terrain, le dramaturge se fit théoricien ; et l'on peut dire que bien après 1637, presque toute son œuvre fut secrètement gouvernée par le souci de justifier une pièce que tout le monde avait trouvée si belle, mais où certains soutenaient qu'il n'y avait rien de bon. Les trois *Discours* sur le poème dramatique publiés en tête des trois volumes de la grande édition de 1660 du *Théâtre* furent l'aboutissement majeur de ce désir de revanche jamais tout à fait apaisé ; les

multiples révisions et corrections que Corneille apporta au texte du *Cid* presque jusqu'à sa mort témoignent autrement de cette obsession.

Cette péripétie décisive dans la réception initiale de l'œuvre en a durablement altéré l'image. Longtemps, on a lu *Le Cid* dans la version définitive qu'en a laissée Corneille, en partie réécrite en 1660 à seule fin de donner moins de prise à certaines critiques formulées en 1637. Et lors même que l'on en revint au texte original de la pièce, on continua de l'interpréter *rétrospectivement* : par rapport aux œuvres postérieures, selon les perspectives tracées par la Querelle, ou dans les termes du système dramatique que Corneille édifia des années plus tard. On voudrait aborder ici *Le Cid* dans l'optique inverse. Bien sûr, on pourra lire dans le Dossier qui referme le présent volume une petite chronique de la Querelle, ainsi qu'un aperçu des débats théoriques qui se déploient à partir de cette critique en règle de la pièce ; et l'Examen du *Cid* de 1660, reproduit ci-après en appendice du texte de 1637, donnera une idée précise de la façon dont Corneille entendait se justifier *a posteriori*. Mais dans cette Présentation, on laissera de côté ces chicanes pour tenter d'approcher l'œuvre dans le mystère de son apparition : comment Corneille en est-il venu, à ce moment de sa carrière, à créer cette pièce exceptionnelle, et selon quelle logique de composition ? Quelles intentions d'effets et de sens en sous-tendaient l'écriture ? Pour le comprendre, il faut d'abord esquisser un portrait du jeune dramaturge, afin de ressaisir en lui un tempérament, un idéal éthique autant qu'une poétique dramatique. On s'interrogera ensuite sur les raisons qui ont pu l'engager dans le genre de la tragi-comédie, et lui ont fait élire le sujet du *Cid*. Enfin l'on s'attachera au plus puissant des effets ourdi dans ce spectacle héroïque et passionné : le surgissement de la *merveille*, un *émervaillement* qui est en même temps *admiration* et qui engage à la fois la dimension éthique et la dimension esthétique de cette pièce radieuse.

LES « ENFANCES » DU POÈTE : CORNEILLE AVANT *LE CID*

Corneille compose *Le Cid* à l'aube de sa trente et unième année ; ce coup de maître, même s'il tranche avec tout ce qui l'a précédé, n'est pas tout à fait un coup d'essai. Depuis six ans déjà, depuis la réussite de sa première comédie, *Mélite*, Corneille s'est rendu maître de ses moyens de dramaturge : il s'est perfectionné dans l'art d'agencer des intrigues, de faire agir et parler des êtres de fiction, il s'est exercé aux divers registres de la composition théâtrale. Il a déjà acquis une belle reconnaissance du public et de ses confrères, tissé des liens privilégiés avec l'une des deux principales troupes parisiennes, le Théâtre du Marais, et gagné la faveur de celui qui se veut alors le protecteur et le régent de l'art dramatique : le cardinal de Richelieu ; celui-ci le gratifie d'une pension depuis 1635 et l'a intégré à la compagnie des Cinq Auteurs qui composent des pièces selon ses desseins. Mais Corneille ne borne pas là son

ambition, et il estime sans doute que le temps est venu pour lui de forcer la faveur et l'admiration de tous en s'affirmant par un succès plus éclatant. *Le Cid* a dû naître d'un tel désir ; il semble même qu'il en porte l'empreinte, si l'on veut bien reconnaître la consonance entre les aspirations de Corneille à ce moment de sa carrière et celles de Rodrigue dans l'action fictive où il est engagé, selon le parallèle que l'on a suggéré plus haut². C'est sans doute ici que se vérifie le plus parfaitement la pénétrante observation de Jean Starobinski :

Sur le plan littéraire, Corneille s'est comporté comme l'un de ses héros. Inventeur d'un théâtre de l'admiration, Corneille entendait faire de chaque œuvre un exploit surprenant, qui le rendit lui-même grand et admirable aux yeux du public à travers le sublime des personnages et des situations [...] : perpétuel recommencement de l'instant glorieux initial, du coup d'essai qui est un coup de maître³.

Mais pour vraiment comprendre ce que Corneille a voulu entreprendre, et dans quel esprit il a pu composer cette pièce, il importe d'abord de ressaisir le mouvement premier de son écriture dramatique tel qu'il s'est affirmé, de *Mélite* à *L'Illusion comique*. Pour l'appréhender, on dispose de quelques commentaires dont il a accompagné ses premières pièces : préfaces, avis au Lecteur, épîtres dédicatoires. (Les « examens » qu'il en propose dans l'édition de 1660 de son *Théâtre* peuvent aussi être éclairants, mais il convient de toujours les considérer avec prudence, comme des jugements et des reconstructions rétrospectives.) Ces textes nous laissent d'abord percevoir, chez le jeune Corneille, un tempérament d'écrivain ; ils esquissent aussi une « philosophie de la composition », ainsi qu'une première poétique dramatique dont les traits saillants fondent le caractère novateur des pièces qui précèdent et préparent *Le Cid*.

UN TEMPÉRAMENT D'ÉCRIVAIN

Si on laisse de côté les auteurs classiques dont il a rencontré les œuvres durant ses études chez les jésuites, on sait peu de choses des influences littéraires qui ont pu s'exercer sur Corneille. Quels écrivains modernes a-t-il pu lire, aimer et méditer dans ses années de formation, et à l'orée de sa carrière de dramaturge ? En 1633, dans l'avis au Lecteur de *Mélite*, il cite les noms de trois poètes : ceux, un peu convenus, de Ronsard et de Malherbe – les maîtres de l'ancienne et de la nouvelle manière poétique, qui font déjà figure de classiques ; et puis celui de Théophile de Viau. Sans doute ce dernier nom est-il le plus révélateur, même si d'abord l'on n'imagine guère l'élève des jésuites, l'écrivain bon chrétien dont le plus grand succès éditorial fut la paraphrase en vers d'un livre de piété, *L'Imitation de la vie de Jésus-Christ*, influencé par la bête noire des dévots, le chef de file des « libertins ». Mais si Corneille n'a sans doute jamais partagé les conceptions

philosophiques⁴ de Théophile et de ses disciples, il aura au moins admiré dans leurs ouvrages une audacieuse indépendance d'esprit, jointe à une assurance qui confine parfois à l'insolence. Cette influence se fait jour dans le ton tranchant, fier et tranquille, que Corneille adopte dans les préfaces de ses toutes premières œuvres ; un ton que l'on retrouvera, aux origines de la Querelle du *Cid*, dans l'*Excuse à Ariste*⁵. Lisons la conclusion de la Préface de *Clitandre* (1632) : « j'ai toujours cru que pour belle que fût une pensée, tomber en soupçon de la tenir d'un autre, c'est l'acheter plus qu'elle ne vaut, de sorte qu'en l'état que je donne cette pièce au public je pense n'avoir rien de commun avec la plupart des écrivains modernes, qu'un peu de vanité que je témoigne ici ». Même aplomb quand le jeune écrivain ébauche un dialogue avec celui qui le lit, comme dans l'avis au Lecteur de *La Veuve* (1634) : « Si tu n'es homme à te contenter de la naïveté du style, et de la subtilité de l'intrigue, je ne t'invite point à la lecture de cette pièce » ; ou comme dans l'avertissement des *Mélanges poétiques* publiés à la suite de *Clitandre* : « Quelques unes de ces pièces te déplairont, sache aussi que je ne les justifie pas toutes [...]. Je ne crois pas cette tragi-comédie si mauvaise que je me tienne obligé de te récompenser par trois ou quatre bons sonnets. » Étrange façon de s'adresser à son lecteur : où Corneille a-t-il trouvé l'exemple de cet usage un peu rude de la première personne, dépourvu de toute afféterie comme de toute fausse modestie ? Dans l'ouverture de la *Première Journée* de Théophile, ou dans la Préface du *Francion* de Sorel, sûrement. Cette « franchise » un rien cavalière n'éclate jamais tant que lorsque Corneille évoque les Anciens, qu'il refuse de reconnaître aveuglément comme des autorités absolues. L'avis au Lecteur de *La Veuve* ironise : « Ce n'est pas que je méprise l'Antiquité, mais [...] on épouse malaisément des beautés si vieilles. » Et la Préface de *Clitandre* :

Je me donne ici quelque sorte de liberté de choquer les Anciens, d'autant qu'ils ne sont plus en état de me répondre [...]. Puisque les sciences et les arts ne sont jamais à leur période [*leur apogée*], il m'est permis de croire qu'ils n'ont pas tout su, et que de leurs instructions on peut tirer des lumières qu'ils n'ont pas eues. Je leur porte du respect comme à des gens qui nous ont frayé le chemin, et qui après avoir défriché un pays fort rude nous ont laissé à le cultiver. J'honore les modernes sans les envier, et n'attribuerai jamais au hasard ce qu'ils auront fait par science, ou par des règles particulières qu'ils se seront eux-mêmes prescrites.

Par ce refus de l'imitation servile et de l'observance des règles, cette volonté de ne respecter de contraintes que celles qu'on s'impose à soi-même, Corneille s'inscrit nettement dans le sillage de Théophile de Viau ; et ce trait saillant de son tempérament détermine profondément sa façon même de concevoir la composition dramatique, comme on va voir.

Mais auparavant, il importe de comprendre que ce tempérament a partie liée avec l'*éthos* aristocratique que le dramaturge prête à ses personnages. Chez l'un comme chez les autres, c'est la même affirmation de soi un peu

ombrageuse que l'on retrouve. Ne dirait-on pas que toutes les paroles et les actes des principaux protagonistes du *Cid* ne sont que variations de la réplique altière du Comte (v. 413) : « Sais-tu bien qui je suis ? » Elle paraît sous-tendre aussi les propos à la première personne du jeune Corneille, qui pouvait évidemment faire sienne la protestation de Rodrigue : « Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées / La valeur n'attend pas le nombre des années » (v. 407-408). Car le poète partage aussi avec ses personnages le sentiment que ce sont les actes présents qui décident de la valeur, non pas l'écho d'une gloire révolue. C'est ainsi que se justifie, dans la logique de l'intrigue, l'insolence du Comte à l'égard de Don Diègue : « Les exemples vivants ont bien plus de pouvoir » (v. 185). Aucun devoir de déférence ne lie les modernes à leurs aînés ; Don Gormas a servi autrefois sous Don Diègue (v. 202), Rodrigue n'ignore pas les exploits passés de Don Gormas (v. 413-416), pour autant ni l'un ni l'autre ne craint de défier son illustre aîné. De même, Corneille « porte du respect » aux Anciens, mais s'arroge la liberté de les choquer, « d'autant qu'ils ne sont plus en état de répondre » : on croirait entendre les propos railleurs du Comte face à un Don Diègue trop affaibli pour répondre aux affronts (v. 223-234). La grandeur d'âme, d'ailleurs, invite à s'affranchir de toute autorité ; les personnages taillés par Corneille dans l'étoffe héroïque agissent conformément à ce qu'ils se doivent à eux-mêmes, non pas en fonction de lois extérieures dont ils ne veulent reconnaître la juridiction. Ainsi le Comte peut-il contester, par son altercation avec Don Diègue, une décision royale : sa valeur lui paraît devoir excuser son indiscipline (« Désobéir un peu n'est pas un si grand crime : / Et quelque grand qu'il fût, mes services présents / Pour le faire abolir sont plus que suffisants », v. 368-370). Ainsi Rodrigue peut-il tuer le Comte en duel, malgré la défense du Roi : ses succès militaires effaceront son insoumission (« Et quoi qu'ait pu commettre un cœur si magnanime / Les Maures en fuyant ont emporté son crime », déclare Don Fernand lui-même, v. 1422-1424). Corneille, en « jeune présomptueux » (*cf.* v. 406), refuse semblablement de régler son écriture sur les exemples et les préceptes que les doctes mettent en avant : c'est au succès seul de trancher. Telle est la posture qu'il adoptera tout au long de la Querelle.

UNE « PHILOSOPHIE DE LA COMPOSITION »

Malgré cette protestation d'indépendance à l'égard de toute règle, Corneille ne considère certes pas la création littéraire comme le fruit d'un mouvement spontané, d'une ardeur inspirée : celle-ci peut, à l'occasion, dicter un poème bref, mais non pas donner forme à un ouvrage étendu tel qu'une pièce de théâtre. Comme le dit la Préface de *Clitandre* : « Il n'en va pas de la comédie comme d'un songe qui saisit notre imagination tumultueusement et sans notre aveu, ou comme d'un sonnet ou d'une ode, qu'une chaleur extraordinaire peut pousser par boutade, et sans lever la plume. » L'élaboration d'une œuvre dramatique est donc pleinement consciente, concertée ; elle obéit à un dessein. Mais qu'est-ce qui gouverne la démarche créatrice ? Fidèle encore aux

conceptions de Théophile de Viau, Corneille donne la raison comme son premier guide, et le plus sûr. (Cette attitude intellectuelle est bien dans l'air du temps : 1637, l'année de la création du *Cid*, voit aussi la publication, à Leyde, du *Discours de la Méthode*.) En 1660, revenant sur sa première comédie dans l'Examen de *Mélie*, il raconte comment, ignorant tout de la théorie dramatique, il a su découvrir de lui-même, par le seul jeu de son esprit, certaines de ses règles fondamentales : « Ce sens commun, qui était toute ma règle, m'avait fait trouver l'unité d'action pour brouiller quatre amants par un seul intrigue, et m'avait donné assez d'aversion pour cet horrible dérèglement qui mettait Paris, Rome et Constantinople sur le même théâtre, pour réduire le mien dans une seule ville. » Corneille se soumet à une règle parce qu'elle lui semble fondée en raison, et non pas fondée en autorité. Au reste, il peut tantôt s'y plier, tantôt s'en affranchir, à seule fin de témoigner de sa liberté d'écrivain : « Que si j'ai renfermé cette pièce dans la règle d'un jour, écrit-il dans la Préface de *Clitandre*, ce n'est pas que je me repente de n'y avoir point mis *Mélie*, ou que je me sois résolu de m'y attacher dorénavant. Aujourd'hui quelques-uns adorent cette règle, beaucoup la méprisent, pour moi j'ai voulu seulement montrer que si je m'en éloigne ce n'est pas faute de la connaître. »

Aussi ne prône-t-il pas plus une défiance obligée qu'une soumission aveugle : il veut que l'on examine la règle par sa propre raison, et qu'à chaque fois l'on estime dans quelle mesure elle convient au sujet que l'on veut traiter ; elle doit être un appui, non un carcan. On peut se guider sur elle, l'assouplir au besoin, ou la rejeter tout à fait. Corneille définit ainsi une démarche créatrice *autonome*, au sens strict du terme : c'est-à-dire qui se donne à elle-même ses propres lois, et refuse qu'aucune autorité s'exerce sur elle. L'Épître de *La Suivante*, publiée en 1637, au plus fort de la Querelle du *Cid*, l'affirme avec force :

j'aime à suivre les règles, mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet, et je romps même sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action, quand sa sévérité me semble absolument incompatible avec les beautés des événements que je décris. Savoir les règles, et entendre le secret de les apprivoiser adroitement avec notre théâtre, ce sont deux sciences bien différentes, et peut-être que pour faire maintenant réussir une pièce, ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace.

En contrepartie de cet affranchissement des règles instituées, Corneille peut s'imposer à lui-même certaines contraintes que nul ne songerait à lui prescrire : son attitude alors n'est pas sans évoquer une esthétique du jeu formel. Elle est à l'œuvre, par exemple, dans un aspect mineur de la composition de *La Suivante* : « si vous prenez la peine de compter les vers, vous n'en trouverez en pas un acte plus qu'en l'autre », signale fièrement l'Épître dédicatoire. Et que penser de l'Examen de *Clitandre* qui, en 1660, prétend que la pièce fut composée comme une pure gageure, une mystification régulière valant pour défense paradoxale de l'irrégularité :

Un voyage que je fis à Paris pour voir le succès de *Mélite* m'apprit qu'elle n'était pas dans les vingt-quatre heures. C'était l'unique règle que l'on connût en ce temps-là. J'entendis que ceux du métier la blâmaient de peu d'effets et de ce que le style en était trop familier. Pour la justifier contre cette censure par une espèce de bravade, et montrer que ce genre de pièces avait les vraies beautés de théâtre, j'entrepris d'en faire une régulière (c'est-à-dire, dans ces vingt et quatre heures), pleine d'incidents, et d'un style plus élevé, mais qui ne vaudrait rien du tout ; en quoi je réussis parfaitement.

Sans doute est-ce là une plaisanterie du vieux Corneille, désavouant ainsi malicieusement la plus « baroque » de ses pièces ; tout de même, en prétendant qu'il aurait pu composer une œuvre conforme aux règles à seule fin de manifester leur inanité, il dit bien aussi quel esprit ludique et hardi pouvait être le sien dans les années 1630...

Ainsi donc, l'autonomie créatrice implique presque nécessairement une démarche expérimentale, exploratoire : que vaudrait la liberté sans l'audace ? il faut essayer différentes techniques d'écriture, différents dispositifs dramatiques pour dégager, de soi-même, les meilleures règles de composition, les plus conformes à son génie propre. Le jeune Corneille semble s'être appliqué à éprouver les potentialités des différents genres dramatiques alors à sa disposition, réfléchissant même à la façon d'en faire évoluer les frontières. Il ouvre sa carrière avec *Mélite*, et rénove le genre comique en donnant le modèle d'une comédie d'intrigue élégante, épurée des bouffonneries et des grossièretés de ses prédécesseurs ; il creusera bientôt cette veine plus avant avec *La Veuve*, *La Galerie du Palais* et *La Suivante*, mais s'essaye auparavant à la tragi-comédie avec *Clitandre*. La Préface de cette pièce exprime nettement son désir d'explorer la diversité des genres et des manières : « Pour peu de souvenir qu'on ait de *Mélite*, il sera fort aisé de juger, après la lecture de ce poème, que peut-être jamais deux pièces ne partirent d'une même main plus différentes et d'invention et de style. » La nouvelle inflexion donnée à la comédie aboutit à un premier chef-d'œuvre, *La Place Royale* – pièce très ambiguë à la vérité, où Alidor, l'« amoureux extravagant » qui en est le plaisant, débite des discours philosophiques dont on ne sait trop s'ils doivent prêter à rire ou donner à penser. Toujours par goût du contraste, Corneille s'essaye ensuite avec succès dans le sombre registre de la tragédie sénéquienne, avec *Médée* ; puis, en virtuose, il montre comme il a su se rendre maître de tous les registres dramatiques en les fondant dans le creuset de *L'Illusion comique*. Cet « étrange monstre » mêle, dans un cadre de pastorale, des fragments de *commedia dell'arte*, de comédie d'intrigue, de tragi-comédie et de tragédie, pour proposer un éloge de l'art dramatique qui est en même temps une méditation sur son pouvoir d'illusion... Éblouissant passage en revue des différentes modulations génériques expérimentées depuis *Mélite*, la pièce semble clore les années d'apprentissage de Corneille. *Le Cid*,

nouvelle incursion sur le terrain de la tragi-comédie, en recueillera tous les fruits : en particulier les acquis d'un « premier système dramatique⁶ ».

UNE PREMIÈRE POÉTIQUE DRAMATIQUE

On peut en effet dégager des premières pièces de Corneille un certain nombre de traits qui forment ensemble l'esquisse d'une poétique originale. Le premier de ces traits, et le plus essentiel, est le primat donné à l'action sur la parole. Le théâtre sérieux du début du XVII^e siècle est un théâtre statique : les personnages agissent peu sur scène, et leurs discours sont rarement des discours efficaces ; ils paraissent souvent se borner à relater et à commenter l'accomplissement d'un destin sur lequel il n'ont pas de prise. Ainsi les pièces se composent-elles, pour une bonne part, de longues tirades dans lesquelles les acteurs font briller leurs talents déclamatoires ; elles recourent très largement aux formes conventionnelles du monologue, de l'aparté, du récit. Corneille se pique d'avoir renversé cette esthétique, en faisant agir ses personnages sur la scène ; et si dans ses pièces la parole prime toujours, au moins cette parole tisse-t-elle vraiment l'action, au lieu de la rapporter ou de la commenter. Il écrit, dans la Préface de *Clitandre* : « on pourra m'imputer que m'étant proposé de suivre la règle des Anciens, j'ai renversé leur ordre, vu qu'au lieu des messagers qu'ils introduisent à chaque bout de champ pour raconter les choses merveilleuses qui arrivent à leurs personnages, j'ai mis les accidents mêmes sur la scène. Cette nouveauté pourra plaire à quelques-uns : et quiconque voudra bien peser l'avantage que l'action a sur ces longs et ennuyeux récits ne trouvera pas étrange que j'aie mieux aimé divertir les yeux, qu'importuner les oreilles »... On peut juger avec quel art *Le Cid* équilibre l'action et les paroles, le plaisir de la vue et celui de l'ouïe : certes, aucun combat, aucun duel n'est véritablement représenté sur la scène, mais le spectateur assiste du moins à l'altercation entre Don Diègue et Don Gormas, à l'engagement du duel entre Rodrigue et le Comte ; sans compter que les plaidoiries alternées de Chimène et Don Diègue, à la fin de l'acte II, constituent une sorte de duel judiciaire. Et si Corneille recourt encore à l'artifice du récit pour évoquer la bataille contre les Maures, c'est en mobilisant toutes les ressources de l'hypotypose pour nous donner à voir, par des artifices de langage, les faits héroïques qu'il rapporte. Quant à l'intrigue amoureuse, les discours passionnés de Chimène et de Rodrigue en sont effectivement le moteur : la plainte de Rodrigue dans les stances qui terminent l'acte I, loin d'être un commentaire impuissant de sa situation, constitue un monologue délibératif tout à fait décisif, qui oriente l'action après en avoir dégagé les enjeux ; et les échanges intenses entre les amants (III, IV et V, 1) peuvent bien être perçus comme une sorte de joute amoureuse entre deux cœurs que tout oppose, et qui cependant se rejoignent dans l'espace de la parole, prélude à leur véritable réunion au dénouement. (Seules les scènes où s'étalent épisodiquement les tourments de l'Infante ressemblent à des interludes poétiques sans prise sur l'action : leur apparente superfluité fut

complaisamment soulignée par les adversaires de Corneille lors de la Querelle ; on dira plus loin quelle est leur fonction.)

Second trait marquant de la première poétique cornélienne : le goût de l'effet dramatique. Corneille est sensible à l'efficace du théâtre, à ce qui plaît, émerveille, et ravit l'âme des spectateurs ; cette puissance des effets de théâtre sur les esprits est même au cœur du sujet de *L'Illusion comique*. En 1660, Corneille confesse qu'en sa jeunesse il avait quelque inclination à s'abandonner aux scènes spectaculaires – comme par exemple celles qui, à l'acte IV de *Mélie*, reposent sur les égarements d'esprit d'un personnage ; il les évoque ainsi dans l'Examen de cette pièce : « La folie d'Éraste n'est pas de meilleure trempe. Je la condamnais dès lors en mon âme ; mais comme c'était un ornement de théâtre qui ne manquait jamais de plaire, et se faisait souvent admirer, j'affectai volontiers ces grands égarements, et en tirai un effet que je tiendrais encore admirable en ce temps. » *Lapsus calami*, ou subtil trait d'ironie ? Corneille prétend qu'il condamnait déjà secrètement en 1630... ce qu'il admirerait encore s'il était ramené en ce temps-là ! C'est en tout cas l'aveu, discret ou involontaire, d'un faible persistant pour les beaux effets de théâtre. *Le Cid* en est évidemment semé, et Corneille le reconnaît volontiers dans l'Examen de 1660 : il se plaît à rappeler comment les rencontres entre Rodrigue et Chimène furent accueillies, avec « un certain frémissement dans l'assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d'attention pour ce qu'ils avaient à se dire dans un état si pitoyable ». Même si, là encore, le dramaturge envieux feint de condamner rétrospectivement cette recherche gratuite de l'effet : « Pour ne déguiser rien, cette offre que fait Rodrigue de son épée à Chimène, et cette protestation de se laisser tuer par Don Sanche, ne me plairaient pas maintenant. Ces beautés étaient de mise en ce temps-là, et ne le seraient plus en celui-ci. [...] Toutes les deux ont fait leur effet en ma faveur, mais je ferais scrupule d'en étaler de pareilles à l'avenir sur notre théâtre. »

Troisième trait – mais c'est en fait celui auquel les spectateurs de Corneille ont d'abord été le plus sensibles, puisqu'il fut à l'origine du succès de *Mélie* : une forme de « réalisme » de parole. Corneille entend porter sur la scène des caractères finement observés en leur faisant parler leur langage : non pas le beau langage poétique, un langage d'auteur, mais le langage qui leur est propre, qui les caractérise et les fait exister au sein de l'illusion dramatique. Il évoquera, dans l'Examen de *Mélie*, « le style naïf [*naturel*] qui faisait la peinture de la conversation des honnêtes gens ». L'avis au Lecteur de *La Veuve* témoigne qu'il eut très tôt pleine conscience de cet impératif de vraisemblance stylistique :

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

judicieux. La comédie n'est qu'un portrait de nos actions, et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance. Sur cette maxime je tâche de ne mettre en la bouche de mes acteurs, que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent, et de les faire discourir en honnêtes gens, et non pas en auteurs. Ce n'est qu'aux ouvrages où le poète parle, qu'il faut parler en poète.

Et cependant, malgré ce souci de bannir, autant que possible, les traits d'auteur du discours efficace des personnages, Corneille ne peut se défendre d'un certain penchant rhétorique : un goût pour les *pointes*, les figures artificieuses, qu'il relève rétrospectivement dans les Examens de ses premières pièces. (Dans l'édition de 1660, le travail de révision opéré sur le texte de ces œuvres vise justement à atténuer ces traits figurés ; les variantes du *Cid* le montrent assez.) Citons l'Examen de *Clitandre* : « [*Le style*] est mêlé de pointes comme dans cette première [*Mélite*], mais ce n'était pas alors un si grand vice dans le choix des pensées, que la scène en dût être entièrement purgée. » Et encore celui de *La Veuve* : « Le style n'est pas plus élevé ici que dans *Mélite*, mais il est plus net et plus dégagé des pointes dont l'autre est semée, qui ne sont, à en bien parler, que de fausses lumières, dont le brillant marque bien quelque vivacité d'esprit, mais sans aucune solidité de raisonnement. » *L'Illusion comique* succombait aussi à cette virtuosité verbale, mais en toute bonne conscience, du fait de son caractère métadramatique. Et *Le Cid* ? Comment Corneille y a-t-il résolu la contradiction entre ces deux postulats : exigence de vraisemblance dans le discours des personnages, tentation de l'ornementation poétique ? On peut se demander si le choix d'un sujet *espagnol* n'a pas résulté, pour une partie au moins, du désir de les concilier. De l'Espagne, Corneille n'avait qu'une connaissance livresque, par les œuvres poétiques et dramatiques qu'il avait pu lire en cette langue : or la littérature espagnole du Siècle d'Or est précisément marquée par une recherche formelle qui l'engagea dans la voie d'un langage poétique raffiné à l'extrême, semé de figures jusqu'à l'obscurité (cette recherche atteint son *acmé* dans les œuvres du poète Góngora : aussi parla-t-on, par dérision, de *gongorisme* pour qualifier cette inflexion ibérique du goût baroque). En toute bonne foi, Corneille pouvait bien croire que cette langue aiguisée, ornée et figurée était un trait propre au caractère espagnol⁷ : en sorte qu'il était, pour ainsi dire, « naturel », en tout cas vraisemblable, que de grands seigneurs et de nobles dames de Castille s'expriment dans un langage artificieux, semé de figures et de pointes ; le poète pouvait ainsi commodément faire passer pour un effet de « couleur locale » les jeux d'acuité stylistique⁸ auxquels il s'abandonnait, renchérissant même sur les beautés des *Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, la pièce espagnole qu'il avait prise pour modèle.

UN THÉÂTRE HÉDONISTE ET PASSIONNÉ

Reste à dire l'essentiel : ce « premier système dramatique » cornélien repose sur une conception hédoniste du théâtre, qui fait du *plaisir* la fin ultime de la représentation. Corneille a affirmé ce primat, en des termes simples et directs, dans l'Épître de *La Suivante*, qu'il termine en indiquant que le poète doit rechercher non l'approbation des doctes, mais « le consentement général de ceux qui ne voient la comédie que pour se divertir ». Il est plus explicite encore dans l'épître dédicatoire de *Médée* (1639) :

Je vous donne *Médée* toute méchante qu'elle est, et ne vous dirai rien pour sa justification. Je vous la donne pour telle que vous la voudrez prendre, sans tâcher à prévenir, ou violenter vos sentiments par un étalage des préceptes de l'art qui doivent être fort mal entendus, et fort mal pratiqués quand ils ne nous font pas arriver au but que l'art se propose. Celui de la poésie dramatique est de plaire, et les règles qu'elle nous prescrit ne sont que des adresses pour en faciliter les moyens au poète, et non pas des raisons qui puissent persuader aux spectateurs qu'une chose soit agréable, quand elle leur déplaît.

On trouverait encore semblable pétition de principe en ouverture du premier des trois *Discours* sur le poème dramatique. Selon Corneille, c'est donc une logique de divertissement et de plaisir qui conditionne au premier chef l'entreprise esthétique qu'est la composition de toute pièce de théâtre ; ce pourquoi, d'ailleurs, l'observance des règles n'importe guère. Cette position, dans les années 1630, n'est pas originale, ni même isolée ; elle ne s'oppose pas moins à un dogme auquel sont attachés les doctes dans leur majorité, savoir que l'*utilité morale* doit constituer l'effet essentiel de tout ouvrage littéraire. Chapelain, dans sa fameuse *Lettre* du 29 septembre 1630 en forme de dissertation sur la règle des vingt-quatre heures, l'affirme avec force :

Je dirai, néanmoins, [...] que si le goût du siècle avait réduit le théâtre à ne plus fournir que le plaisir et qu'il en eût retranché le profit pour lequel principalement il a été jadis inventé, tant s'en faut qu'il le fallût suivre dans cette vicieuse réformation, qu'au contraire on ne devrait point avoir de plus grand soin que de le ramener à son institution ancienne².

La nature et le mode opératoire de cet effet moral reposent sur une interprétation très libre du passage le plus épineux et le plus controversé de la *Poétique* d'Aristote, savoir l'évocation du processus mystérieux de la purgation passionnelle (*catharsis*) induite par la représentation tragique. Laissons de côté le sens qu'Aristote a pu prêter à ce mot, et disons seulement que les théoriciens européens de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle ont compris cette *catharsis* comme une épuration et une modération des passions. Dans la théorie morale du temps, la maîtrise des passions était le but que devait se proposer tout homme aspirant à une vie intérieure équilibrée et conforme aux normes de la morale : la raison devait réguler ces impulsions issues du corps,

en brider l'énergie, comme on domestiquerait un animal fougueux ; en sorte que la représentation, sur la scène, de passions fictives prêtées aux personnages recevait pour fonction de détourner d'elles en représentant leurs funestes effets. Lisons encore la Lettre de Chapelain :

le but principal de toute représentation scénique est d'émouvoir l'âme par la force et l'évidence avec laquelle les diverses passions sont exprimées sur le théâtre, et de la purger par ce moyen des mauvaises habitudes qui la pourraient faire tomber dans les mêmes inconvénients que ces passions tirent après soi¹⁰...

Dans les années 1630, Corneille ne s'est jamais prononcé sur cet effet moral généralement assigné au théâtre, et plus particulièrement au genre tragique – sinon négativement, en affirmant que c'était bien plutôt le plaisir qui constituait la fin essentielle de l'art dramatique tel qu'il le concevait. En 1660, dans le *Discours de la Tragédie*, il devait enfin prendre parti sur cette question, en déclarant que l'interprétation généralement admise de la théorie aristotélicienne lui paraissait impropre à rendre compte de l'effet véritable de la représentation dramatique. Et c'est *Le Cid* qu'il choisit pour illustrer sa démonstration :

Rodrigue et Chimène y ont cette probité sujette aux passions, et ces passions font leur malheur, puisqu'ils ne sont malheureux qu'autant qu'ils sont passionnés l'un pour l'autre. Ils tombent dans l'infélicité par cette faiblesse humaine dont nous sommes capables comme eux : leur malheur fait pitié, cela est constant, et il en a coûté assez de larmes aux spectateurs pour ne le point contester. Cette pitié nous doit donner une crainte de tomber dans un pareil malheur, et purger en nous ce trop d'amour qui cause leur infortune, et nous les fait plaindre ; mais je ne sais si elle nous la donne, ni si elle le purge, et j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité.

En confiant ses doutes sur la réalité de la *catharsis* alors même qu'il vient de rappeler l'extraordinaire pouvoir d'émotion de sa pièce, Corneille laisse deviner ce que peut-être il n'ose exprimer sans détour : c'est finalement l'embrassement des passions, non leur atténuation, que vise la représentation théâtrale. *Le Cid* est une pièce dont toute l'intensité repose sur la mise en scène des effets proprement extraordinaires de la passion amoureuse, laquelle ne se heurte pas (comme on le croit trop souvent) au sens de l'honneur et au souci de la gloire, mais les aiguillonne bien plutôt, si même elle ne leur est pas consubstantielle¹¹. On ne saurait guère utiliser ainsi les passions fictives pour détourner des passions ; elles peuvent seulement inciter le spectateur à adhérer passionnément aux valeurs que défendent les personnages qui l'émeuvent, dans un mouvement admiratif sur lequel on reviendra bientôt. En sorte que la dimension morale d'une œuvre dramatique ne peut se confondre avec une simple intention moralisatrice...

Ce primat de la passion dans le plaisir dramatique concorde avec le goût de l'effet que l'on relevait à l'instant : l'effet repose toujours sur la production d'une émotion vive, et l'amour est sans doute celle que tous les spectateurs peuvent partager de la façon la plus immédiate. Dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Corneille note que l'amour « a toujours beaucoup d'agrément, et peut servir de fondement à ces intérêts, et à ces autres passions » que la tragédie met en jeu ; et d'évoquer *Le Cid* comme étant « sans contredit la pièce la plus amoureuse que j'aie faite » – quand même il juge, en 1660, après avoir élevé sa tragi-comédie au rang de tragédie, que l'amour n'y tient pas la première place. L'« agrément » propre à l'amour est aussi d'ordre rhétorique et poétique, et rejoint le goût du jeune Corneille pour les pointes et l'ornementation du discours : placer le sentiment amoureux au cœur de l'action, c'est se donner occasion de rabattre vers l'écriture dramatique certains des prestiges de la poésie lyrique. Car ce sont les figures, et le style artificieux, qui permettent de faire vibrer intensément une émotion, d'exprimer de façon saisissante les agitations intérieures des personnages : tout au long de la pièce, n'est-ce pas le recours constant aux jeux d'antithèses, d'oxymores, de parallélismes qui donne à ressentir au spectateur ou au lecteur les conflits de valeur entre l'amour et le devoir qui partagent le cœur de Rodrigue, et celui de l'Infante ? Une étude stylistique serrée des stances où s'épanche le premier, à la fin de l'acte I, comme de celles que déclame la seconde, à la scène II de l'acte V, suffirait à le mettre en évidence. Quant à l'ambivalence des sentiments qui opposent en même temps qu'ils les unissent Rodrigue et Chimène, n'éclate-t-elle pas dans la tension que Corneille est parvenu à communiquer à leur dialogue ? Les échanges vifs (v. 859-878, 973, 990-1004) qui les opposent, aussi bien que les longues tirades antithétiques où ils argumentent passionnément leurs postures contradictoires (v. 879-942, 1490-1567...) donnent une expression sensible de l'étonnante joute amoureuse où ces personnages sont engagés tout au long de l'action. Le plaisir dramatique, alors, est en même temps plaisir de l'effet et plaisir du langage.

Cette évocation synthétique des « enfances » de Corneille aura montré, on l'espère, comment *Le Cid* constitue une mise en valeur exemplaire des principaux traits du système dramatique forgé depuis *Mélite* ; comment aussi la pièce accomplit les aspirations majeures qui se font jour dans le tempérament du jeune dramaturge. Mais ce constat n'éclaire que très partiellement le mystère de la création du *Cid*. Il faut encore comprendre d'où vient que Corneille ait choisi, pour accomplir ce coup de maître, le cadre générique de la tragi-comédie, auquel il s'était déjà confronté en composant sa seconde pièce, *Clitandre*, avec un résultat mitigé ; et surtout pourquoi le sujet des amours contrariées de Rodrigue et Chimène, sujet historique remodelé par la légende et le théâtre espagnol, l'aura retenu.

LA SUBVERSION DE LA TRAGI-COMÉDIE

On pourrait d'abord avancer, pour justifier le choix du genre tragi-comique, des raisons relevant de la pure stratégie littéraire. En composant sa nouvelle pièce, en 1636, Corneille obéissait à une logique de succès ; et la tragi-comédie¹² était alors le genre dramatique le mieux susceptible de lui offrir sinon l'accomplissement artistique, du moins la reconnaissance éclatante dont il rêvait. Apparue dans la seconde moitié du XVI^e siècle (on considère généralement *Bradamante*, publiée en 1582 par Garnier, comme la première véritable tragi-comédie), se développant véritablement au début du XVII^e, ce genre moderne était, sur la scène française, le genre à la mode : il éclipsait la comédie, malgré la profonde rénovation de l'inspiration comique que Corneille avait tenté d'opérer ; sa vogue succédait à celle de la pastorale, alors sur le déclin ; et la tragédie attendait encore le regain de faveur qui était en passe d'en faire de nouveau, à la fin des années 1630, le premier d'entre les spectacles représentés au théâtre. La vogue tragi-comique remontait au premier grand maître du genre, Alexandre Hardy ; mais la tragi-comédie était surtout défendue et illustrée, dans les années 1630, par de jeunes dramaturges de la génération de Corneille, non moins ambitieux que lui : Rotrou, Du Ryer, Scudéry. S'illustrer dans ce genre, c'était se mesurer à ces rivaux, et c'était en même temps se hisser au-dessus de la comédie, qui demeurait un genre bas, même dans sa forme élégante et renouvelée. Cette logique de reconnaissance liée au degré de noblesse et d'élévation des genres dramatiques était familière à Corneille : dans *L'Illusion comique*, composée immédiatement avant *Le Cid*, l'éloge allégorique du théâtre passe par la représentation de l'ascension sociale du personnage de Clindor, qui a commencé son aventure théâtrale sur les tréteaux du Pont-Neuf, et dont la vie prend ensuite, sous les yeux du spectateur, des allures de farce, puis de comédie d'intrigue, puis de tragi-comédie, avant que sa vocation ne s'accomplisse dans la représentation d'un spectacle tragique.

UN GENRE IRRÉGULIER ET ROMANESQUE

Plus profondément, la tragi-comédie s'accordait bien avec le tempérament décelé chez le jeune Corneille. De par sa nouveauté, elle échappait à l'autorité des Anciens, en particulier aux prescriptions de la *Poétique* d'Aristote relatives à la tragédie ; dans l'espace dramatique du temps, la tragi-comédie était un lieu d'irrégularité tolérée, en tant qu'elle était propre au genre. Bien sûr, elle se pliait à certaines contraintes formelles élémentaires, comme la division en cinq actes et la versification ; mais dans la disposition de son action et l'agencement de l'espace et du temps dramatique, les auteurs avaient à peu près toute latitude. Un texte est souvent cité pour évoquer cette liberté propre à la tragi-comédie : la préface que François Ogier, en 1628, donne à une pièce de Jean de Schélandre intitulée *Tyr et Sidon*. On y conteste que l'autorité des Anciens puisse avoir force de loi lorsqu'il s'agit de composer des œuvres destinées à l'agrément du public moderne, « peuple impatient et amateur de changement et de nouveauté comme nous sommes » :

Il ne faut donc pas tellement s'attacher aux méthodes que les Anciens ont tenues, ou à l'art qu'ils ont dressé, nous laissant mener comme des aveugles ; mais il faut examiner et considérer ces méthodes mêmes par les circonstances du temps, du lieu, et des personnes pour qui elles ont été composées, y ajoutant et diminuant pour les accommoder à notre usage...

Dès lors, c'est l'ordre des choses si la Philosophie, « pour les objets simplement plaisants et indifférents, tel qu'est celui dont nous parlons, [...] laisse prendre à nos opinions telle route qu'il leur plaît, et n'étend point sa juridiction sur cette matière ». C'étaient propos faits pour séduire le jeune Corneille. Et l'on note au passage qu'en évoquant la tragi-comédie comme un « objet simplement plaisant », Ogier la définit comme un spectacle à visée « hédoniste », où le plaisir de l'effet prime sur la production des effets moraux propres à la tragédie : « La poésie, et particulièrement celle qui est composée pour le théâtre, n'est faite que pour le plaisir et le divertissement », écrit-il encore plus généralement. Autre point de rencontre avec les conceptions dramatiques de Corneille dans les années 1630... Certes, d'autres voix se faisaient entendre, qui prônaient une régularisation de l'art dramatique étendue aux œuvres tragi-comiques : c'est ainsi que Mairet, en 1631, publie *La Silvanire* en l'assortissant d'une « Préface en forme de Discours poétique » où il fait l'éloge de la composition réglée (« ma tragi-comédie n'est point une pièce à l'aventure »), conforme en particulier aux unités d'action et de temps. Mais ce point de vue ne fait pas encore l'unanimité : dans la pratique, l'auteur de tragi-comédie peut choisir de se plier ou non à la règle suivant que son sujet l'y incite, et cette latitude était bien pour plaire à Corneille.

Comment définir alors, malgré son irrégularité affirmée, le genre de la tragi-comédie ? La mixité de sa dénomination ne traduit pas un mélange des *tons* propres à la tragédie et à la comédie, même si l'on peut à l'occasion y mêler le badinage au registre plus sérieux ; c'est d'autre façon que la tragi-comédie participe de l'un et l'autre genre. Avec la tragédie, elle partage le rang élevé des principaux personnages qui occupent la scène : rois et reines, princes et infantes, gentilshommes et gentes dames – personnel aristocratique et héroïque tranchant avec les personnages plus vils de la comédie, qui se recrutent dans la bourgeoisie, voire dans le petit peuple. Cette caractéristique détermine l'élévation stylistique du genre : à ces nobles caractères, on se doit de prêter des paroles relevées. Ce par quoi la tragi-comédie se distingue de la tragédie, c'est la nature de son intrigue, et surtout son enjeu : Corneille, dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, définira l'enjeu tragique par « quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition, ou la vengeance » ; en sorte qu'il donne à craindre « des malheurs plus grands, que la perte d'une maîtresse ». L'enjeu tragi-comique se réduit souvent à un enjeu amoureux, qui fait peser sur l'action un péril moins grave. Cette différence se traduit, le plus souvent, par le contraste des dénouements : la tragédie se referme généralement (mais pas nécessairement) sur un dénouement sombre et funeste, fatal à ses principaux personnages ; la tragi-comédie se clôt, tout

comme la comédie, sur une issue heureuse. Ses histoires d'amour finissent bien, en général, et les amants triomphent des obstacles qui contrarient leur passion pour se trouver enfin unis, même si pèse tout le long de la pièce la *menace* d'une issue triste. On a pu définir avec acuité ce caractère du dénouement tragi-comique en le disant « tout près d'être malheureux¹³ ».

Mais la plus grande originalité de la tragi-comédie, qui la différencie de la tragédie comme de la comédie, c'est en réalité l'origine de ses sujets, qui induit à la fois une esthétique et une conduite de l'intrigue propres au genre. Les pièces tragi-comiques, en effet, développent le plus souvent des sujets *romanesques*, c'est-à-dire issus des grands romans grecs (ainsi *Théagène et Chariclée* d'Héliodore), des vieux romans de chevalerie (comme le cycle des *Amadis*), des deux plus illustres épopées de la Renaissance italienne (le *Roland furieux* de l'Arioste, *La Jérusalem libérée* du Tasse), des grandes œuvres narratives européennes de la fin du XVI^e siècle (les récits et les nouvelles de Montemayor, de Cervantès, de Boccace, de Rosset...) ; sans oublier bien sûr le parangon du roman sentimental, *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, avec ses multiples récits enchâssés. Et si la tragi-comédie élit quelquefois des personnages et des sujets historiques (qui étaient plutôt l'apanage de la tragédie), c'est pour s'attacher, avec beaucoup d'imagination et de liberté, à la dimension sentimentale des intrigues puisées dans l'histoire, plutôt qu'à leur dimension politique et morale ; souvent d'ailleurs, ces sujets sont préalablement passés par le filtre d'une réécriture légendaire ou romanesque. Il faut dire enfin qu'entre les tragi-comédies françaises et leurs sources narratives s'intercalait quelquefois l'intermédiaire de modèles dramatiques directs : de foisonnantes *comedias* espagnoles, en particulier. Rotrou ainsi se plaisait à démarquer les œuvres de Lope de Vega.

À ces sources romanesques, la tragi-comédie devait le goût de l'action généreuse, de l'éclat héroïque, mais aussi le raffinement psychologique dans la peinture de la passion amoureuse. Sur un autre plan, elle tenait d'elles une esthétique de la profusion, un mode de composition décousu tout opposé à la cohésion organique que réclame l'agencement de la tragédie classique. De l'esthétique du roman « baroque », avec ses multiples personnages, ses intrigues entrecroisées et emboîtées, ses rebondissements multiples, il est passé quelque chose dans la tragi-comédie. Elle joue souvent de sujets complexes où sont entées et prolifèrent les péripéties, comme en une revue d'épisodes dont le répertoire était bien codifié : travestissements et déguisements, méprises et reconnaissances, duels et batailles, poursuites judiciaires et jugements solennels, scènes de violence, folies réelles ou feintes, et autres scènes « à effets »... Ces épisodes-types s'enchaînaient les uns aux autres en développements linéaires et aventureux, tout opposés à la concentration de l'action tragique : celle-ci s'attache en effet à peindre un moment de crise tendant vers sa résolution, non une succession d'aventures. Toute l'unité des pièces découlait en général de l'intrigue amoureuse centrale : le motif des amours contrariées (par les desseins des parents, par les volontés d'un monarque tyrannique, par les menées d'un rival rusé ou d'une perfide jalouse...) était propre à unifier, au moins superficiellement, le foisonnement

des épisodes ; ceux-ci formaient alors une série d'obstacles jetés en travers de l'union du couple de jeunes héros, dénouement vers lequel la pièce s'acheminait en ligne brisée. Ce motif topique, mais structurant, était le lien le plus fort entre le genre tragi-comique et l'univers de la comédie.

LES AMBIVALENCES TRAGI-COMIQUES DU *CID*

Par quelques aspects essentiels, *Le Cid* s'inscrit tout à fait dans cette production extrêmement conventionnelle (et très souvent indigente). Son intrigue est bien construite sur le motif quasi obligé des amours contrariées tendant vers un dénouement heureux, et elle se développe en une série de rebondissements qui donnent à chacun des actes un thème et un climat différents. Comme on l'a fait remarquer, les quatre premiers actes de la pièce se referment sur une question laissée en suspens, qui annonce le motif central de l'acte suivant : « Rodrigue vengera-t-il son père ? Le Roi punira-t-il Rodrigue ? Rodrigue triomphera-t-il des Maures ? Rodrigue triomphera-t-il de Don Sanche¹⁴ ? » Vengeance et duel, débat politique et judiciaire, entreprise guerrière, duel judiciaire qui est en même temps joute amoureuse, Corneille a su constamment renouveler la matière dramatique. Ce renouvellement induit une constante variation des structures rhétoriques qui sous-tendent l'action : délibération intérieure, procès avec amples plaidoiries des parties en présence (Chimène et Don Diègue), éloge en forme de récit épique, jugement solennel fondé sur une mise à l'épreuve... Derrière ce foisonnement d'actions variées, on perçoit bien l'esthétique de la diversité propre à la tragi-comédie. En outre, du point de vue topique, cet inventaire permet de relever un autre trait qui rattache nettement *Le Cid* à l'univers des fictions tragi-comiques : la présence insistante de la violence. Elle se fait jour dans le soufflet que le Comte inflige à Don Diègue, dans le duel qui oppose Rodrigue à Don Gormas et se termine par la mort du Comte, dans l'évocation de la bataille contre les Maures, et enfin dans le duel judiciaire où s'affrontent Rodrigue et Don Sanche. Et l'on n'aura garde d'oublier que les visites de Rodrigue à Chimène sont d'abord motivées par la volonté du héros d'offrir sa tête à Chimène (v. 943-946) en lui présentant même son épée encore fumante du sang de son père (v. 867-876), puis de lui annoncer qu'il ira combattre Don Sanche comme une victime s'offre au sacrifice (v. 1502-1510)... Toujours du point de vue topique, la feinte imaginée par Don Fernand pour éprouver l'amour de Chimène à la scène v de l'acte IV (« Contrefaites le triste », v. 1347) est également caractéristique de l'univers de la tragi-comédie (ce pourquoi, sans doute, Corneille l'a atténuée après qu'il eut rebaptisé sa pièce *tragédie*) ; tout comme la longue méprise de Chimène, qui croit un peu vite Rodrigue vaincu en duel par Don Sanche (V, v-vi)... On le voit, les traits sont nombreux qui inscrivent *Le Cid* dans ce genre tragi-comique qu'il revendique en 1637.

Pour autant, bien d'autres aspects de la pièce incitent à la situer aux marges du genre. On notera d'abord un fait exceptionnel, que les débats pointilleux de la Querelle eurent tendance à masquer : *Le Cid* est une tragi-comédie

régulière, relativement aux trois unités¹⁵. Malgré la diversité de ses moments successifs, l'intrigue est bel et bien unifiée autour des amours de Rodrigue et Chimène ; les scènes épisodiques qui font paraître l'Infante, quoiqu'elles aient pu être jugées superflues en ce qu'elles n'ont pas d'incidence sur l'action principale, ne développent cependant pas une action parallèle – puisque toute action en est justement absente. Le temps dramatique est incontestablement resserré dans l'espace d'un jour : c'est même, à vrai dire, le souci de respecter cette contrainte qui met en péril la vraisemblance globale de la pièce, en induisant une succession un peu trop serrée d'événements en l'espace de vingt-quatre heures. Quant au lieu dramatique, s'il n'est pas à proprement parler unique, il reste en tout cas toujours situé entre les remparts de Séville, ce qui valait, à une époque où l'unité de lieu n'avait pas encore été précisément codifiée, pour soumission à la règle. Cette conformité est surprenante, si l'on se souvient que le propre du genre tragi-comique était justement d'autoriser les licences par rapport à des règles dont la juridiction s'étendait surtout au domaine de la tragédie.

Le respect de l'unité de temps détermine un autre écart par rapport aux usages de la tragi-comédie : *Le Cid* ne donne pas tant à voir la représentation d'une succession d'aventures plus ou moins étalées dans le temps que la peinture d'un moment de crise. Le mariage de Rodrigue et Chimène est annoncé dès l'exposition ; l'altercation entre Don Diègue et le Comte, qui entraîne le meurtre du Comte par Rodrigue, semble séparer irrémédiablement les deux amants (nœud de l'intrigue) ; un enchaînement rigoureux de péripéties renverse de nouveau le cours des choses, et conduit l'action à son dénouement heureux. Il s'ensuit que, malgré la diversité profuse de son déroulement, la pièce présente une cohésion organique qui l'apparente davantage à une tragédie qu'à l'immense majorité des tragi-comédies contemporaines. Et cette cohésion renforce le lien entre les épisodes politiques et guerriers et l'intrigue sentimentale : en sorte que l'enjeu amoureux est étroitement lié au péril qui pèse sur la Castille, puisque si, dans le cours de l'acte III, Chimène acceptait l'offre que Rodrigue lui fait de sa vie, ou encore si Don Fernand parvenait à faire arrêter le meurtrier pour rendre justice aux plaintes de l'orpheline, la sûreté du royaume de Castille en serait grièvement menacée. L'enjeu amoureux s'entrelace donc à un autre, qui outrepassse le registre tragi-comique. La concentration de l'action se double par ailleurs d'une relative éviction du romanesque aventureux : Corneille ne néglige certes pas les coups de théâtre et les effets, mais il s'attache surtout à la fine peinture des sentiments de ses deux personnages, déchirés par un conflit moral de même nature. Cette dimension psychologique, rarement développée à ce point dans les tragi-comédies, est également un trait caractéristique de la tragédie classique telle qu'elle commence à s'affirmer au milieu des années 1630 (la saison dramatique où triomphe *Le Cid* est aussi marquée par le succès de *La Mariane* de Tristan L'Hermite, tragédie qui explore subtilement les plus sombres replis du cœur humain).

Enfin, le sujet même du *Cid* déroge à la plus fondamentale des règles implicites du genre : Corneille a choisi pour sa tragi-comédie un sujet

historique. Certes, on pourrait arguer que l'épisode de l'histoire médiévale de l'Espagne que Corneille porte sur la scène française a été profondément remodelé et altéré au fil de sa transmission légendaire, puis par le traitement qu'en a donné le dramaturge espagnol Guillén de Castro dans la *comedia* qui constitue la « source » directe du *Cid* : mais enfin, le cœur même du sujet –

Chimène épouse Rodrigue, le meurtrier de son père – était bien alors un fait attesté par certaines chroniques, et par les ouvrages historiques que Corneille pouvait consulter. *Le Cid* représente donc un événement extraordinaire, mais dont la vérité paraissait, à l'époque, pleinement établie. Un tel sujet n'avait rien à voir avec les traditionnelles intrigues romanesques de tragi-comédies, qui étaient, objectivement, tout à fait invraisemblables, mais étaient conformes aux conventions du genre en sorte que personne ne songeait à les examiner plus précisément au regard du critère de vraisemblance. Si, durant la Querelle, on a si rudement attaqué Corneille sur l'invraisemblance de son sujet, qui est pourtant fondé en vérité, c'est en partie parce qu'il avait choisi de s'écarter du répertoire des sujets attendus dans le registre tragi-comique. Plus généralement, d'ailleurs, c'est parce que *Le Cid* était si proche d'une tragédie dans sa construction, et s'efforçait tellement de se conformer aux règles, que les adversaires de Corneille ont pu le critiquer en usant des critères propres à la tragédie – et en faisant valoir comme autant de défauts tous les traits tragi-comiques de la pièce...

UN TOUR DE FORCE DRAMATIQUE ?

Toutes ces observations permettent de mieux comprendre comment Corneille, en 1648, a pu republier comme *tragédie* une pièce initialement identifiée comme une *tragi-comédie*, sans presque rien changer à son texte. Au regard des catégories génériques, *Le Cid* est une pièce profondément ambivalente : elle s'inscrit en fait dans la logique d'expérimentation formelle et de déplacement des frontières de genres que le jeune dramaturge aimait à cultiver dans les années 1630. Corneille propose là une démonstration de virtuosité analogue à celle qu'il venait de produire avec *L'Illusion comique* : cette comédie est *extérieurement* tout à fait conforme aux unités de temps, de lieu et d'action ; mais elle est la représentation d'une autre représentation qui, elle, disloque l'espace et le temps fictif, et brise l'homogénéité de l'action – en sorte qu'il s'agit, finalement, de la pièce la plus irrégulière de toute l'œuvre cornélienne. De la même façon que *L'Illusion comique* fonctionne comme un trompe-l'œil, *Le Cid* constitue une sorte d'*anamorphose dramatique*, une pièce qui peut aussi bien apparaître comme une tragi-comédie que comme une tragédie selon la perspective dans laquelle on la considère (variété de l'action / unité organique de son développement), selon les éléments sur lesquels on met l'accent dans son intrigue (intrigue amoureuse / péril d'État lié à cette intrigue).

Ce remarquable effet esthétique, qui permettait de jouer sur les séductions propres aux deux genres, a dû être réalisé grâce à un procédé de composition original. Dans la Préface de *Clitandre*, sa première tentative tragi-comique, Corneille observait : « Il ne faut pas moins d'adresse à réduire un grand sujet qu'à en déduire un petit ». *Réduire* un sujet signifiait pour lui condenser un grand nombre de péripéties romanesques pour les faire entrer dans les cinq actes d'une tragi-comédie ; *déduire* un sujet, c'était au contraire développer un noyau d'action, une simple matrice dramatique, pour en faire la matière de toute une pièce – une comédie, éventuellement une tragédie. Dans le cas du *Cid*, Corneille aura combiné les deux processus : s'emparant d'une ample matière historique, légendaire et dramatique, il en aura d'abord opéré la *réduction* à ses données fondamentales, avant de la redéployer par *déduction* en une intrigue qui conserve quelque chose du caractère divers et coloré de ses sources originales. S'il a pu réaliser pareil tour de force, c'est grâce aux extraordinaires potentialités du sujet qu'il avait choisi de traiter.

LES « ENFANCES » DU *CID* :

DE L'HISTOIRE À LA SCÈNE

Le Cid est donc la première pièce de Corneille qui puise son sujet dans l'histoire. Bientôt, le dramaturge se fera comme une spécialité de la tragédie historique : il en cherchera les sujets, souvent réduits à une épure narrative, dans les ouvrages des historiens, et les élaborera librement selon une technique de composition dont on a pu restituer la logique¹⁶. Mais pour l'heure, c'est encore de façon non systématique qu'il se confronte au traitement dramatique d'un sujet historique ; encore ce sujet est-il mixte, puisque filtré par la légende et une élaboration dramatique antérieure – en sorte qu'il présente déjà, lorsque le dramaturge s'en saisit, ce que dans la Préface de *Polyeucte* (1643) il appellera « l'ingénieuse tissure des fictions avec la vérité, où consiste le plus beau secret de la poésie ». Dans cette même préface, Corneille juge nécessaire de donner, sinon à ses spectateurs, du moins à ses lecteurs, les éléments nécessaires pour « démêler la vérité d'avec ses ornements » : il est instructif de faire un tel départ dans le cas du sujet du *Cid*, afin de voir comment un fait historique peut se transformer peu à peu pour s'accomplir en sujet légendaire, en se lestant au passage d'implications psychologiques, éthiques, politiques.

DE L'HISTOIRE À LA LÉGENDE

Le personnage central du *Cid*, Rodrigue, est un reflet dramatique du plus glorieux héros de la Castille médiévale : Rodrigo Díaz de Bivar¹⁷ (ca 1043-1099). Ce chevalier issu de moyenne noblesse s'illustra par de nombreux

exploits militaires, qui lui valurent le surnom de *Campeador*, guerrier inlassablement *en campagne*. (Le surnom de *Cid*, dérivé de l'arabe *sidi*, « seigneur », n'apparaît que dans des textes littéraires tardifs.) L'Espagne de la *Reconquista* offrait à ses prouesses une toile de fond troublée et mouvante : une péninsule partagée entre chrétiens et musulmans, morcelée de surcroît en nombreux petits royaumes engagés dans des affrontements sans fin, changeant souvent de maîtres au gré des batailles et des renversements d'alliances. Dans ce contexte, il ne faut certes pas se figurer le vaillant Rodrigo comme le chevalier chrétien impatient de vaincre l'infidèle et prêt à libérer définitivement la péninsule de l'occupation mauresque que laisse imaginer la pièce de Corneille (*cf.* v. 533-548) : sur ce point, Rodrigue tient sans doute moins de son modèle historique que des héros admirables qui animent les grandes épopées de la Renaissance italienne inspirées par les croisades, le *Roland furieux* et *La Jérusalem libérée*. Dans la réalité, Rodrigo Díaz fut plutôt une sorte de mercenaire d'élite, à la fois valeureux chef de guerre et politique retors. Armé très jeune par Ferdinand I^{er}, roi de Castille, c'est néanmoins au service du roi musulman de Saragosse en guerre contre l'Aragon qu'il accomplit ses premiers exploits (1063). À la mort de Ferdinand (1065), son fils aîné Sancho II nomma Rodrigo *alfarez*, premier officier de l'armée royale, et l'engagea dans des guerres contre la Navarre et Saragosse, et contre son frère Alphonse VI de León ; celui-ci, vaincu par Rodrigo, dut se réfugier auprès du roi arabe de Tolède. Mais lorsque Sancho mourut assassiné au siège de Zamora (1072), Alphonse rentra en possession du royaume de Castille ; même si Rodrigo tint quelque temps encore un haut rang à la Cour, ce fut pour ce guerrier trop indépendant et trop puissant le début d'une progressive disgrâce, consommée lorsqu'il tua au combat un des favoris du roi. Exilé de Castille en 1081, il partit avec ses troupes offrir de nouveau ses services au royaume de Saragosse, qu'il défendit un temps contre les attaques de ses voisins chrétiens et musulmans ; mais bientôt Rodrigo s'engagea dans des entreprises militaires menées surtout pour son compte personnel. C'est ainsi qu'en 1094, après six années d'escarmouches et de manœuvres compliquées, il parvint à s'emparer avec son armée de la ville de Valence. D'abord conciliant avec l'administration musulmane, il ne tarda guère à se débarrasser de ses alliés pour exercer seul une rude autorité, jusqu'à sa mort, qui survint en 1099. Trois ans plus tard, Valence était reprise par les Maures, et la dépouille du Campeador rapatriée en Castille par Alphonse VI.

La vie de Rodrigo Díaz fut riche d'entreprises hardies et de prouesses : elle était bien faite pour donner naissance à une geste historique et littéraire. Celle-ci se développa très tôt, avec un poème épique en latin, le *Carmen Campidoctoris* (Chant du Campeador) composé peut-être dès la fin du XI^e siècle, une chronique en prose latine, l'*Historia Roderici* (Histoire de Rodrigo), rédigée vers le milieu du XII^e siècle, puis un autre vaste poème épique, en castillan celui-là, le *Poema de Mio Cid* (Poème de Mon Cid), sans doute également du milieu du XII^e siècle. Après ces textes fondateurs, les

épisodes de la vie légendaire du Campeador furent déclinés dans quelque deux cents *romances*, poème traditionnels plus brefs, élaborés en vers octosyllabes et transmis oralement avant d'être imprimés, très populaires tout au long des XV^e et XVI^e siècles.

Ce n'est cependant pas cette impressionnante carrière militaire et politique que *Le Cid* prend pour sujet, pas même les prouesses de jeunesse de Rodrigo (évoquées dans le titre de la pièce de Guillén de Castro que Corneille a pris pour modèle : *Las Mocedades del Cid*, les Enfances, ou les jeunes exploits, du Cid). La tragi-comédie se noue en effet autour d'un fait obscur, attesté tardivement, que la légende s'était appliquée à développer, interpréter et remodeler : le mariage du jeune Rodrigo avec Jimena Gomez¹⁸. Dans une étude magistrale, Paul Bénichou a montré quelle logique secrète a guidé l'élaboration légendaire puis dramatique de cet épisode¹⁹ ; il faut suivre après lui le fil de cette métamorphose, par laquelle un fait improbable devient peu à peu l'effet d'un extraordinaire enchaînement d'actions déterminées par des motivations vraisemblables.

À l'origine, donc, certaines chroniques du XIV^e siècle font état du mariage de Rodrigo Díaz avec Jimena, fille d'un comte de Gormaz tué dans un affrontement avec Rodrigo sur lequel n'est donné aucun détail. Nulle mention non plus d'un quelconque sentiment liant Rodrigo à Jimena ; l'orpheline aurait simplement demandé au roi cette faveur, qu'il l'unît à Rodrigo, à qui elle pardonnait la mort de son père. Rodrigo agréant à la demande du roi, celui-ci les fit marier par-devant l'évêque de Palencia. Rien n'est dit des motivations des protagonistes de cet événement singulier.

Cette union dut fasciner par ce qu'elle avait de choquant, comme aussi d'énigmatique ; ceux qui en reprirent le récit s'efforcèrent d'y suppléer une logique que l'on voit s'affiner peu à peu, au fil du temps, au fil des textes. C'est ainsi que certains poèmes du *Romancero* datant du XVI^e siècle, et l'*Histoire générale d'Espagne* du père Mariana²⁰, publiée en 1592, présentent la demande de Jimena comme une démarche judiciaire. L'orpheline vient faire ses plaintes auprès du roi, demande réparation pour la perte subie, et propose une sorte de transaction : le mariage *en échange* du pardon et de l'interruption des poursuites. D'autres sources tentent cependant d'effacer la crudité d'un tel marché. Un *Cancionero* imprimé en 1550 dissocie la plainte de Jimena, qui réclame justice contre Rodrigo, de la suggestion d'un arrangement par mariage : c'est le roi qui le propose, comme une manière ingénieuse et équilibrée de régler le conflit²¹. On peut comprendre qu'une telle idée vienne à l'esprit du roi, désireux de sceller par cette union un apaisement des conflits féodaux qui affaiblissent son royaume ; mais comment justifier que Jimena lui donne son assentiment ? C'est sans doute pour suppléer ce chaînon manquant dans la nouvelle logique du récit qu'est née l'idée que Jimena, malgré la violence de ses plaintes, aimait secrètement Rodrigo. Ainsi, le jugement du roi – qui, comme le dira Guillén de Castro, sait « voir dans le cœur » de Jimena – ne fait en fin de compte que lui « imposer » ce qu'elle désire, et n'a osé demander ouvertement.

Rien, dans les sources historiques, n'étayait l'hypothèse d'un tel amour ; la légende s'engageait dans la voie de l'invention romanesque. Car une question encore se posait : quelle était l'origine de cet amour ? Certaines versions laissèrent entendre qu'il avait pu naître d'une paradoxale admiration de Jimena pour la vaillance dont Rodrigo avait fait preuve en tuant son père. C'est cependant une « raison » moins scandaleuse et plus inventive qui s'imposa : l'amour de Jimena pour Rodrigo préexistait à la mort du comte. Celle-ci, dès lors, n'était plus l'*origine* d'un mariage insolite, mais l'*obstacle* que l'amour devait surmonter pour s'accomplir : le sujet dramatique était constitué. Cette fiction fit son apparition dans un poème épique publié en 1568, mais c'est le dramaturge Guillén de Castro qui lui donna tout son éclat cinquante ans plus tard, en 1618, avec sa *comedia Las Mocedades del Cid*. La logique fictive y était poussée à son terme : loin de prêter à Rodrigo le caractère rude et batailleur d'un chef de guerre du XI^e siècle, Castro l'imaginait amoureux de Jimena avant que de devoir se battre en duel avec le comte ; il créait ainsi une construction symétrique permettant de dédoubler le conflit moral entre honneur et amour chez les deux protagonistes de cette histoire singulière.

Même si Corneille cite, en 1648, certaines des sources anciennes de cette histoire, il n'en a certes pas connu les différentes variantes au moment où il composait *Le Cid*. Mais l'histoire des métamorphoses du sujet permet d'en faire ressortir les qualités latentes, comme autant de strates superposées dont Corneille aura su extraire le meilleur. Il s'agit, tout d'abord, d'un sujet héroïque, dont le protagoniste est auréolé d'une gloire qu'on le voit conquérir à la pointe de l'épée : l'accomplissement chevaleresque de Rodrigue s'inscrit au cœur même de l'action, dans le duel avec le Comte, puis dans la victoire sur les Maures qui assure la sauvegarde du royaume. Les amours de Rodrigue et Chimène peuvent aussi apparaître comme un motif conquérant : elles s'apparentent au thème très général du vainqueur qui triomphe du cœur de sa captive, après avoir triomphé d'un des hommes de sa famille, le père ou bien l'époux ; c'est encore le signe, chez le héros, d'un mérite hors de l'ordre commun. Mais l'essentiel est que ce sujet repose sur un thème paradoxal, celui du « meurtrier époux » (Paul Bénichou). Car d'un tel paradoxe ne peuvent rendre raison que des actions hors de l'ordre commun : dans l'issue vers laquelle elle est tendue, l'intrigue porte donc en elle ce caractère extraordinaire qui, selon le Corneille de 1660, marque les sujets de tragédie « parfaite », dont la tension repose sur « la proximité du sang et les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et celui qui souffre » (*Discours de la Tragédie*). Nous ne sommes cependant pas tout à fait, en 1637, dans l'univers tragique, où il s'agirait de produire par ce biais crainte et pitié et purgation des passions ; dans la tragi-comédie, la résolution heureuse du conflit s'apparenterait plutôt à une célébration de la force irrésistible de l'amour, qui triomphe des plus formidables obstacles. Le paradoxe central porte aussi la promesse d'une riche psychomachie : il aiguise sans cesse chez les personnages un conflit intérieur entre les devoirs du sang et les devoirs de l'amour. Cette histoire singulière, dès lors, appartient au tout petit nombre de fables constituant l'un de ces

« grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang », sujets capables en outre de s'aventurer « au-delà du vraisemblable » du fait qu'ils sont soutenus « par l'autorité de l'Histoire » (*Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*).

DE LA LÉGENDE À LA SCÈNE

Pour prendre la mesure du travail de réécriture et d'appropriation du sujet opéré par Corneille, il faut encore évaluer la dette de Corneille envers son modèle espagnol direct, la pièce de Guillén de Castro. Faute de pouvoir mener une confrontation serrée des deux œuvres, on se contentera d'indiquer les grandes lignes du parallèle, en proposant tout d'abord un résumé des *Mocedades del Cid*. Cette *comedia* touffue et irrégulière, qui joue sur l'esthétique de la profusion et du contraste, est composée, suivant l'usage espagnol, en trois « journées » : un an environ est censé s'écouler entre le commencement de la première et la fin de la seconde, cependant que les événements de la troisième courent sur à peu près deux années.

Première Journée. – Castro ouvre sa *comedia* sur une scène solennelle : l'adoubement, au palais royal de Burgos, du jeune Rodrigo par le roi Fernando, en présence de la Cour, en particulier de l'Infante Doña Urraca et de Jimena Gomez, fille du comte Lozano ; on les voit toutes deux secrètement éprises des qualités du jeune chevalier, et chacune révèle en aparté ses sentiments aux spectateurs. Second tableau : au conseil royal, Diego Laínez, père de Rodrigo, est choisi pour précepteur du prince Sancho. S'estimant offensé, le comte Lozano insulte Diego et lui administre un soufflet en présence du roi, avant de se retirer. Le roi, inquiet des suites de cette algarade, charge deux chevaliers, Peransules et Arias Gonzalo, de suivre les deux adversaires. Le tableau suivant se situe dans la maison de Diego, qui gémit sur l'affront qu'il vient d'essuyer, et exhorte ses trois fils à venger son honneur. Castro brosse ici une scène colorée : Diego veut d'abord éprouver la force des deux cadets en leur broyant la main, et eux de hurler de douleur, révélant leur faiblesse. Quant à l'aîné, il le mord au pouce : enflammé de colère, Rodrigo tire son épée, témoignant par son ardeur qu'il est prêt à accomplir la vengeance... Mais dans un monologue lyrique, Rodrigo révèle alors aux spectateurs qu'il aime Jimena ! Il s'appesantit brièvement sur le malheur qui l'accable (« ... j'aurais voulu mêler / mon sang avec le sien, / et son sang, je dois le verser ? comble de peine ! ») ; sans guère hésiter, il se résout cependant à accomplir son devoir, quoi qu'il puisse en résulter. Le quatrième tableau clôt la première journée en place publique : Jimena et Doña Urraca y tissent ensemble l'éloge de Rodrigo, lorsque le comte et Peransules font leur entrée. Lozano déclare regretter son geste, mais se refuse à faire des excuses. Rodrigo paraît alors : il défie le comte, l'affronte en duel et le tue, sous les encouragements de son père, à la porte de sa maison, et sous le double regard de Jimena et de l'Infante, chacune à son balcon.

La *Seconde Journée* ramène l'action au palais du roi Fernando, où Jimena réclame justice, cependant que Don Diego assure la défense de son fils. Au second tableau, on passe dans l'appartement de Jimena, où Rodrigo s'en vient secrètement offrir sa tête à sa bien-aimée ; dissimulé, il entend les confidences de Jimena, qui avoue à sa duègne Elvira son amour pour le meurtrier de son père. Quand Rodrigo paraît, elle ne peut d'ailleurs s'empêcher de lui déclarer son admiration (« Je confie, quoi qu'il m'en coûte, / que tu as vengé ton affront / comme un chevalier parfait »). Les deux amants se lamentent sur leur sort malheureux, et se séparent en s'exhortant mutuellement à accomplir leur devoir. Le troisième tableau représente un lieu écarté près de Burgos, où Rodrigo s'est caché ; Don Diego s'en vient féliciter son fils, et lui apprend que les Maures sont à la frontière prêts à envahir la Castille. Il lui donne le commandement d'une troupe d'amis. Quatrième tableau : Rodrigo part livrer bataille en passant sous les fenêtres d'un château d'où l'Infante l'encourage tendrement. Castro donne une représentation stylisée du combat qui s'ensuit (des soldats maures traversent la scène en hurlant, un de leurs rois vient fanfaronner...), confiant à un berger couard juché sur un rocher le soin de donner un compte rendu burlesque de l'issue de la bataille. Rodrigo évidemment a défait les Maures, et dans le dernier tableau de la journée, on le voit mener leurs trois rois captifs au palais de Fernando. Le roi lui accorde son pardon, et lui décerne le titre de *Cid* ; mais Jimena, en grand deuil, réclame à nouveau justice. Le roi inflige finalement à Rodrigo une peine de bannissement.

Troisième Journée. – La scène est de nouveau au palais, où l'Infante confie à Don Arias son amour pour Rodrigo – pour y renoncer tout aussitôt, car elle sait la force des sentiments réciproques que se portent Rodrigo et Jimena. Le roi rappelle Rodrigo à la cour ; Don Arias l'a informé de l'amour de Jimena, et justement celle-ci s'en vient, une troisième fois, réclamer justice. Fernando éprouve Jimena en lui annonçant la mort de Rodrigo : elle s'évanouit. Reprenant ses esprits, elle suggère qu'un duel judiciaire tranche du sort de Rodrigo, promettant d'épouser son champion s'il remporte la victoire. Au second tableau, dans la forêt de Galice, Rodrigo secourt un lépreux, et partage avec lui son repas ; par cet acte de charité il témoigne qu'il est bon chrétien et ami de Dieu. La nuit suivante, le mendiant lui apparaît en songe, transfiguré en saint Lazare ; il lui prédit qu'il remportera toujours la victoire, « merveilleux capitaine / et vainqueur invincible ». Troisième tableau, retour au palais royal, où l'on s'inquiète d'un différend entre les royaumes de Castille et d'Aragon ; un combat singulier doit le trancher. Le champion aragonais Gonzalez réclame, s'il est victorieux, d'obtenir la main de Jimena ; et pas un Castillan n'ose se mesurer à lui. Mais voici Rodrigo, retour d'exil : il relève bien sûr le défi. Après un tableau où Jimena confie à sa duègne sa crainte de se voir mariée à Gonzalez, et le déchirement qu'elle éprouve en poursuivant Rodrigo, on revient au palais royal : cette fois, c'est Rodrigo qui éprouve l'amour de Jimena en faisant annoncer sa mort au combat. Jimena fait alors l'aveu public de son amour, et annonce qu'elle se retire dans un couvent plutôt que d'épouser Gonzalez. Mais Rodrigo, victorieux, paraît ; le roi enjoint à

Jimena de respecter la condition du combat. Les noces de Rodrigo et Jimena sont célébrées le soir même, et c'est avec elles que se conclut heureusement la *comedia* de Guillén de Castro.

UNE APPROPRIATION MAGISTRALE

Ce résumé, qui laisse de côté nombre de détails pittoresques de la pièce de Castro, suffit à montrer que Corneille a suivi d'assez près son modèle espagnol : la première journée correspond à l'acte I et aux scènes I-VI de l'acte II du *Cid* français ; la seconde journée à la scène VII de l'acte II, à l'acte III et aux scènes I-III de l'acte IV ; la troisième journée à la fin de l'acte IV et à l'acte V. Le système des personnages, la succession des scènes clés de l'intrigue passent sans changement majeur d'une pièce à l'autre. Corneille, cependant, en transposant la *comedia* pour le public français, a pris soin d'effacer certaines hardiesses et irrégularités. Il condense toute l'action, qui s'étale sur trois années chez son modèle, en vingt-quatre heures de temps, et la resserre dans un lieu unique, Séville. Il atténue la représentation scénique de la violence (seul l'engagement du duel entre Rodrigue et Don Gormas est donné à voir, alors que chez Castro la mise à mort du Comte était figurée sur scène, en présence de la plupart des autres personnages ; le combat contre les Maures fait l'objet d'un récit, il n'est aucunement représenté). Il écarte également tous les épisodes qui pouvaient sembler par trop pittoresques (la scène où Diego éprouve la vaillance de ses fils), trop burlesques et trop bas (l'intervention du Berger pour rendre compte de la bataille), trop merveilleux ou trop naïfs (l'apparition de Lazare à Rodrigo, qui eût paru sacrilège sur la scène française), ou bien encore un peu trop pompeux (l'entrée triomphale de Rodrigo traînant après lui les rois maures vaincus est supprimée ; la trace en subsiste seulement par allusions, v. 1129-1130 et 1231-1232, et dans l'évocation imagée que Chimène propose de sa triste situation, v. 1390-1394). Ce mouvement d'atténuation affecte aussi, bien évidemment, le détail de l'écriture à l'intérieur de chaque scène, où Corneille gomme les traits qui lui semblent s'écarter de l'idéal d'élévation stylistique auquel il conforme sa pièce.

Du point de vue de l'agencement de l'intrigue, on constate que le dramaturge a cherché à en épurer la marche. Chez Castro, la révélation de l'amour de Rodrigo pour Jimena est différée jusqu'à la fin du troisième tableau de la première journée, elle constitue un coup de théâtre ; Corneille tout au contraire en fait état dès l'exposition, où le spectateur apprend d'emblée le mariage projeté de Rodrigue et Chimène. L'intrigue y gagne en unité : tous les événements de l'acte I se rapportent à ce projet matrimonial, puisqu'ils laissent entrevoir d'insurmontables obstacles dressés entre les deux amants ; comme dans une tragédie, les différents éléments sont liés entre eux par l'unité de péril qu'ils font peser sur les héros. Corneille rapporte aussi plus étroitement à l'enjeu central la bataille contre les Maures, en la présentant comme l'accomplissement héroïque qui place Rodrigue au-delà des lois communes. Il simplifie les acheminements qui conduisent au duel judiciaire du dernier acte, afin sans doute de donner plus d'efficacité au dénouement de sa pièce. Il

étouffe enfin la dimension morale et psychologique de l'intrigue amoureuse, en conférant un poids nouveau à la rencontre entre Chimène et Rodrigue, qui devient le centre de gravité de l'œuvre, au cœur de l'acte III ; il la dédouble même avec la seconde rencontre qui ouvre l'acte V, absente de la pièce espagnole.

En faisant élection de la *comedia* de Guillén de Castro comme modèle de sa nouvelle pièce, Corneille avait dû percevoir immédiatement les potentialités de son intrigue ; sans doute avait-il même imaginé comment, par un habile travail de réécriture, il pourrait en redistribuer discrètement les éléments pour parvenir à un étagement des plans donnant plus de profondeur au spectacle. Comme toile de fond s'offrait la tapisserie somptueuse de la geste héroïque de Rodrigue, dans l'Espagne de la *Reconquista* ; s'en détache le grand tableau de bataille que brosse le récit du combat contre les Maures. Comme second plan, les fractures d'un monde féodal travaillé par les rivalités qui peuvent opposer entre eux les grands seigneurs (d'abord Don Diègue et Don Gormas, puis par ricochet Rodrigue et Don Gormas, enfin Rodrigue et Don Sanche), travaillé aussi par les conflits d'autorité entre ces guerriers puissants et le pouvoir royal (refus de Don Gormas de se plier aux choix et aux ordres du Roi ; affranchissement des lois ordinaires conquis de haute lutte par Rodrigue). Comme sujet principal du tableau enfin, premier plan sur lequel se concentre le regard passionné des spectateurs, les nobles sentiments et les déchirements intérieurs d'un couple de jeunes premiers. Cette très riche matière permettait de faire valoir tour à tour la gloire, la grandeur d'âme et la délicatesse des personnages, en entrelaçant thème épique, thème politique et thème lyrique selon que l'attention se déplace d'un plan à l'autre.

Car en vérité, loin de la logique impeccable, mais un peu froide quelquefois, qui règle les tragédies ultérieures de Corneille, on sent bien que *Le Cid* a été agencé en suivant une sensibilité presque picturale, ou musicale. Il ne faut pas se laisser abuser par les justifications produites après coup par le dramaturge pour répondre à ses censeurs, où il s'applique, non sans quelque mauvaise foi, à motiver rationnellement la disposition de sa pièce : parions qu'il l'aura produite en remaniant les *Mocedades del Cid* plutôt intuitivement, mais avec un art consommé. La marche de l'intrigue ne semble pas avoir guidé seule ce travail d'élaboration : on voit Corneille non moins attentif à assurer, d'une scène à l'autre, la variété du *tempo* dramatique, la variété des climats et des registres. Ainsi peut-on remarquer, dans chacun des quatre premiers actes, un jeu de contraste entre les premières scènes, qui sont plutôt des scènes de confidences, de débats, de spéculations et de controverses, et les scènes finales, où les conflits s'aiguisent, l'action se précipite et les événements se télescopent. Le fil principal de l'intrigue, le heurt entre les maisons de Rodrigue et de Chimène, s'enrichit de contrepoints subtils qui l'étoffent de leurs harmoniques, en même temps qu'ils ménagent des repos dans cette action très dense. C'est la réflexion politique sur les limites de l'autonomie des grands seigneurs par rapport au pouvoir royal, d'abord engagée par Don Arias devisant avec Don Gormas, puis avec le Roi (II, I & II, VI), reprise ensuite avec le Roi par Rodrigue auréolé de son exploit militaire

(IV, m). C'est la plainte de l'Infante, qui accompagne tout le déroulement de l'action et lui fait écho sans y prendre de part active (I, III, II, III-V, IV, II, & V, II-III), en des scènes qui sont autant d'interventions d'un chœur lyrique réduit à un ou deux personnages, selon que l'Infante monologue ou dialogue avec sa gouvernante. Dans l'action principale, enfin, il faut mettre à part des scènes qui relèvent d'une inspiration épique ou sentimentale celles dont la dominante est judiciaire : elles rythment la pièce comme les moments d'une longue procédure solennelle, pleine de rebondissements (II, VII, IV, IV-V & V, VI-VII).

La variété de l'action, la diversité des scènes qui se succèdent se traduisent évidemment, au plan stylistique, par une grande variété de situations de parole, de modes et de rythmes dialogiques. Il faudrait prêter attention aux divers registres des échanges, selon la dualité de l'intime et du public, de la confidence et de la déclaration. Et relever comment Corneille, avec un sens très sûr de ses effets, fait alterner des scènes de dialogue mesuré (échanges de répliques d'étendue moyenne) et des scènes plus graves où se répondent d'amples tirades développées selon les canons de l'art oratoire (voir les plaidoiries symétriques de Chimène et de Don Diègue à la dernière scène de l'acte II, ou les argumentations antithétiques de Rodrigue et Chimène à la première scène de l'acte V), et d'autres encore où le rythme se presse, où les répliques fusent en stichomythie, où les vers se morcellent même pour des échanges toujours plus vifs – heurts de paroles qui s'entrecroisent comme les épées des duellistes, et avec autant d'étincelles (voir la querelle entre Don Gormas et Don Diègue, v. 209-234 ; l'engagement du duel entre Rodrigue et le Comte, v. 399-414 & 441-444 ; l'ouverture de la joute oratoire entre Chimène et Don Diègue par-devant le Roi, v. 653-660 ; ou encore la symétrie passionnée que tissent les échanges de Rodrigue et de Chimène, v. 865-876, 973 & 990-1004). Avec cela, le dramaturge joue aussi en maître des grands monologues, susceptibles de faire valoir la déclamation des comédiens : que l'on pense aux deux soliloques, l'un outragé, l'autre inquiet, de Don Diègue (I, v & III, v), et à ces sublimes arias lyriques que sont les deux scènes de stances (respectivement confiées à Rodrigue, I, VII, et à l'Infante, V, II). Et l'on a gardé pour la fin de ce rapide inventaire le grand morceau de bravoure qui éclaire de flamboyants reflets épiques le style de Corneille, le récit de la bataille contre les Maures (v. 1267-1339) !

Enfin, dernière adresse de composition que l'on relèvera, les alternances du jour et de la nuit qui découpent les vingt-quatre heures de l'action. Il faut y être sensible, même à la lecture ; elles sont une conséquence heureuse de la stricte conformation de la pièce à l'unité de temps. La succession d'un après-midi, d'une nuit et d'un grand matin épouse parfaitement les principaux moments de l'intrigue. Les actes I et II, diurnes, évoquent le jour où paraît pour la première fois la vaillance de Rodrigue dans son duel avec le Comte ; lui succède, à l'acte III, une nuit de tourments, où le héros, comme embarrassé de son nouvel éclat, recherche les ténèbres et les lieux où se cacher, manquant presque échapper aux recherches de Don Diègue. (Corneille devait aimer, ou ses commanditaires du théâtre du Marais, ces scènes nocturnes avec leurs effets de clair-obscur : il s'en trouvait déjà dans *La Place*

Royale et dans *L'illusion comique*.) Cette nuit où Rodrigue rend à Chimène une visite angoissée prélude cependant à la radieuse aurore de sa gloire militaire, par une victoire dont l'étendue se révèle au point du jour (v. 1318-1319) : et ce jour qui naît est celui qui voit l'accomplissement héroïque et amoureux de Rodrigue. Si l'on tient compte des deux heures (v. 1459) laissées au héros pour reprendre haleine avant de combattre Don Sanche, alors même qu'il vient de relater au Roi la bataille qui s'est achevée à l'aube, on devine que cette histoire de lumière gagnée, perdue, puis reconquise doit s'achever en plein midi.

LA « MERVEILLE » OU LES DEUX FACES DU SUBLIME

Tant d'habileté dans la mise en œuvre dramatique et l'élaboration stylistique d'un matériau aussi riche ne peut bien sûr que susciter l'*émerveillement* du spectateur ou du lecteur : et la virtuosité inouïe déployée par Corneille dans la composition du *Cid* laisse penser que cet éblouissement constitue la plus profonde intention d'effet de la pièce. Mais il serait réducteur de ne voir là que la démonstration gratuite, par un jeune dramaturge, d'une parfaite maîtrise des ressources et des pouvoirs de son art. Si *Le Cid* est ainsi capable de toucher à *merveille* ceux à qui il s'adresse, la brillante impression qu'il produit ne se limite certes pas à un choc esthétique ; elle se double d'un mouvement d'admiration et de sympathie qui porte le destinataire à épouser, ne serait-ce qu'un moment, les valeurs héroïques dont la pièce célèbre l'éclat. En peignant sous un jour radieux l'accomplissement de son héros, Corneille aura aussi voulu élever les spectateurs un peu au-dessus de leur condition faillible et imparfaite, par un ravissement tout à la fois éthique et esthétique. Cet effet, que l'on appellera, plus tard dans le XVII^e siècle, le *sublime*, porte au temps de Corneille un autre nom : la *merveille*.

LA MERAVIGLIA

ET SES RESSORTS ESTHÉTIQUES

La merveille, ou plutôt la *meraviglia* : car ce concept poétique, s'il a pu être naturalisé en France dans les années 1620, vient droit d'Italie. Il est au cœur, en particulier, des œuvres théoriques du Tasse²², lequel y voit la fin même de l'art, le plaisir complexe et raffiné que toute poésie doit viser à produire. Il faut bien comprendre que la merveille affecte toutes les dimensions de l'œuvre, et toute la gamme de ses effets : « Le merveilleux est tout ce qui suscite l'admiration par la surprise », écrit Chapelain en 1623, dans sa préface à *L'Adone* du poète italien Marino. La merveille rend compte d'abord, au plan des thèmes de fiction, de la présence d'épisodes merveilleux (magie, métamorphoses, apparitions, enchantements...), sinon simplement

surprenants, dans une œuvre épique ou dramatique (il suffit de penser aux œuvres du Tasse, en particulier à la figure de la magicienne Armide dans sa *Jérusalem libérée*, pour comprendre cette première acception). Mais elle est aussi, au plan de l'impression artistique, cet étonnement admiratif que peut susciter, dans l'esprit du lecteur d'une œuvre, l'art de la composition déployé par son auteur. Au plan moral enfin, elle est l'adhésion enthousiaste de l'âme du lecteur aux pensées élevées qu'il rencontre dans cette œuvre, pensées qui suscitent chez lui un vif désir d'imitation.

Il n'est pas difficile de montrer que la composition du *Cid* est animée à tous les niveaux par la recherche de la merveille. Celle-ci conditionne d'abord le choix du sujet lui-même. Corneille l'a puisé dans l'histoire : cette démarche, on l'a dit, dérogeait aux usages propres au genre de la tragi-comédie. Mais c'est que le poète voulait faire reposer l'intrigue de sa pièce sur un sujet surprenant, extraordinaire, pour tout dire *invraisemblable* : dès lors, seule sa véridicité historique pouvait en justifier l'élection, l'accréditer auprès des spectateurs et des lecteurs les plus incrédules – puisque, comme le cardinal de Retz l'écrira un peu plus tard, « tout ce qui est fort extraordinaire ne paraît possible, à ceux qui ne sont capables que de l'ordinaire, qu'après qu'il est arrivé ». Dans son invraisemblance, le sujet du *Cid* est doublement extraordinaire, donc merveilleux. D'abord, il conduit à un affrontement de la dernière violence deux personnages qu'unissait, et que ne cesse d'unir, un amour partagé. L'Infante souligne bien ce que cette passion dans la division a d'extraordinaire lorsqu'elle s'étonne de voir « Que l'amour dure même entre deux ennemis » (v. 1606) : et Corneille, paraphrasant la *Poétique* d'Aristote, écrira dans le *Discours de la Tragédie* qu'un conflit qui s'émeut entre des proches « est ce qui convient *merveilleusement* à la tragédie » (nous soulignons). Le dénouement de l'intrigue que dessine ce sujet, ensuite, est des plus imprévus : par quel enchaînement de faits une fille peut-elle être conduite à épouser le meurtrier de son père ? « Le nœud se démêle par des voies inespérées et produit la *merveille* », écrivait Chapelain, vers 1635, dans son *Discours de la poésie représentative* (nous soulignons encore).

Merveilleux par son sujet inattendu, invraisemblable, *Le Cid* l'est aussi par le degré admirable d'élaboration poétique auquel Corneille est parvenu. On vient de montrer avec quel art, quelle sûreté dans la composition et l'équilibre des effets, il a su agencer dans le cadre de sa tragi-comédie régulière les éléments épars que lui fournissait Guillén de Castro : la cohésion ainsi conférée à une matière si riche et si diverse est en elle-même sujet d'émerveillement, comme aussi l'extrême densité de l'action, et sa vitesse (toutes deux résultant de la soumission de Corneille à la règle des vingt-quatre heures). Mais il faut encore ajouter que les effets dramatiques de la pièce se condensent souvent, au plan de l'ornementation poétique, en quantité de traits sublimes : sentences (« La valeur n'attend pas le nombre des années »), injonctions lapidaires (« va cours, vole, et nous venge » ; « Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui »), exclamations inoubliables (« O rage, ô désespoir ! ô vieillesse ennemie ! »), images saisissantes (« Son sang sur la

poussière écrivait mon devoir »), formules frappantes par antithèse ou par oxymore (« Dedans mon ennemi je trouve mon amant » ; « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles »), échanges vifs de répliques parallèles (« Es-tu si las de vivre ? / As-tu peur de mourir ? » ; « Rodrigue, qui l'eût cru ! / Chimène, qui l'eût dit ! »)... Ce n'est pas ici le lieu de faire le relevé de ces « vers-médailles²³ » – leur nombre impressionnerait –, qui s'impriment dans la mémoire en y fixant les scènes clés de l'action. On a signalé déjà que Corneille mobilisait dans *Le Cid* toutes les ressources de l'acuité stylistique, qui tend à transformer presque chaque parole en trait oraculaire ou en dit mémorable : la concision de l'expression et le jeu des figures, portés quelquefois aux limites de l'obscurité, procurent aux spectateurs et aux lecteurs un sentiment de perfection merveilleuse, et leur font ainsi ressentir de façon aiguë le pathétique des situations et la noblesse des caractères.

ADMIRATION ET ACCOMPLISSEMENT HÉROÏQUE

C'est en rendant admirable le style des paroles qu'il leur prête que Corneille pouvait faire admirer l'étoffe héroïque de ses personnages ; car la dimension la plus sensible de la merveille dans *Le Cid* est sans doute le sublime éthique qui marque les actions de ses principales figures. Comment Corneille leur insuffle-t-il cette ardente aspiration à la grandeur, à la vertu, à la gloire ? On a remarqué que nombre de héros cornéliens transposent, dans les situations fictives du théâtre, le caractère du *magnanime* tel que le dessine Aristote dans son *Ethique à Nicomaque*²⁴. Cet idéal de grandeur d'âme se déclinait en deux types distincts : à une magnanimité belliqueuse, offensive, impétueuse, particulièrement attachée à l'honneur, et portée à venger tout affront, s'opposait une magnanimité d'impassibilité et de contention, déployant une vertu de résistance philosophique face à l'adversité. D'évidence, Don Diègue et Don Gormas, ainsi que Rodrigue et Chimène, sont autant d'incarnations plus ou moins parfaites du premier type de magnanimité ; cependant que le second type définirait assez bien le personnage de l'Infante, qui fait paraître dans la pièce le sublime du renoncement et de l'acceptation d'un destin contraire. On dirait même que les moments successifs de l'intrigue ont pour fonction véritable d'éprouver les limites de la magnanimité des uns et des autres, selon un principe énoncé par le Comte : « Dans les plus grands périls je fais plus de merveilles » (v. 396). Don Gormas est certes un grand seigneur plein de noblesse, mais son âme est cependant accessible à l'envie, à l'impulsivité ; sa conduite à l'acte I témoigne donc de certaines limites de la magnanimité offensive. Don Diègue, quant à lui, atteint par les faiblesses de l'âge, fait l'épreuve amère de la perte de tout moyen d'affirmer et de défendre par lui-même sa grande âme. Chimène, placée dans une situation périlleuse, a assez de cœur pour faire valoir son honneur aux dépens de son amour – jusqu'à ce qu'elle succombe finalement à la faiblesse des sentiments, peut-être à seule fin de ménager le dénouement heureux de l'intrigue. Laissons de côté Don Sanche, dont la vaillance est de peu de poids comparée à celle de son rival auprès de Chimène... Dès lors, il semble bien que les épreuves disposées

tout au long de la pièce servent à Corneille à faire paraître avec éclat la valeur de Rodrigue : celui-ci est finalement le seul représentant parfait de la magnanimité énergique qui maintienne de bout en bout, dans l'adversité, ses qualités héroïques – et les révèle même avec davantage d'éclat d'acte en acte. « Ma Chimène, il est vrai qu'il a fait des merveilles », s'exclame l'Infante éblouie (v. 1163)...

Il n'est guère besoin de marquer précisément les étapes de cet accomplissement : contentons-nous de les relever. Les stances sur lesquelles se referme l'acte I ont souvent été interprétées comme la véritable « naissance » du héros, en ce qu'elles permettent au jeune homme, confronté à un choix délicat, de trancher en faveur de la solution la plus difficile, mais aussi la plus glorieuse, et la seule parfaitement honorable : Rodrigue confirme ainsi les promesses glorieuses que chacun lisait en son noble caractère dès l'exposition. Sa victoire sur le Comte, à l'acte II, témoigne de la détermination et de la vaillance sur lesquelles peut s'appuyer sa grandeur d'âme. L'entrevue avec Chimène, à l'acte III, révèle ensuite un héros capable d'accorder tout de même leur part aux sentiments ; en cela, Rodrigue dépasse Don Diègue dans l'ordre de la magnanimité : sans transiger avec le souci de son honneur, le jeune chevalier n'en manifeste pas moins une délicatesse qui contraste avec la rudesse propre à son père. Sa quête de gloire apparaît même comme un mouvement passionné qu'il n'est pas toujours facile de distinguer de l'ardeur amoureuse... Le combat contre les Maures, nouvelle épreuve épique, transfigure à l'acte IV le vaillant duelliste en soutien de l'État et du royaume. À cette occasion, la conquête d'un *nom* qui n'est qu'à lui constitue une étape décisive dans l'accomplissement héroïque de Rodrigue ; ce nom est comme le signe tangible de sa gloire, il le singularise absolument en même temps qu'il le place au-delà des lois. Il ne manque plus à Rodrigue, dès lors, que de remporter la victoire sur le cœur de Chimène : cette victoire, il l'acquiert non par la force, mais en faisant preuve de clémence – vertu proprement royale – dans le duel judiciaire qui l'oppose à Don Sanche, à l'acte V. Rodrigue aura ainsi déployé successivement, au fil des épreuves surmontées, toutes les qualités exceptionnelles qui le constituent en type accompli du héros magnanime²⁵, offert à l'admiration émerveillée du public. Pour que s'opère ce ravissement, il fallait bien que Rodrigue passe la mesure commune et vraisemblable : « Et lorsque la valeur ne va point dans l'excès, / Elle ne produit point de si rares succès » (v. 1249-1250).

Et c'est ainsi qu'*in fine*, Corneille parvient à concilier dans *Le Cid* le principe de plaisir et l'impératif d'utilité morale : peut-être a-t-il déjà l'intuition de la théorie qu'il exposera bien plus tard, dans l'*Examen de Nicomède*, en 1660, à propos du héros parfait qui donne son titre à cette pièce :

Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous

imprime de la haine pour le vice contraire. La grandeur de courage de Nicomède nous laisse une aversion de la pusillanimité...

*

Faut-il croire alors que l'émerveillement esthétique serait, dans *Le Cid* de 1637, un artifice au service d'un sentiment d'admiration éthique et vertueuse ? Ce serait vouloir opposer trop catégoriquement ces deux aspects de l'œuvre, et la moraliser outre mesure. D'ailleurs, l'éthique héroïque elle-même ne relève pas d'un mouvement strictement limité à la sphère morale : dans son ouvrage classique *Le Déclin du Moyen Âge*, l'historien Johan Huizinga a pu analyser l'idéal chevaleresque comme étant, dans son essence, « un idéal esthétique, sorti de la fantaisie et des émotions héroïques, mais assumant les apparences d'un idéal éthique » ; et la magnanimité est aussi soucieuse du *beau geste*, de la *belle conduite*. Il faut donc dire que l'esthétique de la merveille conjoint, en une extraordinaire *unité d'effet*, le ravissement devant la perfection admirable des personnages et de leurs actions, et le saisissement devant la perfection de l'élaboration poétique et dramaturgique qui leur donne vie. N'oublions pas que le titre de *Cid* qui marque l'accomplissement héroïque de Rodrigue, et devant lequel tout devra céder, est *aussi* celui que Corneille a donné à sa pièce... Il serait vain, dès lors, d'imaginer pouvoir séparer dans cet éblouissement ce qui relèverait purement d'un sentiment éthique ou d'un sentiment esthétique : dans *Le Cid*, l'un et l'autre sont aussi inséparables que l'avvers et le revers de la médaille du sublime.

Boris DONNÉ.

Merci à Sophie Berlin, comme toujours. B.D.

¹ Il s'agit du premier ouvrage de Baltasar Gracián, *El Héroe* (1637) ; *Le Héros*, traduit, préfacé et annoté par Catherine Vasseur, Le Promeneur, 2000, p. 88.

² Corneille a souvent rappelé ce principe dramaturgique élémentaire : pour que la réception d'une pièce s'accomplisse de façon idéale, il convient d'« intéresser » le spectateur au « premier acteur », c'est-à-dire de faire qu'il s'identifie à lui et participe à ses actes et à ses sentiments. Mais symétriquement, le processus de composition n'implique-t-il pas que, d'une façon ou d'une autre, l'auteur lui-même « s'intéresse » aux actions et aux passions de son héros ? Le parallèle, cependant, ne repose pas seulement sur ce postulat psychologique. Corneille était un esprit rompu au processus de chiffrement et de lecture allégorique : il est donc vraisemblable qu'il aura eu pleine conscience de ces homologues entre sa situation propre et la fiction qui se déploie dans sa pièce.

³ Jean Starobinski, « Sur Corneille », dans *L'Œil vivant*, Gallimard, « Le Chemin », 1961, p. 59 ; rééd. « Tel », 2000.

⁴ Quelques traits de la contre-morale libertine, en particulier la revendication éperdue de franchise amoureuse, se retrouvent cependant dans les premiers textes de Corneille : la remarquable *Ode à M.D.L.T.* qui ouvre les *Mélanges poétiques* est presque un pastiche de Théophile ; et il faudrait aussi

envisager selon cette perspective la conduite « extravagante » du personnage d'Alidor dans *La Place Royale*.

[5](#) Voir le Dossier, p. 252-254.

[6](#) Pour reprendre une formule de François Lasserre dans son ouvrage *Corneille de 1638 à 1642*, PFSCCL, « Biblio 17 », 1990.

[7](#) En 1671 encore, dans le second des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, le père Bouhours caractérise ainsi la langue française par rapport à ses sœurs méridionales : « sa poésie n'est guère moins éloignée que sa prose de ces façons de parler figurées et métaphoriques. Les vers ne nous plaisent point s'ils ne sont naturels. [...] Nos Muses, bien loin d'être libres et emportées comme celles d'Italie et d'Espagne, [...] sont si retenues, qu'elles ne se permettent aucun excès. Elle n'ont garde de s'abandonner à cette fureur, qui toute divine qu'elle est, fait dire aux autres assez souvent bien des folies. »

[8](#) Les théoriciens espagnols parlent d'*agudeza* : mentionnons le grand traité de Baltasar Gracián, postérieur de cinq ans au *Cid*, *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza [L'Art de l'esprit, Traité de l'acuité]*, 1642. On peut lire la traduction, par Benito Pelegrín, d'une version ultérieure de cet ouvrage, sous le titre *Art et figures de l'esprit*, Seuil, 1983, précédée d'une étude éclairante, « La rhétorique élargie au plaisir ». – Les libelles hostiles à Corneille publiés lors de la Querelle, en particulier les *Observations* de Scudéry et les *Sentiments de l'Académie française*, ont condamné violemment le recours aux pointes et au style métaphorique, l'assimilant à une forme de « galimatias » contraire au bon goût français. Nous n'avons pas rassemblé ces remarques, qui s'attachent au détail du texte, dans le Dossier : on en trouvera l'essentiel dans les notes et les variantes, puisque la version définitive du *Cid* s'est finalement soumise sur bien des points à cette censure stylistique.

[9](#) Tout naturellement, on retrouve une telle position de principe dans *Les Sentiments de l'Académie française sur le Cid*, dont Chapelain est le principal rédacteur ; il tente même d'y résoudre l'antinomie en expliquant que le profit moral est précisément ce qui donne du plaisir au spectateur.

[10](#) Chapelain, on peut le signaler, avait composé vers 1635 un *Discours contre l'Amour* qui relevait minutieusement tous les affreux « désordres » causés par cette redoutable passion.

[11](#) Voir sur ce point la première partie du Dossier, p. 218-222.

[12](#) Sur l'histoire et les traits de ce genre dramatique, on consultera les ouvrages de Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, PUF, « Littératures modernes », 1981, et d'Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksieck, « Bibliothèque de l'âge classique », 2000.

[13](#) Jacques Morel, *La Tragédie*, À. Colin, 1964, p. 25.

[14](#) Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1950, p. 206.

[15](#) Sur le respect des unités, voir le Dossier, p. 313-329. Il faut souligner que les spécialistes de la tragi-comédie donnent *Le Cid* comme sans doute « la première – et la seule – tragi-comédie régulière » au sein d'un *corpus* pourtant très vaste (cf. Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, p. 83).

[16](#) Sur ce point, on consultera les travaux de Georges Forestier : son article « Corneille, poète d'histoire », *Littératures classiques*, supplément 1989, et son ouvrage *Corneille à l'œuvre. Essai de génétique théâtrale*, Klincksieck, « Esthétique », 1996.

[17](#) Cette évocation sommaire de la figure de Rodrigo Díaz se fonde sur les ouvrages suivants : Mikel de Epalza et Suzanne Guellouz, *Le Cid, personnage historique et littéraire* (étude suivie d'une riche anthologie de textes), Maisonneuve & Larose, « Islam d'hier et d'aujourd'hui », 1983 ; *La Chanson de Mon Cid / Cantar de Mio Cid*, traduction et présentation de Georges Martin, Aubier, « Domaine hispanique », 1996. En espagnol, on se reportera à la somme de Ramón Menéndez Pidal, *La España del Cid*, Madrid, 1908-1911, 3 vol.

[18](#) Les sources historiques les plus sûres s'étendent davantage sur le mariage plus tardif de Rodrigo avec sa cousine Jimena Díaz, en 1074, et semblent même ignorer tout à fait Jimena Gomez ; l'identité des prénoms entre les deux femmes est-elle l'origine, ou l'indice, d'une confusion ?

[19](#) Paul Bénichou, « Le mariage du Cid », dans *L'Écrivain et ses travaux*, José Corti, 1967, p. 171-206.

[20](#) Source invoquée par Corneille dans l'avertissement de l'édition de 1648, p. 190.

[21](#) Telle est également la version que présente le premier romance cité par Corneille en appendice de l'avertissement de 1648, p. 194-195. Ce poème a été imprimé pour la première fois dans le *Romancero general* de 1600.

[22](#) Sur la poétique de la merveille, voir la remarquable édition des *Discours de l'art poétique* et du *Discours du poème héroïque* du Tasse, traduits et présentés par Françoise Graziani, Aubier, « Domaine italien », 1997, p. 43-50 en particulier ; et Georges Forestier, « Le merveilleux sans merveilleux, ou du sublime au théâtre », *xvii^e Siècle*, n° 182, 1994.

[23](#) La formule est empruntée à Roger Zuber, *La Littérature française du xvii^e siècle*, « Que sais-je ? » n° 95, 1993, p. 49.

[24](#) Voir à ce sujet l'étude de Marc Fumaroli, « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990.

[25](#) La reconnaissance de la stature héroïque de Rodrigue passe, tout au long de sa trajectoire radieuse, par le regard de l'Infante : princesse magnanime qui manifeste sa noblesse d'âme dans l'ordre de la contention et du renoncement, son amour pour le jeune héros qui s'affirme sous les yeux du public est garant de la véritable grandeur de celui-ci. Qui, mieux qu'un magnanime, sait en effet reconnaître chez autrui la véritable grandeur d'âme ?

NOTE SUR LE TEXTE ET LA VERSIFICATION

L'établissement du texte du *Cid* est une tâche complexe et délicate : la pièce a connu de très nombreuses éditions entre 1637 et la mort de Corneille¹ ; mais surtout elle a fait l'objet de profonds remaniements dans l'édition de 1660, au point que l'on peut parler d'une seconde version de l'œuvre. Il convient donc de justifier le choix de la version et du texte de base, et d'indiquer les principes retenus pour l'indication, dans les notes, d'un relevé de variantes.

On a choisi sans hésitation de donner à lire la version originale du *Cid*, c'est-à-dire celle de la création de la pièce en janvier 1637, sans conteste la plus audacieuse ; celle aussi autour de laquelle se cristallise la Querelle dont le Dossier voudrait rendre compte. En conséquence, le texte suivi est celui de l'édition originale : LE CID | TRAGICOMEDIE | À PARIS, | Chez AUGUSTIN COURBÉ, [...] | M. DC. XXXVII. in-4°. Nous ne nous sommes écarté de ce texte de base que sur un seul point : trois vers des stances de Rodrigue corrigés par Corneille dès les éditions de 1637 qui suivent de peu l'originale – signe d'un repentir presque immédiat dont nous avons cru devoir tenir compte².

Pour ce qui est des variantes, nous ne les avons pas relevées dans l'intégralité des éditions du *Cid* : il n'est d'ailleurs pas sûr que toutes aient été revues par Corneille, et les variantes isolées de certaines d'entre elles sont sans doute des négligences ou des licences d'imprimeur. Au moins indiquons-nous l'ensemble des remaniements opérés dans les éditions majeures du texte, sûrement contrôlées de près par l'auteur :

- édition de 1648 des *Œuvres* de Corneille, imprimée à Rouen pour le libraire parisien Antoine de Sommaville, in-12 ;
- édition de 1660 du *Théâtre* de Corneille, « revu & corrigé par l'Auteur », imprimé à Rouen pour les libraires parisiens Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, in-8° ;
- enfin l'ultime édition, en 1682, du *Théâtre* de Corneille parue de son vivant, à Paris, chez Guillaume de Luyne, in-12.

Les variantes apparaissant dans certaines éditions intermédiaires ont été signalées de façon sélective, dans la seule mesure où elles paraissaient significatives. Toutes ces variantes sont signalées dans les notes, où les annonce le signe ◇ suivi des dates de la première et de la dernière édition correspondant à l'état du texte cité. On donne en général l'ensemble du ou des vers remaniés : les italiques indiquent d'un coup d'œil les mots ou groupes de mots que Corneille a modifiés. Enfin, on a rejeté en Appendice (p. 185-210) trois « variantes » étendues, et de nature particulière : l'ouverture de la pièce dans la version révisée de 1660, l'avertissement placé par Corneille en tête de l'édition de 1648, et l'Examen du *Cid* qui figure dans l'édition de 1660.

L'orthographe a été modernisée ; on ne s'est pas astreint à respecter l'emploi fréquent des majuscules pour certains noms communs. La ponctuation originale a été respectée autant qu'il se pouvait dans le cadre de la collection GF-Flammarion, où le souci de lisibilité doit l'emporter sur le strict respect philologique ; au reste, il n'est pas certain que l'édition de 1637, publiée fort rapidement, pour ne pas dire hâtivement, soit très fiable sur ce point, ni qu'elle exprime fidèlement les intentions de Corneille. Souvenons-nous des excuses formulées un peu plus tard, en 1639, dans l'épître dédicatoire de *L'Illusion comique* : « Je suis au désespoir de vous la présenter en si mauvais état, qu'elle est méconnaissable : la quantité de fautes que l'Imprimeur a ajoutées aux miennes la déguise, ou pour mieux dire, la change entièrement. C'est l'effet de mon absence de Paris, d'où mes affaires m'ont rappelé sur le point qu'il l'imprimait, et m'ont obligé d'en abandonner les épreuves à sa discrétion. [...] Cela m'apprendra à ne hasarder plus de pièces à l'impression durant mon absence. » D'où il appert qu'à la fin des années 1630 Corneille avait quelquefois affaire à des imprimeurs négligents (cela arrive), et que ses obligations rouennaises pouvaient l'empêcher de relire les épreuves de ses pièces avant le tirage... Ce qui relativise la fiabilité des éditions séparées de ses premières œuvres sur des questions de détail. Si malgré tout il importe de conserver, autant que possible³, la ponctuation originale, c'est parce qu'elle est fondée sur le rythme plus que sur des conventions grammaticales et syntaxiques : elle note l'économie du souffle, l'intensité de la parole, et constitue souvent un précieux indicateur des pauses, des accents oratoires, du mouvement même du discours.

À ce propos, il faut rappeler que l'esthétique de la tragédie classique était intimement liée à l'idéal de *déclamation* qui gouvernait alors l'art vocal des comédiens. S'il semble bien que Corneille lui-même fût doué d'une piètre éloquence (« Sa prononciation n'était pas tout à fait nette. Il lisait ses vers avec force, mais sans grâce », écrit Fontenelle en 1722 dans sa *Vie de Corneille*), la troupe du Marais à laquelle il confiait ses pièces depuis ses débuts était réputée pour son excellence en cette matière : lors de la Querelle du *Cid*, les critiques ont d'ailleurs fait valoir que la pièce devait son succès davantage au talent de Mondory et des comédiens du Théâtre du Marais qu'aux mérites de son auteur. Vain reproche, puisque l'habileté du dramaturge consistait précisément à composer ses vers dans la perspective du travail vocal des interprètes... Quels étaient donc les principes et les fins de cet art déclamatoire ? En 1668 – quand cet art, à son apogée, inspirait l'esthétique du récitatif à la française des opéras de Lully – le musicien Bénigne de Bacilly, dans ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, opposait nettement « la prononciation ordinaire qui se pratique dans le langage familier, même des plus polis, prononciation simple, qui est pour faire entendre nettement les paroles en sorte que l'auditeur les puisse comprendre distinctement et sans peine » à cette autre prononciation, « plus forte et plus énergique, qui consiste à donner le poids aux paroles que l'on récite, et qui a un grand rapport avec celle qui se fait sur le théâtre », c'est-à-dire la déclamation. Et d'ajouter : « Cette dernière prononciation se peut confondre avec l'expression ». La

déclamation s'écartait délibérément de la parole ordinaire, et visait à une certaine solennité en même temps qu'à l'expressivité. Elle se fondait sur un système de prononciation particulier, caractérisé par la réalisation du plus grand nombre de phonèmes latents : prononciation de toutes les consonnes finales des mots (même les marques de pluriel) aux pauses prescrites par la métrique, ou aux repos oratoires marqués par le comédien ; réalisation des *e caducs* (sauf en position élidée), *en particulier en fin de vers* – ce qui créait, par l'alternance régulière des rimes masculines et féminines, un subtil balancement entre des distiques de vers de quantités légèrement inégales : 12 syllabes / 12 syllabes plus une résonance surnuméraire⁴... Molière, raillant ces conventions dans *L'Impromptu de Versailles* (1663), en a bien décrit les traits principaux : « dire les choses avec emphase », veiller à « cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe ». Il faut aussi se figurer que l'intensité de la diction marquait plus fortement qu'aujourd'hui les attaques des sonorités consonantiques, que le *r* était roulé...

S'il est difficile d'imaginer quel était concrètement cet art déclamatoire⁵, au moins peut-on s'attacher précisément au système rythmique sur lequel il se fonde, savoir la métrique classique. On sait que le vers de base de la tragédie classique est l'alexandrin régulier : soit un vers de 12 syllabes⁶ marqué en son milieu par une légère pause, la *césure*, qui délimite deux *hémistiches* isométriques (6 syllabes // 6 syllabes) – un accent tonique soulignant la sixième syllabe et la douzième (qui porte la rime). Dans chaque hémistiche, un accent secondaire, déterminé par l'organisation syntaxique⁷, ou parfois par un effet oratoire⁸, détermine une *coupe* délimitant deux *mesures* de quantités variables (1/5, 2/4, 3/3, 4/2 ou 5/1). L'alexandrin puise sa plasticité expressive dans cette combinaison entre un principe de symétrie stricte et immuable (césure à l'hémistiche) et un principe de partition inégale et variable (coupes mobiles). La scansion peut ainsi souligner un déséquilibre pour mettre en valeur un mot, une formule ; à l'inverse, elle peut donner l'image d'un parfait équilibre par la coupe régulière 3/3 // 3/3, qui dessine ce que l'on appelle un *tétramètre*. La régularité de scansion d'un tel vers, avec le retour régulier des accents, lui donne souvent plénitude et harmonie : aussi convient-il bien aux tours solennels (« L'éclatante vertu de leurs braves aïeux », v. 14), aux maximes et aux sentences (« Toute excuse est honteuse aux esprits généreux », v. 854). Souvent il structure rythmiquement les formules les mieux frappées, et les plus mémorables :

Je m'en vais les pleurer, va, cours, vole, et nous venge. (v. 292)

Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui. (v. 858)

Et ce n'est sans doute pas un hasard si la pièce se clôt sur la cadence parfaite d'un tétramètre :

Laisse faire le temps, ta vaillance, et ton Roi. (v. 1866)

Dans *Le Cid*, la versification rompt par deux fois avec l'uniforme succession des distiques d'alexandrins, dans les deux scènes de *stances*, confiées à Rodrigue (I, VII) et à l'Infante (V, II). Il s'agit de monologues lyriques composés en séries de strophes (c'est le sens du mot *stances*), qui appellent un travail d'élaboration formelle particulier : le poète a toute licence pour recourir à d'autres mètres (et même pour combiner des vers de longueurs diverses : on parle d'*hétérométrie*), et pour agencer des systèmes de rimes plus complexes. Dans les stances de Rodrigue, chaque strophe est un dizain qui joue de quatre mètres différents (hexasyllabe, octosyllabe, décasyllabe, alexandrin, en une séquence 8/12/12/12/12/6/10/6/10/10) et qui fait s'enchaîner un quatrain à rimes embrassées, un distique, et un quatrain à rimes alternées (*abba cc dede*). Les strophes, indépendantes du point de vue de la syntaxe, sont subtilement liées entre elles par le refrain que forme la rime *peine/Chimène*. (L'élaboration formelle passe aussi, bien sûr, par les nombreux effets de symétrie, d'antithèse, de chiasme, que souligne la métrique.) Les stances de l'Infante, plus sobres, recourent à deux mètres seulement : octosyllabe et alexandrin, dans une séquence 12/8/12/12/8/8/12/12. Chaque strophe, composée de huit vers, ne joue que de trois rimes, sur le modèle de l'octave italienne (la strophe qui sert de base aux grands poèmes de l'Arioste et du Tasse) ; leur disposition mêle, sur les six premiers vers, rimes alternées et embrassées, et la strophe se clôt sur un distique : *ababba cc*.

Enfin, il faut être attentif à la coïncidence ou à la discordance des structures métriques et des structures syntaxiques : effets d'*enjambement* (lorsqu'une phrase s'étend sur plusieurs vers, cas fréquent dans les longues tirades), de *rejet* (la fin d'une phrase, ou d'une proposition, est rejetée au commencement du vers suivant⁹), de *contre-rejet* (une phrase ou une proposition s'amorce à la fin d'un vers, et se développe au suivant¹⁰). Car c'est la structure rythmique du vers qui met en relief, par le jeu des accents, tel mot, telle image ; qui établit des relations obliques entre des termes qui ne sont pas liés par la syntaxe (notamment les termes en positions équivalentes dans les vers : à l'initiale, à la rime, à l'hémistiche) ; qui détermine la dynamique d'une tirade¹¹. Ces effets de rythme se combinent, bien évidemment, avec les jeux de sonorités, allitérations et assonances, et avec les figures de style (fréquemment fondées sur des effets d'antithèse ou de répétition que souligne à plaisir la structure symétrique de l'alexandrin). L'écriture de Corneille ménage avec soin tous ces effets expressifs, essentiels pour établir la tonalité lyrique, pathétique ou héroïque de telle ou telle scène ; mais il appartenait à la déclamation de les actualiser – tout de même qu'une partition musicale. De ce fait, on ne peut apprécier la plénitude poétique, la puissance oratoire et par conséquent l'intensité passionnée du *Cid* que si l'on apprend à restituer les rythmes du discours, et donc des vers, par une lecture correctement scandée – à haute voix, ou intérieurement.

Les astérisques renvoient au Lexique, p. 363-379. Dans les notes & variantes, l'abréviation Q suivie de numéros de pages renvoie à l'ouvrage d'Armand Gasté, La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux, Librairie Welter, 1898.

¹ Précisément, huit éditions séparées : quatre en 1637, puis d'autres en 1639, 1644, 1645, 1646 ; et onze éditions collectives – c'est-à-dire au sein de recueils des *Œuvres* ou du *Théâtre* de Corneille – en 1648, 1652, 1654, 1655, 1656, 1657, 1660, 1663, 1664, 1668, 1682. On en trouvera la description bibliographique dans l'édition du *Cid* de Maurice Cauchie révisée par Georges Forestier, STEM, 1992, p. XL-XLVIII.

² Voir p. 102, n. 1.

³ Pour le lecteur soucieux d'exactitude, signalons cependant la nature et la localisation de nos altérations. Remplacement d'une virgule par un point-virgule : v. 4, 30, 48, 62, 134, 137, 140, 228, 278, 374, 416, 432, 553, 663, 696, 700, 795, 948, 964, 984, 1348, 1410, 1652. | Remplacement d'une virgule par un point final : v. 306, 1058, 1192, 1210, 1440, 1498. | Remplacement d'une virgule par deux points : v. 366, au premier hémistiche. | Remplacement d'un point-virgule par une virgule : v. 891. | Remplacement d'un point par un point d'exclamation : v. 440. | Ajout d'un point en fin de vers : v. 948 & 1358. | Ajout d'une virgule (en fin de vers sauf mention) : v. 43 à l'hémistiche, 633, 763, 841, 915, 975, 1029, 1085, 1091, 1297, 1390, 1633 à l'hémistiche ; également dans l'apostrophe célèbre du v. 997, « Rodrigue, qui l'eût cru ! », par symétrie avec le second hémistiche. | Suppression d'une virgule (en fin de vers sauf mention) : v. 451, 475, 897, 1005, 1021, 1025, 1260 à l'hémistiche, 1391, 1417, 1460 à l'hémistiche. | Ajout de points de suspension pour signaler une réplique qui reste en suspens : v. 284, 285, 503, 656, 657, 1008, 1339, 1724, 1741.

⁴ Ronsard, dans son *Abrégé de l'Art poétique français*, définit l'alexandrin comme un vers de 12 ou de 13 syllabes, suivant qu'il est masculin ou féminin. La même définition se retrouve dans d'autres arts

poétiques, jusqu'au XVII^e siècle. En fait, le *e* sonore des rimes féminines ne comptait sans doute pas comme une syllabe pleine, faute de porter l'accent tonique, mais il sonnait suffisamment pour imprimer au rythme du discours versifié un balancement inégal perceptible.

⁵ Il faut renvoyer sur ce sujet aux travaux d'Eugène Green : à son récent ouvrage *La Parole baroque*, Desclée de Brouwer, 2001, et surtout aux spectacles de sa troupe, le Théâtre de la Sapience, dans lesquels il s'est attaché à faire revivre cet art de l'éloquence expressive. Certains (comme l'auteur de ces lignes) gardent peut-être encore le vif souvenir des représentations du *Cid* données à la Cartoucherie de Vincennes, dans le petit théâtre de l'Épée de Bois, en juillet 1995.

⁶ Rappelons deux règles élémentaires, et essentielles, pour scander correctement l'alexandrin classique. En premier lieu, l'élision de l'*e* caduc devant une autre voyelle, sa prononciation pleine au contraire devant une consonne ; par exemple, l'*e* final de « Rodrigue » ne sonne pas au v. 263 : « Rodrigue, as-tu du cœur ? » ; il sonne par contre au v. 997, « Rodrigue, qui l'eût cru ! », devant consonne. Il faut prendre garde à ne pas omettre les liaisons (souvent induites par les marques du pluriel). En second lieu, la possibilité, pour certains mots, de faire sonner une diphtongue en deux syllabes distinctes, ou *dièrèse*. Les mots « Mon inclination » forment par exemple le premier hémistiche du v. 1642 – soit 6 syllabes : il faut en effet prononcer distinctement les deux sons vocaliques à la finale du nom (inclinati/on).

⁷ L'accent se pose d'ordinaire sur la dernière syllabe d'un mot, ou d'un groupe de mots formant une unité de sens ; sauf dans le cas où cette syllabe comprend un *e* caduc, auquel cas l'accent porte sur la précédente. Par exemple, au v. 235, « O, ra/ge, ô désespoir ! // ô vieille/sse ennemie ! », les quatre accents, ici soulignés, profilent un alexandrin coupé à 2/4 // 3/3.

⁸ Voir les cas fréquents d'exclamations brèves à l'attaque d'un vers (« Ah ! », « Quoi ! », et autres interjections).

⁹ En voici un exemple dans un échange entre Don Diègue et Rodrigue, v. 269-271 : « Viens me venger. – De quoi ? – D'un affront si cruel / Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel, / D'un soufflet. » Le rejet de la réponse, d'abord différée par une périphrase, en souligne la portée. Le même

effet de suspens créé par le rejet est sensible dans cet aveu de l'Infante (v. 76-77) : « Ce jeune Chevalier, cet amant que je donne, / *Je l'aime.* »

[10](#) Les effets de contre-rejet sont nombreux dans les passages où les personnages échangent des répliques brèves : ils viennent rompre la stichomythie (stricte alternance, vers à vers, des répliques), et ces déséquilibres donnent de la dynamique au dialogue. Voir par exemple ces deux répliques du Comte, v. 219-220 : « *Ton impudence,* / *Téméraire vieillard,* aura sa récompense » ; & v. 233-234 : « *En arrêter le cours* / Ne serait que hâter la Parque de trois jours. »

[11](#) On n'expose ici que très sommairement ces règles, et les effets qu'il est possible d'en tirer : pour plus de détail, on se reportera à un précis de versification française – par exemple aux ouvrages de Michèle Aquien, *La Versification appliquée aux textes*, Nathan, « 128 », 1993, et *Dictionnaire de poésie*, Le Livre de Poche, 1993.

Le Cid

À MADAME DE COMBALET¹

MADAME,

Ce portrait vivant que je vous offre, représente un Héros assez reconnaissable aux lauriers dont il est couvert. Sa vie a été une suite continuelle de victoires, son corps porté dans son armée a gagné des batailles après sa mort, et son nom au bout de six cents ans vient encore de triompher en France. Il y a trouvé une réception trop favorable pour se repentir d'être sorti de son pays, et d'avoir appris à parler une autre langue que la sienne. Ce succès a passé mes plus ambitieuses espérances, et m'a surpris d'abord, mais il a cessé de m'étonner depuis que j'ai vu la satisfaction que vous avez témoignée, quand il a paru devant vous ; alors j'ai osé me promettre de lui tout ce qui en est arrivé, et j'ai cru qu'après les éloges dont vous l'avez honoré, cet applaudissement universel ne lui pouvait manquer. Et véritablement, MADAME, on ne peut douter avec raison de ce que vaut une chose qui a le bonheur de vous plaire : le jugement que vous en faites est la marque assurée de son prix ; et comme vous donnez toujours libéralement aux véritables beautés l'estime qu'elles méritent, les fausses n'ont jamais le pouvoir de vous éblouir. Mais votre générosité ne s'arrête pas à des louanges stériles pour les ouvrages qui vous agréent, elle prend plaisir à s'étendre utilement sur ceux qui les produisent, et ne dédaigne point d'employer en leur faveur ce grand crédit que votre qualité et vos vertus vous ont acquis. J'en ai ressenti des effets qui me sont trop avantageux pour m'en taire², et je ne vous dois pas moins de remerciements pour moi que pour le CID. C'est une reconnaissance qui m'est glorieuse, puisqu'il m'est impossible de publier que je vous ai de grandes obligations, sans publier en même temps que vous m'avez assez estimé pour vouloir que je vous en eusse. Aussi, MADAME, si je souhaite quelque durée pour cet heureux effort de ma plume, ce n'est point pour apprendre mon nom à la postérité, mais seulement pour laisser des marques éternelles de ce que je vous dois, et faire lire à ceux qui naîtront dans les autres siècles la protestation que je fais d'être toute ma vie,

MADAME,

Votre très humble, très obéissant
& très obligé serviteur.

CORNEILLE.

1 L'intitulé de cette épître est modifié dans l'édition de 1648 : À MADAME LA DUCHESSE D'AIGUILLON | Corneille la supprime à partir de l'édition de 1660. | Marie-Madeleine de Vignerot (ca. 1600-1675), veuve du seigneur de Combalet dès 1621, faite duchesse d'Aiguillon en 1638, était la nièce du cardinal de Richelieu. Sans doute fut-elle même sa maîtresse, comme le rapporte Tallemant des Réaux (*Historiettes*, édition d'Antoine Adam, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1961, t. I, p. 304-311) : « On a fort médité de son oncle et d'elle ; il aimait les femmes et craignait le scandale. Sa nièce était belle, et on ne pouvait trouver étrange qu'il vécût familièrement avec elle. [...] Mme d'Aiguillon, par jalousie d'amour ou d'autorité, ne voulait point que personne fût si bien qu'elle avec son oncle. [...] Dans le procès qu'elle eut contre feu Monsieur le Prince pour la succession du Cardinal, on la traita de gourgandine. Gautier [*un célèbre avocat*] dit délicatement, parlant du crédit qu'elle avait auprès de son oncle : Ce Samson n'avait plus de force quand il était entre les bras de cette Dalila. » Le choix de cette dédicataire était donc sans doute une tentative de Corneille pour se ménager la faveur du Cardinal. Il était habile en tout cas de se prévaloir de la bienveillance d'une personne du proche entourage de Richelieu, réputée pour avoir le jugement bon malgré son caractère un peu vif (« Elle a de l'esprit, du sens et de la fermeté ; mais elle est brusque et têtue. Nous parlerons après de son avarice », dit encore Tallemant : on voit qu'elle et Corneille avaient quelques traits en commun).

2 Corneille glisse ici un remerciement élégant pour une intervention de sa dédicataire auprès du Cardinal, qui s'est traduite par des « effets avantageux » valant mieux que toutes les « louanges stériles » : quelque aide financière, sans doute ; il semble que Richelieu lui ait versé une pension en 1635.

ACTEURS

DON FERNAND, premier Roi de Castille.
DOÑAURRAQUE, Infante de Castille.
DON DIÈGUE, père de don Rodrigue.
DON GOMÈS, Comte de Gormas père de Chimène.
DON RODRIGUE, fils de don Diègue, et Amant* de Chimène¹.
DON SANCHE, amoureux* de Chimène.
DON ARIAS, DON ALONSE, Gentilshommes Castellans.
CHIMÈNE, maîtresse* de Don Rodrigue, et de Don Sanche².
LÉONOR, Gouvernante de l'Infante.
ELVIRE, suivante de Chimène³.
Un Page de l'Infante.

*La Scène est à Séville*⁴.

¹ ◇ 1660-1682 : DON RODRIGUE, Amant de Chimène.

² ◇ 1648-1682 : CHIMÈNE, fille de Don Gomès.

³ ◇ 1660-1682 : ELVIRE, Gouvernante de Chimène.

⁴ La contrainte de l'unité de temps a forcé Corneille à s'affranchir de la vérité historique, et à situer l'action de sa pièce à Séville quoique Don Fernand n'en ait jamais été roi. Il s'est expliqué sur les raisons de ce qu'il avoue lui-même pour une « falsification » dans l'Examen qu'il donne du *Cid* en 1660 (p. 203) ; mais en 1637, ses adversaires avaient beau jeu d'ironiser sur cette entorse à la vérité. On lit dans l'*Apologie pour Monsieur Mairet contre les calomnies du Sieur Corneille de Rouen* : « Vous avez pris Séville pour la scène de votre *Cid*. C'est à cette grande ville que vous faites venir l'armée navale des Maures par une rivière et un flux de haute mer, qui fait rire ceux qui savent la carte d'Andalousie, enfin c'est où vous placez le trône et la Cour du Roy Fernand, Dieu vous le pardonne encore une fois Monsieur Corneille, si vous eussiez puisé votre sujet dans sa source vous auriez vu que Séville était du temps de votre *Cid* sous la domination d'un roi maure, nommé Almuncamuz, et qu'elle ne fut soumise au sceptre de Castille que sous le règne de Fernand ou Ferdinand troisième quelque cent cinquante, ou soixante ans après la mort de votre Roi Fernand [...] vous eussiez mieux fait ce me semble de dire ingénieusement en votre Préface, la scène du *Cid* est partout où l'on voudra [...] ; O ! la gentille et rare invention pour n'être point sujet aux lois de la religion, et de la coutume des pays, et pour pécher impunément à un besoin contre la carte et la chronologie » [Q, 330].

LE CID

TRAGI-COMÉDIE¹.

ACTE I

*Scène première*²

LE COMTE, ELVIRE

ELVIRE

Entre tous ces amants* dont la jeune ferveur
Adore votre fille, et brigue ma faveur,
Don Rodrigue et Don Sanche à l'envi font paraître
Le beau feu* qu'en leurs cœurs ses beautés ont fait naître ;
Ce n'est pas que Chimène écoute leurs soupirs,
Ou d'un regard propice anime leurs désirs,
Au contraire pour tous dedans l'indifférence
Elle n'ôte à pas un, ni donne d'espérance,
Et sans les voir d'un œil trop sévère, ou trop doux,
C'est de votre seul choix qu'elle attend un époux.

LE COMTE

Elle est dans le devoir, tous deux sont dignes d'elle,
Tous deux formés d'un sang*, noble, vaillant, fidèle,
Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu* de leurs braves aïeux.
15 Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage
Qui d'un homme de cœur* ne soit la haute image,
Et sort d'une maison* si féconde en guerriers,
Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers*.
La valeur de son père, en son temps sans pareille,
20 Tant qu'a duré sa force a passé pour merveille,
Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,

Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois :
Je me promets du fils ce que j'ai vu du père,
Et ma fille en un mot peut l'aimer et me plaire.
25 Va l'en entretenir, mais dans cet entretien
Cache mon sentiment et découvre le sien,
Je veux qu'à mon retour nous en parlions ensemble ;
L'heure à présent m'appelle au conseil qui s'assemble,
Le Roi doit à son fils³ choisir un Gouverneur*,
30 Ou plutôt m'élever à ce haut rang d'honneur ;
Ce que pour lui mon bras chaque jour exécute,
Me défend de penser qu'aucun me le dispute.

Scène II

CHIMÈNE, ELVIRE

ELVIRE *seule*.

Quelle douce nouvelle à ces jeunes amants* !
Et que tout se dispose à leurs contentements !

CHIMÈNE

35 Eh bien Elvire, enfin, que faut-il que j'espère ?
Que dois-je devenir, et que t'a dit mon père ?

ELVIRE

Deux mots dont tous vos sens doivent être charmés*,
Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez.

CHIMÈNE

40 L'excès de ce bonheur me met en défiance,
Puis-je à de tels discours donner quelque croyance ?

ELVIRE

Il passe bien plus outre, il approuve ses feux,
Et vous doit commander de répondre à ses vœux.
Jugez après cela, puisque tantôt* son père
Au sortir du Conseil doit proposer l'affaire⁴,
45 S'il pouvait avoir lieu de mieux prendre son temps*,
Et si tous vos désirs seront bientôt contents*.

CHIMÈNE

Il semble toutefois que mon âme troublée
Refuse cette joie, et s'en trouve accablée ;
Un moment donne au sort des visages divers,
50 Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

ELVIRE

Vous verrez votre crainte heureusement déçue*.

CHIMÈNE

Allons, quoi qu'il en soit, en⁵ attendre l'issue.

Scène III

L'INFANTE, LÉONOR, PAGE

L'INFANTE *au Page*.

Va-t'en trouver Chimène, et lui dis de ma part⁶
Qu'aujourd'hui pour me voir elle attend un peu tard,
55 Et que mon amitié se plaint de sa paresse.

Le Page rentre⁷.

LÉONOR

Madame, chaque jour même désir vous presse*,
Et je vous vois pensive et triste chaque jour
L'informer avec soin comme va son amour⁸.

L'INFANTE

J'en dois bien avoir soin, je l'ai presque forcée
60 À recevoir les coups dont son âme est blessée⁹,
Elle aime Don Rodrigue, et le tient de ma main,
Et par moi Don Rodrigue a vaincu son dédain ;
Ainsi de ces amants ayant formé les chaînes,
Je dois prendre intérêt à la fin de leurs peines¹⁰.

LÉONOR

65 Madame, toutefois parmi leurs bons succès*
On vous voit un chagrin qui va jusqu'à l'excès¹¹.
Cet amour qui tous deux les comble d'allégresse
Fait-il de ce grand cœur* la profonde tristesse ?
Et ce grand intérêt que vous prenez pour eux
70 Vous rend-il malheureuse alors qu'ils sont heureux ?
Mais je vais trop avant, et deviens indiscreète.

L'INFANTE

Ma tristesse redouble à la tenir secrète.
Écoute, écoute enfin comme j'ai combattu,
Et plaignant ma faiblesse admire ma vertu*¹².
75 L'amour est un tyran qui n'épargne personne,
Ce jeune Chevalier¹³, cet amant que je donne,
Je l'aime.

LÉONOR

Vous l'aimez !

L'INFANTE

Mets la main sur mon cœur,
Et vois comme il se trouble au nom de son vainqueur,
Comme il le reconnaît.

LÉONOR

Pardonnez-moi, Madame,
80 Si je sors du respect pour blâmer cette flamme*.
Choisir pour votre amant* un simple Chevalier !
Une grande Princesse à ce point s'oublier !
Et que dira le Roi ? que dira la Castille ?
Vous souvenez-vous bien de qui vous êtes fille¹⁴ !

L'INFANTE

85 Oui, oui, je m'en souviens, et j'épandrai mon sang
Plutôt que de rien faire indigne de mon rang¹⁵.
Je te répondrais bien que dans les belles âmes
Le seul mérite a droit de produire des flammes,
Et si ma passion cherchait à s'excuser,
90 Mille exemples fameux pourraient l'autoriser :
Mais je n'en veux point suivre où ma gloire* s'engage¹⁶,

Si j'ai beaucoup d'amour, j'ai bien plus de courage*¹⁷,
Un noble orgueil m'apprend qu'étant fille de Roi¹⁸
Tout autre qu'un Monarque est indigne de moi.
95 Quand je vis que mon cœur ne se pouvait défendre,
Moi-même je donnai ce que je n'osais prendre,
Je mis au lieu de moi Chimène en ses liens,
Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens.
Ne t'étonne donc plus si mon âme gênée*
100 Avec impatience attend leur hyménée*,
Tu vois que mon repos en dépend aujourd'hui :
Si l'amour vit d'espoir il meurt avecque lui¹⁹,
C'est un feu qui s'éteint faute de nourriture,
Et malgré la rigueur de ma triste aventure
105 Si Chimène a jamais Rodrigue pour mari
Mon espérance est morte, et mon esprit guéri.
Je souffre cependant un tourment incroyable,
Jusques à cet hymen* Rodrigue m'est aimable,
Je travaille à le perdre, et le perds à regret,
110 Et de là prend son cours mon déplaisir* secret.
Je suis au désespoir que l'amour me contraigne²⁰
À pousser des soupirs pour ce que je dédaigne,
Je sens en deux partis mon esprit divisé,
Si mon courage est haut, mon cœur est embrasé :
115 Cet hymen m'est fatal*, je le crains, et souhaite,
Je ne m'en promets rien qu'une joie imparfaite²¹,
Ma gloire et mon amour ont tous deux tant d'appas*,
Que je meurs s'il s'achève, et ne s'achève pas²².

LÉONOR

Madame, après cela je n'ai rien à vous dire,
120 Sinon que de vos maux avec vous je soupire :
Je vous blâmais tantôt*, je vous plains à présent.
Mais puisque dans un mal si doux et si cuisant
Votre vertu* combat et son charme* et sa force,
En repousse l'assaut, en rejette l'amorce*,
125 Elle rendra le calme à vos esprits flottants²³.
Espérez donc tout d'elle, et du secours du temps,
Espérez tout du Ciel, il a trop de justice
Pour souffrir la vertu* si longtemps au supplice²⁴.

L'INFANTE

Ma plus douce espérance est de perdre l'espoir²⁵.

LE PAGE

[130] Par vos commandements Chimène vous vient voir.

L'INFANTE²⁶

Allez l'entretenir en cette galerie.

LÉONOR

Voulez-vous demeurer dedans la rêverie* ?

L'INFANTE

Non, je veux seulement, malgré mon déplaisir*,
Remettre* mon visage un peu plus à loisir ;
135 Je vous suis. Juste Ciel, d'où j'attends mon remède,
Mets enfin quelque borne au mal qui me possède,
Assure* mon repos, assure mon honneur ;
Dans le bonheur d'autrui je cherche mon bonheur,
Cet hyménée à trois²⁷ également importe,
140 Rends son effet plus prompt, ou mon âme plus forte ;
D'un lien conjugal joindre ces deux amants
C'est briser tous mes fers, et finir mes tourments.
Mais je tarde un peu trop, allons trouver Chimène,
Et par son entretien soulager notre peine.

Scène IV

LE COMTE, DON DIÈGUE

LE COMTE

145 Enfin vous l'emportez, et la faveur du Roi
Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi,
Il vous fait Gouverneur du Prince de Castille.

DON DIÈGUE

Cette marque d'honneur qu'il met dans ma famille
Montre à tous qu'il est juste, et fait connaître assez
150 Qu'il sait récompenser les services passés.

LE COMTE

Pour grands que soient les Rois, ils sont ce que nous sommes²⁸,
Ils peuvent se tromper comme les autres hommes,
Et ce choix sert de preuve à tous les Courtisans*
Qu'ils savent mal payer les services présents.

DON DIÈGUE

155 Ne parlons plus d'un choix dont votre esprit s'irrite,
La faveur l'a pu faire autant que le mérite,
Vous choisissant peut-être on eût pu mieux choisir,
Mais le Roi m'a trouvé plus propre à son désir²⁹.
À l'honneur qu'il m'a fait³⁰ ajoutez-en un autre,
160 Joignons d'un sacré nœud³¹ ma maison à la vôtre,
Rodrigue aime Chimène, et ce digne sujet
De ses affections est le plus cher objet :
Consentez-y, Monsieur, et l'acceptez³² pour gendre³³.

LE COMTE

À de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre³⁴,
165 Et le nouvel éclat de votre dignité
Lui doit bien mettre au cœur une autre vanité³⁵.
Exercez-la, Monsieur, et gouvernez le Prince,
Montrez-lui comme il faut régir une Province,
Faire trembler partout les peuples sous sa loi,
170 Remplir les bons d'amour, et les méchants d'effroi :
Joignez à ces vertus celles d'un Capitaine*,
Montrez-lui comme il faut s'endurcir à la peine,
Dans le métier de Mars* se rendre sans égal,
Passer les jours entiers et les nuits à cheval,
175 Reposer tout armé, forcer une muraille,
Et ne devoir qu'à soi le gain d'une bataille.
Instruisez-le d'exemple³⁶, et vous ressouvenez
Qu'il faut faire à ses yeux ce que vous enseignez³⁷.

DON DIÈGUE

180 Pour s'instruire d'exemple, en dépit de l'envie*³⁸,
Il lira seulement l'histoire de ma vie :
Là dans un long tissu de belles actions
Il verra comme il faut dompter des nations,
Attaquer une place, ordonner une armée³⁹,
Et sur de grands exploits bâtir sa renommée.

LE COMTE

185 Les exemples vivants ont bien plus de pouvoir⁴⁰,
Un Prince dans un livre apprend mal son devoir ;
Et qu'a fait après tout ce grand nombre d'années
Que ne puisse égaler une de mes journées⁴¹ ?
Si vous fûtes vaillant, je le suis aujourd'hui,
190 Et ce bras du Royaume est le plus ferme appui ;
Grenade, et l'Aragon⁴² tremblent quand ce fer* brille,
Mon nom sert de rempart à toute la Castille,
Sans moi vous passeriez bientôt sous d'autres lois,
Et si vous ne m'aviez, vous n'auriez plus de Rois.
195 Chaque jour, chaque instant, entasse pour ma gloire
Laurier dessus laurier, victoire sur victoire :
Le Prince, pour essai de générosité*,
Gagnerait des combats marchant à mon côté,
Loin des froides leçons qu'à mon bras on préfère,
200 Il apprendrait à vaincre en me regardant faire⁴³.

DON DIÈGUE

Vous me parlez en vain de ce que je connais⁴⁴,
Je vous ai vu combattre et commander sous moi⁴⁵ :
Quand l'âge dans mes nerfs a fait couler sa glace
Votre rare valeur a bien rempli ma place,
205 Enfin pour épargner les discours superflus
Vous êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus.
Vous voyez toutefois qu'en cette concurrence*
Un Monarque entre nous met de la différence⁴⁶.

LE COMTE

Ce que je méritais, vous l'avez emporté.

DON DIÈGUE

210 Qui l'a gagné sur vous, l'avait mieux mérité.

LE COMTE

Qui peut mieux l'exercer, en est bien le plus digne.

DON DIÈGUE

En être refusé n'en est pas un bon signe.

LE COMTE

Vous l'avez eu par brigue* étant vieux Courtisan*.

DON DIÈGUE

L'éclat de mes hauts faits fut mon seul partisan.

LE COMTE

215 Parlons-en mieux, le Roi fait honneur à votre âge.

DON DIÈGUE

Le Roi, quand il en fait, le mesure au courage.

LE COMTE

Et par là cet honneur n'était dû qu'à mon bras.

DON DIÈGUE

Qui n'a pu l'obtenir, ne le méritait pas.

LE COMTE

Ne le méritait pas ! moi ?

DON DIÈGUE

Vous.

LE COMTE

220 Téméraire vieillard, aura sa récompense,
Ton impudence,

Il lui donne un soufflet.*

DON DIÈGUE⁴⁷

Achève, et prends ma vie après un tel affront,
Le premier dont ma race* ait vu rougir son front⁴⁸.

Ils mettent l'épée à la main.

LE COMTE

Et que penses-tu faire avec tant de faiblesse ?

DON DIÈGUE

O Dieu ! ma force usée à ce besoin me laisse⁴⁹.

LE COMTE

225 Ton épée est à moi, mais tu serais trop vain*
Si ce honteux trophée avait chargé ma main.
Adieu, fais lire au Prince, en dépit de l'envie*,
Pour son instruction l'histoire de ta vie ;
230 D'un insolent discours ce juste châtement
Ne lui servira pas d'un petit ornement⁵⁰.

DON DIÈGUE

Épargnes-tu mon sang ?

LE COMTE

Mon âme est satisfaite*,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite.

DON DIÈGUE

Tu dédaignes ma vie !

LE COMTE

En arrêter le cours
Ne serait que hâter la Parque⁵¹ de trois jours.

Scène v

DON DIÈGUE *seul*⁵².

235 O rage, ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?
Et ne suis-je blanchi* dans les travaux* guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?
240 Mon bras qu'avec respect toute l'Espagne admire,
Mon bras qui tant de fois a sauvé cet Empire*,
Tant de fois affermi le Trône de son Roi,
Trahit donc ma querelle*, et ne fait rien pour moi ?
O cruel souvenir de ma gloire passée !
Œuvre de tant de jours en un jour effacée !
245 Nouvelle dignité fatale à mon bonheur,
Précipice élevé d'où tombe mon honneur,
Faut-il de votre éclat voir triompher le Comte⁵³,
Et mourir sans vengeance, ou vivre dans la honte ?
Comte, sois de mon Prince à présent Gouverneur,
250 Ce haut rang n'admet point un homme sans honneur,
Et ton jaloux orgueil par cet affront insigne
Malgré le choix du Roi m'en a su rendre indigne.
Et toi de mes exploits glorieux instrument⁵⁴,
Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,
255 Fer, jadis tant à craindre, et qui dans cette offense
M'as servi de parade⁵⁵, et non pas de défense,
Va, quitte désormais le dernier des humains,
Passe pour me venger en de meilleures mains⁵⁶ ;
Si Rodrigue est mon fils, il faut que l'amour cède,
260 Et qu'une ardeur plus haute à ses flammes succède,
Mon honneur est le sien, et le mortel affront
Qui tombe sur mon chef rejaillit sur son front.

Scène VI

DON DIÈGUE, DON RODRIGUE

DON DIÈGUE

Rodrigue, as-tu du cœur*⁵⁷ ?

DON RODRIGUE

Tout autre que mon père
L'éprouverait* sur l'heure.

DON DIÈGUE

Agréable colère,
265 Digne ressentiment à ma douleur bien doux !
Je reconnais mon sang* à ce noble courroux,
Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompte,
Viens mon fils, viens mon sang*, viens réparer ma honte,
Viens me venger.

DON RODRIGUE

De quoi ?

DON DIÈGUE

D'un affront si cruel
270 Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel,
D'un soufflet*. L'insolent en eût perdu la vie,
Mais mon âge a trompé ma généreuse* envie,
Et ce fer que mon bras ne peut plus soutenir
Je le remets au tien pour venger et punir.
275 Va contre un arrogant éprouver* ton courage ;
Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage,
Meurs, ou tue. Au surplus, pour ne te point flatter*,
Je te donne à combattre un homme à redouter ;
Je l'ai vu tout sanglant au milieu des batailles
280 Se faire un beau rempart de mille funérailles⁵⁸.

DON RODRIGUE

Son nom, c'est perdre temps en propos superflus.

DON DIÈGUE

Donc pour te dire encor quelque chose de plus,
Plus que brave soldat, plus que grand Capitaine,
C'est...

DON RODRIGUE

De grâce achevez.

DON DIÈGUE

Le père de Chimène.

DON RODRIGUE

285 Le...

DON DIÈGUE

Ne réplique point, je connais ton amour,
Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour,
Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense :
Enfin tu sais l'affront, et tu tiens la vengeance,
Je ne te dis plus rien, venge-moi, venge-toi,
290 Montre-toi digne fils d'un tel père que moi⁵⁹ ;
Accablé des malheurs où le destin me range
Je m'en vais les pleurer⁶⁰, va, cours, vole, et nous venge.

Scène VII

DON RODRIGUE *seul*⁶¹.

Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
295 Misérable* vengeur d'une juste querelle*,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue
Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé,
300 O Dieu ! l'étrange* peine !
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène⁶².

Que je sens de rudes combats !
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse*,
305 Il faut venger un père, et perdre une maîtresse*,
L'un échauffe mon cœur*, l'autre retient mon bras⁶³.
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
310 O Dieu ! l'étrange* peine !
Faut-il laisser un affront impuni ?
Faut-il punir le père de Chimène ?

Père, maîtresse, honneur, amour,

315 Noble et dure contrainte, aimable tyrannie,
Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie
L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour⁶⁴.
Cher et cruel espoir d'une âme généreuse
 Mais ensemble* amoureuse,
Noble ennemi⁶⁵ de mon plus grand bonheur
320 Qui fais toute ma peine⁶⁶,
 M'es-tu donné pour venger mon honneur ?
 M'es-tu donné pour perdre ma Chimène ?

 Il vaut mieux courir au trépas,
Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père,
325 Qui venge cet affront irrite sa colère,
Et qui peut le souffrir, ne la mérite pas.
Prévenons la douleur d'avoir failli contre elle,
 Qui nous serait mortelle :
 Tout m'est fatal*, rien ne me peut guérir,
330 Ni soulager ma peine⁶⁷,
Allons, mon âme, et puisqu'il faut mourir,
Mourons du moins sans offenser Chimène.
 Mourir sans tirer ma raison* !
Rechercher un trépas si mortel à ma gloire !
335 Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
D'avoir mal soutenu l'honneur de ma maison* !
Respecter un amour dont mon âme égarée
 Voit la perte assurée !
N'écoutons plus ce penser suborneur*
340 Qui ne sert qu'à ma peine,
Allons, mon bras, du moins sauvons l'honneur,
Puisqu'aussi bien il faut perdre Chimène⁶⁸.

 Oui, mon esprit s'était déçu*,
Dois-je pas à mon père avant qu'à ma maîtresse⁶⁹ ?
345 Que je meure au combat ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang* pur comme je l'ai reçu⁷⁰.
Je m'accuse déjà de trop de négligence,
 Courons à la vengeance,
 Et tout honteux d'avoir tant balancé*,
350 Ne soyons plus en peine
(Puisque aujourd'hui mon père est l'offensé)
Si l'offenseur est père de Chimène⁷¹.

Fin du premier Acte.

¹ ◇ Dès l'édition de 1648, avant même que Corneille entreprenne de réviser profondément sa pièce, il en modifie le sous-titre ; on lit désormais : LE CID, TRAGÉDIE, et ce jusqu'à l'ultime édition de 1682. Sur la question du statut générique de la pièce, voir la Présentation, p. 42-51.

2 ◇ Cette scène ainsi que la suivante sont profondément remaniées dans la version de 1660. L'ouverture de la pièce et son exposition y sont condensées en une scène unique de dialogue entre Chimène et sa confidente Elvire, dans laquelle celle-ci rapporte l'entrevue qu'elle a eue (hors scène, désormais) avec le Comte. On trouvera le texte de cette nouvelle exposition en Appendice, p. 187-189.

3 Le fils aîné du Roi Don Fernand porte le titre de Prince ou d'Infant de Castille ; il est l'héritier du trône d'Espagne ; l'enjeu du Conseil royal est donc rien moins que de choisir celui qui assurera l'éducation, en particulier la formation militaire, du futur monarque.

4 *L'affaire* : la demande à Don Gormas de la main de Chimène, afin qu'elle épouse Rodrigue.

5 Le pronom, qui n'a pas d'antécédent explicite, renvoie ici au Conseil et à la demande en mariage dont il vient d'être question.

6 ◇ 1648-1657 : et *dis-lui* de ma part | 1660-1682 : *Page*, *allez avertir* Chimène de ma part

7 *Le Page rentre...* en coulisse : autrement dit, il sort de scène.

8 ◇ 1648-1657 : *Demander* avec soin comme va son amour. | 1660-1682, Corneille modifie à nouveau ce vers, avec le précédent : Et *dans son entretien* je vous vois chaque jour / *Demander en quel point se trouve* son amour.

9 ◇ 1660-1682 : *Ce n'est pas sans sujet*, je l'ai presque forcée / À recevoir les *traits* dont son âme est blessée. | Corneille substitue à l'image des *coups*, un peu brutale, celle, toute classique, des *traits*, ou des flèches, que l'Amour décoche dans les cœurs.

10 ◇ 1660-1682 : Je dois prendre intérêt à *voir finir* leurs peines.

11 ◇ 1660-1682 : *Vous montrez* un chagrin qui va jusqu'à l'excès.

12 ◇ 1660-1682 : *Écoute quels assauts brave* encor ma vertu.

13 ◇ À partir de 1645, Corneille remplace systématiquement le terme de *Chevalier* par celui de *Cavalier* (les notes ne signaleront plus cette variante). La nuance est subtile. *Chevalier* a des résonances tout à la fois féodales et courtoises : « Le premier degré d'honneur de l'ancienne milice, qu'on donnait avec certaines cérémonies à ceux qui avaient fait quelque exploit signalé qui les distinguait des autres gens de guerre. Ainsi on appelle *Chevaliers*, les gens issus de la haute et ancienne Noblesse, ou qui ont été faits *Chevaliers* par les Princes. [...] s'est dit aussi de ceux qui ont entrepris de servir et de protéger une Dame. Autrefois il n'y avait point de Dame qui n'eût son *Chevalier*. Dans les joutes et les tournois tous les *Chevaliers* portaient les devises et les couleurs de leurs Dames » (*Dictionnaire* de Furetière, 1690). *Cavalier*, au contraire, sonne plus moderne (il ne figure pas encore dans le *Trésor de la langue française* de Nicot, 1606), et ses origines italiennes lui donnent une aura de raffinement : « Gentilhomme qui porte l'épée, et qui est habillé en homme de guerre » – en somme, un chevalier de salon. Cette substitution témoigne de l'éclipse des valeurs héroïques et féodales par les valeurs élégantes et mondaines tout au long du XVII^e siècle.

14 ◇ 1660-1682, les quatre derniers vers deviennent : Une grande Princesse à ce point s'oublier, / *Que d'admettre en son cœur un simple Cavalier !* / Et que *dirait* le Roi ? que *dirait* la Castille ? / *Vous souvient-il* encor de qui vous êtes fille ?

15 ◇ 1660-1682 : *Il m'en souvient si bien*, que j'épandrai mon sang / *Avant que je m'abaisse* à démentir mon rang.

16 *S'engager* a ici le sens de *s'aventurer*, *courir un risque* ; les *Sentiments de l'Académie* estiment cependant que « ce dernier mot ne dit pas assez pour signifier *ma gloire court fortune* ».

17 ◇ 1660-1682 : *La surprise des sens n'abat point* mon courage,

18 ◇ 1660-1682 : *Et je me dis toujours*, qu'étant fille de Roi,

19 ◇ 1660-1682 : il *périt avec* lui, | Corneille s'est appliqué à supprimer la forme tonique de l'adverbe *avec*, progressivement perçue comme archaïque.

20 ◇ 1663-1682 : *Je vois avec chagrin* que l'amour me contraigne

21 ◇ 1660-1682 : *Je n'ose en espérer* qu'une joie imparfaite,

22 ◇ 1660-1682 : Ma gloire et mon amour ont *pour moi* tant d'appas / Que je meurs s'il s'achève, *ou* ne s'achève pas. | En remplaçant *et* par *ou*, Corneille sacrifie à la logique, mais il émousse quelque peu la pointe sur laquelle se clôt le tirade de l'Infante.

23 Scudéry critique en ses *Observations* cette expression d'*esprits flottants*. Mais *Les Sentiments de l'Académie* justifient Corneille, et précisent le sens de la formule : « L'Observateur a mal repris cet endroit, pour ce que les passions sont comme des vents qui agitent l'esprit, et donnent lieu à la métaphore ; et quant au pluriel *esprits*, il se peut fort bien mettre en poésie pour signifier *l'esprit*. »

24 ◇ 1660-1682 : Pour *laisser* la vertu *dans un si long supplice*.

25 Scudéry : « Ce vers si je ne me trompe n'est pas loin du galimatias ». L'Académie n'est pas de cet avis : « Ce vers est beau, et l'Observateur l'a mal repris, pour ce qu'elle [*l'Infante*] ne pouvait rien espérer de plus avantageux pour sa guérison que de voir Rodrigue tellement lié à Chimène, qu'elle n'eût plus lieu

d'espérer sa possession. » Et *Le Souhait du Cid* note perfidement : « Toutes les subtilités où la contrariété [*contradiction*] rend l'antithèse agréable passent pour galimatias à celui qui n'en peut pas comprendre l'artifice. »

26 ◇ 1648-1682 : L'INFANTE à *Léonor*.

27 Il faut bien noter que *à trois* est ici un complément d'attribution antéposé, qui se rapporte au verbe (ce n'est pas un complément de nom d'*hyménée* !). *Les Sentiments de l'Académie* reprennent cette construction avec quelque raison : « Ce vers est mal tourné, et *à trois* après *hyménée* dans le repos du vers [*à l'hémistiche*], fait un fort mauvais effet. »

28 La forfanterie du Comte en cette scène a été âprement critiquée, et même raillée, par les adversaires de Corneille. Voir le Dossier, p. 330-332.

29 ◇ 1660-1682, pour ce vers et le précédent : *Mais on doit ce respect au pouvoir absolu / De n'examiner rien quand un Roi l'a voulu*. | Corneille a été soucieux, sans doute, d'opposer des paroles de sage soumission à l'autorité royale pour balancer les propos irrévérencieux du Comte (v. 151-152).

30 ◇ 1660-1663 : À l'honneur qu'on m'a fait | 1664-1682, Corneille rétablit finalement le texte original : À l'honneur qu'il m'a fait.

31 *Un sacré nœud* : les liens du mariage, qui est un sacrement de l'Église.

32 *L'acceptez* : acceptez-le. Dans la langue du XVII^e siècle, l'impératif se construit fréquemment avec un pronom antéposé (c'est aussi le cas v. 53, 177, 502, 1466, et dans le célèbre v. 292 : « va, cours, vole, et nous venge »).

33 ◇ 1660-1682, les trois derniers vers deviennent : *Vous n'avez qu'une fille, et moi je n'ai qu'un fils, / Leur hymen nous peut rendre à jamais plus qu'amis, / Faites-nous cette grâce*, et l'acceptez pour gendre.

34 ◇ 1660-1682 : À de plus hauts partis *ce beau fils* doit prétendre,

35 ◇ 1660-1682 : Lui doit *enfler* le cœur d'une autre vanité.

36 ◇ *D'exemple* : *Les Sentiments de l'Académie* sont sévères pour cette construction. « Cela n'est pas français, il fallait dire, *instruisez-le par l'exemple de*, etc. »

37 ◇ 1660-1682, ces deux vers deviennent : *Instruisez-le d'exemple, et rendez-le parfait / Expliquant à ses yeux vos leçons par l'effet*.

38 *En dépit de l'envie* : malgré ce que la jalousie pourra faire dire. Le Comte, v. 227, renverra cette formule à Don Diègue en une cinglante raillerie.

39 ◇ 1660-1664 : Attaquer une place *et ranger* une armée, | 1668-1682, Corneille revient à la leçon initiale : *ordonner* une armée, | Cet emploi d'*ordonner* avait été repris par *Les Sentiments de l'Académie* : « Ce n'est pas bien parler français, quelque sens qu'on lui veuille donner, et ne signifie point, ni mettre une armée en bataille, ni établir dans l'armée l'ordre qui y est nécessaire. »

40 ◇ 1660-1682 : Les exemples vivants *sont d'un autre* pouvoir,

41 Les adversaires de Corneille ont pu tirer argument de ce vers pour voir dans le personnage du Comte une sorte de Matamore, au langage outré et grotesque. Ils ont feint de ne pas voir l'emploi militaire du mot *journée* (cf. aussi au v. 543) : « jour de bataille [...] et bataille assignée [...] et ores la bataille même. Ainsi dit-on avoir journée contre l'ennemi, avoir bataille à [*avec*] lui » (*Trésor de la langue française* de Nicot).

42 Dans le temps où est située l'action du *Cid*, l'Espagne est partagée entre chrétiens (au nord) et occupants musulmans (au sud). En 711, les musulmans avaient envahi la quasi-totalité de la péninsule, qui fut longtemps sous la coupe d'un calife ; mais des conflits internes aboutirent à la dissolution de ce pouvoir centralisé, en 1031. L'Andalousie musulmane se partagea alors en différents royaumes, cependant que les chrétiens, sous l'impulsion des rois de Castille et de Léon, entreprirent depuis le nord la progressive reconquête (*Reconquista*) de leur territoire face à un ennemi divisé. Grenade (tout au sud de la péninsule) était la capitale du royaume maure d'Andalousie, et ne fut rattachée à l'Espagne qu'en 1492 ; l'Aragon (au nord-est), reconquis par les chrétiens au cours du XII^e siècle, demeura un royaume indépendant de la Castille jusqu'en 1469.

43 ◇ 1660-1682, Corneille a profondément modifié toute la fin de cette tirade (depuis le v. 194) : Sans moi vous passeriez bientôt sous d'autres lois, / *Et vous auriez bientôt vos ennemis pour Rois*. / Chaque jour, chaque instant, *pour rehausser* ma gloire, / *Met lauriers sur lauriers*, victoire sur victoire : / Le Prince à mes côtés *ferait dans les combats* / *L'essai de son courage à l'ombre de mon bras* ; / Il apprendrait à vaincre en me regardant faire, / *Et pour répondre en hâte à son grand caractère*, / *Il verrait...* | Corneille a voulu tenir compte de certaines critiques ; Scudéry avait blâmé (à tort) la formule *essai de générosité*, et l'Académie reprochait aux v. 193-194 d'être incohérents : « Il y a contradiction en ces deux vers, car par la même raison qu'ils passeraient sous d'autres lois, ils pourraient avoir d'autres Rois. » Notons que Corneille s'efforce aussi de rendre plus dynamique l'échange entre le Comte et Don

Diègue, en introduisant ici une interruption du premier par le second. On sent monter la tension qui va induire bientôt le vif échange en stichomythie.

[44](#) ◇ 1660-1682 ; *Je le sais, vous servez bien le Roi*, | Dans le texte original de 1637, *connais* est orthographié *connoi* ; l'évolution de la prononciation a altéré la rime.

[45](#) *Sous moi*, c'est-à-dire simplement *sous mes ordres*, sous mon commandement ; mais dans le contexte, la formule, dans ce qu'elle a de lapidaire, apparaît aussi comme une façon pour Don Diègue de marquer l'infériorité du Comte par rapport à lui.

[46](#) ◇ 1660-1682 : met *quelque* différence.

[47](#) ◇ 1652-1682 : DON DIÈGUE, *mettant l'épée à la main*. | (à la place de la didascalie marginale).

[48](#) Scudéry s'est moqué de cette formule hardie : « Je trouve que le front d'une race est une assez étrange chose : il ne fallait plus que dire, les bras de ma lignée ; et les cuisses de ma postérité. » L'Académie a également condamné l'image, mais Corneille n'a pas cru devoir la corriger.

[49](#) ◇ 1660-1682 : O Dieu ! ma force usée *en* ce besoin me laisse ! | Remarquons, dans toutes les éditions, l'absence de didascalie précisant l'important jeu de scène qui accompagne ces répliques : le Comte fait sauter l'épée des mains de Don Diègue, trop faible ; suprême affront, il dédaigne, au vers suivant, ce trophée que sa victoire lui vaudrait. Don Diègue la ramasse, et la transmet à Rodrigue à charge pour lui de tirer vengeance de l'affront (v. 253-258). Voyait-on, au Théâtre du Marais, Don Diègue trépigner de fureur devant pareille humiliation ? Une anecdote rapportée par Tallemant des Réaux le laisse penser, qui raconte la mort (survenue en 1655) d'André Baron, le comédien qui créa le rôle de Don Diègue : « son personnage était le personnage d'un brutal, il le faisait admirablement bien. Il est mort d'une étrange façon. Il se piqua au pied et la gangrène s'y mit, marchant trop brutalement sur son épée en faisant le personnage de Don Diègue, au *Cid*. » (*Historiettes*, t. II, p. 776.)

[50](#) ◇ 1660-1682. La scène s'achève avec ce vers et les v. 231-234 sont purement et simplement supprimés. Sans doute, dans le souci de conformer *Le Cid* au genre de la tragédie, Corneille aura-t-il jugé que les cruelles railleries du Comte refusant de prendre la vie de son adversaire humilié n'avaient plus leur place.

[51](#) On sait que les Parques, dans la mythologie classique, sont les déesses du Destin : l'une filait le fil de la vie, la seconde attribuait ce sort à un mortel, la troisième enfin coupait le fil. C'est cette Parque fatale que le Comte évoque en une pointe sarcastique : à quoi bon se donner la peine de prendre la vie de Don Diègue, quand la Mort s'apprête déjà à saisir le vieillard ?

[52](#) ◇ 1663-1682, l'indication *seul* disparaît.

[53](#) La dynamique de ce monologue et les ruptures qu'y introduisent les exclamations font passer la hardiesse de l'enchaînement des idées et des images : *Les Sentiments de l'Académie* estiment néanmoins que « *Triompher de l'éclat d'une dignité*, ce sont de belles paroles qui ne signifient rien. »

[54](#) Don Diègue adresse cette apostrophe à son épée (son *fer*, v. 255), symbole de sa déchéance (elle lui est tombée des mains) comme aussi de son espérance (son fils saura en faire usage pour venger l'affront).

[55](#) *Parade* reprend l'idée qu'exprime, deux vers plus haut, *inutile ornement* : le terme est investi ici de cette valeur de *parure*, « Étalage de ce qui est de plus beau, montre de ses ornements, de sa magnificence » (*Dictionnaire de Furetière*) ; il a même un usage militaire particulier en ce sens. Mais Corneille joue sur les mots, et glisse une pointe dans l'antithèse de Don Diègue : en effet, *parade* peut avoir aussi le sens, en escrime, d'« action par laquelle on pare quelque coup », auquel cas il est justement synonyme de *défense*.

[56](#) ◇ 1660-1682 : le monologue de Don Diègue se termine sur ce vers, les v. 259-262 sont omis, et l'on en vient immédiatement à l'apostrophe « Rodrigue, as-tu du cœur ? ». Faute de didascalie, doit-on imaginer que la passation de l'épée du père au fils s'effectue à ce moment – ou plutôt au v. 273-274 ? En tout cas, comme le remarquait Georges Couton, cette passation a valeur tout à la fois de « transmission de la vengeance » et d'« investiture chevaleresque » (Corneille, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980, p. 1492). Notons aussi que Corneille devait être fort satisfait du monologue de Don Diègue, puisque, hormis la suppression des derniers vers, il n'y a jamais apporté aucune correction.

[57](#) Cette célèbre apostrophe a appelé les travestissements burlesques dès la création de l'œuvre : Tallemant des Réaux rapporte que l'académicien Boisrobert, « pour divertir le Cardinal [*Richelieu*] et contenter en même temps l'envie qu'il avait contre *Le Cid*, [...] le fit jouer devant lui en ridicule par les laquais et les marmitons. Entre autres choses, en cet endroit où Don Diègue dit à son fils : *Rodrigue, as-tu du cœur ?* Rodrigue répondait : *Je n'ai que du carreau*. » (*Historiettes*, t. I, p. 400.)

[58](#) ◇ 1660-1682, les deux derniers vers de la réplique font place à deux nouveaux : Je l'ai vu tout couvert de sang et de poussière / Porter partout l'effroi dans une armée entière, | La réplique de Rodrigue au v. 281 (qui soulignait un peu indiscrètement l'effet de suspens) est ensuite supprimée, et Don Diègue enchaîne immédiatement sur les v. 282-283 (légèrement modifiés) : *Et pour t'en dire encor quelque*

chose de plus / Plus que brave soldat, plus que grand Capitaine, / C'est... | Corneille, sans doute, aura voulu supprimer ici une image hardie reprise par Scudéry : « *Se faire un beau rempart de mille funérailles*. J'aurais bâti ce rempart de corps morts, et d'armes brisées, et non pas de funérailles : cette phrase est extravagante, et ne veut rien dire. » L'Académie condamna aussi l'image, justifiée cependant par l'auteur anonyme de la *Défense du Cid* : « Pour être extravagante il faut que ce mot de funérailles n'ait point de rapport avec un corps mort. Ou bien il [Scudéry] ne sait ce que veut dire extravagante. »

[59](#) ◇ 1660-1682 : d'un *père tel que moi* ; | Corneille adopte l'ordre syntaxique qui commence à s'imposer pour ce tour.

[60](#) ◇ 1660-1682 : Je vais les *déplorer*,

[61](#) ◇ À partir de 1663, la didascalie *seul* disparaît. | Cette célèbre scène adopte la forme de *stances*, monologue lyrique à la versification élaborée (voir la Note sur le texte, p. 76) qui s'apparente presque à une *aria* d'opéra ; en 1681, les trois premières strophes en ont d'ailleurs été mises en musique par Marc-Antoine Charpentier.

[62](#) Scudéry critique le terme d'*offenseur*, qui est un néologisme, et se moque de ce que Corneille « se croie assez grand homme pour enrichir la langue, et qu'il use souvent de ce terme nouveau ». L'Académie est plus nuancée : « L'Observateur a quelque fondement en sa répréhension, de dire que ce mot *offenseur* n'est pas en usage, toutefois étant à souhaiter qu'il y fût pour opposer à *offensé*, cette hardiesse n'est pas condamnable. » Au vrai, il semble que Corneille n'ait forgé ce mot que pour suivre ici de très près deux vers de Guillén de Castro : *Mi padre el ofendido ! estraña pena ! /y el ofensor el padre de Ximena...*

[63](#) ◇ 1656-1682 : L'un m'*anime* le cœur, l'autre retient mon bras.

[64](#) ◇ Sur ce seul passage, nous nous écartons du texte de l'édition originale, qui donne du début de cette troisième strophe une version toute différente : *Illustre tyrannie, adorable contrainte, / Par qui de ma raison la lumière est éteinte, / A mon aveuglement rendez un peu de jour*. | La leçon que nous avons retenue est celle qui apparaît dans les trois autres éditions de 1637 : il est manifeste que Corneille a eu le dessein de corriger ce passage presque immédiatement après l'impression, n'étant pas satisfait de la première version (est-ce à cause du dernier vers, qui s'attira les sarcasmes de Scudéry : « On ne rend pas le jour à l'aveuglement, mais oui bien à l'aveugle » –, et qui semble d'ailleurs imité du v. 950 des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau : « Dans mon aveuglement je trouve assez de jour » ?) ; les comédiens du Marais ont dû adopter le texte corrigé plus vite encore. La version révisée dut par contre satisfaire pleinement Corneille, puisqu'elle demeura inchangée jusqu'en 1682 (si l'on excepte les éditions de 1644-1646, qui donnent au v. 314 *Impitoyable loi, cruelle tyrannie* : mais cette leçon semble quelque peu suspecte, qui efface l'oxymore *aimable tyrannie* pour associer à ce nom un adjectif banal).

[65](#) ◇ 1652-1682 : *Digne* ennemi

[66](#) ◇ 1660-1682 : *Fer, qui causes* ma peine | Corneille veut indiquer explicitement que Rodrigue apostrophe ici l'épée que son père vient de lui remettre (et à laquelle il s'adressait lui-même v. 253-258).

[67](#) ◇ 1660-1682. Corneille a profondément modifié les six vers qui sont au cœur de cette strophe (il n'en conserve que les rimes) : *J'attire en me vengeant sa haine, et sa colère, / J'attire ses mépris en ne me vengeant pas. / À mon plus doux espoir l'un me rend infidèle, / Et l'autre indigne d'elle. / Mon mal augmente à le vouloir guérir, / Tout redouble* ma peine

[68](#) ◇ 1660-1682. Les deux derniers vers de cette strophe sont légèrement modifiés : Allons, mon bras, *sauvons du moins l'honneur, / Puisqu'après tout* il faut perdre Chimène.

[69](#) ◇ 1652-1657 : Dois-je pas à mon père *autant* qu'à ma maîtresse ? | 1660-1682 : *Je dois tout à mon père* avant qu'à ma maîtresse | Corneille semble ici hésiter sur un point important : en 1637, dans cette strophe qui marque la résolution de la délibération de Rodrigue, la hiérarchie entre le devoir au père et le devoir à la maîtresse était nettement marquée. En 1652, la correction rétablit la balance égale entre ces deux devoirs, ce qui semble quelque peu contradictoire avec le mouvement même de ces stances (serait-ce une erreur d'impression ?). En 1660, enfin, Corneille tranche sans équivoque, et rétablit la précellence du devoir filial. Quant à la syntaxe de ce vers, les *Sentiments de l'Académie* jugent fautif l'emploi absolu du verbe *devoir* : « *Je dois* est trop vague. Il doit être déterminé à quelque chose qui exprimât ce qu'il doit. »

[70](#) Ce vers repose sur une pointe : Corneille, par un effet de syllepse, joue sur les deux sens, concret et abstrait, du mot *sang*. Scudéry raille lourdement cette figure de style : « Je ne sais dans quel aphorisme d'Hippocrate l'Auteur a remarqué qu'une mauvaise action corrompt le sang » ; l'Académie au contraire en souligne la finesse : « L'Observateur n'a pas bien repris cet endroit, car métaphoriquement le sang qui a été reçu des aïeux est souillé par les mauvaises actions. Et ce vers est fort beau. »

[71](#) Là encore, Corneille imite de près les vers de Guillén de Castro : *haviendo sido / mi padre el ofendido, / poco importa que fuese / el ofensor el padre de Ximena*.

ACTE II

Scène première

DON ARIAS, LE COMTE

LE COMTE

Je l'avoue entre nous, quand je lui fis l'affront
J'eus le sang un peu chaud, et le bras un peu prompt¹,
355 Mais puisque c'en est fait, le coup est sans remède.

DON ARIAS

Qu'aux volontés du Roi ce grand courage cède,
Il y prend grande part, et son cœur* irrité
Agira contre vous de pleine autorité.
Aussi vous n'avez point de valable défense,
360 Le rang de l'offensé, la grandeur de l'offense,
Demandent des devoirs et des submissions*
Qui passent le commun des satisfactions*².

LE COMTE

Qu'il prenne donc ma vie, elle est en sa puissance³.

DON ARIAS

Un peu moins de transport*, et plus d'obéissance,
365 D'un Prince qui vous aime apaisez le courroux⁴,
Il a dit : je le veux, désobéirez-vous ?

LE COMTE

Monsieur, pour conserver ma gloire et mon estime
Désobéir un peu n'est pas un si grand crime :
Et quelque grand qu'il fût⁵, mes services présents
370 Pour le faire abolir* sont plus que suffisants.

DON ARIAS

Quoi qu'on fasse d'illustre et de considérable
Jamais à son sujet un Roi n'est redevable :
Vous vous flattez* beaucoup, et vous devez savoir
Que qui sert bien son Roi ne fait que son devoir ;
375 Vous vous perdrez*, Monsieur, sur cette confiance.

LE COMTE

Je ne vous en croirai qu'après l'expérience.

DON ARIAS

Vous devez redouter la puissance d'un Roi.

LE COMTE

Un jour seul ne perd* pas un homme tel que moi.
Que toute sa grandeur s'arme pour mon supplice,
380 Tout l'État périra plutôt que je périsse⁶.

DON ARIAS

Quoi ? vous craignez si peu le pouvoir souverain ?

LE COMTE

D'un sceptre qui sans moi tomberait de sa main ?
Il a trop d'intérêt lui-même en ma personne,
Et ma tête en tombant ferait choir sa couronne.

DON ARIAS

385 Souffrez que la raison remette vos esprits,
Prenez un bon conseil*.

LE COMTE

Le conseil en est pris.

DON ARIAS

Que lui dirai-je enfin ? Je lui dois rendre compte.

LE COMTE

Que je ne puis du tout consentir à ma honte.

DON ARIAS

Mais songez que les rois veulent être absolus.

LE COMTE

390 Le sort en est jeté⁷, Monsieur, n'en parlons plus.

DON ARIAS

Adieu donc, puisqu'en vain je tâche à vous résoudre ;
Tout couvert de lauriers, craignez encor la foudre⁸.

LE COMTE

Je l'attendrai sans peur.

DON ARIAS

Mais non pas sans effet*.

LE COMTE

Nous verrons donc par là Don Diègue satisfait*.

Don Arias rentre⁹.

395 Je m'étonne* fort peu de menaces pareilles,
Dans les plus grands périls je fais plus de merveilles,
Et quand l'honneur y va, les plus cruels trépas
Présentés à mes yeux ne m'ébranleraient pas¹⁰.

Scène II

LE COMTE, DON RODRIGUE

DON RODRIGUE

À moi, Comte, deux mots¹¹.

LE COMTE

Parle.

DON RODRIGUE

400 Connais-tu bien Don Diègue ?

Ôte-moi d'un doute.

LE COMTE

Oui.

DON RODRIGUE

Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu*¹²,
La vaillance, et l'honneur de son temps ? le sais-tu ?

Parlons bas, écoute.

LE COMTE

Peut-être.

DON RODRIGUE

Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang* ? le sais-tu ?

LE COMTE

Que m'importe ?

DON RODRIGUE

405 À quatre pas d'ici je te le fais savoir.

LE COMTE

Jeune présomptueux.

DON RODRIGUE

Parle sans t'émouvoir,
Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années¹³.

LE COMTE

410 Mais t'attaquer à moi¹⁴ ! qui t'a rendu si vain*,
Toi qu'on n'a jamais vu les armes à la main ?

DON RODRIGUE

Mes pareils à deux fois ne se font point connaître¹⁵,
Et pour leurs coups* d'essai veulent des coups de maître.

LE COMTE

Sais-tu bien qui je suis ?

DON RODRIGUE

Oui, tout autre que moi
Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi,
415 Mille et mille lauriers dont ta tête est couverte¹⁶
Semblent porter écrit le destin de ma perte ;
J'attaque en téméraire un bras toujours vainqueur,
Mais j'aurai trop de force ayant assez de cœur*,
À qui venge son père il n'est rien impossible,
420 Ton bras est vaincu, mais non pas invincible.

LE COMTE

Ce grand cœur* qui paraît aux discours que tu tiens
Par tes yeux chaque jour se découvrait aux miens,
Et croyant voir en toi l'honneur de la Castille,
Mon âme avec plaisir te destinait ma fille.
425 Je sais ta passion, et suis ravi de voir
Que tous ses mouvements cèdent à ton devoir,

Qu'ils n'ont point affaibli cette ardeur magnanime*,
Que ta haute vertu* répond à mon estime,
Et que voulant pour gendre un Chevalier parfait
430 Je ne me trompais point au choix que j'avais fait.
Mais je sens que pour toi ma pitié s'intéresse*,
J'admire ton courage, et je plains ta jeunesse ;
Ne cherche point à faire un coup* d'essai fatal*,
Dispense ma valeur d'un combat inégal,
435 Trop peu d'honneur pour moi suivrait cette victoire,
À vaincre sans péril on triomphe sans gloire,
On te croirait toujours abattu sans effort,
Et j'aurais seulement le regret de ta mort.

DON RODRIGUE

440 D'une indigne pitié ton audace est suivie.
Qui m'ose ôter l'honneur craint de m'ôter la vie !

LE COMTE

Retire-toi d'ici.

DON RODRIGUE

Marchons sans discourir.

LE COMTE

Es-tu si las de vivre ?

DON RODRIGUE

As-tu peur de mourir ?

LE COMTE

Viens, tu fais ton devoir, et le fils dégénère*
Qui survit un moment à l'honneur de son père.

Scène III

L'INFANTE, CHIMÈNE, LÉONOR

L'INFANTE

445 Apaise, ma Chimène, apaise ta douleur,
Fais agir ta constance en ce coup de malheur,
Tu reverras le calme après ce faible orage,
Ton bonheur n'est couvert que d'un petit nuage¹⁷,
Et tu n'as rien perdu pour le voir différer¹⁸.

CHIMÈNE

450 Mon cœur outré d'ennuis n'ose rien espérer,
Un orage si prompt qui trouble une bonace*
D'un naufrage certain nous porte la menace.
Je n'en saurais douter, je pérís dans le port,
J'aimais, j'étais aimée, et nos pères d'accord,
455 Et je vous en contais la première nouvelle¹⁹
Au malheureux moment que naissait leur querelle,
Dont le récit fatal* sitôt qu'on vous l'a fait
D'une si douce attente a ruiné l'effet*.
Maudite ambition, détestable manie*,
460 Dont les plus généreux souffrent la tyrannie,
Impitoyable honneur, mortel à mes plaisirs²⁰,
Que tu me vas coûter²¹ de pleurs et de soupirs !

L'INFANTE

Tu n'as dans leur querelle aucun sujet de craindre,
Un moment l'a fait naître, un moment va l'éteindre,
465 Elle a fait trop de bruit pour ne pas s'accorder*,
Puisque déjà le Roi les veut accommoder*,
Et de ma part mon âme à tes ennuis sensible²²
Pour en tarir la source y fera l'impossible²³.

CHIMÈNE

470 Les accommodements* ne font rien en ce point,
Les affronts à l'honneur ne se réparent point²⁴,
En vain on fait agir la force, ou la prudence*,
Si l'on guérit le mal ce n'est qu'en apparence,
La haine que les cœurs conservent au-dedans
Nourrit des feux* cachés, mais d'autant plus ardents.

L'INFANTE

475 Le saint nœud qui joindra Don Rodrigue et Chimène
Des pères ennemis dissipera la haine,
Et nous verrons bientôt votre amour le plus fort
Par un heureux hymen étouffer ce discord*.

CHIMÈNE

480 Je le souhaite ainsi plus que je ne l'espère ;
Don Diègue est trop altier*, et je connais mon père.
Je sens couler des pleurs que je veux retenir,
Le passé me tourmente, et je crains l'avenir.

L'INFANTE

Que crains-tu ? d'un vieillard l'impuissante faiblesse²⁵ ?

CHIMÈNE

Rodrigue a du courage.

L'INFANTE

Il a trop de jeunesse.

CHIMÈNE

485 Les hommes valeureux le sont du premier coup*.

L'INFANTE

Tu ne dois pas pourtant le redouter beaucoup,
Il est trop amoureux pour te vouloir déplaire,
Et deux mots de ta bouche arrêtent sa colère.

CHIMÈNE

490 S'il ne m'obéit point, quel comble à mon ennui* !
Et s'il peut m'obéir, que dira-t-on de lui ?
Souffrir un tel affront étant né Gentilhomme !
Soit qu'il cède, ou résiste au feu qui le consume*²⁶,
Mon esprit ne peut qu'être, ou honteux, ou confus,
De son trop de respect, ou d'un juste refus.

L'INFANTE

495 Chimène est généreuse²⁷, et quoique intéressée*
Elle ne peut souffrir une lâche pensée²⁸ !
Mais si jusques au jour de l'accommodement*
Je fais mon prisonnier de ce parfait amant,
Et que j'empêche ainsi l'effet* de son courage,
500 Ton esprit amoureux n'aura-t-il point d'ombrage ?

CHIMÈNE

Ah Madame ! en ce cas je n'ai plus de souci.

Scène IV

L'INFANTE, CHIMÈNE, LÉONOR, LE PAGE

L'INFANTE

Page, cherchez Rodrigue, et l'amenez ici.

LE PAGE

Le Comte de Gormas et lui...

CHIMÈNE

Bon Dieu ! je tremble.

L'INFANTE

Parlez.

LE PAGE

De ce Palais ils sont sortis ensemble²⁹.

CHIMÈNE

505 Seuls ?

LE PAGE

Seuls, et qui semblaient tout bas se quereller.

CHIMÈNE

Sans doute ils sont aux mains, il n'en faut plus parler :
Madame, pardonnez à cette promptitude³⁰.

Scène v

L'INFANTE, LÉONOR

L'INFANTE

Hélas ! que dans l'esprit je sens d'inquiétude !
Je pleure ses malheurs, son amant me ravit,
510 Mon repos m'abandonne, et ma flamme revit.
Ce qui va séparer Rodrigue de Chimène
Avecque mon espoir fait renaître ma peine³¹,
Et leur division que je vois à regret
Dans mon esprit charmé* jette un plaisir secret.

LÉONOR

515 Cette haute vertu* qui règne dans votre âme
Se rend-elle si tôt à cette lâche flamme ?

L'INFANTE

Ne la nomme point lâche à présent que chez moi
Pompeuse* et triomphante elle me fait la loi.
Porte-lui du respect puisqu'elle m'est si chère ;
520 Ma vertu* la combat, mais malgré moi j'espère,
Et d'un si fol espoir mon cœur mal défendu
Vole après un amant que Chimène a perdu.

LÉONOR

Vous laissez choir ainsi ce glorieux courage,

Et la raison chez vous perd ainsi son usage ?

L'INFANTE

525 Ah ! qu'avec peu d'effet* on entend la raison,
Quand le cœur est atteint d'un si charmant* poison !
Alors que le malade aime sa maladie³²
Il ne peut plus souffrir que l'on y remédie³³.

LÉONOR

530 Votre espoir vous séduit, votre mal vous est doux,
Mais toujours ce Rodrigue est indigne de vous³⁴.

L'INFANTE

Je ne le sais que trop, mais si ma vertu* cède
Apprends comme l'amour flatte* un cœur qu'il possède.
Si Rodrigue une fois sort vainqueur du combat³⁵,
Si dessous sa valeur ce grand guerrier s'abat,
535 Je puis en faire cas, je puis l'aimer sans honte,
Que ne fera-t-il point s'il peut vaincre le Comte ?
J'ose m'imaginer qu'à ses moindres exploits
Les royaumes entiers tomberont sous ses lois,
Et mon amour flatteur déjà me persuade
540 Que je le vois assis au trône de Grenade,
Les Maures³⁶ subjugués* trembler en l'adorant,
L'Aragon recevoir ce nouveau conquérant,
Le Portugal se rendre, et ses nobles journées³⁷
Porter delà les mers ses hautes destinées,
545 Au milieu de l'Afrique arborer ses lauriers³⁸ :
Enfin tout ce qu'on dit des plus fameux guerriers,
Je l'attends de Rodrigue après cette victoire,
Et fais de son amour un sujet de ma gloire.

LÉONOR

500 Mais, Madame, voyez où vous portez son bras,
Ensuite d'un combat qui peut-être n'est pas³⁹.

L'INFANTE

Rodrigue est offensé, le Comte a fait l'outrage,
Ils sont sortis ensemble, en faut-il davantage ?

LÉONOR

Je veux que ce combat demeure pour certain ;
Votre esprit va-t-il point bien vite pour sa main⁴⁰ ?

L'INFANTE

555 Que veux-tu ? je suis folle, et mon esprit s'égare,
Mais c'est le moindre mal que l'amour me prépare⁴¹,
Viens dans mon cabinet* consoler mes ennuis*,
Et ne me quitte point dans le trouble où je suis.

Scène VI

LE ROI, DON ARIAS, DON SANCHE, DON ALONSE.

LE ROI

560 Le Comte est donc si vain*, et si peu raisonnable !
Ose-t-il croire encor son crime⁴² pardonnable ?

DON ARIAS

Je l'ai de votre part longtemps entretenu,
J'ai fait mon pouvoir*, Sire, et n'ai rien obtenu.

LE ROI

565 Justes Cieux ! Ainsi donc un sujet téméraire
À si peu de respect, et de soin de me plaire !
Il offense Don Diègue, et méprise son Roi !
Au milieu de ma Cour il me donne la loi !
Qu'il soit brave guerrier, qu'il soit grand Capitaine,
Je lui rabattrai bien cette humeur si hautaine⁴³,
Fût-il la valeur même, et le Dieu des combats,
570 Il verra ce que c'est que de n'obéir pas.
Je sais trop comme il faut dompter cette insolence⁴⁴,
Je l'ai voulu d'abord traiter sans violence,
Mais puisqu'il en abuse, allez dès aujourd'hui,
Soit qu'il résiste, ou non, vous assurer* de lui.

Don Alonse rentre⁴⁵.

DON SANCHE

575 Peut-être un peu de temps le rendrait moins rebelle,
On l'a pris tout bouillant encor de sa querelle,
Sire, dans la chaleur d'un premier mouvement
Un cœur* si généreux se rend malaisément ;
On voit bien qu'on a tort⁴⁶, mais une âme si haute
580 N'est pas si tôt réduite à confesser sa faute.

LE ROI

Don Sanche, taisez-vous, et soyez averti
Qu'on se rend criminel à prendre son parti.

DON SANCHE

J'obéis, et me tais, mais, de grâce encor, Sire,
Deux mots en sa défense.

LE ROI

Et que pourrez-vous dire ?

DON SANCHE

585 Qu'une âme accoutumée aux grandes actions
Ne se peut abaisser à des submissions* :
Elle n'en conçoit point qui s'expliquent sans honte,
Et c'est contre ce mot qu'a résisté le Comte ;
Il trouve en son devoir un peu trop de rigueur,
590 Et vous obéirait s'il avait moins de cœur*.
Commandez que son bras nourri dans les alarmes*⁴⁷
Répare cette injure à la pointe des armes,
Il satisfera*, Sire, et vienne qui voudra,
Attendant qu'il l'ait su voici qui répondra⁴⁸.

LE ROI

595 Vous perdez le respect, mais je pardonne à l'âge,
Et j'estime l'ardeur en un jeune courage ;
Un Roi dont la prudence* a de meilleurs objets
Est meilleur ménager* du sang de ses sujets,
Je veille pour les miens, mes soucis* les conservent,
600 Comme le chef⁴⁹ a soin des membres qui le servent :
Ainsi votre raison n'est pas raison pour moi ;
Vous parlez en soldat, je dois agir en Roi,
Et quoi qu'il faille dire, et quoi qu'il veuille croire⁵⁰,
Le Comte à m'obéir ne peut perdre sa gloire.
605 D'ailleurs l'affront me touche, il a perdu* d'honneur
Celui que de mon fils j'ai fait le Gouverneur⁵¹.

Et par ce trait hardi d'une insolence extrême
Il s'est pris à mon choix, il s'est pris à moi-même.
C'est moi qu'il satisfait* en réparant ce tort.
610 N'en parlons plus. Au reste on nous menace fort,
Sur un avis reçu je crains une surprise*.

DON ARIAS

Les Maures contre vous font-ils quelque entreprise ?
S'osent-ils préparer à des efforts nouveaux ?

LE ROI

Vers la bouche du fleuve on a vu leurs vaisseaux,
615 Et vous n'ignorez pas qu'avec fort peu de peine
Un flux de pleine mer jusqu'ici les amène⁵².

DON ARIAS

Tant de combats perdus leur ont ôté le cœur*
D'attaquer désormais un si puissant vainqueur⁵³.

LE ROI

N'importe, ils ne sauraient qu'avecque jalousie
620 Voir mon sceptre aujourd'hui régir l'Andalousie,
Et ce pays si beau que j'ai conquis sur eux
Réveille à tous moments leurs desseins généreux⁵⁴ :
C'est l'unique raison qui m'a fait dans Séville
Placer depuis dix ans le trône de Castille,
625 Pour les voir de plus près, et d'un ordre plus prompt
Renverser aussitôt ce qu'ils entreprendront⁵⁵.

DON ARIAS

Sire, ils ont trop appris aux dépens de leurs têtes⁵⁶
Combien votre présence assure vos conquêtes :
Vous n'avez rien à craindre.

LE ROI

Et rien à négliger,
630 Le trop de confiance attire le danger,

Et le même ennemi que l'on vient de détruire,
S'il sait prendre son temps, est capable de nuire⁵⁷.

Don Alonse revient.

635 Toutefois j'aurais tort de jeter dans les cœurs,
L'avis étant mal sûr⁵⁸, de paniques* terreurs,
L'effroi que produirait cette alarme* inutile
Dans la nuit qui survient troublerait trop la ville :
Puisqu'on fait bonne garde aux murs et sur le port,
Il suffit pour ce soir⁵⁹.

DON ALONSE

Sire, le Comte est mort,
Don Diègue par son fils a vengé son offense.

LE ROI

640 Dès que j'ai su l'affront, j'ai prévu la vengeance,
Et j'ai voulu dès lors prévenir ce malheur.

DON ALONSE

Chimène à vos genoux apporte sa douleur,
Elle vient toute en pleurs vous demander justice.

LE ROI

645 Bien qu'à ses déplaisirs* mon âme compatisse,
Ce que le Comte a fait semble avoir mérité
Ce juste châtement⁶⁰ de sa témérité.
Quelque juste pourtant que puisse être sa peine,
Je ne puis sans regret perdre un tel Capitaine ;
Après un long service à mon État rendu,
650 Après son sang pour moi mille fois répandu,
À quelques sentiments que son orgueil m'oblige,
Sa perte m'affaiblit, et son trépas m'afflige.

Scène VII

LE ROI, DON DIÈGUE, CHIMÈNE,
DON SANCHE, DON ARIAS, DON ALONSE

CHIMÈNE

Sire, Sire, justice⁶¹.

DON DIÈGUE

Ah ! Sire, écoutez-nous.

CHIMÈNE

Je me jette à vos pieds.

DON DIÈGUE

J'embrasse vos genoux⁶².

CHIMÈNE

655 Je demande justice.

DON DIÈGUE

Entendez ma défense.

CHIMÈNE

Vengez-moi d'une mort...

DON DIÈGUE

Qui punit l'insolence.

CHIMÈNE

Rodrigue, Sire...

DON DIÈGUE

À fait un coup* d'homme de bien.

CHIMÈNE

Il a tué mon père⁶³.

DON DIÈGUE
Il a vengé le sien.

CHIMÈNE
Au sang de ses sujets un Roi doit la justice.

DON DIÈGUE
660 Une vengeance juste est sans peur du supplice⁶⁴.

LE ROI
Levez-vous l'un et l'autre, et parlez à loisir.
Chimène, je prends part à votre déplaisir*,
D'une égale douleur je sens mon âme atteinte ;
Vous parlerez après, ne troublez pas sa plainte⁶⁵.

CHIMÈNE
665 Sire, mon père est mort, mes yeux ont vu son sang
Couler à gros bouillons de son généreux⁶⁶ flanc,
Ce sang qui tant de fois garantit vos murailles,
Ce sang qui tant de fois vous gagna des batailles,
Ce sang qui tout sorti fume encor de courroux
670 De se voir répandu pour d'autres que pour vous,
Qu'au milieu des hasards n'osait verser la guerre,
Rodrigue en votre Cour vient d'en couvrir la terre,
Et pour son coup* d'essai son indigne attentat*
D'un si ferme soutien a privé votre État,
675 De vos meilleurs soldats abattu l'assurance,
Et de vos ennemis relevé l'espérance⁶⁷.
J'arrivai sur le lieu⁶⁸ sans force et sans couleur,
Je le trouvai sans vie⁶⁹. Excusez ma douleur,
Sire, la voix me manque à ce récit funeste,
680 Mes pleurs et mes soupirs vous diront mieux le reste.

LE ROI
Prends courage, ma fille, et sache qu'aujourd'hui
Ton Roi te veut servir de père au lieu de lui⁷⁰.

CHIMÈNE
Sire, de trop d'honneur ma misère* est suivie.

685 J'arrivai donc sans force, et le trouvai sans vie⁷¹,
 Il ne me parla point, mais pour mieux m'émouvoir⁷²
 Son sang sur la poussière écrivait mon devoir,
 Ou plutôt sa valeur en cet état réduite
 Me parlait par sa plaie, et hâtait ma poursuite*,
 Et pour se faire entendre au plus juste des Rois
 690 Par cette triste bouche⁷³ elle empruntait ma voix.
 Sire, ne souffrez pas que sous votre puissance
 Règne devant vos yeux une telle licence*,
 Que les plus valeureux avec impunité
 Soient exposés aux coups de la témérité,
 695 Qu'un jeune audacieux triomphe de leur gloire,
 Se baigne dans leur sang, et brave leur mémoire ;
 Un si vaillant guerrier qu'on vient de vous ravir
 Éteint, s'il n'est vengé, l'ardeur de vous servir.
 Enfin mon père est mort, j'en demande vengeance,
 700 Plus pour votre intérêt que pour mon allégeance* ;
 Vous perdez en la mort d'un homme de son rang,
 Vengez-la par une autre, et le sang par le sang,
 Sacrifiez Don Diègue, et toute sa famille,
 À vous, à votre peuple, à toute la Castille,
 705 Le Soleil qui voit tout ne voit rien sous les Cieux
 Qui vous puisse payer un sang si précieux⁷⁴.

LE ROI

Don Diègue, répondez.

DON DIÈGUE

Qu'on est digne d'envie
 Quand avecque la force on perd aussi la vie,
 Sire, et que l'âge apporte aux hommes généreux
 710 Avecque sa faiblesse un destin malheureux⁷⁵ !
 Moi dont les longs travaux* ont acquis tant de gloire,
 Moi que jadis partout a suivi la victoire,
 Je me vois aujourd'hui pour avoir trop vécu
 Recevoir un affront, et demeurer vaincu.
 715 Ce que n'a pu jamais combat, siège, embuscade,
 Ce que n'a pu jamais Aragon, ni Grenade⁷⁶,
 Ni tous vos ennemis, ni tous mes envieux,
 L'orgueil dans votre Cour l'a fait presque à vos yeux,
 Et souillé sans respect l'honneur de ma vieillesse,
 720 Avantage de l'âge, et fort de ma faiblesse⁷⁷.
 Sire, ainsi ces cheveux blanchis sous le harnois*,
 Ce sang pour vous servir prodigué tant de fois,

Ce bras jadis l'effroi d'une armée ennemie,
Descendaient au tombeau tous chargés d'infamie,
725 Si je n'eusse produit un fils digne de moi,
Digne de son pays, et digne de son Roi.
Il m'a prêté sa main, il a tué le Comte,
Il m'a rendu l'honneur, il a lavé ma honte.
Si montrer du courage et du ressentiment,
730 Si venger un soufflet mérite un châtement,
Sur moi seul doit tomber l'éclat* de la tempête :
Quand le bras a failli l'on en punit la tête ;
Du crime glorieux qui cause nos débats⁷⁸,
Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras,
735 Si Chimène se plaint qu'il a tué son père,
Il ne l'eût jamais fait, si je l'eusse pu faire.
Immolez donc ce chef que les ans vont ravir,
Et conservez pour vous le bras qui peut servir,
Aux dépens de mon sang satisfaites* Chimène,
740 Je n'y résiste point, je consens à ma peine,
Et loin de murmurer* d'un injuste décret⁷⁹
Mourant sans déshonneur je mourrai sans regret.

LE ROI

L'affaire est d'importance, et bien considérée
Mérite en plein conseil d'être délibérée.
745 Don Sanche remettez Chimène en sa maison,
Don Diègue aura ma Cour et sa foi* pour prison,
Qu'on me cherche son fils. Je vous ferai justice.

CHIMÈNE

Il est juste, grand Roi, qu'un meurtrier périsse.

LE ROI

Prends du repos, ma fille, et calme tes douleurs.

CHIMÈNE

750 M'ordonner du repos, c'est croître* mes malheurs.

Fin du second Acte.

¹ ◇ 1660-1682 : Je l'avoue entre nous, *mon sang un peu trop chaud / S'est trop ému d'un mot, et l'a porté trop haut.*

2 Corneille, dit-on, aurait supprimé dans cette scène, après les premières représentations, quatre vers où le Comte faisait un peu trop directement l'apologie du duel. Ces vers n'ont jamais figuré dans aucune édition publiée par Corneille ; divers témoignages (correspondances, mémoires) nous les ont cependant conservés, ainsi Philippe Fortin de La Hoguette, dans une lettre de mai 1637 : « On a supprimé avec beaucoup de sagesse ces vers :

*Ces satisfactions n'apaisent point une âme,
Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffamer,
Et de tous ces accords l'effet le plus commun
Est de perdre d'honneur deux hommes au lieu d'un.*

Ce poison était bien subtilement préparé pour ne pas s'insinuer dans l'esprit de la noblesse qui n'en était déjà que trop infectée. » La Hoguette ne signale pas à quel point exact du texte ces vers pouvaient s'insérer ; il est tentant de les placer en ouverture de la réplique du Comte, immédiatement avant le v. 363, le terme *satisfactions* servant de pivot entre les répliques. Voltaire, dans son *Théâtre de Corneille* (1764), indique cependant une autre place (après le v. 370), et donne un texte légèrement différent :

*Les satisfactions n'apaisent point une âme,
Qui les reçoit a tort, qui les fait se diffamer,
Et de pareils accords l'effet le plus commun
Est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.*

(Voir Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille*, CNRS, 1972, p. 64-65.)

3 ◇ 1660-1682 : *Le Roi peut à son gré disposer de ma vie.*

4 ◇ 1660-1682 : *De trop d'emportement votre faute est suivie. / Le Roi vous aime encor, apaisez son courroux,*

5 ◇ 1660-1682 : *Et quelque grand qu'il soit*

6 ◇ 1660-1682 : *Tout l'État périra, s'il faut que je périsse.*

7 On reconnaît dans cette parole, par laquelle Don Gormas s'affranchit tranquillement de l'autorité de son roi, le fameux *alea jacta est* que César aurait prononcé en franchissant le Rubicon avec ses troupes. Cette rivière marquait la frontière de la Gaule cisalpine, qu'il commandait, et aucun gouverneur de province n'avait le droit de pénétrer en Italie avec ses légions ; son geste témoignait symboliquement de son insoumission au pouvoir de Rome, et engagea la guerre civile. L'épisode est raconté par Suétone, *Vies des douze Césars*, I (« Le Divin Jules »), § XXXII.

8 ◇ 1660-1682 : *Avec tous vos lauriers craignez encor le foudre. | C'était une superstition assez commune que de croire que la foudre se détournait des généraux victorieux, protégés par leur couronne de lauriers. En 1660, Corneille met le mot *foudre* au masculin afin qu'il évoque plus nettement l'emblème du châtiment divin, ou de la colère royale.*

9 ◇ 1663-1682 : *Don Arias rentre. Il est seul.*

10 ◇ 1660-1682, Corneille a récrit les quatre vers sur lesquels se clôt cette scène : *Qui ne craint point la mort ne craint point les menaces, / J'ai le cœur au-dessus des plus fières disgrâces, / Et l'on peut me résoudre à vivre sans bonheur, / Mais non pas me résoudre à vivre sans honneur.* | Il supprime ainsi un vers dont la syntaxe est un peu obscure (v. 396, comprendre : c'est dans les plus grands périls que je fais le plus de merveilles, d'actions étonnantes), ainsi que le tour *quand l'honneur y va* (v. 397, pour : quand il y va de l'honneur), blâmé par *Les Sentiments de l'Académie*.

11 Dans toute cette scène, Corneille, qui s'interdit de figurer effectivement sur le théâtre le duel entre Rodrigue et le Comte, donne à voir la procédure d'engagement de ce duel, qui répond à un protocole strict (voir le Dossier, p. 232-234). Mais sans doute était-ce déjà trop pour les académiciens, qui ont estimé que la scène n'aurait pas dû se poursuivre au-delà de la réplique « À quatre pas d'ici je te le fais savoir » (v. 405) : « Après avoir dit ces mots, le grand discours qui suit jusques à la fin de la scène est hors de saison. » Signalons par ailleurs que ce vif dialogue entre Rodrigue et Don Gormas (v. 399-405) est calqué sur le passage correspondant dans la pièce de Guillén de Castro.

12 *La même vertu* : c'est-à-dire la vertu même. L'antéposition de *même* avec cette valeur était tout à fait admise en français classique.

13 ◇ 1648-1662 : La valeur n'attend *point* le nombre des années.

14 ◇ 1660-1682 : *Te mesurer à moi !*

15 Comprendre : les hommes tels que moi n'ont pas besoin de deux occasions pour révéler ce qu'ils sont.

16 ◇ 1660-1682 : *Les palmes dont je vois ta tête si couverte* | Corneille a ici effacé une des occurrences du mot *lauriers*, dont Scudéry lui reprochait l'abus (voir le Lexique).

17 ◇ 1660-1682 : que d'un *peu* de nuage,

18 La préposition *pour* suivie de l'infinitif, dans la langue classique, est susceptible de différentes valeurs sémantiques : ici, le tour a une valeur concessive (et tu n'as rien perdu *bien qu'il* soit différé).

19 ◇ 1664-1682 : la *charmante* nouvelle

20 ◇ 1664-1682 : *Honneur impitoyable à mes plus chers désirs*,

21 ◇ 1660-1682 : Que tu *vas me* coûter

22 ◇ 1660-1682 : Et tu *sais que* mon âme à tes ennuis sensible,

23 Scudéry ironise sur le tour *faire l'impossible* : « À le bien prendre, c'est ne vouloir rien faire que de vouloir faire ce qu'on ne peut faire. On pardonne ces fautes aux petites gens qui s'en servent, mais non pas aux grands auteurs, tel que croit être celui du *Cid*. » L'Académie concède cependant que « l'usage a reçu *faire l'impossible*, pour dire *faire tout ce qui est possible* », et la *Défense du Cid* insinue que Scudéry condamne cette formule « faute de se souvenir de sa rhétorique, qui use parfois de l'hyperbole, comme en ce lieu. *Faire l'impossible* veut dire, faire plus que les autres, dont l'effort se termine à ce qui est faisable, et celui qui les surpasse est dit faire l'impossible, à cause qu'il va plus avant qu'eux. »

24 ◇ 1660-1682 : *De si mortels affronts* ne se réparent point :

25 ◇ L'édition de 1646 donne ici une ponctuation différente, qui change le sens du vers : Que crains-tu d'un vieillard l'impuissante faiblesse ? | (*i.e.* Quelle raison as-tu de craindre...) | Toutes les éditions ultérieures reviennent à la ponctuation primitive, sauf l'édition ultime de 1682 qui porte la même correction.

26 ◇ 1648-1682, ce vers et le précédent deviennent : *Étant né ce qu'il est, souffrir un tel outrage ! / Soit qu'il résiste ou cède au feu qui me l'engage*,

27 ◇ 1660-1682 : Chimène a l'âme haute,

28 ◇ 1660-1682 : une basse pensée :

29 ◇ 1645-1646 : *Hors de la ville* ils sont sortis ensemble.

30 Ce dernier vers laisse entendre qu'ici Chimène, sous le coup de l'inquiétude, sort de scène précipitamment.

31 ◇ 1660-1682 : *Fait renaître à la fois mon espoir, et ma peine*, | Corneille s'est appliqué à faire disparaître la forme tonique *avecque*, devenue archaïque.

32 ◇ 1648-1657 : Sitôt que le malade | 1660-1682 : *Et lorsque* le malade

33 ◇ 1663-1682 : *Qu'il a peine à souffrir* que l'on y remédie !

34 ◇ 1660-1682 : Mais *enfin* ce Rodrigue est indigne de vous.

35 Comprendre : Si jamais Rodrigue sort vainqueur...

36 Les *Maures* (que l'on orthographie aussi *Mores*) sont les envahisseurs arabes qui occupent alors une grande partie de l'Espagne, en particulier le royaume de Grenade, l'Aragon et le Portugal (voir p. 93, n. 3). La reconquête du territoire par les catholiques s'opéra progressivement, au fil d'affrontements innombrables entre chrétiens et musulmans ; dans l'esprit exalté de l'Infante, Rodrigue accomplirait seul cette reconquête, et en ferait même une véritable croisade : après avoir chassé l'envahisseur de la péninsule, de ses derniers bastions même (Grenade, tout au sud), il passerait le détroit de Gibraltar pour aller conquérir l'Afrique du Nord (v. 545)...

37 *Journées* a ici le sens de *batailles* : voir p. 93, n. 2. Les *Observations* de Scudéry reprennent néanmoins le vers : « Il fallait dire *ses grands exploits*, car *ses nobles journées* ne disent rien qui vaille. » Les *Sentiments de l'Académie* chicanent plus subtilement encore cet emploi figuré de *journées* : « *de nobles journées qui portent de hautes destinées au-delà des mers* font une confusion de belles paroles, qui n'ont aucun sens raisonnable ».

38 ◇ 1660-1682 : *Du sang des Africains arroser ses lauriers* ; | Corneille tient compte ici d'une critique de Scudéry confirmée par l'Académie : « *arborer ses lauriers* est bien repris par l'Observateur, pour ce que l'on ne peut pas dire, *arborer un arbre*. Le mot d'*arborer* ne se prend que pour des choses que l'on plante figurément en façon d'arbres, comme des étendards. »

39 L'image est audacieuse, et pour tout dire assez maladroite (« Cette pointe est mauvaise », réproche l'Académie) – d'autant qu'elle est reprise à la réplique suivante de Léonor. Il faut comprendre : voyez dans quelles guerres, en imagination, vous engagez Rodrigue, à la suite d'un duel qui peut-être n'aura même pas lieu !

40 ◇ 1660-1682 : *Et bien, ils se battront, puisque vous le voulez, / Mais Rodrigue ira-t-il si loin que vous allez ?* | La correction vise à effacer l'image du v. 449, condamnée par l'Académie : « Cette façon de parler est si hardie qu'elle en est obscure. »

41 ◇ 1660-1682 : *Tu vois par là quels maux cet amour me prépare*.

42 Ce crime impardonnable n'est pas, en soi, d'avoir gravement offensé Don Diègue ; c'est d'avoir, ce faisant, contesté la décision royale qui faisait de lui le Gouverneur du Prince, et d'avoir ensuite refusé d'accommoder l'affaire conformément au souhait du Roi. Cette double désobéissance est donc un crime de lèse-majesté, d'où la fureur de Don Fernand dans cette scène.

- [43](#) ◇ 1660-1682 : *Je saurai bien rabattre une humeur si hautaine* :
- [44](#) ◇ 1660-1682 : *Quoi qu'ait pu mériter une telle insolence*,
- [45](#) *Don Alonso rentre en coulisse, autrement dit sort de scène. Cette didascalie disparaît à partir de 1660.*
- [46](#) ◇ 1652-1682 : Il voit bien qu'il a tort,
- [47](#) Là encore, l'image du *bras* (c'est-à-dire de la force, de la vaillance de Don Gormas) *nourri* (élevé) dans les *alarmes* (les combats) a paru incongrue aux académiciens : « On ne peut dire, *un bras nourri dans les alarmes*, et il a mal pris en ce lieu la partie pour le tout. »
- [48](#) Comprendre : quiconque s'avisera de demander réparation au Comte pour sa conduite (*viens qui voudra*), en attendant que celui-ci soit avisé du défi et vienne le relever lui-même (*Attendant qu'il l'ait su*), devra s'affronter à Don Sanche et son épée (*voici qui répondra*), que sans doute il dégaine et brandit en disant ces mots.
- [49](#) Le *chef*, c'est-à-dire ici la tête, selon la métaphore traditionnelle qui fait de l'État un grand corps dont les sujets sont les membres, au service du monarque.
- [50](#) ◇ 1652-1682 : Et quoi qu'on *veuille* dire, et quoi qu'il *ose* croire,
- [51](#) ◇ 1660-1682, la fin de la réplique du Roi devient, à partir du v. 607 : *S'attaquer à mon choix, c'est se prendre à moi-même, / Et faire un attentat sur le pouvoir suprême. / N'en parlons plus. Au reste, on a vu dix vaisseaux / De nos vieux ennemis arborer les drapeaux, / Vers la bouche du fleuve ils ont osé paraître.* | La réplique de Don Arias, v. 612-613, est supprimée ; la correction intègre la substance de la réplique suivante du Roi, v. 614-616.
- [52](#) Cette notation évoque aussi bien Rouen et l'estuaire de la Seine, plus familiers à Corneille que Séville et l'embouchure du Guadalquivir, comme il en fera l'aveu dans l'Examen de 1660 (voir p. 203-204).
- [53](#) ◇ 1660-1682 : *Les Maures ont appris par force à vous connaître, / Et tant de fois vaincus ils ont perdu le cœur / De se plus hasarder contre un si grand vainqueur.*
- [54](#) ◇ 1660-1682, les quatre premiers vers de la réplique du Roi deviennent : *Ils ne verront jamais sans quelque jalousie / Mon sceptre en dépit d'eux régir l'Andalousie, / Et ce pays si beau qu'ils ont trop possédé / Avec un œil d'envie est toujours regardé.*
- [55](#) Par ces quatre vers, Corneille tente de motiver, à l'intérieur même de la pièce, la liberté qu'il prend avec l'histoire en situant la cour de Don Fernand à Séville, alors qu'en réalité la ville était encore sous domination musulmane. De cette « falsification » rendue nécessaire par le souci de satisfaire à la règle de l'unité de lieu et à celle dite « des vingt-quatre heures », il s'explique également dans l'Examen qui accompagne la pièce dans l'édition de 1660 ; voir p. 203-204.
- [56](#) ◇ 1660-1682 : *Ils savent aux dépens de leurs plus dignes têtes*
- [57](#) ◇ 1660-1682, ces deux vers sont remplacés par les v. 615-616 de la version originale, que Corneille a donc légèrement déplacés : *Et vous n'ignorez pas qu'avec fort peu de peine / Un flux de pleine mer jusqu'ici les amène.*
- [58](#) *L'avis étant mal sûr* : la nouvelle étant encore incertaine.
- [59](#) ◇ 1660-1682 : *Faites doubler la garde aux murs, et sur le port, / C'est assez pour ce soir.* | En outre, l'entrée de Don Alonso, signalée en 1637 par une didascalie en marge du v. 633, intervient à ce point, et elle est marquée par un changement de scène.
- [60](#) ◇ 1660-1682 : Ce *digne* châtiment
- [61](#) Le vif échange entre Chimène et Don Diègue, v. 653-660, s'inspire presque mot pour mot de la scène correspondante dans la pièce de Guillén de Castro.
- [62](#) Ce geste d'*embrasser les genoux* (*embrasser* au sens étymologique : enserrer de ses bras) implique que l'on soit agenouillé soi-même, en position d'imploration : « On dit, Plier les genoux, pour dire, s'humilier, faire une action d'adoration, demander une chose en posture de suppliant » (Furetière).
- [63](#) ◇ 1660-1682. Corneille abrège cet échange rapide où Don Diègue sans cesse interrompt Chimène pour achever ses phrases en détournant leur sens ; les v. 656-658 deviennent une seule réplique de Chimène : *D'un jeune audacieux punissez l'insolence, / Il a de votre sceptre abattu le soutien, / Il a tué mon père.*
- [64](#) ◇ 1648-1657 : Une *juste vengeance* est sans peur du supplice. | 1660-1682 : *Pour la juste vengeance il n'est point de supplice.*
- [65](#) Le Roi, qui s'est d'abord adressé à Chimène (v. 662-663), glisse ce vers à l'adresse de Don Diègue. Le mot *plainte*, que l'on pourrait entendre au sens de *déploration*, prend d'abord ici son sens juridique : « action qu'on fait en justice pour avoir réparation d'un affront, d'un outrage, pour une poursuite criminelle » (Furetière).
- [66](#) *Généreux*, ici, reçoit tout à la fois son sens moral usuel (voir le Lexique), en même temps qu'un sens très concret : le sang s'écoule généreusement, c'est-à-dire abondamment (*à gros bouillons*) de la plaie ouverte dans le flanc de Don Gormas.

[67](#) ◇ 1660-1682 : le v. 672 se termine par un point, et les v. 673-676 sont supprimés. Corneille, en abrégant cette belle envolée rhétorique, tient sans doute compte des critiques condamnant dans cette scène l'éloquence de Chimène, excessive pour une fille qui vient d'apprendre la mort de son père. *Le Jugement du Cid composé par un Bourgeois de Paris* ironisait : « au lieu de tâcher d'émouvoir le Roi, elle lui dit des pointes, et le Roi lui devait dire, Allez ma mignonne, vous avez l'esprit bien joli, mais vous n'êtes guère affligée ».

[68](#) ◇ 1663-1682 : *J'ai couru* sur le lieu

[69](#) ◇ 1663-1682 : Je *l'ai trouvé* sans vie,

[70](#) Par cette réplique, Corneille prépare le dénouement : en s'offrant pour tenir lieu de père à Chimène orpheline, le Roi acquiert autorité pour la donner en mariage.

[71](#) ◇ 1663-1682 : *Je vous l'ai déjà dit, je l'ai trouvé* sans vie,

[72](#) ◇ 1660-1682 : *Son flanc était ouvert, et pour mieux m'émouvoir,*

[73](#) Nouvel effet de double sens : le *Trésor* de Nicot atteste que l'on disait *les bouches de la plaie* pour l'ouverture d'une blessure (on parle encore aujourd'hui des *lèvres* d'une plaie) ; cette bouche se fait ici éloquente pour inspirer à Chimène sa plainte. Corneille s'inspire, dans le détail, de Guillén de Castro (*Escribió en este papel / con sangre mi obligacion... Me habló / con la boca de la herida*), et ces images artificieuses sont bien dans le style raffiné à l'excès des poètes espagnols. Est-ce pour cela que *Les Sentiments de l'Académie* ont jugé que « Chimène paraît trop subtile en tout cet endroit pour une affligée » ? *Le Jugement du Cid composé par un Bourgeois de Paris* appuie le trait : « Elle s'amuse à pointiller [à faire des pointes] sur les pensées que peut avoir le sang de son père [...] ce sang qui sait connaître pour quel sujet il est versé, et qui est fort fâché de ce que ce n'est pas pour le Roi, sait bien encore plus ; car il sait écrire, et même sur la poussière, et écrit le devoir de Chimène. Je n'ai point su à la vérité en quels termes ni en quels caractères, dont j'ai grand regret, car cette curiosité était belle à savoir. Voilà un sang qui sait faire merveilles : mais voici une valeur qui fait bien autre chose, même après la mort de celui qui la possédait. [...] Cette valeur premièrement prend un corps fantastique : puis elle se met à l'ouverture de cette plaie, parle par ce trou, et appelle Chimène ; puis l'Auteur se reprend, et dit que toutefois cette valeur ne parle pas, mais se sert de la bouche de cette plaie pour parler, et enfin par cette bouche elle emprunte la voix de Chimène. Voyez que de détours [...]. Il faut avoir bien de l'esprit pour faire ces fictions, et avoir ces belles pensées, même en une telle occasion où Chimène devait avoir l'esprit bien étourdi. » [Q, 238]

[74](#) ◇ 1660-1682, les quatre derniers vers de la tirade de Chimène deviennent : *Immolez, non à moi, mais à votre couronne, / Mais à votre grandeur, mais à votre personne, / Immolez dis-je, Sire, au bien de tout l'Etat / Tout ce qu'enorgueillit un si haut attentat.*

[75](#) ◇ 1660-1682, les trois derniers vers deviennent : *Lorsqu'en perdant la force on perd aussi la vie, / Et qu'un long âge apprête aux hommes généreux / Au bout de leur carrière un destin malheureux !*

[76](#) Aragon et Grenade, royaumes maures ennemis de la Castille : voir p. 93, n. 3.

[77](#) ◇ 1660-1682, les trois derniers vers deviennent : *Le Comte en votre Cour l'a fait presque à vos yeux, / Jaloux de votre choix, et fier de l'avantage / Que lui donnait sur moi l'impuissance de l'âge.*

[78](#) ◇ 1660-1682 : *Qu'on nomme crime, ou non, ce qui fait nos débats,* | Il semble que l'oxymore *crime glorieux* ait finalement paru à Corneille audacieux à l'excès ; on notera qu'il n'a pas corrigé, cependant, la spirituelle antithèse du v. 720, *fort de ma faiblesse !*

[79](#) ◇ 1660-1682 : d'un *rigoureux* décret | Corneille tient compte d'une remarque de l'Académie : « Il offense le Roi le croyant capable de faire un décret injuste ».

ACTE III

Scène première

DON RODRIGUE, ELVIRE

ELVIRE

Rodrigue, qu'as-tu fait ? où viens-tu misérable* ?

DON RODRIGUE

Suivre le triste cours de mon sort déplorable*.

ELVIRE

Où prends-tu cette audace et ce nouvel orgueil
De paraître en des lieux que tu remplis de deuil ?
755 Quoi ? viens-tu jusqu'ici braver l'ombre du Comte ?
Ne l'as-tu pas tué ?

DON RODRIGUE

Sa vie était ma honte,
Mon honneur de ma main a voulu cet effort.

ELVIRE

Mais chercher ton asile en la maison du mort !
Jamais un meurtrier en fit-il son refuge ?

DON RODRIGUE

760 Jamais un meurtrier s'offrit-il à son Juge¹ ?
Ne me regarde plus d'un visage étonné*,
Je cherche le trépas après l'avoir donné,
Mon Juge est mon amour, mon Juge est ma Chimène,
Je mérite la mort de mériter sa haine,
765 Et j'en viens recevoir comme un bien souverain,

Et l'arrêt de sa bouche, et le coup de sa main.

ELVIRE

Fuis plutôt de ses yeux, fuis de sa violence,
À ses premiers transports* dérobe ta présence ;
770 Va, ne t'expose point aux premiers mouvements
Que poussera l'ardeur de ses ressentiments.

DON RODRIGUE

Non, non, ce cher objet* à qui j'ai pu déplaire
Ne peut pour mon supplice avoir trop de colère,
Et d'un heur* sans pareil je me verrai combler
Si pour mourir plutôt je la puis redoubler².

ELVIRE

775 Chimène est au Palais de pleurs toute baignée,
Et n'en reviendra point que bien accompagnée :
Rodrigue, fuis de grâce, ôte-moi de souci,
Que ne dira-t-on point si l'on te voit ici ?
Veux-tu qu'un médisant l'accuse en sa misère*
780 D'avoir reçu chez soi l'assassin de son père³ ?
Elle va revenir, elle vient, je la vois.
Du moins pour son honneur, Rodrigue, cache-toi.

Il se cache⁴.

Scène II

DON SANCHE, CHIMÈNE, ELVIRE

DON SANCHE

Oui, Madame, il vous faut de sanglantes victimes,
Votre colère est juste, et vos pleurs légitimes,
785 Et je n'entreprends pas à force de parler
Ni de vous adoucir, ni de vous consoler.
Mais si de vous servir je puis être capable,
Employez mon épée à punir le coupable,
Employez mon amour à venger cette mort,
790 Sous vos commandements mon bras sera trop⁵ fort.

CHIMÈNE

Malheureuse !

DON SANCHE

Madame, acceptez mon service*⁶.

CHIMÈNE

J'offenserais le Roi, qui m'a promis justice.

DON SANCHE

795 Vous savez qu'elle marche avec tant de langueur
Que bien souvent⁷ le crime échappe à sa longueur,
Son cours lent et douteux fait trop perdre de larmes ;
Souffrez qu'un Chevalier vous venge par les armes,
La voie en est plus sûre, et plus prompte à punir.

CHIMÈNE

800 C'est le dernier remède, et s'il y faut venir,
Et que de mes malheurs cette pitié vous dure,
Vous serez libre alors de venger mon injure⁸.

DON SANCHE

C'est l'unique bonheur où mon âme prétend,
Et pouvant l'espérer je m'en vais trop content.

Scène III

CHIMÈNE, ELVIRE

CHIMÈNE

805 Enfin je me vois libre⁹, et je puis sans contrainte
De mes vives douleurs te faire voir l'atteinte*,
Je puis donner passage à mes tristes soupirs,
Je puis t'ouvrir mon âme, et tous mes déplaisirs*.
Mon père est mort, Elvire, et la première épée
Dont s'est armé Rodrigue a sa trame coupée¹⁰.
810 Pleurez, pleurez mes yeux, et fondez-vous en eau,
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,
Et m'oblige à venger après ce coup funeste*
Celle que je n'ai plus, sur celle qui me reste¹¹.

ELVIRE

Reposez*-vous, Madame.

CHIMÈNE

Ah ! que mal à propos

815 Ton avis importun m'ordonne du repos¹² !
Par où sera jamais mon âme satisfaite*
Si je pleure ma perte, et la main qui l'a faite¹³ ?
Et que puis-je espérer qu'un tourment éternel¹⁴
Si je poursuis un crime aimant le criminel ?

ELVIRE

Il vous prive d'un père, et vous l'aimez encore !

CHIMÈNE

820 C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore* :
Ma passion s'oppose à mon ressentiment,
Dedans mon ennemi je trouve mon amant,
Et je sens qu'en dépit de toute ma colère
Rodrigue dans mon cœur combat encor mon père.
825 Il l'attaque, il le presse*, il cède, il se défend,
Tantôt fort, tantôt faible, et tantôt triomphant :
Mais en ce dur combat de colère et de flamme
Il déchire mon cœur sans partager mon âme¹⁵,
Et quoi que mon amour ait sur moi de pouvoir¹⁶
830 Je ne consulte point pour suivre mon devoir,
Je cours sans balancer* où mon honneur m'oblige ;
Rodrigue m'est bien cher, son intérêt m'afflige¹⁷,
Mon cœur prend son parti, mais contre leur effort
Je sais que je suis fille, et que mon père est mort¹⁸.

ELVIRE

835 Pensez-vous le poursuivre* ?

CHIMÈNE

Ah ! cruelle pensée.

Et cruelle poursuite* où je me vois forcée !
Je demande sa tête, et crains de l'obtenir,
Ma mort suivra la sienne, et je le veux punir.

ELVIRE

840 Quittez, quittez, Madame, un dessein si tragique*,
Ne vous imposez point de loi si tyrannique.

CHIMÈNE

Quoi ? J'aurai vu mourir mon père entre mes bras¹⁹,
Son sang criera vengeance et je ne l'orrai pas²⁰ !
Mon cœur honteusement surpris* par d'autres charmes*
845 Croira ne lui devoir que d'impuissantes larmes !
Et je pourrai souffrir qu'un amour suborneur*
Dans un lâche silence²¹ étouffe mon honneur !

ELVIRE

Madame, croyez-moi, vous serez excusable
De conserver pour vous un homme incomparable,
Un amant si chéri²² ; vous avez assez fait,
850 Vous avez vu le Roi, n'en pressez point d'effet*,
Ne vous obstinez point en cette humeur étrange*.

CHIMÈNE

Il y va de ma gloire, il faut que je me venge,
Et de quoi que nous flatte* un désir amoureux,
Toute excuse est honteuse aux esprits généreux.

ELVIRE

855 Mais vous aimez Rodrigue, il ne vous peut déplaire.

CHIMÈNE

Je l'avoue.

ELVIRE

Après tout que pensez-vous donc faire ?

CHIMÈNE

Pour conserver ma gloire, et finir mon ennui*,
Le poursuivre*, le perdre*, et mourir après lui.

*Scène IV*²³

DON RODRIGUE, CHIMÈNE, ELVIRE

DON RODRIGUE

860 Eh bien, sans vous donner la peine de poursuivre*,
Souffrez-vous du plaisir de m'empêcher de vivre²⁴.

CHIMÈNE

Elvire, où sommes-nous ? et qu'est-ce que je vois ?
Rodrigue en ma maison ! Rodrigue devant moi !

DON RODRIGUE

N'épargnez point mon sang, goûtez sans résistance
La douceur de ma perte, et de votre vengeance.

CHIMÈNE

865 Hélas !

DON RODRIGUE

Écoute-moi.

CHIMÈNE

Je me meurs.

DON RODRIGUE

Un moment.

CHIMÈNE

Va, laisse-moi mourir.

DON RODRIGUE

Après ne me réponds qu'avecque cette épée.

Quatre mots seulement,

CHIMÈNE

Quoi ? du sang de mon père encor toute trempée !

DON RODRIGUE

Ma Chimène.

CHIMÈNE

870 Ôte-moi cet objet odieux
Qui reproche ton crime et ta vie à mes yeux.

DON RODRIGUE

Regarde-le plutôt pour exciter ta haine,
Pour croître* ta colère, et pour hâter ma peine*.

CHIMÈNE

Il est teint de mon sang.

DON RODRIGUE

Et fais-lui perdre ainsi la teinture du tien.

Plonge-le dans le mien,

CHIMÈNE

875 Ah quelle cruauté, qui tout en un jour tue
Le père par le fer, la fille par la vue !
Ôte-moi cet objet, je ne le puis souffrir,
Tu veux que je t'écoute et tu me fais mourir.

DON RODRIGUE²⁵

Je fais ce que tu veux, mais sans quitter l'envie
 880 De finir par tes mains ma déplorable* vie ;
 Car enfin n'attends pas de mon affection
 Un lâche repentir d'une bonne action :
 De la main de ton père un coup irréparable
 Déshonorait du mien la vieillesse honorable²⁶,
 885 Tu sais comme un soufflet touche un homme de cœur* ;
 J'avais part à l'affront, j'en ai cherché l'auteur,
 Je l'ai vu, j'ai vengé mon honneur et mon père ;
 Je le ferais encor, si j'avais à le faire.
 Ce n'est pas qu'en effet* contre mon père et moi
 890 Ma flamme assez longtemps n'ait combattu pour toi :
 Juge de son pouvoir, dans une telle offense
 J'ai pu douter encor²⁷ si j'en prendrais vengeance
 Réduit à te déplaire, ou souffrir un affront,
 J'ai retenu ma main, j'ai cru mon bras trop prompt²⁸,
 895 Je me suis accusé de trop de violence :
 Et ta beauté sans doute emportait la balance,
 Si je n'eusse opposé contre tous tes appas*²⁹
 Qu'un homme sans honneur ne te méritait pas,
 Qu'après m'avoir chéri quand je vivais sans blâme³⁰
 900 Qui m'aima généreux, me haïrait infâme,
 Qu'écouter ton amour, obéir à sa voix,
 C'était m'en rendre indigne et diffamer* ton choix.
 Je te le dis encore, et veux, tant que j'expire,
 Sans cesse le penser et sans cesse le dire³¹,
 905 Je t'ai fait une offense, et j'ai dû m'y porter,
 Pour effacer ma honte et pour te mériter.
 Mais quitte envers l'honneur, et quitte envers mon père,
 C'est maintenant à toi que je viens satisfaire*,
 C'est pour t'offrir mon sang qu'en ce lieu tu me vois,
 910 J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois.
 Je sais qu'un père mort t'arme contre mon crime,
 Je ne t'ai pas voulu dérober ta victime,
 Immole avec courage au sang qu'il a perdu
 Celui qui met sa gloire à l'avoir répandu.

CHIMÈNE

915 Ah Rodrigue ! il est vrai, quoique ton ennemie,
 Je ne te puis blâmer³² d'avoir fui l'infamie,
 Et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs,
 Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.
 Je sais ce que l'honneur après un tel outrage
 920 Demandait à l'ardeur d'un généreux courage,
 Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien,
 Mais aussi le faisant tu m'as appris le mien.

Ta funeste* valeur m'instruit par ta victoire ;
Elle a vengé ton père et soutenu ta gloire,
925 Même soin me regarde³³, et j'ai, pour m'affliger,
Ma gloire à soutenir, et mon père à venger.
Hélas ! ton intérêt³⁴ ici me désespère.
Si quelque autre malheur m'avait ravi mon père,
Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir
930 L'unique allègement qu'elle eût pu recevoir,
Et contre ma douleur j'aurais senti des charmes*
Quand une main si chère eût essuyé mes larmes.
Mais il me faut te perdre* après l'avoir perdu³⁵ ;
Et pour mieux tourmenter mon esprit éperdu,
935 Avec tant de rigueur mon astre me domine,
Qu'il me faut travailler moi-même à ta ruine³⁶ ;
Car enfin n'attends pas de mon affection
De lâches sentiments pour ta punition³⁷ :
De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne*
940 Ma générosité doit répondre à la tienne,
Tu t'es en m'offensant montré digne de moi,
Je me dois par ta mort montrer digne de toi.

DON RODRIGUE

Ne diffère donc plus ce que l'honneur t'ordonne,
Il demande ma tête et je te l'abandonne,
945 Fais-en un sacrifice à ce noble intérêt,
Le coup m'en sera doux aussi bien que l'arrêt.
Attendre après mon crime une lente justice
C'est reculer ta gloire autant que mon supplice ;
Je mourrai trop heureux mourant d'un coup si beau.

CHIMÈNE

950 Va, je suis ta partie*, et non pas ton bourreau.
Si tu m'offres ta tête, est-ce à moi de la prendre ?
Je la dois attaquer, mais tu dois la défendre³⁸,

C'est d'un autre que toi qu'il me faut l'obtenir,
Et je dois te poursuivre* et non pas te punir.

DON RODRIGUE

955 De quoi qu'en ma faveur notre amour t'entretienne*,
Ta générosité doit répondre à la mienne³⁹.
Et pour venger un père emprunter d'autres bras,
Ma Chimène, crois-moi, c'est n'y répondre pas :
Ma main seule du mien a su venger l'offense,
960 Ta main seule du tien doit prendre la vengeance.

CHIMÈNE

Cruel, à quel propos sur ce point t'obstiner ?
Tu t'es vengé sans aide et tu m'en veux donner !
Je suivrai ton exemple, et j'ai trop de courage
Pour souffrir qu'avec toi ma gloire se partage ;
965 Mon père et mon honneur ne veulent rien devoir
Aux traits de ton amour, ni de ton désespoir.

DON RODRIGUE

Rigoureux point* d'honneur ! hélas ! quoi que je fasse
Ne pourrai-je à la fin obtenir cette grâce ?
Au nom d'un père mort, ou de notre amitié*,
970 Punis-moi par vengeance, ou du moins par pitié,
Ton malheureux amant aura bien moins de peine
À mourir par ta main, qu'à vivre avec ta haine.

CHIMÈNE

Va, je ne te hais point.

DON RODRIGUE

Tu le dois⁴⁰.

CHIMÈNE

Je ne puis.

DON RODRIGUE

Crains-tu si peu le blâme, et si peu les faux bruits* ?
975 Quand on saura mon crime et que ta flamme dure,
Que ne publieront* point l'envie* et l'imposture ?
Force-les au silence, et sans plus discourir,
Sauve ta renommée en me faisant mourir.

CHIMÈNE

Elle éclate bien mieux en te laissant en vie⁴¹,
980 Et je veux que la voix de la plus noire envie*
Èlève au Ciel ma gloire, et plaigne mes ennuis*,
Sachant que je t'adore* et que je te poursuis*.

Va-t'en, ne montre plus à ma douleur extrême
Ce qu'il faut que je perde*, encore que je l'aime ;
985 Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ,
Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard,
La seule occasion qu'aura la médisance
C'est de savoir qu'ici j'ai souffert ta présence,
Ne lui donne point lieu d'attaquer ma vertu.

DON RODRIGUE

990 Que je meure.

CHIMÈNE

Va-t'en.

DON RODRIGUE

À quoi te résous-tu ?

CHIMÈNE

Malgré des feux si beaux qui rompent ma colère⁴²,
Je ferai mon possible à bien venger mon père,
Mais malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.

DON RODRIGUE

995 O miracle d'amour !

CHIMÈNE

Mais comble de misères⁴³.

DON RODRIGUE

Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères !

CHIMÈNE

Rodrigue, qui l'eût cru !

DON RODRIGUE

Chimène, qui l'eût dit⁴⁴ !

CHIMÈNE

Que notre heur* fût si proche et si tôt se perdît !

DON RODRIGUE

1000 Et que si près du port, contre toute apparence,
Un orage si prompt brisât notre espérance !

CHIMÈNE

Ah, mortelles douleurs !

DON RODRIGUE

Ah, regrets superflus !

CHIMÈNE

Va-t'en, encore un coup, je ne t'écoute plus.

DON RODRIGUE

Adieu, je vais traîner une mourante vie,
Tant que par ta poursuite* elle me soit ravie.

CHIMÈNE

1005 Si j'en obtiens l'effet*, je te donne ma foi*⁴⁵
De ne respirer pas un moment après toi.
Adieu, sors, et surtout garde bien qu'on te voie.

ELVIRE

Madame, quelques maux que le Ciel nous envoie...

CHIMÈNE

1010 Ne m'importune plus, laisse-moi soupirer,
Je cherche le silence, et la nuit pour pleurer.

*Scène v*⁴⁶

DON DIÈGUE *seul*⁴⁷.

Jamais nous ne goûtons de parfaite allégresse,
Nos plus heureux succès sont mêlés de tristesse,
Toujours quelques soucis en ces événements
Troublent la pureté de nos contentements :
1015 Au milieu du bonheur mon âme en sent l'atteinte*,
Je nage dans la joie et je tremble de crainte,
J'ai vu mort l'ennemi qui m'avait outragé,
Et je ne saurais voir la main qui m'a vengé,
En vain je m'y travaille* et d'un soin inutile
1020 Tout cassé que je suis je cours toute la ville,
Si peu⁴⁸ que mes vieux ans m'ont laissé de vigueur
Se consomme* sans fruit à chercher ce vainqueur.
À toute heure, en tous lieux, dans une nuit si sombre,
Je pense l'embrasser, et n'embrasse qu'une ombre,
1025 Et mon amour déçu* par cet objet trompeur
Se forme des soupçons qui redoublent ma peur,
Je ne découvre point de marques de sa fuite,
Je crains du Comte mort les amis et la suite ;
Leur nombre m'épouvante et confond ma raison,
1030 Rodrigue ne vit plus, ou respire en prison.
Justes Cieux ! me trompé-je encore à l'apparence,
Ou si je vois⁴⁹ enfin mon unique espérance ?
C'est lui, n'en doutons plus, mes vœux sont exaucés ;
Ma crainte est dissipée, et mes ennuis* cessés⁵⁰.

Scène vi

DON DIÈGUE, DON RODRIGUE

DON DIÈGUE

1035 Rodrigue, enfin le Ciel permet que je te voie !

DON RODRIGUE

Hélas !

DON DIÈGUE

Ne mêle point de soupirs à ma joie ;
Laisse-moi prendre haleine afin de te louer,
Ma valeur n'a point lieu de te désavouer,
Tu l'as bien imitée, et ton illustre audace
1040 Fait bien revivre en toi les Héros de ma race* ;
C'est d'eux que tu descends, c'est de moi que tu viens,
Ton premier coup d'épée égale tous les miens,
Et d'une belle ardeur ta jeunesse animée
Par cette grande épreuve atteint* ma renommée.
1045 Appui de ma vieillesse, et comble de mon heur*,
Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,
Viens baiser cette joue et reconnais la place
Où fut jadis l'affront⁵¹ que ton courage efface.

DON RODRIGUE

L'honneur vous en est dû, les Cieux me sont témoins
1050 Qu'étant sorti* de vous je ne pouvais pas moins⁵²,
Je me tiens trop heureux⁵³, et mon âme est ravie
Que mon coup* d'essai plaise à qui je dois la vie :
Mais parmi vos plaisirs ne soyez point jaloux
Si j'ose satisfaire* à moi-même après vous⁵⁴ ;
1055 Souffrez qu'en liberté mon désespoir éclate,
Assez et trop longtemps votre discours le flatte*,
Je ne me repens point de vous avoir servi,
Mais rendez-moi le bien que ce coup* m'a ravi.
Mon bras, pour vous venger armé contre ma flamme
1060 Par ce coup* glorieux m'a privé de mon âme,
Ne me dites plus rien, pour vous j'ai tout perdu,
Ce que je vous devais, je vous l'ai bien rendu.

DON DIÈGUE

Porte encore plus haut le fruit de ta victoire⁵⁵.
Je t'ai donné la vie, et tu me rends ma gloire,
1065 Et d'autant que l'honneur m'est plus cher que le jour,
D'autant plus maintenant je te dois de retour*.
Mais d'un si brave cœur* éloigne ces faiblesses⁵⁶,
Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses,
L'amour n'est qu'un plaisir, et l'honneur un devoir⁵⁷.

DON RODRIGUE

1070 Ah ! que me dites-vous ?

DON DIÈGUE

Ce que tu dois savoir.

DON RODRIGUE

Mon honneur offensé sur moi-même se venge,
Et vous m'osez pousser à la honte du change* !
L'infamie est pareille et suit également
Le guerrier sans courage et le perfide amant.
1075 À ma fidélité ne faites point d'injure,
Souffrez-moi généreux sans me rendre parjure,
Mes liens sont trop forts pour être ainsi rompus,
Ma foi* m'engage encor si je n'espère plus,
Et ne pouvant quitter ni posséder Chimène,
1080 Le trépas que je cherche est ma plus douce peine.

DON DIÈGUE

Il n'est pas temps encor de chercher le trépas,
Ton Prince et ton pays ont besoin de ton bras.
La flotte qu'on craignait dans ce grand fleuve entrée
Vient surprendre la ville⁵⁸ et piller la contrée,
1085 Les Maures vont descendre, et le flux et la nuit
Dans une heure à nos murs les amène sans bruit,
La Cour est en désordre et le peuple en alarmes*,
On n'entend que des cris, on ne voit que des larmes :
Dans ce malheur public mon bonheur a permis
1090 Que j'ai trouvé⁵⁹ chez moi cinq cents de mes amis⁶⁰,
Qui sachant mon affront, poussés d'un même zèle
Venaient m'offrir leur vie à venger ma querelle*⁶¹.
Tu les as prévenus*, mais leurs vaillantes mains
Se tremperont bien mieux au sang des Africains⁶².
1095 Va marcher à leur tête où l'honneur te demande,
C'est toi que veut pour Chef leur généreuse bande :
De ces vieux ennemis va soutenir l'abord,
Là, si tu veux mourir, trouve une belle mort,
Prends-en l'occasion puisqu'elle t'est offerte,
1100 Fais devoir à ton Roi son salut à ta perte.
Mais reviens-en plutôt les palmes sur le front,
Ne borne pas ta gloire à venger un affront,
Pousse-la plus avant⁶³, force par ta vaillance

La justice au pardon⁶⁴ et Chimène au silence ;
 1105 Si tu l'aimes, apprends que retourner vainqueur⁶⁵
 C'est l'unique moyen de regagner son cœur.
 Mais le temps est trop cher pour le perdre en paroles,
 Je t'arrête en discours et je veux que tu voles,
 Viens, suis-moi, va combattre, et montrer à ton Roi
 1110 Que ce qu'il perd au Comte il le recouvre en toi.

Fin du troisième Acte.

1 ◇ 1660-1680 : *Et je n'y viens aussi que m'offrir à mon Juge.*

2 ◇ 1660-1682 : *Et j'évite cent morts qui me vont accabler, / Si pour mourir plutôt je puis la redoubler.* | Le pronom *la* renvoie ici à la colère de Chimène.

3 ◇ 1660-1682 : *Veux-tu qu'un médisant pour comble à sa misère / L'accuse d'y souffrir l'assassin de son père ?*

4 Scudéry, dans ses *Observations*, indique qu'au début de la scène IV « Rodrigue sort de derrière une tapisserie ». Il se dissimule donc probablement ici derrière une de ces parois de toile peinte servant, dans le dispositif scénique du temps, à délimiter les compartiments qui figurent sur le théâtre les différents lieux de l'action. Voir le Dossier, p. 326-328.

5 Emploi superlatif de *trop* – dont le français contemporain semble avoir spontanément retrouvé l'usage ; Corneille, et Don Sanche, y recourent encore un peu plus loin, v. 802.

6 ◇ 1660-1682 : *De grâce, acceptez mon service.*

7 ◇ 1660-1682 : *Qu'assez souvent*

8 *Mon injure* : l'injustice que l'on m'a faite.

9 *Libre*, c'est-à-dire libre de parler, seule à seule avec sa confidente.

10 *A sa trame coupée*, latinisme : a coupé sa trame. Cette trame, métaphoriquement, est le fil de la vie de Don Gormas, filé par la Parque, et rompu par Rodrigue. Cf. p. 97, n. 1.

11 Ce passage s'est attiré la raillerie de Scudéry : « Ces quatre vers, que l'on a trouvés si beaux, ne sont pourtant qu'une happelourde [*une beauté toute illusoire* : cf. p. 276] ; car premièrement ces yeux fondus donnent une vilaine idée à tous les esprits délicats. On dit bien *fondre en larmes*, mais on ne dit point *fondre les yeux*. De plus, on appelle bien une maîtresse *la moitié de sa vie*, mais on ne nomme point un père ainsi. Et puis, dire que la moitié d'une vie a tué l'autre moitié, et qu'on doit venger cette moitié sur l'autre moitié, et parler et marcher avec une troisième vie, après avoir perdu ces deux moitiés, tout cela n'est qu'une fausse lumière qui éblouit l'esprit de ceux qui se plaisent à la voir briller. » Corneille, néanmoins, devait être fort satisfait de ces vers, comme son public ; il les a maintenus sans aucune correction dans la version de 1660. Ils sont d'ailleurs inspirés de Guillén de Castro : *La mitad de mi vida / ha muerto la otra mitad... y al vengar / de mi vida la una parte, / sin las dos hede quedar.*

12 ◇ 1663-1682 : *Dans un malheur si grand tu parles de repos !*

13 ◇ 1660-1682 : *Par où sera jamais ma douleur apaisée, / Si je ne puis haïr la main qui l'a causée ?*

14 ◇ 1660-1682 : *Et que dois-je espérer qu'un tourment éternel, | Comprendre : sinon un tourment éternel.*

15 Les sentiments de Chimène (dont le cœur est le siège) sont partagés entre l'amour pour Rodrigue et la piété filiale, mais sa raison (dont le siège est l'âme, gouvernée par le sens de l'honneur et du devoir) n'est pas déchirée par ce dilemme. Scudéry, dans ses *Observations*, feint de ne pas reconnaître cette distinction : « Ce vers n'est encore à mon avis qu'un galimatias pompeux : car le cœur et l'âme sont tous deux pris en ce sens pour la partie où résident les passions. »

16 Selon *Les Sentiments de l'Académie*, « Cette façon de parler n'est pas française : il fallait dire, *quelque pouvoir que mon amour ait sur moi.* »

17 ◇ *Son intérêt m'afflige* : l'intérêt, ou l'amour, que j'ai pour lui, me donne de l'affliction.

18 ◇ 1660-1682 : *Mon cœur prend son parti, mais malgré son effort / Je sais ce que je suis, et que mon père est mort.* | L'édition de 1660 porte au v. 833 : *mais malgré leur effort* ; sans doute est-ce une inadvertance de Corneille.

19 ◇ 1660-1682 : *Quoi, mon père étant mort, et presque entre mes bras, | Corneille remédie ici à une incohérence relevée par Les Sentiments de l'Académie : « Elle avait dit auparavant [par deux fois, v. 677-*

678 & 684] qu'il était mort quand elle arriva sur le lieu » !

20 L'image du sang qui crie vengeance fait écho à la plainte de Chimène à la fin de l'acte précédent (v. 685 sq.) ; il s'agit d'une image biblique (Genèse 4 : 10, où il est dit que le sang d'Abel crie vengeance après Caïn. Voir aussi le Dossier, p. 245). *Orrai* est une forme de la conjugaison archaïque du verbe *ouïr*, au futur de l'indicatif ; comprendre : et je ne l'écouterai pas !

21 ◇ 1660-1682 : *Sous un lâche silence*

22 ◇ 1660-1682, ce vers et le précédent deviennent : *D'avoir moins de chaleur contre un objet aimable, / Contre un amant si cher ;*

23 Cette scène, placée au cœur de la pièce, a emporté l'adhésion du public (Corneille s'en fait gloire dans l'Examen de 1660 : « j'ai remarqué aux premières représentations, qu'alors que ce malheureux amant se présentait devant elle [*Chimène*], il s'élevait un certain frémissement dans l'assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d'attention pour ce qu'ils avaient à se dire dans un état si pitoyable », *infra*, p. 201) ; elle a aussi suscité les plus vives critiques. Voir le Dossier, p. 343-345.

24 ◇ 1660-1682 : *Assurez-vous l'honneur* de m'empêcher de vivre.

25 Un grand nombre de vers et de traits de cette belle tirade de Rodrigue s'inspirent, souvent littéralement, de la scène correspondante dans *Les Enfances du Cid* de Guillén de Castro.

26 ◇ 1660-1682, ces deux vers deviennent : *L'irréparable effet d'une chaleur trop prompte / Déshonorait mon père, et me couvrait de honte,*

27 ◇ 1660-1682 : J'ai pu *délibérer*

28 ◇ 1660-1682 : J'ai *pensé qu'à son tour* mon bras était trop prompt

29 ◇ 1660-1682 : *A moins que d'opposer à tes plus forts appas*

30 ◇ 1660-1682 : *Que malgré cette part que j'avais en ton âme,*

31 ◇ 1660-1682, ces deux vers deviennent : Je te le dis encor, et *quoique j'en soupire, / Jusqu'au dernier soupir je veux bien le redire*, | Corneille, par cette correction, supprime le tour archaïque *tant que j'expire*, condamné par *Les Sentiments de l'Académie* (« cela n'est pas français pour dire, *jusqu'à tant que j'expire* »), en même temps qu'il donne plus de force rhétorique à l'expression par la reprise *soupire/soupir*.

32 ◇ 1660-1682 : Je ne *puis te* blâmer

33 Comprendre : il m'appartient de faire de même (*i.e.* de venger mon père et de défendre ma gloire). Noter le chiasme des v. 924-926, qui marque la symétrie des devoirs auxquels Rodrigue et Chimène sont assujettis.

34 *Ton intérêt* : l'intérêt que je te porte, l'amour que j'ai pour toi.

35 On appréciera ici le bel effet de syllepse sur le verbe *perdre* : Chimène a perdu son père, la mort le lui a enlevé ; elle doit perdre Rodrigue, c'est-à-dire assurer sa perte ; mais ce faisant, elle perdra pour toujours l'objet de son amour.

36 ◇ 1660-1682, les trois derniers vers deviennent : *Cet effort sur ma flamme à mon honneur est dû, / Et cet affreux honneur dont l'ordre m'assassine / Me force à travailler moi-même à ta ruine.* | La correction supprime la référence à la puissance des astres sur les destinées humaines (v. 935) ; cette image d'une sourde fatalité était un cliché presque obligé des tragédies de la première moitié du XVII^e siècle, que Corneille, sans doute, a voulu effacer. Il se plie, par ailleurs, à une chicane de l'Académie : « *Perdu et éperdu* ne peuvent rimer, à cause que l'un est le simple, et l'autre le composé. »

37 Comprendre : N'attend pas que mon amour me rende lâche, timorée, à te punir.

38 ◇ 1648-1657 : mais tu *la dois* défendre, | 1660-1682 : mais tu *dois la* défendre, | Corneille a dû introduire l'inversion en 1648 pour souligner le parallèle avec le premier hémistiche (Je *la dois* attaquer) ; il rétablit le chiasme dans l'édition de 1660, où il s'ap-lique à supprimer de telles inversions (ressenties sans doute comme des archaïsmes), quand cela est possible sans altérer la mesure du vers. Introduire l'ordre usuel dans le premier hémistiche aurait par contre entraîné une élision.

39 Rodrigue ne fait que reprendre, symétriquement, les vers prononcés il y a un instant par Chimène (v. 939-940).

40 À propos de ce vers, on trouve dans *Les Sentiments de l'Académie* la remarque suivante : « Ces termes *tu le dois* sont équivoques ; on pourrait entendre, *tu dois ne me point hair*, toutefois la passion est si belle en cet endroit que l'esprit se porte de lui-même au sens de l'Auteur. »

41 ◇ 1660-1682 : en te laissant *la vie*,

42 ◇ 1660-1682 : qui *troublent ma* colère, | Corneille tient compte ici d'une remarque formulée par les académiciens : « Il passe mal d'une métaphore en une autre, et ce verbe *rompre* ne s'accommode pas avec *feux*. »

43 ◇ 1660-1682 : *O* comble de misères ! | Corneille souligne encore un peu plus la symétrie des répliques de Rodrigue et Chimène, et donc l'identité de sentiments des deux amants, malgré tout ce qui les sépare.

44 Cè bel échange de répliques, comme beaucoup d'autres traits de cette scène, se trouvait déjà chez Guillén de Castro : *Ay, Rodrigo, quien pensara ! – Ay, Ximena, quien dixera !*

45 ◇ 1660-1682 : je t'*engage* ma foi

46 Cette scène encore s'est attiré les sarcasmes de Scudéry, qui dans ses *Observations*, se moque du « père de Rodrigue, qui parle seul comme un fou ; qui s'en va de nuit courir les rues ; qui embrasse je ne sais quelle ombre fantastique ; et qui, le plus incivil de tous les mortels, a laissé cinq cents gentilshommes chez lui, qui venaient lui offrir leur épée » [Q, 91]. (Scudéry, ce disant, condamne presque en soi la convention du monologue dramatique !) L'auteur non identifié du *Souhait du Cid* lui répond : « Don Diègue a pu sans incivilité abandonner toute sa compagnie et chercher lui-même son fils qui se fût caché à tout autre qu'à son père de peur d'être arrêté, il lui semble qu'il le rencontre en chaque endroit et ne le trouve nulle part. L'ardent désir que ce vieillard a de le voir, représente si vivement à sa fantaisie son image, qu'à chaque pas il pense le prendre par la main, c'est ce que le poète a voulu dire par cet *ombre* sans être fol ni impertinent » [Q, 176]. Et *Les Sentiments de l'Académie* soulignent que « les mouvements naturels, et les sentiments de père, dans une occasion comme celle-ci, ne considèrent point ces petits devoirs de bienséance extérieure, et emportent violemment ceux qui en sont possédés sans que l'on s'avise d'y trouver à redire » [Q, 384].

47 ◇ À partir de 1663, cette didascalie, *seul*, disparaît.

48 ◇ 1660-1682 : *Ce* peu

49 Comprendre : ou vois-je enfin... Cette construction de l'interrogation alternative avec une proposition introduite par *si* est un trait courant de la syntaxe du XVII^e siècle.

50 Scudéry : « Ce n'est point parler français, on dit *finis*, ou *terminés*, et le mot de *cessés* ne se met jamais comme il est là. » L'Académie n'est pas de cet avis : « L'Observateur a mal repris cet endroit ; *cessés* est bien dit en poème pour *apaisés* ou *finis*. »

51 ◇ Les éditions de la pièce publiées en 1637 après l'originale donnent ici : Où fut l'*indigne* affront | Les éditions ultérieures rétablissent la leçon première, puis dans les éditions de 1660-1682 Corneille corrige : Où fut *empreint* l'affront. (Il s'agit bien sûr du soufflet de Don Gormas.) Sans doute tient-il compte d'une observation de Scudéry : « *Ce jadis* ne vaut rien du tout en cet endroit : parce qu'il marque une chose faite il y a longtemps, et nous savons qu'il n'y a que quatre ou cinq heures que Don Diègue a reçu le soufflet dont il entend parler. » L'Académie confirmait, et *Le Souhait du Cid* suggérait : « Au lieu de *jadis* on pouvait mettre *où fut tracé* ou *écrit l'affront que ton courage efface*. » Corneille se range à ce dernier avis ; mais n'avait-il pas voulu faire sentir, par ce *jadis*, que le coup d'éclat de Rodrigue, aux yeux de Don Diègue, rejetait l'affront dans un lointain passé ?

52 ◇ 1660-1682 : ces deux vers deviennent : L'honneur vous en est dû, *je ne pouvais pas moins* / Étant sorti de vous, *et nourri par vos soins* ; | *Nourri*, ici, signifie *élevé*.

53 ◇ 1660-1682 : Je m'*en* tiens trop heureux

54 ◇ 1663-1682 : Si *je m'ose* à mon tour *satisfaire* après vous.

55 ◇ 1660-1682 : Porte, *porte* plus haut le fruit de ta victoire.

56 ◇ 1660-1682 : Mais d'un *cœur magnanime* éloigne ces faiblesses,

57 ◇ 1660-1682 : L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur *est* un devoir. | Ces paroles de Don Diègue, et la réaction indignée qu'elles suscitent de la part de Rodrigue, montrent que Corneille a voulu que le père et le fils incarnent ici deux conceptions de la valeur héroïque en rupture l'une avec l'autre : pour Don Diègue, dont la mentalité est encore archaïque et féodale, seuls l'honneur et la vaillance participent de la grandeur d'âme, l'amour n'est qu'un passe-temps, un plaisir sans conséquence, et les femmes autant de maîtresses que l'on remplace aisément ; Rodrigue, au contraire, voit dans le service chevaleresque et courtois de la Dame élue, et aimée exclusivement, une autre forme de la grandeur d'âme et de la valeur. Selon le père, on n'a de devoir qu'envers sa lignée et ses ancêtres ; selon le fils, l'engagement amoureux crée un devoir d'une autre nature, mais qui lie aussi puissamment.

58 ◇ 1660-1682 : *Croit* surprendre la ville,

59 *Que j'ai trouvé* : toutes les éditions parues du vivant de Corneille portent bien ici l'indicatif, là où l'usage moderne voudrait plutôt le subjonctif.

60 Scudéry chicane ce nombre : « il faut se souvenir que Fernand était le premier Roi de Castille, et c'est-à-dire Roi de deux ou trois petites provinces. De sorte qu'outre qu'il est assez étrange que cinq cents gentilshommes se trouvent à la fois chez un de leurs amis qui a querelle, [...] il est encore plus hors d'apparence, qu'une si petite Cour que celle de Castille était alors, pût fournir cinq cents gentilshommes à Don Diègue [...]. Aussi voit-on bien que cette grande troupe est moins pour la querelle de Rodrigue, que pour lui aider à chasser les Maures. Et quoique les bons seigneurs n'y songeassent pas,

l'Auteur qui fait leur destinée les a bien su forcer malgré qu'ils en eussent à s'assembler, et sait lui seul à quel usage il doit les mettre. » [Q, 91-92] Mais *Les Sentiments de l'Académie* estiment que Scudéry s'ingénie à « rendre ridicule ce qui ne l'est pas » : d'abord, sur la question du nombre, on peut bien considérer que ces cinq cents amis ne sont pas tous gentilshommes, « c'était assez qu'ils fussent soldats » ; ensuite, « quoiqu'il soit vrai, comme il le remarque fort bien, que ces cinq cents amis de Rodrigue étaient plutôt assemblés par le Poète contre les Maures que contre le Comte, nous croyons que [...] le Poète serait plutôt digne de louange que de blâme d'avoir inventé cette assemblée de gens, en apparence contre le Comte, en effet contre les Maures. Car une des beautés du poème dramatique est que ce qui a été imaginé et introduit pour une chose serve à la fin pour une autre. » [Q, 385]

[61](#) ◇ 1660-1682 : *Se venaient tous offrir à venger ma querelle* :

[62](#) *Des Africains* : c'est-à-dire des Maures, qui viennent du Maghreb, donc d'Afrique du Nord.

[63](#) ◇ 1663-1682 : *Porte-la plus avant*,

[64](#) ◇ 1660-1682 : *Ce Monarque au pardon*,

[65](#) ◇ 1663-1682 : *que revenir vainqueur*

ACTE IV

Scène première

CHIMÈNE, ELVIRE

CHIMÈNE

N'est-ce point un faux bruit* ? le sais-tu bien, Elvire ?

ELVIRE

Vous ne croiriez jamais comme chacun l'admire,
Et porte jusqu'au Ciel d'une commune voix
De ce jeune Héros les glorieux exploits.
1115 Les Maures devant lui n'ont paru qu'à leur honte,
Leur abord* fut bien prompt, leur fuite encor plus prompte,
Trois heures de combat laissent à nos guerriers
Une victoire entière et deux rois prisonniers,
La valeur de leur chef ne trouvait point d'obstacles.

CHIMÈNE

1120 Et la main de Rodrigue a fait tous ces miracles !

ELVIRE

De ses nobles efforts ces deux Rois sont le prix,
Sa main les a vaincus et sa main les a pris.

CHIMÈNE

De qui peux-tu savoir ces nouvelles étranges* ?

ELVIRE

1125 Du peuple qui partout fait sonner* ses louanges,
Le nomme de sa joie, et l'objet, et l'auteur,
Son Ange tutélaire, et son libérateur.

CHIMÈNE

Et le Roi, de quel œil voit-il tant de vaillance ?

ELVIRE

Rodrigue n'ose encor paraître en sa présence,
Mais Don Diègue ravi lui présente enchaînés
1130 Au nom de ce vainqueur ces captifs couronnés,
Et demande pour grâce à ce généreux Prince
Qu'il daigne voir la main qui sauve sa Province¹.

CHIMÈNE

Mais n'est-il point blessé ?

ELVIRE

Je n'en ai rien appris.
Vous changez de couleur, reprenez vos esprits.

CHIMÈNE

1135 Reprenons donc aussi ma colère affaiblie.
Pour avoir soin de lui² faut-il que je m'oublie ?
On le vante, on le loue et mon cœur* y consent !
Mon honneur est muet, mon devoir impuissant !
Silence mon amour, laisse agir ma colère,
1140 S'il a vaincu deux Rois, il a tué mon père,
Ces tristes vêtements où je lis mon malheur
Sont les premiers effets* qu'ait produits sa valeur,
Et combien que pour lui tout un peuple s'anime³
Ici tous les objets me parlent de son crime.
1145 Vous qui rendez la force à mes ressentiments,
Voile, crêpes, habits, lugubres ornements,
Pompe*, où m'ensevelit sa première victoire⁴,
Contre ma passion soutenez bien ma gloire
Et lorsque mon amour prendra trop de pouvoir
1150 Parlez à mon esprit de mon triste devoir,
Attaquez sans rien craindre une main triomphante.

ELVIRE

Modérez ces transports*, voici venir l'Infante.

Scène II

L'INFANTE, CHIMÈNE, LÉONOR, ELVIRE

L'INFANTE

Je ne viens pas ici consoler tes douleurs,
Je viens plutôt mêler mes soupirs à tes pleurs.

CHIMÈNE

1155 Prenez bien plutôt part à la commune joie,
Et goûtez le bonheur que le Ciel vous envoie :
Madame, autre que moi⁵ n'a droit de soupirer,
Le péril dont Rodrigue a su vous retirer⁶,
Et le salut public que vous rendent ses armes
1160 À moi seule aujourd'hui permet encor les larmes⁷ ;
Il a sauvé la ville, il a servi son Roi,
Et son bras valeureux n'est funeste* qu'à moi.

L'INFANTE

Ma Chimène, il est vrai qu'il a fait des merveilles.

CHIMÈNE

Déjà ce bruit* fâcheux a frappé mes oreilles,
1165 Et je l'entends partout publier hautement⁸
Aussi brave guerrier que malheureux amant.

L'INFANTE

Qu'a de fâcheux pour toi ce discours populaire ?
Ce jeune Mars* qu'il loue a su jadis te plaire,
Il possédait ton âme, il vivait sous tes lois,
1170 Et vanter sa valeur c'est honorer ton choix.

CHIMÈNE

J'accorde que chacun la vante avec justice⁹,
Mais pour moi sa louange est un nouveau supplice,
On aigrit ma douleur en l'élevant si haut,
Je vois ce que je perds, quand je vois ce qu'il vaut.
1175 Ah cruels déplaisirs* à l'esprit d'une amante !
Plus j'apprends son mérite et plus mon feu s'augmente,
Cependant mon devoir est toujours le plus fort
Et malgré mon amour va poursuivre sa mort.

L'INFANTE

Hier ce devoir te mit en une haute estime,
1180 L'effort que tu te fis¹⁰ parut si magnanime*,
Si digne d'un grand cœur*, que chacun à la Cour
Admirait ton courage et plaignait ton amour.
Mais croirais-tu l'avis d'une amitié fidèle ?

CHIMÈNE

Ne vous obéir pas me rendrait criminelle.

L'INFANTE

1185 Ce qui fut bon alors¹¹ ne l'est plus aujourd'hui.
Rodrigue maintenant est notre unique appui,
L'espérance et l'amour d'un peuple qui l'adore,
Le soutien de Castille et la terreur du Maure,
1190 Ses faits* nous ont rendu ce qu'ils nous ont ôté,
Et ton père en lui seul se voit ressuscité¹²,
Et si tu veux enfin qu'en deux mots je m'explique,
Tu poursuis en sa mort la ruine publique¹³.
Quoi ? pour venger un père est-il jamais permis
De livrer sa patrie aux mains des ennemis ?
1195 Contre nous ta poursuite* est-elle légitime ?
Et pour être punis avons-nous part au crime ?
Ce n'est pas qu'après tout tu doives épouser
Celui qu'un père mort t'obligeait d'accuser,
Je te voudrais moi-même en arracher l'envie ;
1200 Ôte-lui ton amour, mais laisse-nous sa vie.

CHIMÈNE

Ah ! Madame, souffrez qu'avecque liberté
Je pousse jusqu'au bout ma générosité¹⁴.
Quoique mon cœur pour lui contre moi s'intéresse*¹⁵,
Quoiqu'un peuple l'adore*, et qu'un Roi le caresse*,
1205 Qu'il soit environné des plus vaillants guerriers,
J'irai sous mes cyprès accabler ses lauriers¹⁶.

L'INFANTE

C'est générosité, quand pour venger un père
Notre devoir attaque une tête si chère :
Mais c'en est une encor d'un plus illustre rang,
1210 Quand on donne au public les intérêts du sang*¹⁷.

Non, crois-moi, c'est assez que d'éteindre ta flamme,
Il sera trop puni s'il n'est plus dans ton âme ;
Que le bien du pays t'impose cette loi ;
Aussi bien que crois-tu que t'accorde le Roi ?

CHIMÈNE

1215 Il peut me refuser, mais je ne me puis taire¹⁸.

L'INFANTE

Pense bien, ma Chimène, à ce que tu veux faire,
Adieu, tu pourras seule y songer à loisir¹⁹.

CHIMÈNE

Après mon père mort je n'ai point à choisir.

Scène III

LE ROI, DON DIÈGUE, DON ARIAS,
DON RODRIGUE, DON SANCHE

LE ROI

Généreux héritier d'une illustre famille
1220 Qui fut toujours la gloire et l'appui de Castille,
Race* de tant d'aïeux en valeur signalés
Que l'essai de la tienne a si tôt égalés,
Pour te récompenser ma force est trop petite,
Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de mérite.
1225 Le pays délivré d'un si rude ennemi,
Mon sceptre dans ma main par la tienne affermi,
Et les Maures défaits* avant qu'en ces alarmes*
J'eusse pu donner ordre à repousser leurs armes,
Ne sont point des exploits qui laissent à ton Roi
1230 Le moyen ni l'espoir de s'acquitter vers* toi.
Mais deux Rois, tes captifs, feront ta récompense,
Ils t'ont nommé tous deux leur Cid²⁰ en ma présence,
Puisque Cid en leur langue est autant que Seigneur,
Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.
1235 Sois désormais le Cid, qu'à ce grand nom tout cède,
Qu'il devienne l'effroi de Grenade et Tolède²¹,
Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous mes lois

Et ce que tu me vaux et ce que je te dois.

DON RODRIGUE

1240 Que Votre Majesté, Sire, épargne ma honte*,
D'un si faible service elle fait trop de compte,
Et me force à rougir devant un si grand Roi
De mériter si peu l'honneur que j'en reçois.
Je sais trop que je dois au bien de votre Empire*
Et le sang qui m'anime et l'air que je respire,
1245 Et quand je les perdrai pour un si digne objet,
Je ferai seulement le devoir d'un sujet.

LE ROI

Tous ceux que ce devoir à mon service engage
Ne s'en acquittent pas avec même courage,
Et lorsque la valeur ne va point dans l'excès²²,
1250 Elle ne produit point de si rares succès.
Souffre donc qu'on te loue, et de cette victoire
Apprends-moi plus au long la véritable histoire.

DON RODRIGUE

Sire, vous avez su qu'en ce danger pressant
Qui jeta dans la ville un effroi si puissant,
1255 Une troupe d'amis chez mon père assemblée
Sollicita mon âme encor toute troublée.
Mais, Sire, pardonnez à ma témérité,
Si j'osai l'employer sans votre autorité ;
Le péril approchait, leur brigade²³ était prête,
1260 Et paraître à la Cour eût hasardé* ma tête,
Qu'à défendre l'État j'aimais bien mieux donner,
Qu'aux plaintes de Chimène ainsi l'abandonner²⁴.

LE ROI

J'excuse ta chaleur à venger ton offense,
Et l'État défendu me parle en ta défense :
1265 Crois que dorénavant Chimène a beau parler,
Je ne l'écoute plus que pour la consoler.
Mais poursuis.

DON RODRIGUE

Sous moi²⁵ donc cette troupe s'avance,
 Et porte sur le front une mâle assurance :
 Nous partîmes cinq cents, mais par un prompt renfort,
 1270 Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port,
 Tant à nous voir marcher en si bon équipage²⁶
 Les plus épouvantés reprenaient de courage.
 J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés²⁷,
 Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés :
 1275 Le reste, dont le nombre augmentait à toute heure,
 Brûlant d'impatience autour de moi demeure,
 Se couche contre terre, et sans faire aucun bruit,
 Passe une bonne part d'une si belle nuit.
 Par mon commandement la garde en fait de même,
 1280 Et se tenant cachée aide à mon stratagème,
 Et je feins hardiment d'avoir reçu de vous
 L'ordre qu'on me voit suivre, et que je donne à tous.
 Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
 Enfin avec le flux²⁸ nous fit voir trente voiles ;
 1285 L'onde s'enflait dessous, et d'un commun effort
 Les Maures, et la mer entrèrent dans le port²⁹.
 On les laisse passer, tout leur paraît tranquille,
 Point de soldats au port, point aux murs de la ville,
 Notre profond silence abusant leurs esprits
 1290 Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris,
 Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent
 Et courent se livrer aux mains qui les attendent :
 Nous nous levons alors et tous en même temps
 Poussons jusques au Ciel mille cris éclatants,
 1295 Les nôtres au signal de nos vaisseaux répondent³⁰,
 Ils paraissent armés, les Maures se confondent³¹,
 L'épouvante les prend à demi descendus,
 Avant que de combattre ils s'estiment perdus,
 Ils couraient au pillage, et rencontrent la guerre,
 1300 Nous les pressons* sur l'eau, nous les pressons sur terre,
 Et nous faisons courir des ruisseaux de leur sang
 Avant qu'aucun résiste ou reprenne son rang.
 Mais bientôt malgré nous leurs Princes les rallient,
 Leur courage renaît, et leurs terreurs s'oublient,
 1305 La honte de mourir sans avoir combattu
 Rétablit leur désordre³², et leur rend leur vertu* :
 Contre nous de pied ferme ils tirent les épées,
 Des plus braves soldats les trames³³ sont coupées³⁴,
 Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port
 1310 Sont des champs de carnage où triomphe la mort.
 O combien d'actions, combien d'exploits célèbres*
 Furent ensevelis dans l'horreur des ténèbres³⁵,
 Où chacun seul témoin des grands coups qu'il donnait,
 Ne pouvait discerner où le sort inclinait !

1315 J'allais de tous côtés encourager les nôtres,
Faire avancer les uns, et soutenir les autres,
Ranger ceux qui venaient, les pousser à leur tour,
Et n'en pus rien savoir jusques au point du jour³⁶.
Mais enfin sa clarté montra notre avantage,
1320 Le Maure vit sa perte et perdit le courage,
Et voyant un renfort qui nous vint secourir
Changea l'ardeur de vaincre à la peur de mourir³⁷.
Ils gagnent leurs vaisseaux, ils en coupent les câbles*,
Nous laissent pour Adieux des cris épouvantables³⁸,
1325 Font retraite en tumulte, et sans considérer
Si leurs Rois avec eux ont pu se retirer³⁹.
Ainsi leur devoir cède à la frayeur plus forte⁴⁰,
Le flux les apporta, le reflux les remporte,
Cependant que leurs Rois engagés parmi nous,
1330 Et quelque peu des leurs tous percés de nos coups,
Disputent* vaillamment et vendent bien leur vie.
À se rendre moi-même en vain je les convie,
Le cimenterre au poing ils ne m'écoutent pas ;
Mais voyant à leurs pieds tomber tous leurs soldats,
1335 Et que seuls désormais en vain ils se défendent,
Ils demandent le Chef, je me nomme, ils se rendent,
Je vous les envoyai tous deux en même temps,
Et le combat cessa faute de combattants⁴¹.
C'est de cette façon que pour votre service...

Scène IV

LE ROI, DON DIÈGUE,
DON RODRIGUE, DON ARIAS, DON ALONSE,
DON ALONSE, DON SANCHE

DON ALONSE

1340 Sire, Chimène vient vous demander Justice.

LE ROI

La fâcheuse nouvelle, et l'importun devoir !
Va, je ne la veux pas obliger à te voir,
Pour tous remerciements il faut que je te chasse :
Mais avant que sortir, viens que ton Roi t'embrasse.

*Don Rodrigue rentre*⁴².

DON DIÈGUE

1345 Chimène le poursuit*, et voudrait le sauver.

LE ROI

On m'a dit qu'elle l'aime, et je vais l'éprouver*,
Contrefaites le triste⁴³.

Scène V

LE ROI, DON DIÈGUE, DON ARIAS,
DON SANCHE, DON ALONSE, CHIMÈNE, ELVIRE

LE ROI

Enfin soyez contente*,
Chimène, le succès* répond à votre attente ;
Si de nos ennemis Rodrigue a le dessus,
1350 Il est mort à nos yeux des coups qu'il a reçus,
Rendez grâce au Ciel qui vous en a vengée.
Voyez comme déjà sa couleur est changée⁴⁴.

DON DIÈGUE

Mais voyez qu'elle pâme*, et d'un amour parfait
Dans cette pâmoison, Sire, admirez l'effet*,
1355 Sa douleur a trahi les secrets de son âme
Et ne vous permet plus de douter de sa flamme.

CHIMÈNE

Quoi ? Rodrigue est donc mort ?

LE ROI

Non, non, il voit le jour,
Et te conserve encore un immuable amour,
Tu le posséderas, reprends ton allégresse⁴⁵.

CHIMÈNE

1360 Sire, on pâme* de joie, ainsi que de tristesse,
Un excès de plaisir nous rend tous languissants,
Et quand il surprend l'âme, il accable les sens.

LE ROI

Tu veux qu'en ta faveur nous croyions l'impossible,
Ta tristesse, Chimène, a paru trop visible⁴⁶.

CHIMÈNE

- 1365 Eh bien, Sire, ajoutez ce comble à mes malheurs,
Nommez ma pâmoison l'effet* de mes douleurs⁴⁷,
Un juste déplaisir* à ce point m'a réduite,
Son trépas déroba sa tête à ma poursuite* ;
S'il meurt des coups reçus pour le bien du pays,
1370 Ma vengeance est perdue et mes desseins trahis.
Une si belle fin m'est trop injurieuse*,
Je demande sa mort, mais non pas glorieuse,
Non pas dans un éclat qui l'élève si haut,
Non pas au lit* d'honneur, mais sur un échafaud.
1375 Qu'il meure pour mon père, et non pour la patrie,
Que son nom soit taché, sa mémoire flétrie ;
Mourir pour le pays n'est pas un triste sort,
C'est s'immortaliser par une belle mort.
J'aime donc sa victoire, et je le puis sans crime,
1380 Elle assure* l'État, et me rend ma victime,
Mais noble, mais fameuse entre tous les guerriers,
Le chef au lieu de fleurs couronné de lauriers⁴⁸,
Et pour dire en un mot ce que j'en considère,
Digne d'être immolée aux Mânes* de mon père :
1385 Hélas ! à quel espoir me laissé-je emporter !
Rodrigue de ma part n'a rien à redouter,
Que pourraient contre lui des larmes qu'on méprise ?
Pour lui tout votre Empire est un lieu de franchise*,
Là sous votre pouvoir tout lui devient permis,
1390 Il triomphe de moi comme des ennemis,
Dans leur sang épandu⁴⁹ la Justice étouffée
Aux crimes du vainqueur sert d'un nouveau trophée,
Nous en croissons* la pompe et le mépris des lois
Nous fait suivre son char au milieu de deux Rois⁵⁰.

LE ROI

- 1395 Ma fille, ces transports* ont trop de violence,
Quand on rend la justice, on met tout en balance :
On a tué ton père, il était l'agresseur,
Et la même équité⁵¹ m'ordonne la douceur.
Avant que d'accuser ce que j'en fais paraître⁵²,
1400 Consulte bien ton cœur, Rodrigue en est le maître,

Et ta flamme en secret rend grâces à ton Roi
Dont la faveur conserve un tel amant pour toi.

CHIMÈNE

Pour moi mon ennemi ! l'objet de ma colère !
L'auteur de mes malheurs ! l'assassin de mon père !
1405 De ma juste poursuite* on fait si peu de cas
Qu'on me croit obliger en ne m'écoutant pas !
Puisque vous refusez la justice à mes larmes,
Sire, permettez-moi de recourir aux armes,
C'est par là seulement qu'il a su m'outrager,
1410 Et c'est aussi par là que je me dois venger ;
À tous vos Chevaliers je demande sa tête,
Oui, qu'un d'eux me l'apporte, et je suis sa conquête,
Qu'ils le combattent, Sire, et le combat fini
J'épouse le vainqueur si Rodrigue est puni.
1415 Sous votre autorité souffrez qu'on le publie*⁵³.

LE ROI

Cette vieille coutume en ces lieux établie
Sous couleur de punir un injuste attentat*
Des meilleurs combattants affaiblit un État.
Souvent de cet abus le succès déplorable*
1420 Opprime l'innocent et soutient le coupable.
J'en dispense Rodrigue, il m'est trop précieux
Pour l'exposer aux coups d'un sort capricieux,
Et quoi qu'ait pu commettre un cœur si magnanime*
Les Maures en fuyant ont emporté son crime.

DON DIÈGUE

1425 Quoi, Sire ! pour lui seul vous renversez des lois
Qu'a vu toute la Cour observer tant de fois !
Que croira votre peuple et que dira l'envie*
Si sous votre défense il ménage sa vie⁵⁴,
Et s'en sert d'un prétexte⁵⁵ à ne paraître pas
1430 Où tous les gens d'honneur cherchent un beau trépas ?
Sire, ôtez ces faveurs qui terniraient sa gloire⁵⁶,
Qu'il goûte sans rougir les fruits de sa victoire,
Le Comte eut de l'audace, il l'en a su punir,
Il l'a fait en brave homme⁵⁷, et le doit soutenir⁵⁸.

LE ROI

1435 Puisque vous le voulez j'accorde qu'il le fasse,

Mais d'un guerrier vaincu mille prendraient la place,
Et le prix que Chimène au vainqueur a promis
De tous mes Chevaliers ferait ses ennemis :
L'opposer seul à tous serait trop d'injustice,
1440 Il suffit qu'une fois il entre dans la lice⁵⁹.
Choisis qui tu voudras, Chimène, et choisis bien,
Mais après ce combat ne demande plus rien.

DON DIÈGUE

N'excusez point par là ceux que son bras étonne*,
Laissez un camp ouvert⁶⁰ où n'entrera personne.
1445 Après ce que Rodrigue a fait voir aujourd'hui,
Quel courage assez vain s'oserait prendre à lui ?
Qui se hasarderait contre un tel adversaire ?
Qui serait ce vaillant, ou bien ce téméraire ?

DON SANCHE

Faites ouvrir le camp, vous voyez l'assaillant,
1450 Je suis ce téméraire, ou plutôt ce vaillant.
Accordez cette grâce à l'ardeur qui me presse,
Madame, vous savez quelle est votre promesse.

LE ROI

Chimène remets-tu ta querelle* en sa main ?

CHIMÈNE

Sire, je l'ai promis.

LE ROI

Soyez prêt à demain.

DON DIÈGUE

1455 Non, Sire, il ne faut pas différer davantage,
On est toujours trop prêt quand on a du courage⁶¹.

LE ROI

Sortir d'une bataille et combattre à l'instant !

DON DIÈGUE

Rodrigue a pris haleine en vous la racontant.

LE ROI

Du moins, une heure, ou deux, je veux qu'il se délasse.
1460 Mais de peur qu'en exemple un tel combat ne passe,
Pour témoigner à tous qu'à regret je permets
Un sanglant procédé qui ne me plut jamais,
De moi, ni de ma Cour il n'aura la présence.

Il parle à Don Arias.

Vous seul des combattants jugerez la vaillance :
1465 Ayez soin que tous deux fassent en gens de cœur*⁶²,
Et le combat fini m'amenez le vainqueur.
Quel qu'il soit⁶³, même prix est acquis à sa peine :
Je le veux de ma main présenter à Chimène,
Et que pour récompense il reçoive sa foi*⁶⁴.

CHIMÈNE

1470 Sire, c'est me donner une trop dure loi⁶⁵.

LE ROI

Tu t'en plains, mais ton feu loin d'avouer* ta plainte,
Si Rodrigue est vainqueur, l'accepte sans contrainte.
Cesse de murmurer* contre un arrêt si doux,
Qui que ce soit des deux, j'en ferai ton époux.

Fin du quatrième Acte.

¹ ◇ 1660-1682 : qui sauve la Province.

² La préposition *pour* suivie de l'infinitif, tour assez répandu en français classique, peut avoir une valeur causale, ou concessive. Comprendre ici : parce que je me soucie de lui, faut-il que je m'oublie ? ou : même si je me soucie de lui...

³ ◇ 1660-1682 : Et *quoiqu'on die ailleurs d'un cœur si magnanime*,

⁴ ◇ 1660-1682 : Pompe, *que me prescrit* sa première victoire, | Cette *première victoire* est celle que Rodrigue a remportée sur le Comte, et qui commande le deuil de Chimène.

⁵ *Autre que moi* : nul autre que moi.

⁶ ◇ 1660-1682 : Le péril dont Rodrigue a su *nous* retirer,

⁷ ◇ 1660-1682 : À moi seule aujourd'hui *souffrent* encor les larmes.

⁸ Comprendre : et j'entends de toute part Rodrigue être dit, haut et fort...

⁹ ◇ 1660-1682 : *Chacun peut la vanter avec quelque justice*,

¹⁰ *L'effort que tu te fis* : l'effort que tu fis sur toi-même.

¹¹ ◇ 1648-1682 : Ce qui *fut juste* alors

¹² ◇ 1660-1682, les deux derniers vers deviennent : *Le Roi même est d'accord de cette vérité / Que ton père en lui seul se voit ressuscité*, | Corneille supprime ainsi la formule artificieuse, mais un peu

elliptique, du v. 1189 (que le v. 1190 ne fait que développer) : la vaillance de Rodrigue, en donnant la mort au Comte, a ôté au royaume son principal appui ; mais en assurant la victoire contre les Maures, elle offre finalement au royaume un nouveau défenseur, et répare le préjudice qu'elle a d'abord causé.

13 Comprendre : en réclamant sa mort, c'est la ruine de l'État que tu recherches.

14 ◇ 1660-1682 : Ah, *ce n'est pas à moi d'avoir cette bonté, / Le devoir qui m'aigrir n'a rien de limité.*
| 1663-1682 : Ah, ce n'est pas à moi d'avoir *tant de bonté*,

15 ◇ 1660-1682 : Quoique *pour ce vainqueur mon amour s'intéresse*,

16 Cette double image végétale doit se comprendre ainsi : j'irai auprès de la tombe de mon père (le cyprès est l'arbre qui symbolise la mort : on en orne les sépultures) m'en prendre à la gloire de Rodrigue (que symbolisent les lauriers).

17 Comprendre : quand on sacrifie à l'intérêt collectif son intérêt privé, familial.

18 ◇ 1660-1682 : Il peut me refuser, mais je ne *puis me taire*.

19 ◇ 1660-1682 : *y penser à loisir*.

20 *Cid* transcrit le mot arabe *Sidi*, « Seigneur » ; les Maures, en appelant Rodrigue ainsi, lui donnent une marque respectueuse de leur soumission. Il faut noter que Don Fernand (et surtout Corneille) s'empresse d'intégrer en notre langue les consonances étrangères de ce mot par la subtile formule du v. 1235, qui met en parallèle, à l'hémistiche et à la rime, comme par un écho intérieur, *Cid* et *cède*.

21 ◇ 1660-1682 : Qu'il *combe d'épouvante*, et Grenade, et Tolède, | Grenade, rappelons-le, est la capitale du royaume maure d'Andalousie ; Tolède, au cœur de la péninsule, une autre place que la Castille tentait de reprendre.

22 Comprendre : et lorsque la valeur n'est pas portée jusqu'à l'extrême...

23 Scudéry, qui se flattait d'être « et poète et guerrier », chicane la propriété de ce terme de *brigade* pour désigner la troupe emmenée par Rodrigue (au sens strict, la *brigade* est une division dans une compagnie) : « Cinq cents hommes est un trop grand nombre pour ne l'appeler que *brigade* : il y a des régiments entiers qui n'en ont pas davantage : et quand on se pique de vouloir parler des choses selon les termes de l'art, il en faut savoir la véritable signification, autrement on paraît ridicule en voulant paraître savant. » Les académiciens ne sont pas si pointilleux : « Il est vrai qu'en termes de guerre, on n'appelle *brigade* que ce qui est pris d'un plus grand corps, et quelquefois on peut appeler *brigade* la moitié d'une armée que l'on détache pour quelque effet, mais en terme de poésie on prend *brigade* pour troupe de quelque façon que ce soit. »

24 ◇ 1660-1682, les trois derniers vers de la réplique de Rodrigue deviennent : *Me montrant à la Cour je hasardais ma tête, / Et s'il fallait la perdre, il m'était bien plus doux / De sortir de la vie en combattant pour vous.*

25 *Sous moi* : sous mon commandement. Cf. v. 202.

26 ◇ 1660-1682 : Tant à nous voir marcher *avec un tel visage* | La correction semble ici tenir compte d'une critique de Scudéry : « C'est encore parler de la guerre en bon bourgeois qui va à la garde : au lieu de ce vilain mot d'*équipage*, qui ne vaut rien là, il fallait dire *en si bon ordre*. » Les académiciens jugent aussi le terme impropre : « ils allaient au combat, et non pas en voyage ».

27 La construction de ce vers, comme d'autres tours elliptiques, participe de la dynamique du récit ; mais *Les Sentiments de l'Académie* contestent semblables licences : « Cette façon de parler n'est pas française. Il fallait dire, *aussitôt qu'ils furent arrivés* ou *ils furent cachés aussitôt qu'arrivés*. »

28 *Le flux* : la marée montante, qui fait remonter les vaisseaux ennemis dans le fleuve. Cf. v. 614-616.

29 ◇ 1663-1682 : Enfin avec le flux nous *fait* voir trente voiles ; / L'onde *s'enfle* dessous, et d'un commun effort / Les Maures et la mer *montent jusques au port*. | Corneille adopte ici tout uniment le présent de narration, quand la version originale faisait d'abord alterner passé et présent, ménageant habilement les effets d'hypotypose (c'est-à-dire de puissante *évocation* de la scène épique) qu'appelle ce genre de récit.

30 ◇ 1660-1682 : Les nôtres à *ces cris* de nos vaisseaux répondent, | La correction lève une ambiguïté signalée par l'Académie : « Ce vers est si mal rangé qu'on ne sait si c'est *le signal des vaisseaux* ou si *des vaisseaux on répond au signal*. »

31 Comprendre : les nôtres se montrent, en armes, et la confusion s'installe chez les Maures.

32 ◇ 1660-1682 : *Arrête* leur désordre | Corneille tient compte d'une remarque de l'Académie : « On ne dit point *rétablir le désordre*, mais bien *rétablir l'ordre*. »

33 Sur cette image, cf. le v. 808, et la note.

34 ◇ 1664-1682 : *Contre nous de pied ferme ils tirent leurs alfanges*, / *De notre sang au leur font d'horribles mélanges*. | Corneille semble avoir opéré cette correction essentiellement pour introduire ici le terme exotique d'*alfange*, qui doit désigner une sorte de cimeterre, mais qui n'est attesté nulle part ailleurs qu'ici.

35 ◇ 1660-1682 : *Sont demeurés sans gloire au milieu des ténèbres*,

- [36](#) ◇ 1660-1682 : Et *ne l'ai pu* savoir jusques au point du jour.
- [37](#) ◇ 1660-1682, les quatre derniers vers passent au présent de narration : Mais enfin sa clarté *montre* notre *visage*, / Le Maure *voit* sa perte et *perd soudain* courage, / Et voyant un renfort qui nous *vient* secourir, / L'ardeur de vaincre *cède* à la peur de mourir.
- [38](#) ◇ 1660-1682 : *Poussent jusques aux Cieux* des cris épouvantables, | Là encore, Corneille assagit une formule audacieuse et expressive pour se plier à une remarque des académiciens : « On ne dit point *laisser un Adieu*, ni *laisser des cris*, mais bien *dire Adieu* et *jeter des cris* ; outre que les vaincus ne disent jamais Adieu aux vainqueurs. »
- [39](#) ◇ 1660-1682 : Si leurs Rois avec eux *peuvent* se retirer.
- [40](#) ◇ 1660-1682 : *Pour souffrir* ce devoir *leur* frayeur *est trop* forte,
- [41](#) Ce superbe récit s'inspire naturellement de modèles épiques : on sait que Corneille vouait une admiration particulière à *La Pharsale* de Lucain, au style flamboyant duquel il rendit hommage dans *La Mort de Pompée* (1643). Mais il n'est pas interdit de chercher un modèle au récit de Rodrigue dans la littérature dramatique : il présente en effet de troublantes affinités, tant dans l'ensemble de l'action que dans le détail du style, avec le récit de la bataille de Salamine qu'Eschyle donne dans *Les Perses*, v. 374-470.
- [42](#) Rodrigue rentre en coulisse, et quitte la scène.
- [43](#) ◇ 1660-1682 : *Montrez un œil plus* triste. | Scudéry avait chicané cet hémistiche : « Ce mot de *contrefaites* est trop bas pour la poésie, on doit dire *feignez d'être triste* » ; mais c'est sans doute aux raisons de l'Académie que Corneille se range, qui touchent moins la propriété linguistique que la bienséance : « L'Observateur n'a pas eu raison de reprendre cette façon de parler, qui est en usage, mais il est vrai qu'elle est basse dans la bouche d'un Roi. » (Voir le Dossier, p. 333-334). Lorsque Corneille s'applique à faire de sa pièce une tragédie, il juge ce stratagème et cette feinte un peu trop vils : sans les écarter de l'intrigue, il en atténue l'expression.
- [44](#) ◇ 1660-1682, une didascalie précise que ce vers est un aparté : *À Don Diègue*.
- [45](#) ◇ 1660-1682 : *Calme cette douleur* qui pour lui *s'intéresse*.
- [46](#) ◇ 1660 : *Ta douleur sur ton front* a paru trop visible. | 1663-1682 : *Chimène*, ta douleur a paru trop visible.
- [47](#) ◇ 1660-1682 : Eh bien, Sire, ajoutez ce comble à *mon* malheur, / Nommez ma pâmoison l'effet de *ma* douleur,
- [48](#) C'était la coutume, dans l'Antiquité, de couronner de fleurs la victime que l'on immolait en sacrifice ; Chimène se plaint de ce que ce sont les lauriers de la victoire qui couronnent à présent Rodrigue, non les fleurs de la mise à mort... Encore un jeu sur une double image végétale (cf. v. 1206).
- [49](#) ◇ 1660-1682 : Dans leur sang *répandu*
- [50](#) Georges Couton, dans son édition du *Cid* (*Œuvres complètes* de Corneille, t. I, p. 1505), montre bien que le discours de Chimène compose ici un petit tableau allégorique figurant la procession de triomphe du Cid : Rodrigue, sur un char, victorieux, la tête ceinte de lauriers, traîne derrière lui, soumis, les deux rois qu'il a fait prisonniers, et entre eux Chimène en deuil (tenant peut-être l'épée du Comte, imagine G. Couton), accompagnée de la personnification de la Justice (signalons cependant que c'est nous qui lui avons ajouté une capitale au v. 1391), suffocante et souillée du sang des ennemis. À la Renaissance et à l'âge classique, de telles compositions allégoriques étaient courantes dans la poésie d'éloge (cf. les *Trionfi* de Pétrarque).
- [51](#) *La même équité* : l'équité même.
- [52](#) *Ce que j'en fais paraître* : la douceur (ou l'indulgence) dont je témoigne.
- [53](#) Comprendre : permettez qu'on en fasse l'annonce publique, avec votre approbation. Chimène, en appelant tout chevalier volontaire à se faire son champion dans son combat contre Rodrigue, et en offrant pour prix sa propre personne, engage une procédure qui va prendre la forme d'un duel juridique en champ clos, avec l'invocation par Don Diègue des vieilles coutumes d'honneur dont il est l'incarnation dans la pièce, et l'aménagement de certaines conditions de ce combat par le Roi, d'abord réticent. Voir le Dossier, p. 234-237.
- [54](#) Comprendre : s'il protège sa vie en s'abritant sous la défense que vous lui faites d'exposer sa personne.
- [55](#) ◇ 1663-1682 : Et *s'en fait* un prétexte
- [56](#) ◇ 1660-1682 : *De pareilles* faveurs terniraient *trop* sa gloire,
- [57](#) *En brave homme* : en homme brave, courageux.
- [58](#) ◇ 1660-1682 : et le doit *maintenir*.
- [59](#) C'est-à-dire : il suffira que Rodrigue se présente une seule fois dans l'espace fermé prévu pour le duel ; un unique combat décidera donc, sans appel, de l'issue des poursuites de Chimène. (Don Diègue, v. 1444, pense même que ce combat n'aura pas lieu, nul n'osant affronter Rodrigue.) Cet espace,

nommé ici *lice*, est appelé *camp*, ou *champ*, par Don Diègue (v. 1444) ; les deux termes désignent l'arène où se déroulaient les combats solennels. « On appelait autrefois champ clos, ou camp clos, l'espace fermé de barrières où les chevaliers faisaient des joutes et des tournois, ou des combats à outrance [*jusqu'à la mort*] » (Furetière).

[60](#) ◇ 1660-1682 : Laissez un *champ* ouvert | Même correction au v. 1449.

[61](#) La requête de Don Diègue permet à Corneille de sauver l'unité de temps, et d'enfermer l'action de sa pièce dans un espace de vingt-quatre heures – évidemment contre toute vraisemblance.

[62](#) C'est-à-dire : agissent en hommes d'honneur, selon les règles du duel.

[63](#) ◇ 1668-1682 : *Qui* qu'il soit,

[64](#) Au terme de ce débat à trois – Chimène, Don Diègue, Don Fernand – où s'élabore la procédure qui doit juger de Rodrigue et de son crime, le Roi a profondément modifié ce qui formait la proposition initiale de Chimène, en instituant cette clause d'« équité » qui force Chimène à épouser le vainqueur quel qu'il soit, y compris Rodrigue – issue qu'elle rejetait *a priori* (cf. le v. 1414 : « J'épouse le vainqueur si Rodrigue est puni »). Ce faisant, Don Fernand ne prend pas une décision inique ou barbare, puisqu'il s'est assuré, par le stratagème du début de la scène, des sentiments de Chimène, qu'il traite comme sa fille (cf. v. 682) ; il assure seulement une issue tout à la fois heureuse et honorable à l'amour de Rodrigue et de Chimène, contrarié par la querelle entre leurs pères. Corneille, sans doute, pensait que cet artifice permettait d'assurer à sa pièce le dénouement heureux attendu par les spectateurs, tout en sauvant la bienséance : c'est l'autorité du Roi qui impose à Rodrigue et Chimène ce mariage qu'ils désirent (cf. v. 1686), mais que l'honneur leur interdit de souhaiter. La Querelle suscitée par ce dénouement montre qu'il sous-estimait les réticences morales d'une partie du public... Voir le Dossier, p. 347-350.

[65](#) ◇ 1648-1682 : *Quoi*, Sire, m'*imposer* une *si* dure loi !

ACTE V

Scène première

DON RODRIGUE, CHIMÈNE

CHIMÈNE

1475 Quoi, Rodrigue, en plein jour ! d'où te vient cette audace ?
Va, tu me perds* d'honneur, retire-toi, de grâce.

DON RODRIGUE

Je vais mourir, Madame, et vous viens en ce lieu,
Avant le coup mortel, dire un dernier Adieu,
Mon amour vous le doit, et mon cœur qui soupire
1480 N'ose sans votre aveu* sortir de votre Empire*¹.

CHIMÈNE

Tu vas mourir !

DON RODRIGUE

J'y cours, et le Comte est vengé,
Aussitôt que de vous j'en aurai le congé².

CHIMÈNE

Tu vas mourir ! Don Sanche est-il si redoutable,
Qu'il donne l'épouvante à ce cœur* indomptable ?
1485 Qui t'a rendu si faible, ou qui le rend si fort ?
Rodrigue va combattre, et se croit déjà mort !
Celui qui n'a pas craint les Maures, ni mon père,
Va combattre Don Sanche, et déjà désespère !
Ainsi donc au besoin ton courage s'abat³ ?

DON RODRIGUE

1490 Je cours à mon supplice, et non pas au combat,

Et ma fidèle ardeur sait bien m'ôter l'envie,
 Quand vous cherchez ma mort, de défendre ma vie.
 J'ai toujours même cœur*, mais je n'ai point de bras
 Quand il faut conserver ce qui ne vous plaît pas,
 1495 Et déjà cette nuit m'aurait été mortelle
 Si j'eusse combattu pour ma seule querelle* :
 Mais défendant mon Roi, son peuple, et le pays⁴,
 À me défendre mal je les aurais trahis ;
 Mon esprit généreux ne hait pas tant la vie
 1500 Qu'il en veuille sortir par une perfidie.
 Maintenant qu'il s'agit de mon seul intérêt,
 Vous demandez ma mort, j'en accepte l'arrêt ;
 Votre ressentiment choisit la main d'un autre,
 Je ne méritais pas de mourir de la vôtre ;
 1505 On ne me verra point en repousser les coups,
 Je dois plus de respect à qui combat pour vous,
 Et ravi de penser que c'est de vous qu'ils viennent,
 Puisque c'est votre honneur que ses armes soutiennent,
 Je lui vais présenter⁵ mon estomac* ouvert,
 1510 Adorant* en sa main la vôtre qui me perd.

CHIMÈNE

Si d'un triste devoir la juste violence,
 Qui me fait malgré moi poursuivre ta vaillance,
 Prescrit à ton amour une si forte loi
 Qu'il te rend sans défense à qui combat pour moi :
 1515 En cet aveuglement ne perds pas la mémoire,
 Qu'ainsi que de ta vie, il y va de ta gloire,
 Et que dans quelque éclat que Rodrigue ait vécu
 Quand on le saura mort, on le croira vaincu.
 L'honneur te fut plus cher que je ne te suis chère,
 1520 Puisqu'il trempa tes mains dans le sang de mon père,
 Et te fit renoncer malgré ta passion⁶
 À l'espoir le plus doux de ma possession⁷ :
 Je t'en vois cependant faire si peu de compte
 Que sans rendre combat tu veux qu'on te surmonte.
 1525 Quelle inégalité ravale ta vertu*⁸ ?
 Pourquoi ne l'as-tu plus, ou pourquoi l'avais-tu ?
 Quoi ? n'es-tu généreux que pour me faire outrage ?
 S'il ne faut m'offenser n'as-tu point de courage ?
 Et traites-tu mon père avec tant de rigueur
 1530 Qu'après l'avoir vaincu tu souffres un vainqueur ?
 Non, sans vouloir mourir⁹ laisse-moi te poursuivre*,
 Et défends ton honneur si tu ne veux plus vivre.

DON RODRIGUE

Après la mort du Comte, et les Maures défaits*,
Mon honneur appuyé sur de si grands effets*
1535 Contre un autre ennemi n'a plus à se défendre¹⁰ :
On sait que mon courage ose tout entreprendre,
Que ma valeur peut tout, et que dessous les Cieux,
Quand mon honneur y va¹¹, rien ne m'est précieux.
Non, non, en ce combat, quoi que vous veuilliez croire,
1540 Rodrigue peut mourir sans hasarder* sa gloire,
Sans qu'on l'ose accuser d'avoir manqué de cœur*,
Sans passer pour vaincu, sans souffrir un vainqueur.
On dira seulement, il adorait* Chimène,
Il n'a pas voulu vivre et mériter sa haine,
1545 Il a cédé lui-même à la rigueur du sort
Qui forçait sa maîtresse à poursuivre* sa mort,
Elle voulait sa tête, et son cœur* magnanime*
S'il l'en eût refusée¹² eût pensé faire un crime :
Pour venger son honneur il perdit son amour,
1550 Pour venger sa maîtresse il a quitté le jour,
Préférant (quelque espoir qu'eût son âme asservie)
Son honneur à Chimène, et Chimène à sa vie¹³.
Ainsi donc vous verrez ma mort en ce combat
Loin d'obscurcir ma gloire en rehausser l'éclat,
1555 Et cet honneur suivra mon trépas volontaire,
Que¹⁴ tout autre que moi n'eût pu vous satisfaire*.

CHIMÈNE

Puisque pour t'empêcher de courir au trépas
Ta vie et ton honneur sont de faibles appas*,
Si jamais je t'aimai, cher Rodrigue, en revanche*
1560 Défends-toi maintenant pour m'ôter à Don Sanche,
Combats pour m'affranchir d'une condition
Qui me livre à l'objet¹⁵ de mon aversion.
Te dirai-je encor plus ? va, songe à ta défense,
Pour forcer mon devoir, pour m'imposer silence,
1565 Et si jamais l'amour échauffa tes esprits¹⁶,
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
Adieu, ce mot lâché* me fait rougir de honte.

DON RODRIGUE *seul*.

Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte ?
Paraissez Navarrais, Maures, et Castellans¹⁷,
1570 Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants,
Unissez-vous ensemble, et faites une armée

Pour combattre une main de la sorte animée,
Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux,
Pour en venir à bout, c'est trop peu que de vous.

Scène II

L'INFANTE¹⁸

1575 T'écouterai-je encor respect de ma naissance,
 Qui fais un crime de mes feux ?
T'écouterai-je, Amour, dont la douce puissance
Contre ce fier tyran fait rebeller mes vœux¹⁹ ?
 Pauvre Princesse, auquel des deux
1580 Dois-tu prêter obéissance ?
Rodrigue, ta valeur te rend digne de moi,
Mais pour être vaillant tu n'es pas fils de Roi.

Impitoyable sort, dont la rigueur sépare
 Ma gloire d'avec mes désirs,
1585 Est-il dit que le choix d'une vertu* si rare
Coûte à ma passion de si grands déplaisirs* ?
 O Cieux ! à combien de soupirs
Faut-il que mon cœur se prépare,
S'il ne peut obtenir dessus mon sentiment²⁰,
1590 Ni d'éteindre l'amour, ni d'accepter l'amant* ?

Mais ma honte* m'abuse, et ma raison s'étonne*²¹
 Du mépris d'un si digne choix :
Bien qu'aux Monarques seuls ma naissance me donne,
Rodrigue avec honneur je vivrai sous tes lois,
1595 Après avoir vaincu deux Rois
 Pourrais-tu manquer de couronne ?
Et ce grand nom de Cid que tu viens de gagner
Marque-t-il pas déjà sur qui tu dois régner²² ?
Il est digne de moi, mais il est à Chimène,
1600 Le don que j'en ai fait me nuit,
Entre eux un père mort sème si peu de haine²³
Que le devoir du sang* à regret le poursuit.
 Ainsi n'espérons aucun fruit
 De son crime, ni de ma peine,
1605 Puisque pour me punir le destin a permis
Que l'amour dure même entre deux ennemis.

Scène III

L'INFANTE, LÉONOR

L'INFANTE

Où viens-tu Léonor ?

LÉONOR

Vous témoigner, Madame,
L'aise que je ressens du repos de votre âme²⁴.

L'INFANTE

D'où viendrait ce repos dans un comble d'ennui* ?

LÉONOR

1610 Si l'amour vit d'espoir, et s'il meurt avec lui,
Rodrigue ne peut plus charmer* votre courage,
Vous savez le combat où Chimène l'engage,
Puisqu'il faut qu'il y meure, ou qu'il soit son mari,
Votre espérance est morte et votre esprit guéri.

L'INFANTE

1615 O, qu'il s'en faut encor²⁵ !

LÉONOR

Que pouvez-vous prétendre ?

L'INFANTE

Mais plutôt quel espoir me pourrais-tu défendre ?
Si Rodrigue combat sous ces conditions,
Pour en rompre l'effet* j'ai trop d'inventions,
L'amour, ce doux auteur de mes cruels supplices,
1620 Aux esprits des amants apprend trop d'artifices.

LÉONOR

Pourrez-vous quelque chose après qu'un père mort
N'a pu dans leurs esprits allumer de discord* ?

Car Chimène aisément montre par sa conduite
Que la haine aujourd'hui ne fait pas sa poursuite*²⁶.
1625 Elle obtient un combat, et pour son combattant,
C'est le premier offert qu'elle accepte à l'instant :
Elle ne choisit point de ces mains généreuses²⁷
Que tant d'exploits fameux rendent si glorieuses,
Don Sanche lui suffit, c'est la première fois
1630 Que ce jeune Seigneur endosse le harnois*²⁸.
Elle aime en ce duel son peu d'expérience,
Comme il est sans renom, elle est sans défiance*,
Un tel choix, et si prompt, vous doit bien faire voir²⁹
Qu'elle cherche un combat qui force son devoir,
1635 Et livrant à Rodrigue une victoire aisée,
Puisse l'autoriser à paraître apaisée³⁰.

L'INFANTE

Je le remarque assez, et toutefois mon cœur
À l'envi de Chimène adore ce vainqueur.
À quoi me résoudrai-je, amante infortunée ?

LÉONOR

1640 À vous ressouvenir de qui vous êtes née³¹,
Le Ciel vous doit un Roi, vous aimez un sujet.

L'INFANTE

Mon inclination a bien changé d'objet.
Je n'aime plus Rodrigue, un simple Gentilhomme,
Une ardeur bien plus digne à présent me consomme*³² ;
1645 Si j'aime, c'est l'auteur de tant de beaux exploits,
C'est le valeureux Cid, le maître de deux Rois.
Je me vaincrai pourtant, non de peur d'aucun blâme,
Mais pour ne troubler pas une si belle flamme,
Et quand pour m'obliger on l'aurait couronné,
1650 Je ne veux point reprendre un bien que j'ai donné.
Puisqu'en un tel combat sa victoire est certaine
Allons encore un coup le donner à Chimène ;
Et toi qui vois les traits dont mon cœur est percé,
Viens me voir achever comme j'ai commencé.

Scène IV

CHIMÈNE, ELVIRE

CHIMÈNE

1655 Elvire, que je souffre, et que je suis à plaindre !
Je ne sais qu'espérer, et je vois tout à craindre,
Aucun vœu ne m'échappe où j'ose consentir³³,
Et mes plus doux souhaits sont pleins d'un repentir³⁴.
À deux rivaux pour moi je fais prendre les armes,
1660 Le plus heureux succès* me coûtera des larmes,
Et quoi qu'en ma faveur en ordonne le sort,
Mon père est sans vengeance, ou mon amant est mort.

ELVIRE

D'un et d'autre côté je vous vois soulagée,
Ou vous avez Rodrigue, ou vous êtes vengée,
1665 Et quoi que le destin puisse ordonner de vous,
Il soutient votre gloire, et vous donne un époux.

CHIMÈNE

Quoi ? l'objet de ma haine, ou bien de ma colère³⁵ !
L'assassin de Rodrigue, ou celui de mon père !
De tous les deux côtés on me donne un mari
1670 Encor tout teint du sang que j'ai le plus chéri.
De tous les deux côtés mon âme se rebelle,
Je crains plus que la mort la fin de ma querelle ;
Allez, vengeance, amour, qui troublez mes esprits,
Vous n'avez point pour moi de douceurs à ce prix.
1675 Et toi puissant moteur du destin³⁶ qui m'outrage,
Termine ce combat sans aucun avantage,
Sans faire aucun des deux, ni vaincu, ni vainqueur.

ELVIRE

Ce serait vous traiter avec trop de rigueur.
Ce combat pour votre âme est un nouveau supplice
1680 S'il vous laisse obligée à demander justice,
À témoigner toujours ce haut ressentiment,
Et poursuivre toujours la mort de votre amant.
Non, non, il vaut bien mieux que sa rare vaillance
Lui gagnant un laurier vous impose silence³⁷,
1685 Que la loi du combat étouffe vos soupirs,

Et que le Roi vous force à suivre vos désirs.

CHIMÈNE

Quand il sera vainqueur crois-tu que je me rende ?
Mon devoir est trop fort, et ma perte trop grande,
Et ce n'est pas assez, pour leur faire la loi
1690 Que celle du combat et le vouloir du Roi.
Il peut vaincre Don Sanche avec fort peu de peine,
Mais non pas avec lui la gloire de Chimène,
Et quoi qu'à sa victoire un Monarque ait promis,
Mon honneur lui fera mille autres ennemis.

ELVIRE

1695 Gardez*, pour vous punir de cet orgueil étrange*,
Que le Ciel à la fin ne souffre qu'on vous venge.
Quoi ? vous voulez encor refuser le bonheur
De pouvoir maintenant vous taire avec honneur ?
Que prétend ce devoir ? et qu'est-ce qu'il espère ?
1700 La mort de votre amant vous rendra-t-elle un père ?
Est-ce trop peu pour vous que d'un coup de malheur ?
Faut-il perte sur perte, et douleur sur douleur ?
Allez, dans le caprice* où votre humeur s'obstine,
Vous ne méritez pas l'amant qu'on vous destine,
1705 Et le Ciel ennuyé* de vous être si doux
Vous lairra par sa mort Don Sanche pour époux³⁸.

CHIMÈNE

Elvire, c'est assez des peines que j'endure,
Ne les redouble point par ce funeste* augure,
Je veux, si je le puis, les éviter tous deux,
1710 Sinon, en ce combat Rodrigue a tous mes vœux :
Non qu'une folle ardeur de son côté me penche,
Mais s'il était vaincu, je serais à Don Sanche,
Cette appréhension fait naître mon souhait.
Que vois-je, malheureuse ? Elvire, c'en est fait.

Scène V

DON SANCHE, CHIMÈNE, ELVIRE

DON SANCHE

1715 Madame, à vos genoux j'apporte cette épée³⁹.

CHIMÈNE

Quoi ? du sang de Rodrigue encor toute trempée ?
Perfide, oses-tu bien te montrer à mes yeux,
Après m'avoir ôté ce que j'aimais le mieux ?
Éclate* mon amour, tu n'as plus rien à craindre,
1720 Mon père est satisfait*, cesse de te contraindre,
Un même coup a mis ma gloire en sûreté,
Mon âme au désespoir, ma flamme en liberté.

DON SANCHE

D'un esprit plus rassis...

CHIMÈNE

Tu me parles encore,
Exécrable assassin d'un Héros que j'adore ?
1725 Va, tu l'as pris en traître, un guerrier si vaillant
N'eût jamais succombé sous un tel assaillant⁴⁰.

ELVIRE

Mais, Madame, écoutez.

CHIMÈNE

Que veux-tu que j'écoute ?
Après ce que je vois puis-je être encor en doute ?
J'obtiens pour mon malheur ce que j'ai demandé,
1730 Et ma juste poursuite* a trop bien succédé*.
Pardonne, cher amant, à sa rigueur sanglante,
Songe que je suis fille aussi bien comme⁴¹ amante,
Si j'ai vengé mon père aux dépens de ton sang,
Du mien pour te venger j'épuiserai mon flanc,
1735 Mon âme désormais n'a rien qui la retienne,
Elle ira recevoir ce pardon de la tienne.
Et toi qui me prétends acquérir par sa mort,
Ministre* déloyal de mon rigoureux sort,
N'espère rien de moi, tu ne m'as point servie,

1740 En croyant me venger tu m'as ôté la vie.

DON SANCHE

Étrange* impression* qui, loin de m'écouter...

CHIMÈNE

Veux-tu que de sa mort je t'écoute vanter ?
Que j'entende à loisir avec quelle insolence
Tu peindras son malheur, mon crime, et ta vaillance⁴²,
1745 Qu'à tes yeux ce récit tranche mes tristes jours ?
Va, va, je mourrai bien sans ce cruel secours,
Abandonne mon âme au mal qui la possède,
Pour venger mon amant je ne veux point qu'on m'aide.

Scène vi

LE ROI, DON DIÈGUE, DON ARIAS,
DON SANCHE, DON ALONSE,
CHIMÈNE, ELVIRE

CHIMÈNE

Sire, il n'est plus besoin de vous dissimuler
1750 Ce que tous mes efforts ne vous ont pu celer.
J'aimais, vous l'avez su, mais pour venger un père⁴³
J'ai bien voulu proscrire* une tête si chère :
Votre Majesté, Sire, elle-même a pu voir
Comme j'ai fait céder mon amour au devoir.
1755 Enfin, Rodrigue est mort, et sa mort m'a changée
D'implacable ennemie en amante affligée,
J'ai dû cette vengeance à qui m'a mise au jour,
Et je dois maintenant ces pleurs à mon amour.
Don Sanche m'a perdue* en prenant ma défense,
1760 Et du bras qui me perd je suis la récompense.
Sire, si la pitié peut émouvoir un Roi,
De grâce révoquez une si dure loi ;
Pour prix d'une victoire où je perds ce que j'aime,
Je lui laisse mon bien, qu'il me laisse à moi-même ;
1765 Qu'en un Cloître sacré je pleure incessamment
Jusqu'au dernier soupir mon père et mon amant.

DON DIÈGUE

Enfin, elle aime, Sire, et ne croit plus un crime
D'avouer par sa bouche une amour légitime⁴⁴.

LE ROI

1770 Chimène, sors d'erreur, ton amant n'est pas mort,
Et Don Sanche vaincu t'a fait un faux rapport.

DON SANCHE

Sire, un peu trop d'ardeur malgré moi l'a déçue*.
Je venais du combat lui raconter l'issue.
Ce généreux guerrier dont son cœur est charmé*,
Ne crains rien (m'a-t-il dit quand il m'a désarmé),
1775 Je laisserais plutôt la victoire incertaine
Que de répandre un sang hasardé* pour Chimène,
Mais puisque mon devoir m'appelle auprès du Roi,
Va de notre combat l'entretenir pour moi,
Offrir à ses genoux ta vie et ton épée⁴⁵.
1780 Sire, j'y suis venu, cet objet l'a trompée,
Elle m'a cru vainqueur me voyant de retour,
Et soudain sa colère a trahi son amour,
Avec tant de transport*, et tant d'impatience,
Que je n'ai pu gagner un moment d'audience⁴⁶.
1785 Pour moi, bien que vaincu, je me répute* heureux,
Et malgré l'intérêt de mon cœur amoureux,
Perdant infiniment, j'aime encor ma défaite,
Qui fait le beau succès* d'une amour si parfaite.

LE ROI

Ma fille, il ne faut point rougir d'un si beau feu,
1790 Ni chercher les moyens d'en faire un désaveu :
Une louable honte* en vain t'en sollicite⁴⁷,
Ta gloire est dégagée, et ton devoir est quitte,
Ton père est satisfait*, et c'était le venger
Que mettre tant de fois ton Rodrigue en danger.
1795 Tu vois comme le Ciel autrement en dispose,
Ayant tant fait pour lui, fais pour toi quelque chose,
Et ne sois point rebelle à mon commandement
Qui te donne un époux aimé si chèrement.

Scène VII

LE ROI, DON DIÈGUE, DON ARIAS,
DON RODRIGUE, DON ALONSE, DON SANCHE,
L'INFANTE, CHIMÈNE, LEONOR, ELVIRE

L'INFANTE

1800 Sèche tes pleurs, Chimène, et reçois sans tristesse
Ce généreux vainqueur des mains de ta Princesse.

DON RODRIGUE

Ne vous offensez point, Sire, si devant vous
Un respect amoureux me jette à ses genoux.
Je ne viens point ici demander ma conquête ;
Je viens tout de nouveau vous apporter ma tête ;
1805 Madame, mon amour n'emploiera point pour moi
Ni la loi du combat, ni le vouloir du Roi.
Si tout ce qui s'est fait est trop peu pour un père,
Dites par quels moyens il vous faut satisfaire*.
Faut-il combattre encor mille et mille rivaux,
1810 Aux deux bouts de la terre étendre mes travaux*,
Forcer moi seul un camp, mettre en fuite une armée,
Des Héros fabuleux passer la renommée⁴⁸ ?
Si mon crime par là se peut enfin laver,
J'ose tout entreprendre, et puis tout achever.
1815 Mais si ce fier honneur toujours inexorable
Ne se peut apaiser sans la mort du coupable,
N'armez plus contre moi le pouvoir des humains,
Ma tête est à vos pieds, vengez-vous par vos mains ;
Vos mains seules ont droit de vaincre un invincible,
1820 Prenez une vengeance à tout autre impossible ;
Mais du moins que ma mort suffise à me punir,
Ne me bannissez point de votre souvenir,
Et puisque mon trépas conserve votre gloire,
Pour vous en revancher* conservez ma mémoire,
1825 Et dites quelquefois en songeant à mon sort⁴⁹,
S'il ne m'avait aimée il ne serait pas mort.

CHIMÈNE

Relève-toi, Rodrigue. Il faut l'avouer, Sire,
Mon amour a paru, je ne m'en puis dédire⁵⁰,
Rodrigue a des vertus que je ne puis haïr,
1830 Et vous êtes mon Roi, je vous dois obéir⁵¹.
Mais à quoi que déjà vous m'avez condamnée,

Sire, quelle apparence a ce triste hyménée⁵²,
Qu'un même jour commence et finisse mon deuil,
Mette en mon lit Rodrigue, et mon père au cercueil ?
1835 C'est trop d'intelligence avec son homicide⁵³,
Vers ses Mânes* sacrés c'est me rendre perfide,
Et souiller mon honneur d'un reproche éternel,
D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel⁵⁴.

LE ROI

Le temps assez souvent a rendu légitime
1840 Ce qui semblait d'abord ne se pouvoir sans crime.
Rodrigue t'a gagnée, et tu dois être à lui,
Mais quoique sa valeur t'ait conquise aujourd'hui,
Il faudrait que je fusse ennemi de ta gloire
Pour lui donner sitôt le prix de sa victoire.
1845 Cet hymen différé ne rompt point une loi
Qui sans marquer de temps lui destine ta foi*⁵⁵.
Prends un an si tu veux pour essuyer tes larmes.
Rodrigue cependant il faut prendre les armes.
Après avoir vaincu les Maures sur nos bords,
1850 Renversé leurs desseins, repoussé leurs efforts,
Va jusqu'en leur pays leur reporter la guerre,
Commander mon armée, et ravager leur terre.
À ce seul nom de Cid ils trembleront d'effroi,
Ils t'ont nommé Seigneur, et te voudront pour Roi,
1855 Mais parmi tes hauts faits* sois-lui toujours fidèle,
Reviens-en, s'il se peut, encor plus digne d'elle,
Et par tes grands exploits fais-toi si bien priser
Qu'il lui soit glorieux alors de t'épouser.

DON RODRIGUE

Pour posséder Chimène, et pour votre service
1860 Que peut-on m'ordonner que mon bras n'accomplisse ?
Quoi qu'absent de ses yeux il me faille endurer,
Sire, ce m'est trop d'heur* de pouvoir espérer.

LE ROI

Espère en ton courage, espère en ma promesse,
Et possédant déjà le cœur de ta maîtresse,
1865 Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi,
Laisse faire le temps, ta vaillance, et ton Roi.

Fin du cinquième & dernier Acte.

-
- 1 ◇ 1660-1682, ces deux derniers vers deviennent : *Cet immuable amour qui sous vos lois m'engage / N'ose accepter ma mort sans vous en faire hommage.*
- 2 ◇ 1660-1682 : *Je cours à ces heureux moments, / Qui vont livrer ma vie à vos ressentiments.*
- 3 Comprendre : ton courage te fait défaut au moment même où tu en aurais besoin.
- 4 ◇ 1660-1682 : son peuple, et *mon* pays,
- 5 ◇ 1660-1682 : *Je vais lui* présenter
- 6 ◇ 1663-1682, ces trois vers passent au présent : *Ton honneur t'est plus cher que je ne te suis chère, / Puisqu'il trempe tes mains dans le sang de mon père, / Et te fait renoncer, malgré ta passion,*
- 7 Comprendre : te fit renoncer à ton espoir le plus doux, celui de me posséder pour femme.
- 8 *Quelle inégalité ravale ta vertu* : quel caprice, quelle bizarrerie (*inégalité* vaut ici pour inégalité d'humeur, inégalité d'esprit) rabaisse, ou diminue, ta vaillance ?
- 9 ◇ 1660-1682 : *Va, sans vouloir mourir*
- 10 ◇ 1660-1682, les trois premiers vers de cette tirade deviennent : *Après la mort du Comte, et les Maures défaits, / Faudrait-il à ma gloire encor d'autres effets ? / Elle peut dédaigner le soin de me défendre,*
- 11 ◇ 1660-1682 : *Après de mon honneur* | Corneille corrige une tournure condamnée par l'Académie : cf. le v. 397, et la note.
- 12 *S'il l'en eût refusée* : s'il la lui eût refusée.
- 13 ◇ À partir de l'édition de 1648, ces propos rapportés (v. 1543-1552) sont distingués par des italiques. Rappelons que l'usage des guillemets pour délimiter une citation au discours direct ne s'est pas encore imposé au XVII^e siècle.
- 14 *Que* vaut ici pour *à savoir que* : le vers explicite donc quel honneur accompagnera la mort volontaire de Rodrigue.
- 15 ◇ 1660-1682 : Qui me *donne* à l'objet
- 16 ◇ 1656-1682 : Et si *tu sens pour moi ton cœur encor épris,*
- 17 Rodrigue, dans son ardeur, se dit prêt à affronter non seulement les Maures, mais encore les guerriers du royaume chrétien de Navarre (au nord-est de la péninsule), et même les braves de Castille qui se mettraient au service de Chimène ; autrement dit, toute l'Espagne.
- 18 En une position presque symétrique des stances de Rodrigue dans l'architecture d'ensemble de la pièce, Corneille dispose ici une seconde scène de stances, plus brève, confiée cette fois à un personnage féminin – personnage épisodique de surcroît, c'est-à-dire dont l'action reste confinée en marge de l'action principale.
- 19 ◇ 1663-1682 : Contre ce fier tyran fait *révolter* mes vœux ?
- 20 ◇ 1660-1682 : *Si jamais il n'obtient sur un si long tourment*
- 21 ◇ 1660-1682 : Mais *c'est trop de scrupule*, et ma raison s'étonne
- 22 ◇ 1660-1682 : *Ne fait-il pas trop voir* sur qui tu dois régner ?
- 23 ◇ 1663-1682 : Entre eux *la mort d'un père* a mis si peu de haine,
- 24 ◇ 1660-1682, la réplique de Léonor devient : *Vous applaudir, Madame, / Sur le repos qu'enfin a retrouvé* votre âme.
- 25 ◇ 1660-1682 : *Ah, qu'il s'en faut encor !*
- 26 Comprendre : que la haine n'est pas ce qui pousse Chimène à poursuivre Rodrigue en justice.
- 27 ◇ 1660-1682 : Elle *n'a point recours* à ces mains généreuses
- 28 ◇ 1660-1682, ces deux vers deviennent : *Don Sanche lui suffit, et mérite son choix, / Parce qu'il va s'armer pour la première fois,* | Par cette correction, Corneille efface l'archaïsme *harnois* ; Scudéry s'était moqué de l'usage de ce mot tout droit sorti des vieux romans de chevalerie au lexique suranné : « Ce jeune Seigneur qui endosse le harnois est du temps de *moult*, de *piéça*, et d'*ainçois*. » Corneille en revanche a laissé *harnois* dans la bouche du vieux Don Diègue, où il est mieux à sa place (v. 721).
- 29 ◇ 1660-1682 : *Et sa facilité* vous doit bien faire voir
- 30 ◇ 1660-1682, ces deux derniers vers deviennent : *Qui livre à son Rodrigue une victoire aisée, / Et l'autorise enfin à paraître apaisée.*
- 31 ◇ 1660-1682 : À vous *mieux souvenir* de qui vous êtes née,
- 32 ◇ 1660-1682 : *Non, ce n'est plus ainsi que mon amour le nomme ;*
- 33 Comprendre : je n'ose approuver (en conscience) aucun des vœux que je forme malgré moi.
- 34 ◇ 1660-1682 : *Je ne souhaite rien sans un prompt repentir ;*
- 35 ◇ 1668-1682 : Quoi ? l'objet de ma haine, ou *de tant* de colère !

36 Cette périphrase sert à évoquer la providence divine ; Dieu, par qui toutes choses sont créées et animées, est selon une formule scolastique fameuse « le premier moteur de l'Univers ».

37 ◇ 1660-1682, les deux derniers vers deviennent : *Madame*, il vaut bien mieux que sa rare vaillance / Lui *couronnant le front* vous impose silence,

38 ◇ 1648-1660, ces deux derniers vers deviennent : Et *nous verrons* le Ciel *mû d'un juste courroux* / Vous *laisser* par sa mort Don Sanche pour époux. | Cette correction supprime au passage la forme archaïque *lairra* (pour *laissera*). Vaugelas écrit, dans ses *Remarques sur la langue française* (1647) : « Cette abréviation [...] ne vaut rien, quoiqu'une infinité de gens le disent et l'écrivent. Quelques poètes ont cru que les vers leur permettaient d'en user, mais ceux qui aiment la pureté du langage le souffrent aussi peu dans la poésie que dans la prose. » | 1663-1682, Corneille modifie encore le v. 1705 : Et nous verrons *du Ciel l'équitable courroux*

39 ◇ 1660-1682 : *Obligé d'apporter à vos pieds* cette épée...

40 À partir de 1660, Corneille supprime les v. 1727-1738, et avec eux certaines paroles excessives de Chimène (en particulier son intention de se suicider, v. 1734 : c'était au regard de l'Église un péché des plus graves, puisque Dieu seul est maître du cours de la vie humaine). Mais le souci principal de Corneille fut sans doute d'abrégier la méprise de son héroïne, d'autant plus déplacée que depuis 1648 il donnait sa pièce pour une pure tragédie. Scudéry avait raillé cet épisode artificieux jusqu'au ridicule : « Dans toute cette scène [...], Chimène joue le personnage d'une Furie, sur l'opinion qu'elle a que Rodrigue est mort, et dit au misérable Don Sanche tout ce qu'elle devait raisonnablement dire à l'autre quand il eut tué son père. Ce n'est pas qu'il n'y ait quelque chose d'agréable en cette erreur, mais elle n'est pas judicieusement traitée ; il en fallait moins pour être bonne ; parce qu'il est hors d'apparence qu'au milieu de ce grand flux de paroles, Don Sanche pour la désabuser ne puisse pas prendre le temps de lui crier, Il n'est pas mort » [Q, 95]. *Les Sentiments de l'Académie* en avaient jugé de même : « au lieu que la surprise qui trouble Chimène devait être courte, le Poète l'a étendue jusques à dégoûter les spectateurs les plus patients, qui ne se peuvent assez étonner que ce Don Sanche ne l'éclaircisse pas du succès de son combat avec une parole, laquelle il lui pouvait bien dire, puisqu'il lui peut bien demander audience deux ou trois fois pour l'en éclaircir » [Q, 391].

41 Dans la langue de la première moitié du XVII^e siècle, la corrélation *aussi bien... comme* est encore concurrente de la construction *aussi bien... que*, quoiqu'elle soit condamnée par les grammairiens depuis Malherbe.

42 ◇ Là encore, Corneille écourte la scène : il place un point d'interrogation à la fin de ce vers, et supprime les quatre suivants.

43 ◇ 1648-1682 : J'aimais, vous l'avez su, mais pour venger *mon* père,

44 ◇ Dès les éditions de 1637 postérieures à l'originale, puis dans les éditions 1648-1682 : *un* amour légitime.

45 ◇ 1660-1682 : *De la part du vainqueur lui porter* ton épée.

46 Comprendre : que je n'ai pu obtenir qu'elle m'écoute un instant.

47 ◇ Les éditions antérieures à 1648 portent ici : Une louable honte *enfin* t'en sollicite. Il s'agit manifestement d'une erreur, ce pourquoi nous corrigeons le texte de 1637.

48 Comprendre : dépasser la renommée des héros de la Fable, c'est-à-dire de la mythologie classique.

49 ◇ 1663-1682 : en déplorant mon sort

50 ◇ 1660 : *Je vous en ai trop dit pour oser m'en dédire*, | 1663-1682 : Je vous en ai trop dit pour m'en *pouvoir* dédire,

51 ◇ 1660-1682 : *Et quand un roi commande, on lui doit obéir*.

52 Comprendre : comment trouver raisonnable ce mariage mêlé d'affliction (Furetière signale qu'*apparence* « se dit quelquefois de ce qui est raisonnable »).

53 Comprendre : c'est être lié de trop près avec son meurtrier (*intelligence* : « Union, amitié de deux ou plusieurs personnes qui s'entendent bien ensemble, qui n'ont aucun différend », Furetière ; « Amitié. Union. Paix. Liaison. Concorde », Richelet).

54 ◇ 1660-1682. Corneille a largement remanié les huit derniers vers de la réplique de Chimène, à partir du v. 1831 (ôtant, en particulier, le v. 1834, et ses images si saisissantes qu'elles furent jugées scandaleuses) : « Mais à quoi que déjà vous m'avez condamnée, / *Pourrez-vous à vos yeux souffrir cet hyménée ? / Et quand de mon devoir vous voulez cet effort, / Toute votre justice en est-elle d'accord ? / Si Rodrigue à l'Etat devient si nécessaire, / De ce qu'il fait pour vous dois-je être le salaire, / Et me livrer moi-même au reproche éternel / D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel ?*

55 C'est-à-dire : qui te donne à lui en mariage sans que la date en soit encore arrêtée.

Appendices

1. *Le Cid*, version de 1660 : nouvelle scène d'exposition
2. Avertissement de l'édition de 1648
3. Examen du *Cid* dans l'édition de 1660

1. *LE CID*, VERSION DE 1660 : NOUVELLE SCÈNE
D'EXPOSITION¹

LE CID,

TRAGÉDIE.

ACTE I

Scène première

CHIMÈNE, ELVIRE

CHIMÈNE

Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère ?
Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père ?

ELVIRE

Tous mes sens à moi-même en sont encor charmés*,
Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez,
Et si je ne m'abuse à lire dans son âme,
Il vous commandera de répondre à sa flamme.

CHIMÈNE

Dis-moi donc, je te prie, une seconde fois
Ce qui te fait juger qu'il approuve mon choix,
Apprends-moi de nouveau quel espoir j'en dois prendre ;
Un si charmant discours ne se peut trop entendre,
Tu ne peux trop promettre aux feux de notre amour
La douce liberté de se montrer au jour.
Que t'a-t-il répondu sur la secrète brigade*
Que font auprès de toi Don Sanche, et Don Rodrigue ?
N'a-t-il point trop fait voir quelle inégalité
Entre ces deux amants me penche d'un côté ?

ELVIRE

Non, j'ai peint votre cœur dans une indifférence
Qui n'enfle de pas un², ni détruit l'espérance,

Et sans rien voir³ d'un œil trop sévère ou trop doux,
 Attend l'ordre d'un père à choisir un époux⁴.
 Ce respect l'a ravi, sa bouche et son visage
 M'en ont donné tous deux un soudain témoignage⁵,
 Et puis qu'il vous en faut encore faire un récit,
 Voici d'eux et de vous ce qu'en hâte il m'a dit⁶.
*Elle est dans le devoir, tous deux sont dignes d'elle,
 Tous deux formés d'un sang*, noble, vaillant, fidèle,
 Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
 L'éclatante vertu* de leurs braves aïeux.*
*Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage
 Qui d'un homme de cœur* ne soit la haute image,
 Et sort d'une maison* si féconde en guerriers,
 Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers.
 La valeur de son père en son temps sans pareille,
 Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille,
 Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,
 Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois.*
*Je me promets du fils ce que j'ai vu du père,
 Et ma fille en un mot peut l'aimer et me plaire.*
 Il allait au Conseil, dont l'heure qui pressait
 À tranché ce discours qu'à peine il commençait,
 Mais à ce peu de mots je crois que sa pensée
 Entre vos deux amants n'est pas fort balancée*.
 Le Roi doit à son fils élire un Gouverneur,
 Et c'est lui que regarde un tel degré d'honneur,
 Ce choix n'est pas douteux, et sa rare vaillance
 Ne peut souffrir qu'on craigne aucune concurrence*.
 Comme ses hauts exploits le rendent sans égal,
 Dans un espoir si juste il sera sans rival :
 Et puisque Don Rodrigue a résolu son père⁷
 Au sortir du Conseil à proposer l'affaire,
 Je vous laisse à juger s'il prendra bien son temps*,
 Et si tous vos désirs seront bientôt contents.

CHIMÈNE

Il semble toutefois que mon âme troublée
 Refuse cette joie, et s'en trouve accablée,
 Un moment donne au sort des visages divers,
 Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

ELVIRE

Vous verrez votre crainte heureusement déçue*.

CHIMÈNE

Allons, quoi qu'il en soit, en attendre l'issue.

2. AVERTISSEMENT DE L'ÉDITION DE 1648

Mariana 1. 4°. de la *Historia d'España* c. 5°.

Avia pocos dias antes hecho campo con D. Gomes Conde de Gormas. Venciòle y diòle la muerte. Lo que resultò d'este caso, fue que casò con Doña Ximena hija, y heredera del mismo Conde. Elle misma requiriò al rey, que se le diesse por marido, ca estava muy prendada de sus partes, o la castigasse conforme a las leyes por la muerte que diò a su padre. Hizòse el casamiento que a todos estava a cuento, con el qual por el gran dote de su esposa que se allegò al estado que el tenia de su padre se aumentò en poder y riquezas⁸.

Voilà ce qu'a prêté l'histoire à Don Guillén de Castro, qui a mis ce fameux événement sur le théâtre avant moi. Ceux qui entendent l'espagnol y remarqueront deux circonstances ; l'une, que Chimène ne pouvant s'empêcher de reconnaître et d'aimer les belles qualités qu'elle voyait en Don Rodrigue, quoiqu'il eût tué son père (*estava prendada de sus partes*) alla proposer elle-même au Roi cette généreuse alternative, ou qu'il le lui donnât pour mari, ou qu'il le fît punir suivant les lois : l'autre, que ce mariage se fit au gré de tout le monde (*a todos estava a cuento*). Deux chroniques du Cid ajoutent qu'il fut célébré par l'Archevêque de Séville, en présence du Roi et de toute sa Cour ; mais je me suis contenté du texte de l'historien, parce que toutes les deux ont quelque chose qui sent le roman, et peuvent ne persuader pas davantage que celles que nos Français ont faites de Charlemagne et de Roland. Ce que j'ai rapporté de Mariana suffit pour faire voir l'état qu'on fit de Chimène et de son mariage dans son siècle même, où elle vécut en un tel éclat, que les Rois d'Aragon et de Navarre tinrent à honneur d'être ses gendres en épousant ses deux filles. Quelques-uns ne l'ont pas si bien traitée dans le nôtre, et sans parler de ce qu'on a dit de la Chimène du théâtre⁹, celui qui a composé l'histoire d'Espagne en français l'a notée* dans son livre de s'être tôt et aisément consolée de la mort de son père¹⁰, et a voulu taxer de légèreté une action qui fut imputée à grandeur de courage par ceux qui en furent les témoins. Deux romances¹¹ espagnols que je vous donnerai en suite de cet avertissement, parlent encore plus en sa faveur. Ces sortes de petits poèmes sont comme des originaux décousus de leurs anciennes histoires, et je serais ingrat envers la mémoire de cette héroïne, si après l'avoir fait connaître en France, et m'y être fait connaître par elle, je ne tâchais de la tirer de la honte

qu'on lui a voulu faire, parce qu'elle a passé par mes mains. Je vous donne donc ces pièces justificatives de la réputation où elle a vécu, sans dessein de justifier la façon dont je l'ai fait parler français. Le temps l'a fait pour moi, et les traductions qu'on en a faites en toutes les langues qui servent aujourd'hui à la scène, et chez tous les peuples où l'on voit des théâtres, je veux dire en italien, flamand et anglais¹², sont d'assez glorieuses apologies* contre tout ce qu'on en a dit. Je n'y ajouterai pour toute chose qu'environ une douzaine de vers espagnols qui semblent faits exprès pour la défendre. Ils sont du même auteur qui l'a traitée avant moi, Don Guillén de Castro, qui dans une autre comédie qu'il intitule *Engañarse engañando*¹³, fait dire à une Princesse de Béarn :

*A mirar
bien el mundo, que el tener
appetitos que vencer,
y ocasiones que dexar,
Examinan el valor
en la muger, yo dixera
lo que siento, porque fuera
luzimiento de mi honor.
Pero malicias fundadas
en honras mal entendidas
de tentationes vencidas
hazen culpas declaradas :
Y assi la que el dessear
con el resistir appunta,
vence dos vezes si junta
con el resistir el callar¹⁴.*

C'est, si je ne me trompe, comme agit Chimène dans mon ouvrage, en présence du Roi et de l'Infante. Je dis en présence du Roi et de l'Infante, parce que quand elle est seule, ou avec sa confidente, ou avec son amant, c'est une autre chose. Ses mœurs sont inégalement égales, pour parler en termes de notre Aristote¹⁵, et changent suivant les circonstances des lieux, des personnes, des temps, et des occasions, en conservant toujours le même principe¹⁶.

Au reste je me sens obligé de désabuser le public de deux erreurs qui s'y sont glissées touchant cette tragédie, et qui semblent avoir été autorisées par mon silence. La première est que j'aie convenu de juges touchant son mérite, et m'en sois rapporté au sentiment de ceux qu'on a priés d'en juger¹⁷. Je m'en tairais encore, si ce faux bruit n'avait été jusque chez Monsieur de Balzac dans sa province, ou, pour me servir de ses paroles mêmes, dans son Désert, et si je n'en avais vu depuis peu les marques dans cette admirable lettre qu'il a écrite sur ce sujet, et qui ne fait pas la moindre richesse des deux derniers

trésors qu'il nous a donnés. Or comme tout ce qui part de sa plume regarde toute la postérité, maintenant que mon nom est assuré de passer jusqu'à elle dans cette lettre incomparable, il me serait honteux qu'il y passât avec cette tache, et qu'on pût à jamais me reprocher d'avoir compromis de ma réputation. C'est une chose qui jusqu'à présent est sans exemple, et de tous ceux qui ont été attaqués comme moi, aucun que je sache n'a eu assez de faiblesse pour convenir d'arbitre avec ses censeurs, et s'ils ont laissé tout le monde dans la liberté publique d'en juger, ainsi que j'ai fait, ç'a été sans s'obliger non plus que moi à en croire personne. Outre que dans la conjoncture où étaient lors les affaires du *Cid*, il ne fallait pas être grand devin pour prévoir ce que nous en avons vu arriver. À moins que d'être tout à fait stupide, on ne pouvait pas ignorer que comme les questions de cette nature ne concernent, ni la religion, ni l'État, on en peut décider par les règles de la prudence* humaine aussi bien que par celles du théâtre, et tourner sans scrupule le sens du bon Aristote du côté de la Politique. Ce n'est pas que je sache si ceux qui ont jugé du *Cid*, en ont jugé suivant leur sentiment ou non, ni même que je veuille dire qu'ils en aient bien ou mal jugé, mais seulement que ce n'a jamais été de mon consentement qu'ils en ont jugé, et que peut-être je l'aurais justifié sans beaucoup de peine, si la même raison qui les a fait parler, ne m'avait obligé à me taire. Aristote ne s'est pas expliqué si clairement dans sa *Poétique*, que nous n'en puissions faire ainsi que les philosophes, qui le tirent chacun à leur parti dans leurs opinions contraires, et comme c'est un pays inconnu pour beaucoup de monde, les plus zélés partisans du *Cid* en ont cru ses censeurs sur leur parole, et se sont imaginés avoir pleinement satisfait à toutes leurs objections, quand ils ont soutenu qu'il importait peu qu'il fût selon les règles d'Aristote, et qu'Aristote en avait fait pour son siècle, et pour des Grecs, et non pas pour le nôtre et pour des Français.

Cette seconde erreur que mon silence a affermie n'est pas moins injurieuse à Aristote qu'à moi. Ce grand homme a traité la poétique avec tant d'adresse et de jugement, que les préceptes qu'il nous en a laissés sont de tous les temps et de tous les peuples, et bien loin de s'amuser au détail des bienséances et des agréments qui peuvent être divers selon que ces deux circonstances sont diverses, il a été droit aux mouvements de l'âme dont la nature ne change point. Il a montré quelles passions la tragédie doit exciter dans celles de ses auditeurs ; il a cherché quelles conditions sont nécessaires, et aux personnes qu'on introduit, et aux événements qu'on représente, pour les y faire naître ; il en a laissé des moyens qui auraient produit leur effet partout dès la création du monde, et qui seront capables de les produire encore partout, tant qu'il y aura des théâtres et des acteurs ; et pour le reste que les temps et les lieux peuvent changer, il l'a négligé, et n'a pas même prescrit le nombre des actes, qui n'a été réglé que par Horace beaucoup après lui¹⁸.

Et certes je serais le premier qui condamnerais le *Cid*, s'il péchait contre ces grandes et souveraines maximes que nous tenons de ce philosophe, mais bien loin d'en demeurer d'accord, j'ose dire que cet heureux poème n'a si extraordinairement réussi, que parce qu'on y voit les deux maîtresses conditions (permettez-moi cet épithète) que demande ce grand maître aux

excellentes tragédies, et qui se trouvent si rarement assemblées dans un même ouvrage, qu'un des plus doctes commentateurs de ce divin traité qu'il en a fait, soutient que toute l'Antiquité ne les a vues se rencontrer que dans le seul *Œdipe*¹⁹. La première est, que celui qui souffre et est persécuté, ne soit ni tout méchant ni tout vertueux, mais un homme plus vertueux que méchant, qui par quelque trait de faiblesse humaine qui ne soit pas un crime, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas²⁰ : l'autre, que la persécution et le péril ne viennent point d'un ennemi, ni d'un indifférent, mais d'une personne qui doit aimer celui qui souffre et en être aimée²¹. Et voilà, pour en parler sainement, la véritable et seule cause de tout le succès du *Cid*, en qui l'on ne peut méconnaître ces deux conditions sans s'aveugler soi-même pour lui faire injustice. J'achève donc en m'acquittant de ma parole, et après vous avoir dit en passant ces deux mots pour le *Cid* du théâtre, je vous donne en faveur de la Chimène de l'Histoire, les deux romances que je vous ai promis.

J'oubliais à vous dire que quantité de mes amis ayant jugé à propos que je rendisse compte au public de ce que j'avais emprunté de l'auteur espagnol dans cet ouvrage, et m'ayant témoigné le souhaiter, j'ai bien voulu leur donner cette satisfaction²². Vous trouverez donc tout ce que j'en ai traduit imprimé d'une autre lettre²³, avec un chiffre au commencement, qui servira de marque de renvoi pour trouver les vers espagnols au bas de la même page. Je garderai ce même ordre dans *La Mort de Pompée* pour les vers de Lucain, ce qui n'empêchera pas que je ne continue aussi ce même changement de lettre toutes les fois que mes acteurs rapportent quelque chose qui s'est dit ailleurs que sur le théâtre²⁴, où vous n'imputerez rien qu'à moi si vous n'y voyez ce chiffre pour marque, et le texte d'un autre auteur au-dessous.

ROMANCE PRIMERO.

*Delante el Rey de Leon
Doña Ximena una tarde
se pone a pedir justicia
por la muerte de su padre.
Para contra el Cid la pide,
Don Rodrigo de Bivare,
que huerfana la dexò
niña, y de muy poca edade.
Si tengo razon, o non,
bien, Rey, lo alcanças y sabes,
que los negocios de honra
non pueden dissimularse.
Cada dia que amanece
veo al lobo de mi sangre
cavallero en un cavallo
por darne mayor pesare.*

*Mandale, buen Rey, pues puedes,
que no me ronde mi calle,
que no se venga en mugeres
el humbre que mucho vale.
Si mi padre afrentò al suyo,
bien ha vengado a su padre,
que si honras pagaron muertes
para su disculpa bastan.
Encomendada me tienes,
no consientas que me agravien,
que el que a mi se fiziere
a tu corora se faze.
Callede, Doña Ximena,
que me dades pena grande,
que yo dare buen remedio
para todos vuestros males.
Al Cid no le he de ofender,
que es hombre que mucho vale,
y me defiende mis Reynos,
y quiero que me los guarde.
Pero yo farè un partido
con el, que no os este male,
de tomalle la palabra
para que con vos se case.
Contenta quedò Ximena
con la merced que le faze,
que quien huerfana la fizò
aquesse mismo la ampare.*

ROMANCE SEGUNDO.

*A Ximena y a Rodrigo
prendiò el Rey palabra, y mano,
de juntarlos para en uno
en presencia de Layn Calvo.
La enemistades viejas
con amor se conformaron,
que donde preside el amor
se olvidan muchos agravios.
Llegaron juntos los novios,
y al dar la mano, y abraco,
el Cid mirando a la novia
le dixo todo turbado.
Matè a tu padre, Ximena,*

[PREMIER ROMANCE.

Par-devant le Roi de Léon,
Doña Jimena un beau soir
s'en vient et demande justice
pour la mort de son père : ainsi
plaide-t-elle contre le Cid,
ce Don Rodrigo de Bivar
qui a fait d'elle une orpheline –
elle, une enfant de peu d'années.
« Est-ce que j'ai raison ou non ?
Tu le sais bien, tu le comprends,
O Roi : les devoirs de l'honneur,
on ne saurait les esquiver.
À chaque jour que revient l'aube,
ce loup avide de mon sang
je le vois passer à cheval,
pour aviver encor mes peines.

Mande-lui, bon Roi (tu le peux)
de cesser d'arpenter ma rue ;
Dis-lui qu'homme de grand'valeur
point ne se venge contre femme.
Mon père a fait affront au sien,
mais il a bien vengé son père :
si la mort balance l'honneur,
suffit pour qu'il se juge quitte !
Toi qui me tiens sous ta gouverne,
ne permets pas que l'on m'offense :
car celui qui me porte tort,
il porte tort à ta couronne.
– C'est assez, Doña Jimena,
vous me mettez en grande peine :
aussi donnerai-je un remède
qui soignera bien tous vos maux.
Je ne saurais m'en prendre au Cid :
c'est un homme de grand'valeur,
il défend pour moi mes royaumes,
j'attends de lui qu'il me les garde.
Mais nous résoudrons d'un parti
que vous ne trouverez pas mal :
je lui ferai donner parole
de se marier avec vous. »
Jimena se trouve contente
de cette merci par laquelle
celui qui la fit orpheline,
celui-là même la protège.]

[SECOND ROMANCE.

Le Roi, de Chimène et Rodrigue
reçut la parole et la main,
afin de les unir ensemble
en présence de Lain Calvo.
Les anciennes inimitiés
à l'amour durent se plier :
car là où préside l'Amour,
bien des offenses l'on oublie.
Les fiancés ensemble s'en vinrent,
se prirent les mains, s'embrassèrent ;
lors regardant la fiancée,
le Cid, tout ému, lui déclare :
« Jimena, j'ai tué ton père,

*pero no a desaguizado,
matè de hombre a hombre
para vengar cierto agravio.
Matè hombre, y hombre doy,*

*aquí estoy a tu mandado,
y en lugar del muerto padre
cobraste un marido honrado.
A todos pareció bien,
su discrecion alabaron,
y assi se hizieron las bodas
de Rodrigo el Castellano.*

mais certes pas injustement :
non, je l'ai tué d'homme à homme,
pour venger une offense ouverte.

J'ai tué un homme,
et te donne un homme ;
me voici comme tu le mandes,
en échange d'un père mort,
reçois un mari honoré. *
Cela apparut bien à tous,
tous ils louèrent sa sagesse ;
et ainsi se firent les noces
de Rodrigue le Castillan.]

3. EXAMEN DU *CID* DANS L'ÉDITION DE 1660²⁵

Ce poème a tant d'avantages du côté du sujet, et des pensées brillantes dont il est semé, que la plupart de ses auditeurs n'ont pas voulu voir les défauts de sa conduite, et ont laissé enlever leurs suffrages au plaisir que leur a donné sa représentation. Bien que ce soit celui de tous mes ouvrages réguliers où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des règles, et depuis vingt-trois ans²⁶ qu'il tient sa place sur nos théâtres, l'histoire ni l'effort de l'imagination n'y ont rien fait voir qui en ait effacé l'éclat. Aussi a-t-il les deux grandes conditions que demande Aristote aux tragédies parfaites²⁷, et dont l'assemblage se rencontre si rarement chez les Anciens et les Modernes²⁸. Il les assemble même plus fortement, et plus noblement, que les espèces²⁹ que pose ce philosophe. Une maîtresse que son devoir force à poursuivre la mort de son amant, qu'elle tremble d'obtenir, a les passions plus vives et plus allumées, que tout ce qui peut se passer entre un mari et une femme, une mère et un fils, un frère et une soeur³⁰ ; et la haute vertu dans un naturel sensible à ces passions, qu'elle dompte sans les affaiblir, et à qui elle laisse toute leur force pour en triompher plus glorieusement, a quelque chose de plus touchant, de plus élevé, et de plus aimable, que cette médiocre bonté, capable d'une faiblesse et même d'un crime, où nos Anciens étaient contraints d'arrêter le caractère le plus parfait des Rois et des Princes, dont ils faisaient leurs héros, afin que ces taches et ces forfaits défigurant ce qu'ils leur laissaient de vertu, s'accommodassent au goût et aux souhaits de leurs spectateurs, et fortifiassent l'horreur qu'ils avaient conçue de leur domination, et de la monarchie.

Rodrigue suit ici son devoir sans rien relâcher de sa passion : Chimène fait la même chose à son tour, sans laisser ébranler son dessein par la douleur où il l'abîme³¹ ; et si la présence de son amant lui fait faire quelque faux pas, c'est une glissade dont elle se relève à l'heure même, et non seulement elle connaît si bien sa faute qu'elle nous en avertit, mais elle fait un prompt désaveu de tout ce qu'une vue si chère lui a pu arracher. Il n'est point besoin qu'on lui reproche qu'il lui est honteux de souffrir l'entretien de son amant après qu'il a tué son père ; elle avoue que c'est la seule prise que la médisance aura sur elle.

Si elle s'emporte jusqu'à lui dire qu'elle veut bien qu'on sache qu'elle l'adore et le poursuit, ce n'est point une résolution si ferme, qu'elle l'empêche de cacher son amour de tout son possible, lorsqu'elle est en la présence du Roi. S'il lui échappe de l'encourager au combat contre Don Sanche par ces paroles,

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix,

elle ne se contente pas de s'enfuir de honte au même moment ; mais sitôt qu'elle est avec Elvire, à qui elle ne déguise rien de ce qui se passe dans son âme, et que la vue de ce cher objet ne lui fait plus de violence, elle forme un souhait plus raisonnable, qui satisfait sa vertu et son amour tout ensemble, et demande au Ciel que le combat se termine

Sans faire aucun des deux ni vaincu, ni vainqueur.

Si elle ne dissimule point qu'elle penche du côté de Rodrigue, de peur d'être à Don Sanche pour qui elle a de l'aversion, cela ne détruit point la protestation qu'elle a faite un peu auparavant, que malgré la loi de ce combat, et les promesses que le Roi a faites à Rodrigue, elle lui fera mille autres ennemis, s'il en sort victorieux. Ce grand éclat même qu'elle laisse faire à son amour après qu'elle le croit mort, est suivi d'une opposition vigoureuse à l'exécution de cette loi qui la donne à son amant, et elle ne se tait qu'après que le Roi l'a différée, et lui a laissé lieu d'espérer qu'avec le temps il y pourra survenir quelque obstacle. Je sais bien que le silence passe d'ordinaire pour une marque de consentement, mais quand les Rois parlent, c'en est une de contradiction. On ne manque jamais à leur applaudir, quand on entre dans leurs sentiments ; et le seul moyen de leur contredire avec le respect qui leur est dû, c'est de se taire, quand leurs ordres ne sont pas si pressants, qu'on ne puisse remettre à s'excuser de leur obéir, lorsque le temps en sera venu, et conserver cependant une espérance légitime d'un empêchement, qu'on ne peut encore déterminément prévoir³².

Il est vrai que dans ce sujet il faut se contenter de tirer Rodrigue de péril, sans le pousser jusqu'à son mariage avec Chimène. Il est historique, et a plu en son temps ; mais bien sûrement il déplairait au nôtre, et j'ai peine à voir que Chimène y consente chez l'auteur espagnol, bien qu'il donne plus de trois ans de durée à la comédie qu'il en a faite. Pour ne pas contredire l'Histoire, j'ai cru ne me pouvoir dispenser d'en jeter quelque idée, mais avec incertitude de l'effet, et ce n'était que par là que je pouvais accorder la bienséance du théâtre avec la vérité de l'événement³³.

Les deux visites que Rodrigue fait à sa maîtresse ont quelque chose qui choque cette bienséance de la part de celle qui les souffre ; la rigueur du devoir voulait qu'elle refusât de lui parler, et s'enfermât dans son cabinet au lieu de l'écouter ; mais permettez-moi de dire avec un des premiers esprits de notre siècle, *que leur conversation est remplie de si beaux sentiments, que plusieurs n'ont pas connu ce défaut, et que ceux qui l'ont connu l'ont toléré*³⁴. J'irai plus outre, et dirai que tous presque ont souhaité que ces entretiens se fissent, et j'ai remarqué aux premières représentations, qu'alors que ce

malheureux amant se présentait devant elle, il s'élevait un certain frémissement dans l'assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d'attention pour ce qu'ils avaient à se dire dans un état si pitoyable. Aristote dit qu'il y a des absurdités qu'il faut laisser dans un poème, quand on peut espérer qu'elles seront bien reçues, et il est du devoir du poète en ce cas de les couvrir de tant de brillants, qu'elles puissent éblouir³⁵. Je laisse au jugement de mes auditeurs, si je me suis assez bien acquitté de ce devoir, pour justifier par là ces deux scènes. Les pensées de la première des deux sont quelquefois trop spirituelles pour partir de personnes fort affligées ; mais outre que je n'ai fait que la paraphraser de l'espagnol, si nous ne nous permettions quelque chose de plus ingénieux que le cours ordinaire de la passion, nos poèmes ramperaient souvent, et les grandes douleurs ne mettraient dans la bouche de nos acteurs, que des exclamations et des hélas. Pour ne déguiser rien, cette offre que fait Rodrigue de son épée à Chimène, et cette protestation de se laisser tuer par Don Sanche, ne me plairaient pas maintenant. Ces beautés étaient de mise en ce temps-là, et ne le seraient plus en celui-ci. La première est dans l'original espagnol, et l'autre est tirée sur ce modèle. Toutes les deux ont fait leur effet en ma faveur, mais je ferais scrupule d'en étaler de pareilles à l'avenir sur notre théâtre.

J'ai dit ailleurs ma pensée touchant l'Infante, et le Roi³⁶ ; il reste néanmoins quelque chose à examiner sur la manière dont ce dernier agit, qui ne paraît pas assez vigoureuse, en ce qu'il ne fait pas arrêter le Comte après le soufflet donné, et n'envoie pas des gardes à Don Diègue et à son fils. Sur quoi on peut considérer, que Don Fernand étant le premier Roi de Castille, et ceux qui en avaient été maîtres auparavant lui n'ayant eu titre que de Comtes, il n'était peut-être pas assez absolu sur les grands seigneurs de son royaume, pour le pouvoir faire. Chez Don Guillén de Castro qui a traité ce sujet avant moi, et qui devait mieux connaître que moi quelle était l'autorité de ce premier Monarque de son pays, le soufflet se donne en sa présence, et en celle de deux Ministres d'État, qui lui conseillent, après que le Comte s'est retiré fièrement et avec bravade, et que Don Diègue a fait la même chose en soupirant, de ne le pousser point à bout, parce qu'il a quantité d'amis dans les Asturies, qui se pourraient révolter, et prendre parti avec les Maures dont son État est environné. Ainsi il se résout d'accommoder l'affaire sans bruit, et recommande le secret à ces deux Ministres, qui ont été seuls témoins de l'action. C'est sur cet exemple que je me suis cru bien fondé à le faire agir plus mollement qu'on ne ferait en ce temps-ci, où l'autorité royale est plus absolue. Je ne pense pas non plus qu'il manque beaucoup³⁷ à ne jeter point l'alarme de nuit dans sa ville, sur l'avis incertain qu'il a du dessein des Maures, puisqu'on faisait bonne garde sur les murs et sur le port : mais il est inexcusable de n'y donner aucun ordre après leur arrivée, et de laisser tout faire à Rodrigue. La loi du combat qu'il propose à Chimène avant que de le permettre à Don Sanche contre Rodrigue, n'est pas si injuste que quelques-uns ont voulu le dire, parce qu'elle est plutôt une menace pour la faire dédire de la demande de ce combat, qu'un arrêt qu'il lui veuille faire exécuter. Cela paraît, en ce qu'après la victoire de Rodrigue il n'en exige pas précisément l'effet de sa parole, et la laisse en état d'espérer que cette condition n'aura point de lieu.

Je ne puis dénier que la règle des vingt-quatre heures presse trop les incidents de cette pièce. La mort du Comte et l'arrivée des Maures s'y pouvaient entresuivre d'aussi près qu'elles font, parce que cette arrivée est une surprise, qui n'a point de communication, ni de mesures à prendre avec le reste ; mais il n'en va pas ainsi du combat de Don Sanche, dont le Roi était le maître, et pouvait lui choisir un autre temps que deux heures après la fuite des Maures. Leur défaite avait assez fatigué Rodrigue toute la nuit, pour mériter deux ou trois jours de repos, et même il y avait quelque apparence qu'il n'en était pas échappé sans blessures, quoique je n'en aie rien dit, parce qu'elles n'auraient fait que nuire à la conclusion de l'action.

Cette même règle presse aussi trop Chimène de demander justice au Roi la seconde fois. Elle l'avait fait le soir d'auparavant, et n'avait aucun sujet d'y retourner le lendemain matin pour en importuner le Roi, dont elle n'avait encore aucun lieu de se plaindre, puisqu'elle ne pouvait encore dire qu'il lui eût manqué de promesse. Le roman lui aurait donné sept ou huit jours de patience, avant que de l'en presser de nouveau ; mais les vingt-quatre heures ne l'ont pas permis. C'est l'incommodité de la règle³⁸, passons à celle de l'unité de lieu, qui ne m'a pas donné moins de gêne en cette pièce.

Je l'ai placé dans Séville, bien que Don Fernand n'en ait jamais été le maître, et j'ai été obligé à cette falsification, pour former quelque vraisemblance à la descente des Maures, dont l'armée ne pouvait venir si vite par terre, que par eau. Je ne voudrais pas assurer toutefois que le flux de la mer monte effectivement jusque-là : mais, comme dans notre Seine il fait encore plus de chemin, qu'il ne lui en faut faire sur le Guadalquivir pour battre les murailles de cette ville, cela peut suffire à fonder quelque probabilité parmi nous, pour ceux qui n'ont point été sur le lieu même³⁹.

Cette arrivée des Maures ne laisse pas d'avoir ce défaut que j'ai marqué ailleurs, qu'ils se présentent d'eux-mêmes sans être appelés dans la pièce directement, ni indirectement, par aucun acteur du premier acte⁴⁰. Ils ont plus de justesse dans l'irrégularité de l'auteur espagnol. Rodrigue n'osant plus se montrer à la Cour, les va combattre sur la frontière, et ainsi le premier acteur les va chercher, et leur donne place dans le poème ; au contraire de ce qui arrive ici, où ils semblent se venir faire de fête exprès pour en être battus, et lui donner moyen de rendre un service d'importance à son Roi⁴¹ qui lui fasse obtenir sa grâce. C'est une seconde incommodité de la règle dans cette tragédie.

Tout s'y passe donc dans Séville, et garde ainsi quelque espèce d'unité de lieu en général, mais le lieu particulier change de scène en scène, et tantôt c'est le palais du Roi, tantôt l'appartement de l'Infante, tantôt la maison de Chimène, et tantôt une rue, ou place publique⁴². On le détermine aisément pour les scènes détachées, mais pour celles qui ont leur liaison ensemble, comme les quatre dernières du premier acte, il est malaisé d'en choisir un qui convienne à toutes. Le Comte et Don Diègue se querellent au sortir du Palais, cela se peut passer dans une rue, mais après le soufflet reçu, Don Diègue ne peut pas demeurer en cette rue à faire ses plaintes attendant que son fils survienne, qu'il ne soit tout aussitôt environné de peuple, et ne reçoive l'offre de quelques amis. Ainsi il serait plus à propos qu'il se plaignît dans sa maison, où le met l'Espagnol. pour laisser aller ses sentiments en liberté : mais en ce

cas il faudrait délier les scènes comme il a fait. En l'état où elles sont ici, on peut dire qu'il faut quelquefois aider au théâtre, et suppléer favorablement ce qui ne s'y peut représenter. Deux personnes s'y arrêtent pour parler, et quelquefois il faut présumer qu'ils marchent, ce qu'on ne peut exposer sensiblement à la vue, parce qu'ils échapperaient aux yeux avant que d'avoir pu dire ce qu'il est nécessaire qu'ils fassent savoir à l'auditeur. Ainsi par une fiction de théâtre, on peut s'imaginer que Don Diègue et le Comte, sortant du palais du Roi, avancent toujours en se querellant, et sont arrivés devant la maison de ce premier, lorsqu'il reçoit le soufflet, qui l'oblige à y entrer pour y chercher du secours. Si cette fiction poétique ne vous satisfait point, laissons-le dans la place publique, et disons que le concours du peuple autour de lui après cette offense, et l'offre du service⁴³ que lui font les premiers amis qui s'y rencontrent, sont des circonstances que le roman ne doit pas oublier, mais que ces menues actions ne servant de rien à la principale, il n'est pas besoin que le poète s'en embarrasse sur la scène. Horace l'en dispense par ces vers :

*Hoc amet hoc spernat promissi carminis auctor
Pleraque negligat*⁴⁴.

et ailleurs :

*Semper ad eventum festinet*⁴⁵.

C'est ce qui m'a fait négliger au troisième acte de donner à Don Diègue, pour aide à chercher son fils, aucun des cinq cents amis qu'il avait chez lui. Il y a grande apparence que quelques-uns d'eux l'y accompagnaient, et même que quelques autres le cherchaient pour lui d'un autre côté ; mais ces accompagnements inutiles de personnes qui n'ont rien à dire, puisque celui qu'ils accompagnent a seul tout l'intérêt à l'action, ces sortes d'accompagnements, dis-je, ont toujours mauvaise grâce au théâtre, et d'autant plus, que les comédiens n'emploient à ces personnages muets que leurs moucheurs de chandelles, et leurs valets, qui ne savent quelle posture tenir.

Les funérailles du Comte étaient encore une chose fort embarrassante, soit qu'elles se soient faites avant la fin de la pièce, soit que le corps ait demeuré en présence dans son hôtel, attendant qu'on y donnât ordre⁴⁶. Le moindre mot que j'en eusse laissé dire, pour en prendre soin, eût rompu toute la chaleur de l'attention, et rempli l'auditeur d'une fâcheuse idée. J'ai cru plus à propos de les dérober à son imagination par mon silence, aussi bien que le lieu précis de ces quatre scènes du premier acte dont je viens de parler, et je m'assure que cet artifice m'a si bien réussi, que peu de personnes ont pris garde à l'un ni à l'autre, et que la plupart des spectateurs, laissant emporter leurs esprits à ce qu'ils ont vu et entendu de pathétique en ce poème, ne se sont point avisés de réfléchir sur ces deux considérations.

J'achève par une remarque sur ce que dit Horace, que ce qu'on expose à la vue touche bien plus que ce qu'on n'apprend que par un récit⁴⁷. C'est sur quoi je me suis fondé pour faire voir le soufflet que reçoit Don Diègue, et cacher

aux yeux la mort du Comte, afin d'acquérir et conserver à mon premier acteur l'amitié des auditeurs, si nécessaire pour réussir au théâtre. L'indignité d'un affront fait à un vieillard, chargé d'années et de victoires, les jette aisément dans le parti de l'offensé, et cette mort qu'on vient dire au Roi tout simplement, sans aucune narration touchante, n'excite point en eux la commisération qu'y eût fait naître le spectacle de son sang, et ne leur donne aucune aversion pour ce malheureux amant, qu'ils ont vu forcé par ce qu'il devait à son honneur d'en venir à cette extrémité, malgré l'intérêt et la tendresse de son amour.

1 On comparera cette version remaniée de l'exposition avec la version originale, p. 83 *sq.* Pourquoi Corneille a-t-il récrit l'ouverture de sa pièce ? D'abord peut-être par souci de vraisemblance temporelle : dans la première version, le Comte est présent sur le théâtre à la scène I, pour s'entretenir avec Elvire ; puis il sort de scène pour se rendre au conseil royal, d'où il reparait dès la scène IV pour se quereller avec Don Diègue. Ses deux apparitions, séparées par seulement 92 vers, faisaient un peu trop ressortir la compacité de l'action. Scudéry, dans ses *Observations*, avait en outre reproché à ces deux scènes d'être redondantes : « La seconde scène du *Cid*, n'est pas plus judicieuse que celle qui la précède, car cette suivante n'y fait que redire ce que l'auditeur vient à l'heure même d'apprendre. C'est manquer d'adresse, et faire une faute que les préceptes de l'art nous enseignent d'éviter toujours : parce que ce n'est qu'ennuyer le spectateur ; et qu'il est inutile de raconter ce qu'il a vu » [Q, 86]. Scudéry estimait aussi peu vraisemblable que Don Gormas, si orgueilleux, se confie à une suivante. *Les Sentiments de l'Académie* confirmaient l'objection en la complétant d'un reproche qui a pu influencer Corneille : « nous croyons avec l'Observateur qu'Elvire, simple suivante de Chimène, n'était pas une personne avec qui le Comte dût avoir cet entretien ; principalement en ce qui regardait l'élection que l'on allait faire d'un Gouverneur, pour l'Infant de Castille, et la part qu'il y pensait avoir. [...] Nous trouvons encore que l'Observateur l'eût pu [*Corneille*] raisonnablement reprendre d'avoir fait l'ouverture de toute la pièce par une suivante, ce qui nous semble peu digne de la gravité du sujet, et seulement supportable dans le comique. » [Q, 376]

2 ◇ 1663-1682 : Qui n'enfle d'aucun d'eux

3 ◇ 1663-1682 : Et sans les voir

4 Les quatre premiers vers de la tirade d'Elvire reprennent à peu près les v. 7-10 de la version originale.

5 ◇ 1663-1682 : M'en ont donné sur l'heure un digne témoignage

6 Tout le discours rapporté qui suit (vers composés en italique) reprend mot pour mot une tirade que le Comte délivrait directement sur la scène : cf. v. 11-24 de la version originale.

7 À partir de ce vers et jusqu'à la fin, Corneille reprend presque exactement les vers 43-52 de la version originale.

8 Juan de Mariana, *Histoire générale d'Espagne* (1592, en latin ; 1601, en espagnol), livre 9 [et non 4], chapitre 5 : « Il [*Rodrigo Diaz de Vivar*] avait eu peu de jours auparavant un duel avec Don Gomez, Comte de Gormaz. Il le vainquit et lui donna la mort. De ce fait s'ensuivit qu'il se maria avec Dona Jimena, fille et héritière dudit Comte. Elle-même requit du Roi qu'il le lui donne pour mari, car elle était fort éprise de ses avantages, ou le châtie conformément aux lois pour avoir donné la mort à son père. Ainsi s'accomplit ce mariage, que tous trouvèrent à propos, et par lequel, grâce à la forte dot de son épouse qui s'ajouta au bien qu'il tenait de son père, il grandit en pouvoir et richesse. » (Corneille ne donne pas de version française des textes qu'il cite en espagnol ; toutes les traductions proposées ici sont originales.)

9 Allusion aux attaques de Georges de Scudéry dans ses *Observations sur le Cid*, qui avaient fort piqué Corneille (voir *infra*, p. 338-340).

10 Corneille fait ici allusion à l'*Histoire générale d'Espagne* composée par Louis de Mayerne Turquet, publiée à Lyon en 1587 et rééditée en 1635. On trouve l'histoire de Rodrigue et Chimène au t. I, p. 297, de cette dernière édition, avec cette remarque marginale : « fille tôt consolée de la mort de son père ».

11 « À l'origine les romances furent des fragments de chansons de geste, colportés par les jongleurs, répétés par le peuple [...]. Les romances sont composées de vers de huit syllabes assonancés de deux en deux (primitivement de seize syllabes avec hémistiche de huit). Historiques, épiques, légendaires... de forme concise et énergique, plutôt descriptive que narrative » (Guy Lévis Mano, introduction au

Romancero. Romances populaires d'Espagne, réédition Allia, 1994, p. 7). Corneille, selon l'usage du temps, emploie ce terme au masculin.

12 *The Cid, a Tragicomedy out of French, made in English by Joseph Rutter*, Londres, 1638 ; Jan van Heemskerck, *De verduystte Cid*, Amsterdam, 1641. On ne connaît pas de traduction italienne du *Cid* publiée à la date où Corneille compose cet avertissement ; la première paraîtra en 1656.

13 *Se tromper en trompant*, Valence, 1625. (De la formule proverbiale qui donne son titre à cette comédie, il existait au XVII^e siècle un équivalent français fortement teinté d'archaïsme : « Tel cuide engeigner autrui, qui souvent s'engeigne soi-même », cf. La Fontaine, *Fables*, IV, XI.)

14 Ce que l'on pourrait traduire ainsi : « et si le monde / en juge bien, lorsqu'il estime / que c'est à vaincre les désirs / et esquiver les occasions / que s'éprouve tout le mérite / d'une femme, alors je dirais / ce que j'éprouve : mon honneur / n'en serait que plus éclatant. / Mais la malice, sous couleur / d'une fausse idée de l'honneur, / fait des tentations vaincues / autant de fautes reconnues : / et ainsi, celle qui désire / et qui n'en résiste pas moins / vaincra deux fois, si elle joint / le silence à la résistance. »

15 *Poétique*, xv, 1454a. Cette question théorique du héros aux « mœurs inégalement égales » est reprise en 1660 dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, où c'est justement *Le Cid* qui est donné en exemple : l'inégalité peut entrer dans le poème dramatique, dit Corneille, « lorsqu'en conservant l'égalité au-dedans, nous donnons l'inégalité au-dehors selon les occasions. Telle est celle de Chimène du côté de l'amour, elle aime toujours fortement Rodrigue dans son cœur, mais cet amour agit autrement en présence du Roi, autrement en celle de l'Infante, et autrement en celle de Rodrigue, et c'est ce qu'Aristote appelle des mœurs inégalement égales. » (Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, édition de Bénédicte Louvat et Marc Escola, GF-Flammarion, 1999, p. 83.) On notera au passage le possessif, « notre Aristote » : Corneille témoigne désormais de sa volonté de disputer à ses adversaires et à ses critiques le monopole de cette autorité suprême en matière de théorie dramatique. La suite le montre bien, qui convoque la *Poétique* afin de prouver la perfection du *Cid* selon les critères aristotéliciens.

16 On voit que la stratégie de Corneille reste ici dans la droite ligne de son attitude en 1637 : se refusant toujours à répondre directement aux critiques que ses adversaires ont formulées à l'encontre du *Cid*, il se contente de justifier la conduite de Chimène par des arguments qui touchent à la vérité historique (le mariage de Jimena avec Rodrigo ne fut nullement considéré par les contemporains comme un scandale ni un déshonneur) et à l'analyse psychologique et morale (il est admirable que par devoir Chimène veuille résister à son amour, et tente même, par souci de son honneur, de dissimuler ses sentiments). Il prétend produire ces justifications à seule fin d'honorer la mémoire de celle qui lui a inspiré son héroïne, nullement dans le dessein de défendre sa pièce (« sans parler de ce qu'on a dit de la Chimène du théâtre ») ; ce n'est qu'au terme du paragraphe qu'il souligne, comme incidemment, que ces remarques valent aussi pour la conduite de son personnage.

17 Là encore, Corneille demeure fidèle à son attitude première : il conteste formellement l'autorité de ceux qui se sont faits les censeurs du *Cid* – c'est-à-dire l'Académie française –, et nie avoir donné quelque assentiment que ce soit au jugement de cette institution sur sa pièce. Mais sur ce point sa version des faits n'est peut-être pas tout à fait véridique ; il semble bien avoir écrit à Boisrobert en juin 1637 qu'il se pliait, contraint et forcé, à la volonté de Richelieu : « Messieurs de l'Académie peuvent faire ce qu'il leur plaira, puisque vous m'écrivez que Monseigneur serait bien aise d'en voir le jugement, et que cela doit divertir son Eminence, je n'ai rien à dire » (voir le Dossier, p. 278-279). Dans les lignes qui suivent, Corneille fait allusion aux deux lettres sur *Le Cid* que Guez de Balzac avait adressées à Scudéry en 1638 (Dossier, p. 352-353), où il évoquait « les juges dont vous êtes convenus ensemble ». Elles venaient d'être republiées dans les *Lettres choisies du Sieur de Balzac*, 1647, deux volumes (les deux « trésors » dont parle Corneille).

18 Horace, *Art poétique*, v. 189-190 : *Neue minor neu sit quinto productior actu / fabula, quae posci uolt et spectanda reponi* (« Qu'elle ne soit plus brève, ou plus étendue que cinq actes, / une pièce qui veut qu'on la réclame, et la redonne »).

19 Cf. le *Discours de la Tragédie* (1660), édition citée des *Trois Discours sur le poème dramatique*, p. 100 : si pour produire la *catharsis* dont Aristote prétend qu'elle est constitutive de l'effet propre à la tragédie, dit Corneille, « il faut les conditions qu'il demande, [alors] elles se rencontrent si rarement, que Robortel ne les trouve que dans le seul *Œdipe*, et soutient que ce Philosophe ne nous les prescrit pas comme si nécessaires, que leur manquement rende un ouvrage défectueux, mais seulement comme des idées de la perfection des tragédies. Notre siècle les a vues dans *Le Cid*, mais je ne sais pas s'il les a vues en beaucoup d'autres »... Le docte commentateur évoqué en 1648 est donc Francesco Robortello, auteur d'une traduction latine de la *Poétique* (Florence, 1548), accompagnée de gloses et de commentaires en forme de dissertations.

20 Cf. *Poétique*, XIII, 1452b-1453a. Corneille revient longuement sur cette question dans son discours *De la Tragédie*, p. 97-105.

21 Cf. *Poétique*, XIV, 1453b ; et encore le discours *De la Tragédie*, p. 105-107.

22 Corneille pour finir répond aux graves accusations de plagiat formulées à son encontre, mais sans y répondre directement : s'il signale très soigneusement les passages dont il est redevable à Guillén de Castro, ce n'est pas du tout pour en donner acte à ses ennemis (Scudéry avait déjà imprimé une bonne part de ces passages dans ses *Observations*), mais au contraire, dit-il, pour donner cette satisfaction à ses amis, qui pourront confronter sa version avec l'original. (La place nous a manqué pour reproduire ces passages dans les notes du présent volume ; les lecteurs intéressés par cette comparaison les trouveront dans les *Œuvres complètes* de Corneille éditées par Georges Couton, t. I, p. 823-829.) Ce même système de renvois savants à un texte-source est également employé dans l'édition de 1648 pour *La Mort de Pompée*, qui peut se lire comme un vaste hommage à *La Pharsale* du poète latin Lucain. Le parallèle est habile : Corneille montre qu'il s'est approprié certains traits de l'œuvre de Guillén de Castro exactement de la même façon qu'il a pu s'inspirer, pour une autre pièce, d'un auteur ancien (auquel cas le processus d'imitation est jugé parfaitement légitime). Sur ces questions, voir le Dossier, p. 299-304.

23 *D'une autre lettre* : dans un autre caractère (en italique, en l'occurrence).

24 Corneille précise que les passages en italique peuvent aussi signaler, dans le texte de la pièce, des propos rapportés par les personnages.

25 Dans l'édition de son *Théâtre* qu'il publie en 1660, Corneille adopte le plan suivant : l'ensemble est divisé en trois volumes ; chacun s'ouvre sur un texte de théorie (réunis, il forment ce que l'on a coutume d'appeler les *Trois Discours sur le poème dramatique*), auquel fait suite un *Examen des Poèmes contenus en cette partie* où le dramaturge examine rétrospectivement ses pièces dans la perspective théorique que dessinent les *Discours*. L'*Examen du Cid* est le premier de la série publiée dans le second volume. Nous donnons ce texte en Annexe : il pourrait aussi bien figurer dans les pages du Dossier consacrées à la Querelle du *Cid*, puisque Corneille y examine presque point par point les critiques suscitées par sa pièce à sa création, vingt-trois ans plus tôt. Leur déniaient toute légitimité, il s'était jusqu'alors refusé à répondre à ces attaques et n'avait justifié sa pièce que succinctement, sur quelques aspects essentiels, dans l'avertissement de 1648. Même s'il ne fait ici aucune référence directe à ses censeurs (Scudéry et l'Académie, relayés depuis lors par l'abbé d'Aubignac), on voit donc Corneille pour la première fois reconnaître et discuter leurs arguments ; parfois pour défendre fermement son œuvre et ses choix dramaturgiques, mais souvent aussi pour se ranger à leur avis et convenir de certains défauts. Les importantes corrections apportées au texte même du *Cid* dans l'édition de 1660 témoignent également, dans le détail de l'écriture, de cette lecture attentive, quoique longtemps différée, des critiques essuyées en 1637.

26 1664 : depuis *vingt-huit* ans | 1668 : depuis *trente-cinq* ans | 1682 : depuis *cinquante* ans

27 Ce développement reprend les analyses formulées à la fin de l'avertissement de 1648 (*supra*, p. 193-194).

28 1682 : chez les Anciens *ni* chez les Modernes.

29 On peut comprendre ce terme d'*espèces* de deux façons. Suivant une acception juridique, *espèce* est parfois synonyme d'*exemple* : « en termes de jurisprudence, se dit du cas particulier sur lequel se fait une décision. [...] Cet arrêt a été rendu sur la même *espèce* » (*Dictionnaire* de Furetière) ; et selon Corneille, le sujet du *Cid* passe en perfection la plupart des exemples anciens, excepté *Œdipe* (cf. l'avertissement de 1648, p. 193). Mais Corneille peut aussi faire référence aux *catégories* de sujets tragiques distinguées dans le *Discours de la Tragédie* (voir l'édition citée des *Trois Discours sur le poème dramatique*, p. 107-108). Il y souligne en effet que *Le Cid* ne se rattache à aucune des trois espèces classiques identifiées par Aristote : et il est pour lui « hors de doute » que cette quatrième espèce, originale, dont son œuvre est le paradigme, « fait une tragédie d'un genre peut-être plus sublime, que les trois qu'Aristote avoue, et que s'il n'en a point parlé, c'est qu'il n'en voyait point d'exemples sur les théâtres de son temps ».

30 1668-1682 : ce qui peut se passer entre un mari et *sa* femme, une mère et *son* fils, un frère et *sa* sœur

31 1663-1682 : par la douleur où *elle se voit abîmée par là*

32 Corneille se livre ici à une longue justification de la conduite de Chimène, qui balaie les critiques formulées par Scudéry et par l'Académie en 1637 tant sur le plan de la cohérence du personnage dans le cours de l'action que sur celui de la moralité de ses sentiments et de ses actes (voir le Dossier, p. 338-343). Il est remarquable que Corneille – dans sa *Lettre apologétique* de 1637 (voir p. 262), dans l'avertissement de 1648, et enfin dans cet *Examen* – ait constamment identifié la défense de sa pièce à celle de son héroïne ; et non moins remarquable d'ailleurs que le caractère, les actions et même les paroles prêtés à Chimène n'aient été que fort peu affectés par les profondes révisions qu'a subi, dans son ensemble, le texte de la pièce.

[33](#) La justification est un peu spécieuse : le dénouement du *Cid* – dans la version de 1637 aussi bien que dans celle de 1660, malgré quelques nuances – annonce bel et bien le mariage de Rodrigue et Chimène, d'ailleurs avéré historiquement, comme le rappelait l'avertissement de 1648. Mais comme ce mariage est rejeté dans un futur imaginaire, au-delà des limites de la pièce, Corneille prétend que le spectateur demeure finalement dans l'incertitude de sa réalisation, et qu'ainsi la morale est sauvée... Le dramaturge esquive ici habilement les objections de ses adversaires (voir le Dossier, p. 347-350) plus qu'il n'y répond véritablement.

[34](#) Ces propos sont tirés de la *Pratique du Théâtre* (IV, II) de l'abbé d'Aubignac, théoricien ordinairement hostile à Corneille – qui s'abstient, ici comme ailleurs, de le citer nommément, et qui se joue de son adversaire en citant l'un des rares jugements élogieux que celui-ci a mêlé à ses innombrables critiques !

[35](#) Traduction assez libre d'un passage délicat de la *Poétique*, XXIV, 1460b.

[36](#) Corneille, dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, porte un jugement sévère sur ce « personnage épisodique » qu'est l'Infante, donnant raison *a posteriori* aux vives critiques formulées par Scudéry et par l'Académie en 1637 (voir le Dossier, p. 313-316) : « Aristote blâme fort les épisodes détachés [*i.e. qui ne sont pas étroitement liés à l'intrigue principale*], et dit que les mauvais poètes en font par ignorance, et les bons en faveur des comédiens pour leur donner de l'emploi. L'Infante du *Cid* est de ce nombre, et on le pourra condamner, ou lui faire grâce par ce texte d'Aristote, suivant le rang qu'on voudra me donner parmi nos Modernes » (*Trois Discours sur le poème dramatique*, p. 91). Quant au rôle du Roi, Corneille l'a évoqué également au tome premier de son *Théâtre*, dans l'Examen de *Clitandre* : « un Roi, un héritier de la Couronne, un Gouverneur de Province, et généralement un homme d'autorité, peut paraître sur le théâtre en trois façons ; comme Roi, comme homme, et comme Juge, quelquefois avec deux de ces qualités, quelquefois toutes les trois ensemble. [...] Il ne paraît [...] que comme Juge quand il est introduit sans aucun intérêt pour son État, ni pour sa personne, ni pour ses affections, mais seulement pour régler celui des autres, comme dans ce poème [*Clitandre*] et dans *Le Cid* ; et l'on ne peut pas désavouer, qu'en cette dernière posture il remplit assez mal la dignité d'un si grand titre, n'ayant aucune part en l'action que celle qu'il y veut prendre pour d'autres, et demeurant bien éloigné de l'éclat des deux autres manières. Aussi l'on ne le donne jamais à représenter aux meilleurs acteurs »...

[37](#) 1664-1682 : « je ne pense pas non plus qu'il fasse une faute bien grande à ne jeter point

[38](#) En évoquant le resserrement de l'action foisonnante du *Cid* qu'implique la règle des vingt-quatre heures, Corneille prépare les réflexions qu'il propose au tome III de son *Théâtre*, dans le *Discours des trois unités* (*Trois Discours sur le poème dramatique*, p. 143-148). Il y forme le souhait que la durée dramatique puisse excéder de quelques heures au moins celle d'une révolution solaire, et note : « Surtout je voudrais laisser cette durée à l'imagination des auditeurs, et ne déterminer jamais le temps qu'elle emporte, si le sujet n'en avait besoin ; principalement quand la vraisemblance y est un peu forcée, comme au *Cid*, parce qu'alors cela ne sert qu'à les avertir de cette précipitation. » Sur la règle des vingt-quatre heures, voir le Dossier, p. 319-326.

[39](#) Sur ces questions de vraisemblance géographique, voir p. 121, n. 1 & 4.

[40](#) Corneille renvoie au *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, publié en tête du premier volume de son *Théâtre* (*Trois Discours sur le poème dramatique*, p. 86-87). Il y pose cette exigence : « Je voudrais [...] que le premier acte contînt si bien le fondement de toutes les actions, qu'il fermât la porte à tout le reste ». Ce premier acte « doit contenir les semences de tout ce qui doit arriver, tant pour l'action principale, que pour les épisodiques, en sorte qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivants, qui ne soit connu par ce premier, ou du moins appelé par quelqu'un qui y aura été introduit. Cette maxime est nouvelle et assez sévère, et je ne l'ai pas toujours gardée », poursuit Corneille ; et si certaines de ses premières pièces veillaient à cette stricte préparation de l'intrigue, il lui faut cependant reconnaître : « Il n'en est pas de même des Maures dans *Le Cid*, pour lesquels il n'y a aucune préparation au premier acte. »

[41](#) 1664-1682 : lui donner moyen de rendre à son Roi un service d'importance

[42](#) Corneille reconnaît implicitement que *Le Cid*, même dans la version de 1660, demeure tributaire d'une organisation de l'espace scénique déterminée à l'origine par le système du décor à compartiments en usage dans les années 1630, qui permettait de figurer sur la scène plusieurs lieux distincts (voir le Dossier, p. 326-328). Or l'unité de lieu, pour les théoriciens classiques, devait répondre à une exigence de stricte vraisemblance : puisque le spectateur ne bouge pas de sa place tout au long de la représentation, il faut lui laisser toujours le même lieu et le même décor sous les yeux, sous peine de briser l'illusion théâtrale, estiment Chapelain dès 1630 dans sa fameuse Lettre sur la règle des vingt-quatre heures, puis d'Aubignac en 1657 dans sa *Pratique du Théâtre*. Corneille feint d'entendre l'unité de lieu comme une unité « en général », au sein de laquelle l'imagination du spectateur peut suppléer quelques déplacements de raisonnable étendue. Il parle un peu plus loin de « fiction de théâtre » pour

justifier cette licence, qu'il met par ailleurs (ironiquement) au nombre de ses « hérésies » au regard de la théorie dramatique, dans le *Discours des trois unités* : « il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible, mais comme elle ne s'accommode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre [*la scène*] représentât cette ville toute entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enclos de ses murailles » (*Trois Discours sur le poème dramatique*, p. 150).

[43](#) 1663-1682 : et les offres de service

[44](#) « Qu'il se plaise à ceci, et dédaigne cela, l'auteur du poème promis, / et qu'il néglige mille choses »... Corneille cite, en les modifiant légèrement, deux vers de l'*Art poétique*. Voici le texte exact de ce passage, v. 42-45 : *Ordinis haec uirtus erit et uenus, aut ego fallor, / ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici, / pleraque differat et praesens in tempus omittat, / hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor* (« Telle sera, je crois, la vertu, la grâce de l'ordre : / qu'il dise maintenant ce qu'il faut dire maintenant, / qu'il diffère mille choses, les oublie pour l'instant, / qu'il se plaise à ceci et dédaigne cela, l'auteur du poème promis »).

[45](#) Cette citation est tirée d'un éloge d'Homère, *Art poétique*, v. 148-152 : *semper ad euentum festinat et in medias res / non secus ac notas auditorem rapit, et quae / desperat tractata nitescere posse relinquit* (« Toujours vers le dénouement il se hâte ; au beau milieu / des faits, qu'il feint être connus, emporte l'auditeur ; / ce qu'il n'espère pas traiter avec éclat, il le délaisse. »).

[46](#) Corneille répond ici implicitement à certaines critiques de Scudéry et des académiciens : voir le Dossier, p. 343 & 345.

[47](#) Horace, *Art poétique*, v. 180-182 : *Segnius imitant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator* (« Ce qu'on glisse à l'oreille émeut plus faiblement l'esprit / que ce qui est placé sous les yeux véridiques, / et que le spectateur se révèle à lui-même »).

DOSSIER

1 « Honneur, amour... »

2 Le Cid et la culture du duel

3 La Querelle du Cid (I) : chronique d'une polémique

4 La Querelle du Cid (II) : perspectives théoriques et critiques

1 - « *Honneur, amour...* »

Toute l'action du *Cid* est sous-tendue par un puissant conflit moral, une véritable *psychomachie* qui fait s'affronter dans l'esprit des principaux personnages deux valeurs majeures, deux impérieuses postulations : l'honneur et l'amour. Rodrigue exprime puissamment l'antithèse dans les stances qu'il déclame à la fin du premier acte : « ... honneur, amour / Noble et dure contrainte, aimable tyrannie » (v. 313-314) ; et Don Diègue oppose plus rudement encore les sentiments au souci de la gloire : « L'amour n'est qu'un plaisir, et l'honneur un devoir » (v. 1069). Cet antagonisme se décline en des termes analogues pour trois des principaux personnages du *Cid*. Rodrigue est partagé entre l'amour qu'il éprouve pour Chimène et les soins qu'il doit à l'honneur familial, bafoué par le père de celle qu'il aime : c'est sur ce dilemme que se referme le premier acte. Symétriquement, Chimène est partagée entre son amour pour Rodrigue et les soins qu'elle doit à la mémoire de son père, tué par celui qu'elle aime : ce second dilemme assure une part essentielle de l'intensité dramatique et pathétique des actes II à V. S'ajoute à cela le dilemme de l'Infante, partagée entre l'inclination qu'elle a dès longtemps éprouvée pour Rodrigue et la considération de son rang de princesse, qui lui interdit de seulement songer à une telle mésalliance : cet amour réprimé forme la matière de toutes les interventions de Doña Urraque, dont le conflit moral est exposé à la scène III de l'acte premier. Sur ces affrontements axiologiques reposent la tension de la pièce, et les postures souvent paradoxales des personnages ; ils forment le principal obstacle, tout intérieur, s'opposant à un aboutissement heureux de l'amour réciproque qui fait tendre Rodrigue et Chimène l'un vers l'autre.

Il faut cependant que ce conflit de valeurs soit levé d'une façon ou d'une autre, puisque *Le Cid* se dénoue bel et bien sur « le beau succès d'une amour si parfaite » (v. 1788) ; sa résolution, en outre, ne peut reposer entièrement sur une intervention externe, un coup de théâtre : il faut qu'il puisse être tranché par les personnages eux-mêmes, qui autrement seraient voués à l'inaction. Quel sens de l'honneur anime donc les héros cornéliens, et quelle est la nature de leur amour ? Comment ces postulations morales s'opposent-elles, et dans quelle mesure peuvent-elles se concilier ?

UN « THÉÂTRE D'HONNEUR »

En 1648, un auteur obscur, Marc Vulson de La Colombière, publie un traité des tournois et des duels qu'il intitule *Le Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie, ou le Miroir héroïque de la noblesse*. Le titre pourrait s'appliquer à

la plus grande part du théâtre cornélien, et en tout cas au *Cid* : un simple relevé lexical suffit à montrer quelle place centrale la valeur de l'honneur occupe dans cette pièce (on y trouve 68 occurrences du mot *honneur* et 35 du mot *gloire*, contre 55 du mot *amour*). Mais si *Le Cid* relève d'un « théâtre d'honneur », c'est surtout que, dans son action fictive, l'honneur seul est en représentation et semble avoir vocation à paraître avec éclat, cependant que l'amour, quand il n'a pas à être purement et simplement réprimé par souci de conserver sa propre gloire (c'est l'attitude de l'Infante), doit au moins se dissimuler. Ainsi Chimène s'obstine-t-elle à nier son inclination pour Rodrigue, fût-ce par des feintes grossières (IV, v) ; si, un fugitif instant, elle imagine ses sentiments étalés au grand jour, c'est seulement pour qu'ils fassent valoir avec quelle rigueur elle se conforme à son devoir (III, iv, v. 980-982 : « Et je veux que la voix de la plus noire envie / Élève au Ciel ma gloire, et plaigne mes ennuis, / Sachant que je t'adore et que je te poursuis »). Quant à Rodrigue, sans chercher à nier ou à dissimuler son amour, il prend soin toutefois de n'en faire jamais état publiquement : il attend d'être seul en scène pour faire paraître le trouble que lui cause son devoir de vengeance (I, vii), et c'est nuitamment qu'il se rend chez Chimène (III, i-iv). Sa seconde visite, en plein jour (V, i), apparaît comme l'effet d'un moment d'égarement et de désespoir : elle manifeste l'extraordinaire violence des passions qui tourmentent le héros, dont le courage vient pourtant d'être éprouvé par ses exploits guerriers.

Il s'ensuit que dans le système des valeurs héroïques qui régissent l'univers cornélien, l'amour est placé sur un plan inférieur à l'honneur : celui-ci est cette vertu éclatante que les personnages, de toute leur volonté, s'appliquent à faire paraître au-dehors, quand celui-là est plutôt une faiblesse qu'ils voudraient contenir dans l'ombre de leur être intime. Jean Starobinski, dans une belle étude qui s'attache, chez Corneille, à la polarité entre la dissimulation et l'ostentation qui vise l'éblouissement, a souligné cette dualité :

La maîtrise de soi est une activité réfléchie qui suppose le dédoublement de l'être entre une puissance qui commande et une nature réduite à obéir [...]. Cette force hégémonique n'est pas tout l'être ; pour qu'elle règne, il faut qu'elle réduise au silence d'autres forces, ou du moins qu'elle les cache aux regards du dehors. Ce qui fait la grandeur ostentatoire du héros est aussi ce qui l'engage à dissimuler l'appétit inférieur qu'il refrène en lui-même. [...] Chimène et Rodrigue se conduisent selon cette même règle. Ils ne surmontent pas leur amour pour l'anéantir (ils n'en ont pas la force), mais pour le dissimuler, et agir comme s'il n'existait pas. On voit alors très clairement comment l'idée de gloire, au même titre que les injonctions de la bienséance et du devoir, contraint les êtres à se dédoubler entre un « dehors » et un « dedans », entre un moi secret et un moi offert à tous les regards. D'ailleurs, avant même qu'elle soit frappée par le malheur, Chimène dissimulait à son père, au nom du respect filial, un amour dont la confiance n'a pas le droit de dépasser l'appartement des femmes. Son amour ne possède pas encore

« la douce liberté de se montrer au jour ». En attendant la décision paternelle, tout aveu doit être réprimé.

L'être extériorisé, qui se conforme aux injonctions de la gloire et du devoir, n'est cependant pas moins authentique que l'être passionnel condamné au secret. Car ce qui se dédouble ici, ce n'est pas un être vrai et un paraître mensonger, mais une part de l'être qui a droit d'apparaître au grand jour, et une autre part à laquelle ce droit est refusé. Les deux sont également chargées de passion. Seulement un choix de valeur où s'exprime le « contrôle social » a décidé de ce qui sera montré et de ce qui sera caché. Si le conflit ne survenait entre les valeurs, si la contrainte répressive n'avait à s'exercer, l'être s'abandonnerait sans doute au plaisir naïf et orgueilleux de se montrer tout entier. Plaisir qui semble constituer l'un des mouvements premiers de l'âme cornélienne, naturellement moins soucieuse de se refermer sur une « profondeur » que de s'ouvrir et de s'offrir éblouissante à la vue de l'univers¹.

S'il prend acte de cette inégalité axiologique entre l'honneur et l'amour, Jean Starobinski se garde cependant bien de l'assimiler (comme on l'a fait trop longtemps) à la vieille opposition de la philosophie morale, teintée de néostoïcisme, entre la raison et les passions : il affirme au contraire que les deux parts de l'« âme cornélienne » sont « également chargées de passion ». La rhétorique délibérative des scènes où s'expriment les conflits moraux qui déchirent les personnages pourrait laisser croire que le souci de l'honneur procède seulement du raisonnement, et de froides constructions argumentatives, mais il n'en est rien : chez les héros cornéliens, la poursuite de la gloire participe au contraire d'un mouvement impétueux qui, dans sa nature, n'est pas fondamentalement différent de l'ardeur de l'amour. (Rodrigue lui-même, évoquant son « âme généreuse / Mais ensemble amoureuse », v. 317-318, semble mettre les deux passions en parallèle.) Dans son ouvrage classique *Morales du Grand Siècle*, Paul Bénichou a insisté sur cette passion de la gloire qui anime le théâtre de Corneille :

Un théâtre sans ressorts affectifs puissants est chose difficile à concevoir. En fait les passions occupent tout le théâtre cornélien. Elles forment la trame première, mais toujours apparente, de ce tissu compliqué, qui s'effiloche si l'ambition, l'amour, les intérêts de famille n'en unissaient toutes les parties. Il est vrai que les mouvements de l'affectivité tels qu'ils se présentent chez les personnages de Corneille sont de nature à dépayser les lecteurs modernes. Aujourd'hui, en vertu d'une habitude d'esprit naturaliste, le sens commun voit avant tout dans la passion un entraînement violent, étranger à tout sentiment de dignité, et plus enclin à faire abdiquer le moi qu'à l'exalter. [...] Mais, dans la tradition dont [*Corneille*] s'inspire, il en est tout autrement : les désirs, si impétueux qu'ils soient, sont liés à l'exaltation de l'orgueil. Et c'est précisément par là que l'idée du bien s'introduit dans la vie des grands, et corrige le dérèglement de l'instinct. C'est moins dans la rigueur du devoir que dans les mouvements d'une nature orgueilleuse que prend naissance le sublime

cornélien. [...] La gloire et les appétits voisaient et se mêlent sans cesse, se soutenant bien plus souvent qu'ils ne se contredisent. Si la gloire exige une concession préalable des désirs, cette concession est largement compensée par l'éclat du succès, beaucoup plus apparent chez un Rodrigue que le tragique du sacrifice. On ne saurait trop insister sur l'optimisme profond de cette conception, où la vertu coûte toujours moins au moi qu'elle ne finit par lui donner, où elle se fonde moins sur l'effort que sur une disposition permanente à préférer les satisfactions de la gloire à celle de la jouissance pure et simple, quand par malheur il faut choisir.

Le choix est loin d'être toujours nécessaire. Le plus souvent la satisfaction des désirs et de la gloire, loin de s'exclure, ne font qu'un ; leur unité est la donnée première du théâtre cornélien, sur laquelle se bâtissent ensuite les développements compliqués de l'héroïsme. Cette charpente primitive du système est bien visible dans les scènes, si nombreuses, où le sentiment du grand naît d'une rivalité d'ambition, à nos yeux toute matérielle : ainsi Don Gormas exhalant sa colère de se voir écarté d'une charge importante, devant Don Diègue qui l'a obtenue et s'en félicite. Pareille scène semblait grande à sa manière ; un conflit d'intérêts y apparaît dès l'abord avec tout l'éclat d'une rivalité de gloire ; toute passion, haine, désir, dépit, s'y résout en mouvements d'orgueil, tout discours en défi ; par là le simple intérêt dramatique se trouve dépassé ; la sympathie, sollicitée, s'exalte. À ce niveau, elle est bien naïve encore, aussi naïve et élémentaire que les mouvements qui la font naître. Identité de l'appétit vainqueur et de la gloire, étalage ingénu du moi, chocs de l'orgueil offensif et de l'orgueil blessé, c'est là tout le côté archaïque du spectacle cornélien. Cependant ce Corneille-là, jusqu'à nos jours, n'a cessé d'agir sur le public ; on imagine l'effet qu'il pouvait produire sur ses premiers auditoires, dont rien ne le séparait. Dans ce qui subsistait alors de la société féodale, les valeurs suprêmes étaient l'ambition, l'audace, le succès. Le poids de l'épée, la hardiesse des appétits et du verbe faisaient le mérite ; le mal résidait dans la faiblesse ou la timidité, dans le fait de désirer peu, d'oser petitement, de subir une blessure sans la rendre : on s'excluait par là du rang des maîtres pour rentrer dans le commun troupeau.

L'amour emphatique des grandeurs et le penchant à se célébrer soi-même marquent à peu près indistinctement tous les caractères de Corneille : à tous la « gloire » imprime le même air de famille. [...] Un mouvement constant porte l'homme noble du désir à l'orgueil, de l'orgueil qui se contemple à l'orgueil qui se donne en spectacle, autrement dit à la gloire. La gloire, ainsi entendue, n'est que l'auréole du succès, l'éclaboussement qui accompagne la force, le cortège de respects que fait lever tout triomphe².

Si l'honneur et l'amour, loin de s'opposer comme la raison s'oppose à la passion, sont deux mouvements de même nature, deux élans passionnés, il devient concevable que l'un et l'autre puissent se rejoindre et s'accorder. Dans l'étude déjà citée, Jean Starobinski montre que la fascination amoureuse, dans l'univers cornélien, naît toujours d'un éblouissement. Or quel éclat est mieux susceptible d'éblouir que la gloire qui auréole un personnage héroïque, réglant sa conduite sur le constant souci de son honneur ? L'antinomie entre les deux valeurs, honneur et amour, se trouve ainsi dépassée en une synthèse dialectique que l'on peut qualifier d'*amour héroïque* : pour être digne d'un tel amour, il faut savoir tout sacrifier à l'honneur qui le fonde, jusques à cet amour même. Rodrigue, tuant le père de Chimène, perd tout espoir de se voir uni à celle qu'il aime : mais se fût-il dérobé à son devoir, cette attitude indigne eût terni sa gloire aux yeux de Chimène ; et son déshonneur, loin d'assurer la sauvegarde de leur amour, en eût signifié au contraire « la perte assurée » (v. 338). C'est d'ailleurs Chimène elle-même qui formule ce raisonnement insolite, dans son dialogue avec l'Infante (I, III, v. 489-496). Doña Urraque fait valoir à son amie qu'elle pourrait bien demander à Rodrigue de retenir sa colère par amour pour elle, à quoi Chimène lui répond :

S'il ne m'obéit point, quel comble à mon ennui !
Et s'il peut m'obéir, que dira-t-on de lui ?
Souffrir un tel affront étant né Gentilhomme !
Soit qu'il cède, ou résiste au feu qui le consomme,
Mon esprit ne peut qu'être, ou honteux, ou confus
De son trop de respect, ou d'un juste refus.

Après cette implacable démonstration, l'Infante ne peut que s'exclamer : « Chimène est généreuse, et quoique intéressée / Elle ne peut souffrir une lâche pensée ! » Dès lors, le choix de l'honneur était bien pour Rodrigue le seul raisonnable, et le moins dommageable à son amour. L'entrevue entre les deux amants, à l'acte III, le confirme pleinement. Voici l'analyse qu'en donne Paul Bénichou :

Le Cid a dû une bonne part de son succès [...] à la fameuse scène IV de l'acte III, où Rodrigue explique à Chimène qu'il a dû venger son honneur en considération même de son amour, et non pas aux dépens de cet amour. Il était tout près, dit-il, de donner la préférence à l'amour :

À moins que d'opposer à tes plus forts appas,
Qu'un homme sans honneur ne te méritait pas ;
Que malgré cette part que j'avais en ton âme,
Qui m'aima généreux me haïrait infâme...

C'est pour conserver l'amour intact qu'il lui a préféré le devoir. Si cette conception, suivant laquelle l'amour peut présider à la vertu, même la plus rigoureuse, avait toujours paru scabreuse aux tenants de la stricte morale, elle avait, à n'en pas douter, l'agrément des contemporains de Corneille, puisqu'elle s'exprime à cette époque dans tous les genres littéraires,

roman, théâtre, poésie [...]. Il serait facile de montrer que Corneille lui aussi confond l'honneur et le cœur plus profondément qu'il ne les oppose, et que tout le mouvement du drame va, chez lui, de la division passagère de l'âme à la conscience retrouvée de son unité. D'une unité qui n'est pas le fruit de la contrainte, mais la loi des belles âmes, et la condition même de leur bonheur³.

Et Paul Bénichou de faire remarquer incidemment que le pivot de cette synthèse pourrait être le mot *cœur* lui-même : dans la langue du temps, il peut signifier par métonymie le sentiment amoureux, ou bien être synonyme de *courage* – syllepse riche de sens.

On peut rendre compte de façon analogue de la conduite de Chimène : pour continuer d'être digne de Rodrigue après que celui-ci a sacrifié son amour à son honneur, l'héroïne n'a d'autre choix que de se montrer implacable dans la poursuite du meurtrier de son père ; quoi qu'il lui en coûte, c'est seulement par l'ardeur de sa vindicte qu'elle peut espérer conserver l'admiration, et donc aussi l'amour, de Rodrigue. Mais autant elle doit publiquement s'indigner de la vengeance accomplie par son amant, et en demander justice, autant ce « coup d'essai » qui manifeste la stature héroïque de celui qu'elle aime ne peut que renforcer les sentiments qu'elle éprouve pour lui. La situation de Chimène est donc tout à fait contradictoire, presque intenable (ce en quoi elle présente d'extraordinaires potentialités dramatiques) ; et l'héroïne est menacée à tout instant de se voir accusée d'une abominable duplicité. Au cours de la Querelle, Georges de Scudéry dressa d'ailleurs contre elle un réquisitoire sarcastique⁴ en jouant sur les ambiguïtés de cet écartèlement moral. Certains partisans de Corneille prirent la défense de la pauvre Chimène, en tentant de poser clairement le dilemme auquel le personnage est confronté : tous n'y parvinrent pas. Ainsi l'auteur anonyme du *Souhait du Cid* s'égarait-il dans une glose labyrinthique des vers 921-922 (« Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien, / Mais aussi le faisant tu m'as appris le mien ») :

cette fille toute en colère montre à Rodrigue que l'honneur n'a point moins de pouvoir sur son esprit pour venger la mort de son père, l'exemple autorisant sa procédure, elle ne fera rien indigne de son amour quand elle le poursuivra jusqu'au dernier point. Si un soufflet a été réparé par la vie de son père, sa mort demande avec justice la perte de son meurtrier, que si l'amour s'oppose à son devoir c'est son malheur, la passion combattant, la nature trouble ses sentiments sans les empêcher, et quoiqu'elle désire de ne rien pouvoir, elle ne laisse pas de faire ses efforts pour convier le souverain à perdre celui que son amour voudrait conserver, si la piété et le devoir ne la contraignait de conjurer sa ruine⁵...

D'autres surent éclairer un peu mieux la relation complexe liant Chimène à Rodrigue. L'auteur d'une autre brochure anonyme, *L'Innocence et le véritable amour de Chimène. Dédié aux Dames*, présente l'amour qu'éprouve Chimène en termes néoplatoniciens : « Il faut entendre que l'amour de Chimène n'est

pas un amour que le commun appelle passion [*un « amour brutal », dicté par les appétits du corps*], qui rend esclave de la raison, son amour n'étant qu'une disposition à la perfection », écrit-il, avec assez de justesse ; en effet, les sentiments de Chimène pour Rodrigue apparaissent bien comme un attachement incorporel qui a pour objet les qualités héroïques et la gloire du vainqueur de Don Gormas. La persistance de cet amour s'explique alors tout à fait :

Pourquoi donc reprenez-vous Chimène d'avoir aimé Rodrigue ? Vous l'accusez d'avoir aimé un criminel et le meurtrier de son père : dites-moi, je vous prie, appelez-vous un homme criminel pour avoir défendu l'honneur de sa maison, et un meurtrier celui qui a tué dans l'honneur ? Mais quand même Rodrigue serait criminel au regard de Chimène, elle ne l'aime pas comme criminel, elle l'aime comme vertueux et le plus généreux des hommes⁶...

L'entrelacement de l'honneur et de l'amour dans le système de valeurs que partagent les deux héros du *Cid* induit donc une situation plus subtilement ambivalente qu'on pourrait le croire au premier abord. Le dilemme auquel Rodrigue et Chimène sont confrontés n'est pas tellement, au fond, de trancher entre le devoir et les sentiments : en réalité, pour des personnages d'étoffe héroïque, ce choix ne se discute guère, même si un doute fugace peut quelquefois s'insinuer en eux, pour donner lieu à quelque belle délibération intérieure. L'insurmontable difficulté devant laquelle les place l'intrigue, c'est de ne pouvoir continuer à s'aimer qu'en se combattant avec toujours plus de violence. Leur affrontement est une sorte de joute amoureuse, un duel sans merci où chacun fait parade de son honneur, rivalisant d'intransigeance pour éblouir l'autre et l'affermir dans un amour que les deux adversaires savent pourtant sans issue.

LA NÉCESSITÉ D'UN DÉNOUEMENT PAR FAIBLESSE

Comment l'intrigue pourrait-elle alors parvenir à une résolution heureuse, si aucun des deux personnages engagés par l'amour dans ce duel de gloire ne cède à un moment ou à un autre, pour qu'enfin les sentiments triomphent du devoir ? Le dénouement attendu implique une forme d'adoucissement, de la part d'un des deux au moins. Lequel doit fléchir, lequel peut céder sans glisser dans un déshonneur fatal à l'amour ? Les académiciens, soumettant en 1637 la pièce de Corneille à une critique vétilleuse, ont suggéré une solution qui peut surprendre : selon *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, c'est en effet une faiblesse courtoise de Rodrigue qui eût fourni au conflit sa résolution la plus souhaitable.

[*Chimène*] pouvait sans doute aimer encore Rodrigue après ce malheur [*la mort de Don Gormas*] ; puisque son crime n'était que d'avoir réparé le déshonneur de sa Maison. Elle le devait même en quelque sorte, pour relever sa propre gloire, lorsque après une longue agitation, elle eût donné l'avantage à son honneur sur une amour si violente et si juste que la sienne. Et la beauté qu'eût produit dans l'ouvrage une si belle victoire de l'honneur sur l'amour eût été d'autant plus grande qu'elle eût été plus raisonnable. Aussi n'est-ce pas le combat de ces deux mouvements que nous désapprouvons. Nous n'y trouvons rien à dire sinon qu'il se termine autrement qu'il ne devrait, et qu'au lieu de tenir au moins ces deux intérêts en balance, celui à qui le dessus demeure est celui qui raisonnablement devait succomber. Que s'il eût pu être permis au Poète de faire que l'un de ces deux amants préférât son amour à son devoir, on peut dire qu'il eût été plus excusable d'attribuer cette faute à Rodrigue qu'à Chimène. Rodrigue était un homme, et son sexe, qui est comme en possession de fermer les yeux à toutes considérations pour se satisfaire en matière d'amour, eût rendu son action moins étrange et moins insupportable. Mais au contraire Rodrigue, lorsqu'il y va de la vengeance de son père, témoigne que son devoir l'emporte absolument sur son amour, et oublie Chimène, ou ne la considère plus. [...] Et puisque par cette même loi d'honneur qui l'engageait au ressentiment il y avait plus de gloire à le vaincre qu'à le tuer, il devait aller au combat avec le seul désir d'en rapporter l'avantage, et le dessein de l'épargner autant qu'il lui serait possible, afin que dans la chaleur de la vengeance qu'il ne pouvait refuser à son père, il rendît ce respect à Chimène, de considérer encore le sien, et que par ce moyen il conservât l'espérance de la pouvoir un jour épouser. Cependant ce même Rodrigue devenu ennemi de sa maîtresse, ennemi de soi-même, et plus aveugle de colère que d'amour, ne voit plus rien que son affront, et ne songe plus qu'à sa vengeance. Dans son transport il fait des choses qu'il n'était pas obligé de faire, et sans nécessité cesse d'être amant, pour paraître seulement homme d'honneur⁷.

Le raisonnement a évidemment quelque chose d'absurde : si Rodrigue, à l'acte II, épargnait le Comte par respect de Chimène, l'intrigue du *Cid* ne pourrait se nouer, et la pièce tournerait court. Pour autant, sur le plan des valeurs, il n'est pas tout à fait illogique : les académiciens font valoir que Rodrigue, pour faire figure d'amant parfait, devrait se conformer au code de l'amour courtois et savoir s'humilier tant soit peu par égard pour sa Dame. Telle n'est certes pas l'attitude de Rodrigue : les valeurs chevaleresques qui déterminent ses actes ne sont pas celles du service courtois, même s'il voue absolue fidélité à Chimène (v. 1073-1080). Aux seuls moments où il semble faire preuve de soumission – lorsqu'il vient offrir son épée et sa vie à Chimène, dans l'entrevue passionnée de l'acte III, et à l'ouverture de l'acte V, où il annonce qu'il se livrera sans résistance à l'épée de Don Sanche –, les académiciens ont d'ailleurs noté, non sans raison, que sa courtoisie est moins l'effet d'une véritable sujétion

amoureuse qu'une comédie galante destinée à susciter de la part de Chimène des protestations passionnées :

certes il n'est pas peu étrange que Rodrigue, après avoir tué le Comte, aille dans sa maison de propos délibéré pour voir sa fille, ne pouvant douter que désormais sa vue ne lui dût être en horreur, et que se présenter volontairement à elle en tel lieu, ne fût comme tuer son père une seconde fois. Ce dessein néanmoins n'est pas ce que nous y trouvons de moins vraisemblable. Car un amant peut être agité d'une passion si violente, qu'encore qu'il ait fort offensé sa maîtresse, il ne pourra s'empêcher de la voir, ou pour se contenter lui-même, ou pour essayer de lui faire satisfaction de la faute qu'il aura commise contre elle. [...] Mais ce qui nous en semble inexcusable, est que Rodrigue vienne chez sa maîtresse, non pas pour lui demander pardon de ce qu'il a été contraint de faire pour son honneur, mais pour lui en demander la punition de sa main. Car s'il l'avait mérité, et qu'en effet il fût venu en ce lieu à dessein de mourir pour la satisfaire, puisqu'il n'y avait point d'apparence de s'imaginer sérieusement que Chimène se résolût à faire cette vengeance avec ses mains propres, il ne devait point différer à se donner lui-même le coup qu'elle lui aurait si raisonnablement refusé. C'était montrer évidemment qu'il ne voulait pas mourir, de prendre un si mauvais expédient pour mourir, et de ne s'aviser pas que la mort qu'il se fût donnée lui-même, dans les termes d'amant de théâtre, comme elle lui eût été plus facile, lui eût été aussi plus glorieuse. Il pouvait bien lui demander la mort, mais il ne la pouvait pas espérer, et se la voyant déniée, il ne se devait point retirer de devant elle sans faire au moins quelque démonstration de se la vouloir donner, et prévenir, au moins en apparence, celle qu'il dit assez lâchement qu'il va attendre de la main du bourreau. [...] S'il fût allé vers Chimène dans la résolution de mourir en sa présence, de quelque sorte que ce pût être, nous croirions que non seulement ces deux scènes seraient fort belles, pour tout ce qu'elles contiennent de pathétique, mais encore que ce qui manque à la conduite serait sinon fort régulier, du moins fort supportable⁸.

Ce qui échappe aux académiciens, c'est le fait que la logique courtoise, avec ce qu'elle impose de soumission dans le service de la Dame, est incompatible avec la logique héroïque qui importe à Corneille : puisque *Le Cid* figure l'accomplissement héroïque de Rodrigue, il n'est pas pensable que celui-ci fléchisse à aucun moment. Le héros cornélien renverse donc, en le dépassant, l'esprit de sacrifice et de renoncement propre à la morale courtoise : au lieu de tout sacrifier à un amour élevé au rang d'absolu, il sacrifie l'amour lui-même à la gloire, qui est le véritable fondement de l'amour héroïque. Comme le note finement Paul Bénichou :

Si le Cid eût été Lancelot⁹, il eût sans doute abandonné son père et sa gloire, plutôt que de faire aucune peine à Chimène. Il faut reconnaître que Corneille a toujours résolu les cas semblables en sens contraire, non pas en libérant la courtoisie de toute contrainte, mais en tendant à l'extrême

ses ressorts moraux, en couronnant tous les sacrifices que l'amour inspire par le sacrifice de l'amour lui-même. Le parfait amour est pour lui, non pas seulement le plus entier, mais le plus capable, s'il le faut, de renoncer à se satisfaire. Rodrigue se situe, de ce point de vue, aux antipodes de Lancelot. Dans l'explication qu'il donne lui-même de sa conduite, quand il déclare qu'il a dû renoncer à l'amour de Chimène pour mériter justement cet amour auquel il tient par-dessus tout, sa dialectique apparaît à ce point tendue, qu'on peut presque dire que le cœur a perdu ses droits devant un devoir tyrannique¹⁰.

La dynamique de la pièce interdit toute faiblesse à Rodrigue : pour dénouer la joute héroïque et amoureuse des amants ennemis, il faut donc que ce soit Chimène qui consente à l'inacceptable, qui fléchisse et abandonne la lutte. Cette solution eût été impensable dans la logique courtoise, qui commande que soit préservée à tout prix la perfection de la Dame ; sans doute est-ce ce qui explique le jugement si sévère des académiciens sur la conduite que Corneille prête à Chimène, conduite tout opposée à celle, inflexible, de Rodrigue :

Chimène au contraire, quoique pour venger la mort de son père elle dût faire plus que Rodrigue n'avait fait pour venger l'affront du sien, puisque son sexe exigeait d'elle une sévérité plus grande, et qu'il n'y avait que la mort de Rodrigue qui pût expier celle du Comte, poursuit lâchement cette mort, craint d'en obtenir l'arrêt, et le soin qu'elle devait avoir de son honneur cède entièrement au souvenir qu'elle a de son amour¹¹.

Même si Corneille déploie toutes les ressources du sublime pour peindre la grandeur d'âme et la force de caractère de Chimène, celle-ci ne se maintient pas à même hauteur d'héroïsme que Rodrigue ; elle ne parvient pas aussi parfaitement que lui à confondre dans un même élan les impératifs de l'honneur et les ardeurs de l'amour. C'est que le dramaturge a besoin de cette disparité pour dénouer son intrigue. Citons ici une autre étude de Paul Bénichou, consacrée aux logiques qui justifient le mariage des héros dans les diverses variantes de la légende du Cid :

la symétrie entre la situation de Rodrigue et celle de Chimène est purement apparente. L'émouvante égalité dans l'amour et dans l'estime, que traduit le fameux dialogue du *Cid* français recouvre une inégalité foncière. En approuvant la conduite de Chimène envers lui, Rodrigue se montre généreux, sans mettre pour autant son honneur en péril ; Chimène, en revanche, compromet sa propre cause en admettant que Rodrigue a fait ce qu'il devait faire, car il est à craindre qu'elle n'ait pas de force si elle n'a pas de haine. En outre, quoiqu'elle dise que l'amour doit se sacrifier à l'honneur pour conserver son excellence, en fait elle finit par démontrer le contraire au dénouement. Pour être fidèle à ses raisons, elle devrait renoncer à Rodrigue. On pourrait concevoir semblable version de l'histoire du Cid et de Chimène ; il n'y manquerait ni émotion, ni

grandeur ; mais cette version briserait tout à fait avec l'esprit de la vieille légende ; ce serait autre chose¹².

Corneille a choisi au contraire d'insister « sur la faiblesse finale de Chimène, clef de tout le drame ». La seconde entrevue entre les amants (V, 1), développement original du *Cid* français par rapport à ses sources espagnoles, est le moment où l'héroïne abdique sa détermination vengeresse, lorsqu'elle supplie Rodrigue de ne pas se livrer sans combattre au fer de Don Sanche en recourant à cet ultime argument (v. 1563-1567) :

Te dirai-je encor plus ? va, songe à ta défense,
Pour forcer mon devoir, pour m'imposer silence,
Et si jamais l'amour échauffa tes esprits,
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
Adieu, ce mot lâché me fait rougir de honte.

Et Paul Bénichou de conclure : « Dans le conflit entre l'amour et l'honneur, Rodrigue, comme homme, a choisi l'honneur, et Chimène, comme femme, l'amour »... Ce choix, cependant, n'est tranché que dans le dernier mouvement de la pièce : il fait ressortir, par contraste, l'admirable effort de rigueur héroïque où Chimène a dû se contraindre dans les trois actes précédents, afin que son honneur se montre digne de son amour.

*

Corneille a donc fondé l'intrigue du *Cid* sur un système axiologique remarquable, équilibrant autant qu'il était possible deux forces passionnées, l'amour et la gloire, en une synthèse hardie maintenue sans faiblesse presque jusqu'au dénouement. En dramaturge habile, il pouvait ainsi jouer en même temps sur deux des plus puissants ressorts propres à son art, l'un affectif et l'autre éthique : l'identification des spectateurs aux amants que sépare l'adversité, l'admiration que ne pouvait manquer de susciter la noblesse de leurs actes. Il conciliait, en somme, un théâtre de la prouesse épique et un théâtre du sentiment.

Trente ans après *Le Cid*, en avril 1668, Corneille s'expliquait sur la place exacte qu'il assignait à l'amour dans une œuvre dramatique. « J'ai cru jusques ici, écrit-il dans une lettre à Saint-Évremond, que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque ; j'aime qu'elle y serve d'ornement et non pas de corps, et que les grandes âmes ne la laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec des plus nobles impressions¹³. » Le vieux Corneille est catégorique : l'amour n'est qu'un sentiment ornemental, sa faiblesse l'empêche de paraître dans une pièce héroïque (entendons : une tragédie) autrement que subordonné à de plus nobles et plus sérieuses pensées. En 1637 pourtant, *Le Cid* ménageait avec beaucoup plus de subtilité l'interdépendance des deux passions, glorieuse et amoureuse, dans les grandes âmes qu'il portait sur la scène. Cette subtilité avait sans doute partie liée avec l'ambivalence de l'œuvre, à la fois tragi-comédie et tragédie. La prééminence de l'honneur, affirmée tout au long de la

pièce, semble bien donner à l'amour le second rang, comme il sied dans une intrigue tragique ; mais le désir de gloire peut aussi se comprendre, chez Rodrigue et Chimène, comme une expression particulièrement sublime du sentiment amoureux, qui porte ces personnages à se hisser, en une joute merveilleuse, jusqu'à la perfection morale qu'ils jugent digne de l'être aimé : en sorte que l'amour dirige secrètement toutes leurs actions, conformément à l'esprit du genre tragi-comique. Ainsi l'heureuse invention de l'amour héroïque aura-t-elle permis que dans *Le Cid*, « la pièce la plus amoureuse » que Corneille dit avoir jamais composée, l'honneur *règne et ne gouverne pas*.

¹ Jean Starobinski, « Sur Corneille », dans *L'Œil vivant*, Gallimard, « Le Chemin », 1961, p. 47-49 ; rééd. « Tel », 2000.

² Paul Bénichou, « Le héros cornélien », dans *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1948, p. 18-21. Voir aussi André Stegmann, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification*, À. Colin, 1968.

³ Paul Bénichou, « Le héros cornélien », *op. cit.*, p. 37-38. Sur cette question, voir aussi l'ouvrage classique d'Octave Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1948 ; et l'article de Marie-Odile Sweetser, « Place de l'amour dans la hiérarchie des valeurs cornéliennes », *Travaux de linguistique et de littérature*, XX, 2, 1982, p. 63-67.

⁴ Voir *infra*, p. 338-340.

⁵ Armand Gasté, *La Querelle du Cid*, Welter, 1898, p. 168-169.

⁶ *La Querelle du Cid*, pp. 467 & 471.

⁷ *La Querelle du Cid*, p. 373-374.

⁸ *La Querelle du Cid*, p. 381-383.

⁹ On sait que dans *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, le héros de Chrétien de Troyes accepte l'humiliation de monter sur une charrette, emblème de déshonneur, pour entreprendre la quête de sa Dame, la reine Guenièvre.

¹⁰ Paul Bénichou, « Le héros cornélien », p. 42-43.

¹¹ *La Querelle du Cid*, p. 374-375.

¹² Paul Bénichou, « Le mariage du Cid », dans *L'Écrivain et ses travaux*, José Corti, 1967, p. 202.

¹³ Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1987, p. 726.

2 - Le Cid et la culture du duel

La place essentielle qu'occupe, dans l'intrigue du *Cid*, le motif du duel n'est sans doute pas la moindre des raisons qui ont motivé l'enthousiasme immédiat du public pour la pièce. À la fin du XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e, le duel¹ est en effet une mode sanglante : les jeunes gentilshommes s'y adonnent avec passion, qui y voient le moyen d'éprouver leur vaillance et leur bravoure, de témoigner avec éclat de leur caractère et de leur éducation. Comme l'écrit Agrippa d'Aubigné dans *Les Aventures du Baron de Foënesté* (1617-1630), le duel, avec les dames et les ballets, fait « l'excellence de la Cour » ; ce combat ritualisé est susceptible de grands raffinements, qu'exposent de très nombreux ouvrages théoriques. Pour la noblesse, se battre en duel, c'est aussi perpétuer certaines valeurs féodales en défendant une conception extrême de l'honneur, ainsi qu'un privilège de caste : celui de se faire soi-même justice, sans avoir à se plier aux décrets ni aux chicanes des robins. La légitimité très contestée de cette justice privée, expéditive et brutale, au regard de l'autorité royale comme de l'Église, fait du duel un objet de polémiques juridiques et politiques, de traités, de discours et de sermons. C'est également, sur un mode plus pittoresque, un thème favori de récits et narrations : les mémoires du temps fourmillent de relations de duels, comme aussi les gazettes et les recueils d'histoires à sensation (telles les célèbres *Histoires tragiques* de François de Rosset, 1614-1620). Corneille a donc su toucher ses spectateurs en leur parlant d'un sujet qui souvent les exaltait, parfois les indignait, mais toujours les passionnait. Il s'ensuit qu'il est presque indispensable, pour bien comprendre *Le Cid*, d'avoir une idée précise de cette véritable *culture du duel* dans laquelle il s'inscrit².

LES FORMES DU DUEL

Le motif du duel fonde l'intrigue et scande la progression de l'action dramatique du *Cid* : on ne compte pas moins de trois affrontements singuliers dans le cours de la pièce, dont les conséquences ou bien l'imminence, à chaque fois, déterminent les actes et le sort de tous les personnages principaux. Il est remarquable que Corneille ait utilisé ce motif de façon répétée sans tomber dans la monotonie : avec beaucoup d'habileté, il a su en varier les occurrences en jouant des différentes formes de duel codifiées au début du XVII^e siècle – faisant de sa pièce, du même coup, une sorte de petit répertoire duellistique dont il convient de préciser les rubriques.

- La forme la plus simple du duel est ce que l'on nomme une rencontre : c'est le combat imprévu, non prémédité (« sans précédente aigreur », précise un édit de 1626), qui met aux prises deux ennemis venant à se croiser par hasard, ou deux personnes désireuses de régler dans l'instant la querelle ou l'affront qui vient de les opposer. Dans cette catégorie s'inscrit le bref affrontement entre le Comte de Gormas et Don Diègue, à la scène IV de l'acte I. Leur différend donne lieu d'abord à une joute verbale, qui se déplace vite sur le terrain de l'agression physique : le Comte, impétueux, donne à Don Diègue un soufflet. Cette grave offense appelle nécessairement réparation, et constitue un motif légitime de combat ; Brantôme, dans son *Discours sur les Duels*³, rapporte ainsi qu'Henri III se montra fort soucieux qu'un tel affront eût été fait un jour à l'un de ses courtisans :

Si vis-je une fois notre feu roi Henri III si en colère contre le sieur de Breman, de quelque soufflet ou coup de poing donné à un gentilhomme dans la basse salle du Louvre, que s'il eût été attrapé, ainsi qu'il le fit chercher, il lui eût fait un mauvais parti : et tous les vivants ne l'eussent su sauver, tant il connaissait bien que tels mépris de respects et telles insolences étaient de grande conséquence⁴...

Dès lors, comme dit la didascalie du v. 221, les deux vieillards « *mettent l'épée à la main* ». Mais la « force usée » de Don Diègue lui donne aussitôt le dessous ; Don Gormas, en signe de mépris suprême, refuse de prendre la vie et l'arme de son adversaire comme témoignage d'une victoire trop facile (v. 225-226). Ne nous y trompons pas : cette épée que manient les personnages du *Cid* n'est pas la lourde épée à double tranchant, tenue ferme, à deux mains, pour donner de grands coups *de taille*, que l'on utilisait au Moyen Âge ; c'est bien plutôt la lame fine et souple, à un seul tranchant, dont on frappe d'*estoc* (avec la pointe, pour transpercer), et que les jeunes gentilshommes, depuis la fin du XVI^e siècle, apprennent à manier avec virtuosité auprès de maîtres d'armes parfois réputés dans toute l'Europe. Ce *fer*, que l'on verra circuler tout au long de la pièce, est aussi l'incarnation symbolique de la vaillance d'un gentilhomme ; quoique l'offensé eût théoriquement le choix des armes, et de l'équipement, qui dit duel à la fin du XVI^e et au XVII^e siècle dit presque nécessairement duel *à l'épée*, et sans protection aucune. Brantôme rapporte à ce sujet un propos de Charles Quint, réglant les préparatifs d'un duel contre François I^{er} qui finalement n'eut jamais lieu :

L'empereur répliquait qu'ils ne se pouvaient combattre de plus belles et nobles armes que de l'épée, qu'ordinairement on portait au côté, pour une marque très insigne de noblesse et valeur, et comme pour une fidèle et ordinaire compagne en paix et en guerre, qui de temps immémorial avait été inventée, portée, usitée et employée de tant de grands empereurs, rois, princes, capitaines et vaillants hommes, par laquelle ils avaient fait de si beaux exploits⁵.

C'est sur l'image de l'épée de Don Diègue gisant à terre, symbole de sa faiblesse et de son honneur flétri, que se clôt le premier duel du *Cid*, quasi avorté ou éludé ; sa résolution non sanglante, conforme donc aux bienséances, a permis à Corneille de porter cette rencontre directement sur la scène.

• Don Diègue, mortellement offensé, mais dans l'incapacité de se faire justice, doit faire appel à Rodrigue pour relever l'honneur de la lignée ; aussi lui transmet-il son épée, en même temps que sa vengeance (v. 273-274). Rodrigue reprend la querelle à son compte, et défie le Comte selon les formes, à la scène II de l'acte II ; on peut parler en ce cas de duel avec appel. Ordinairement, cette procédure codifiée passait par l'envoi d'une assignation écrite (un *cartel*) ; Corneille la transpose verbalement, dans le dialogue qu'échangent Rodrigue et Don Gormas au début de la scène. Rodrigue, étant l'*offensé* – ou plutôt celui qui le représente –, est l'*appelant*, celui qui lance le défi : « À moi, Comte, deux mots » (v. 399). L'acte de défi est ce que l'on nomme le *démentir*, c'est-à-dire l'accusation d'avoir proféré un mensonge. Dans un des *Essais* intitulé « Du démentir » (II, XVIII), Montaigne juge que c'est « l'extrême injure qu'on nous puisse faire en parole que de nous reprocher le mensonge » : aussi provoque-t-on son adversaire en duel par des formules telles que « vous en avez menti par la gorge », ou bien encore « vous ne savez pas ce que vous faites ». En l'occurrence, Rodrigue veut faire répéter au Comte ses railleries et insultes à l'endroit de Don Diègue : par des formules pressantes – « Ôte-moi d'un doute » (v. 399), « Sais-tu... Le sais-tu ? » par deux fois répété (v. 401-402, 404) –, il somme le Comte ou bien de se dédire – or on a vu à la scène précédente Don Gormas se refuser à toute forme de rétractation ou de « submission » –, ou bien de maintenir ses propos en s'exposant à être démenti – ce qui rendra inévitable l'explication par les armes. Brantôme cite un appel de nature assez semblable entre deux seigneurs de la cour de Charles IX, Montsalès et Lignerolles : « Lignerolles, avez-vous dit telle parole ? – Oui, répondit Lignerolles : ce que j'ai dit, jamais je ne le désavoue⁶. » Seule l'interposition de leurs amis retient les deux hommes de se battre. Par contraste, il faut noter que Corneille, que l'on a accusé d'avoir fait agir le Comte comme une sorte de capitaine, de bretteur irréfléchi, prête ici à Don Gormas des répliques mesurées, qui sont autant de faux-fuyants : « Peut-être » (v. 403), « Que m'importe » (v. 404)... Sans renier ses propos antérieurs, le Comte s'abstient autant qu'il peut de les renouveler ou de les appuyer, mû par le désir illusoire d'épargner Rodrigue pour qui il éprouve estime et affection (cf. v. 421-438) ; et ces échappatoires empêchent Rodrigue d'opposer un démenti formel à son adversaire, ce qui lui donne quelque impatience (« À quatre pas d'ici je te le fais savoir », v. 405). Comment résoudre au combat un adversaire qui rechigne ? Très souvent, les cartels comprenaient, comme un défi de plus, une accusation de couardise : ils prêtaient à l'appelé le désir de vouloir fuir le combat, de peur d'y mourir. Quand de telles paroles sont prononcées, l'affrontement est inévitable. Et l'on constate que le duel est précisément résolu, à la fin de la scène, par cet échange entre le Comte et Rodrigue : « Es-tu si las de vivre ? – As-tu peur de mourir ? » (v. 442)...

Proscrit par le Roi, le duel devait se dérouler à l'écart : ainsi se comprend la réplique de Rodrigue, « À quatre pas d'ici je te le fais savoir ». D'ordinaire, le cartel fixait le lieu de rendez-vous où l'on pourrait discrètement croiser le fer ; en l'occurrence, la convocation se fait verbalement, de façon elle-même discrète (« Parlons bas », v. 400). Le combat entre Rodrigue et Don Diègue n'est pas représenté devant les spectateurs : ce lieu écarté, hors scène, est en tout cas choisi pour ne pas bafouer trop ouvertement la défense royale en tirant l'épée dans l'enceinte même du palais, figuré sans doute sur la toile de fond du décor (cf. le rapport du Page, au v. 504 : « De ce Palais ils sont sortis ensemble »). L'usage était d'aller combattre à la périphérie de la ville, dans un champ, un pré, une clairière ; Brantôme nomme cette coutume d'un mot napolitain venu de l'espagnol :

L'on s'avisa à Naples (et s'use fort aujourd'hui) d'une autre manière de combats, qui se font par appels [...], hors des villes, aux champs, aux forêts, et entre les haies et buissons, d'où était venu ce mot : *combattre à la mazza*. Moi, curieux, j'ai demandé d'autrefois à des gens bien experts en ces combats et mots chevaleresques la dérivation du mot. Ils m'ont dit, dans Naples même, que *matta* en espagnol vaut autant à dire que buisson ou haie, et en langage napolitain s'appelle *mazza* [cf. le français maquis], corrompu mot, mais pourtant vient et dérive de là pour la longue habitude et fréquentation de jadis entre les Napolitains et Espagnols, qui ont été bons maîtres autrefois⁷...

Rodrigue et Don Gormas prennent donc le maquis pour se battre : impossible, aussi bien, de figurer sur la scène même un combat devant se terminer par la mort d'un des deux bretteurs ! L'issue du duel est rapportée au Roi, et aux spectateurs, par Don Alonse (v. 638). Le récit du coup d'éclat de Rodrigue eût pu constituer un beau morceau de bravoure pour étoffer le rôle de Don Alonse : Corneille s'en est abstenu, justifiant cette discrétion, dans l'Examen de 1660, par le souci de conserver à Rodrigue la sympathie des spectateurs : « cette mort qu'on vient dire au Roi tout simplement, sans aucune narration touchante, n'excite point en eux la commisération qu'y eût fait naître le spectacle de son sang, et ne leur donne aucune aversion pour ce malheureux Amant, qu'ils ont vu forcé par ce qu'il devait à son honneur d'en venir à cette extrémité ». Ainsi le second duel du *Cid* déjoue-t-il l'attente des spectateurs : soigneusement amené, il n'est aucunement représenté ni figuré.

• Le troisième et dernier duel du *Cid*, celui qui met aux prises Rodrigue et Don Sanche, est le plus archaïque dans sa forme : c'est un duel en champ clos, ou combat judiciaire concédé par l'autorité royale. C'est là le sens premier du mot *duel*, selon le *Dictionnaire* de Furetière (1690) :

Les *duels* étaient autrefois permis pour défendre ou accuser en Justice dans les cas dont on ne pouvait avoir preuve. [...] La coutume ancienne était de faire entrer en camp clos deux champions par autorité des Juges

ordinaires, non seulement en matières criminelles, mais aussi en quelques civiles, pour le soutènement de leur droit.

Si ce recours aux armes a valeur de justice dans les cas où l'on manque de preuves, ou lorsque la cause est douteuse, c'est que le duel en champ clos dérive de l'*ordalie* médiévale : le combat a valeur d'épreuve, il manifeste le jugement de Dieu qui ne laissera pas punir l'innocent ; c'est presque une manière de forcer Dieu à révéler, dans le sang, une vérité dont Lui seul détient le secret. Il ne s'agit donc nullement, comme dans le duel à la *mazza*, d'une forme de justice privée : il appartient en effet au roi – dont l'autorité terrestre émane de Dieu –, après audition des parties d'une querelle, après requête de l'une d'elles de vider ladite querelle par les armes, et après délibération, de fixer le lieu et le moment du combat, ses modalités, et de décider des personnes qui y rendront l'arbitrage avec lui ou à sa place.

Comme pour l'appel du duel qui oppose Rodrigue au Comte, Corneille se plaît à figurer cette procédure solennelle dans tous ses détails, à la scène v de l'acte IV. Chimène adjure d'abord le Roi de « recourir aux armes » pour lui rendre justice, invitant tout vaillant chevalier à se faire son champion contre Rodrigue : rien que de très normal, puisque les femmes étaient dispensées de se battre elles-mêmes en duel, avec « les malades, et les méhaignés [*les infirmes*], et ceux qui étaient au-dessous de 21 ans, ou au-dessus de 60 » (Furetière) ; aussi « on les obligeait de donner des gens pour se battre à leur place », de trouver des champions qui épousent leur cause. Il faut fixer une récompense : Chimène se donne elle-même pour prix de sa vengeance à qui s'en fera l'exécuteur (v. 1407-1415). Quoique le Roi veuille d'abord dispenser Rodrigue de l'épreuve, Don Diègue appuie la requête de Chimène, pour le même motif qui a finalement déterminé l'affrontement entre Don Gormas et Rodrigue : ne pas donner lieu de croire qu'on a éludé le combat par crainte de la mort (v. 1427-1430). Le Roi, réticent, consent à engager la procédure, en rappelant bien qu'elle aura valeur de jugement définitif (v. 1440-1442) ; Don Diègue formule alors la *demande du camp* (v. 1444), appuyé par Don Sanche qui se propose comme champion de Chimène. Don Fernand s'assure une dernière fois, solennellement, de la volonté de celle-ci (v. 1453), puis il *donne le camp*, et fixe le moment du duel après délibération avec Don Diègue⁸ (v. 1454-1459). Désapprouvant toutefois le principe de cette « vieille coutume », il mandate Don Arias pour représenter son autorité dans le camp, et veiller à la régularité du combat (v. 1464-1466).

La prévention du Roi à l'encontre du duel judiciaire reflète les mentalités du temps : cette pratique était abandonnée depuis le combat fameux qui, en 1547, avait opposé, devant toute la cour d'Henri II, Jarnac à La Châteigneraie. La somme de témoignages et de récits relatifs à l'événement (Brantôme y fait allusion onze fois dans son *Discours sur les Duels*) laisse deviner combien il avait frappé les esprits. Dans cet affrontement presque absurde, Henri II avait vu son favori La Châteigneraie, vaillant seigneur promis au plus bel avenir, qui se défendait d'une accusation d'inceste, vaincu par un ennemi jugé très inférieur. Jarnac avait usé d'une botte déloyale, sans

être pourtant interdite, qui le fit passer à la postérité (le fameux « coup de Jarnac ») : il surprit l'autre d'entrée, lui tailladant les jarrets au lieu de chercher à percer sa poitrine. Il eut ensuite tout loisir de triompher d'un adversaire entravé dans ses mouvements et affaibli par l'hémorragie... Jarnac laissa finalement la vie sauve à La Châteigneraie, mais celui-ci mourut de ses blessures – et de l'humiliation – trois jours plus tard. Un historien du temps rapporte qu'Henri II, amèrement déçu dans ses espérances (il n'avait concédé le duel que parce qu'il en attendait une victoire éclatante de La Châteigneraie), « fit serment de ne jamais permettre aucun duel à l'avenir ». Ce fut en tout cas, en France, le dernier duel judiciaire et public octroyé par autorité royale. Dirait-on pas que le Don Fernand de Corneille, exprimant ses craintes quant à l'issue d'un duel judiciaire, fait écho à cette malheureuse affaire ? Il redoute qu'en fait de jugement divin, le combat, tributaire d'un « sort capricieux » (v. 1422), ne fasse que sceller une injustice (« Souvent de cet abus le succès déplorable / Opprime l'innocent et soutient le coupable », v. 1419-1420). La suite, cependant, lui donne tort : Corneille en effet prend soin de dénouer le duel d'une façon tout à fait conforme à une prière que Chimène adresse à Dieu, « moteur du destin », afin qu'il termine le combat « Sans faire aucun des deux, ni vaincu, ni vainqueur » (v. 1675-1677) ; et le Roi doit finalement admettre que l'épreuve a manifesté la volonté de Dieu, jusques en destinant Rodrigue à Chimène : « Tu vois comme le Ciel [...] en dispose » (v. 1795), fait-il remarquer à celle-ci. Pour cette raison même, il juge le différend entre les deux familles irrévocablement tranché, et la promesse de mariage scellée.

On remarque enfin que ce duel en champ clos, pas plus que le duel entre Rodrigue et Don Gormas, ne donne lieu à une véritable narration : Don Sanche, empêché dans son récit par les plaintes de Chimène, ne relate pas l'affrontement proprement dit, mais seulement son dénouement. Ainsi, dans aucun des trois duels du *Cid*, Corneille n'aura montré ni raconté de prouesse ou de beau fait d'armes !

« DONNAISONS DE VIE »

Les trois duels du *Cid* sont donc fort différents dans leur forme, et dans leur nature même. Un point cependant rapproche le premier (la rencontre entre Don Diègue et Don Gormas) du troisième (le duel judiciaire qui oppose Rodrigue à Don Sanche) : tous deux se terminent sans que le vainqueur prenne la vie de son adversaire. Mais dans l'un et l'autre duel, la « donnoison de vie » (la formule se lit chez Brantôme) ne prend pas du tout la même valeur ; le Comte laisse à son adversaire la vie sauve dans un geste de mépris suprême, pour l'humilier encore davantage, cependant que Rodrigue épargne Don Sanche dans un mouvement de générosité, lui laissant l'honneur de s'être bien battu pour Chimène à défaut d'avoir gagné sa cause. La « jurisprudence » des duels enregistre bien ces différents cas de figure. Brantôme souligne

d'abord que les gentilshommes napolitains qui se battaient à *la mazza* se battaient toujours à outrance, c'est-à-dire jusqu'à la mort :

Aussi, quand ils en venaient là, ils se battaient si outrageusement que, sans merci et selon la coutume, il fallait que l'un mât l'autre, ou que tous deux demeurent sur la place, ainsi que cela s'est vu souvent [...], qu'il ne fallait nullement parler de grâce de vie ; car quand l'on en vient là, on est si fort pressé de son ennemi ou animé de rage, de dépit et de vengeance, que l'on a quelquefois tué dans un coup, ou tous deux demeurent morts sur le champ⁹...

La grâce de vie se rencontre pourtant quelquefois. Brantôme rapporte l'histoire d'un gentilhomme blessé à mort que son vainqueur met sur son cheval, puis emmène chez le barbier le plus proche pour le faire panser et soigner ; il finit par guérir. Brantôme alors de noter :

Il y en a aucuns qui eussent mieux aimé mourir que se laisser aller à une telle courtoisie, vile pourtant pour un brave cœur ; car en cette façon, le vainqueur triomphe fort ; par quoi le vaincu eût mieux aimé là mourir qu'être assisté de telle sorte. Autres disent : il n'y a que de vivre. Je m'en rapporte aux braves discoureurs¹⁰.

Autrement dit : Brantôme se range à l'avis des plus braves, qui préfèrent la mort à la vie sauve que l'on doit à son vainqueur ; cette clémence, cette « courtoisie » à laquelle on s'en remet n'est pour lui qu'une humiliation de plus. C'est également le point de vue que Corneille prête à Don Diègue ordonnant à Rodrigue : « Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage, / Meurs, ou tue » (v. 276-277). Ce commandement ne laisse de place à aucun acte d'indulgence envers l'adversaire vaincu. Mais cette vision rude, archaïque et sans nuance de l'issue du combat n'est pas exactement celle de Rodrigue, qui sait bien, lors du duel en champ clos, accorder la vie à Don Sanche sans le déshonorer : Corneille prête à son jeune héros une mentalité chevaleresque plus moderne, où les sentiments chrétiens tempèrent le sens de l'honneur. Brantôme, bien qu'il fût lui-même attaché à la mentalité plus rigide du XVI^e siècle, a perçu cette évolution des mentalités, et concède qu'il est des manières d'épargner son ennemi sans l'humilier de surcroît :

Il y a aussi une autre dispute que l'on fait sur la différence des mots que l'on dit ; ou, *je te donne la vie par courtoisie et gentillesse* ; ou, *je ne te veux pas achever, j'en serais bien marri* ; et autres pareils mots courtois ; ou bien de dire : *Rends-toi, ou je te tuerai* ; *demande-moi la vie, ou je t'achèverai*. Certes, ces mots derniers sont fort fâcheux à proférer à un homme de cœur, qui aimerait mieux mourir cent morts que les prononcer, comme il s'en est vu force. Par quoi, pour le mieux, il est plus expédient de donner la vie gentiment et gracieusement, sans ainsi contraindre son ennemi à parler tels mots, qui semblent plus une ostentation et façon de

s'en prévaloir après, qu'une courtoisie reçue, ni pour l'amour de Dieu, ou charité que l'on doit à son prochain¹¹...

Pour Corneille et pour ses spectateurs, l'acte de clémence par lequel Rodrigue épargne la vie de Don Sanche fait de lui un chevalier parfait, en qui se conjoignent harmonieusement toutes vertus : le courage et la courtoisie, la vaillance et la charité.

DÉBAT JURIDIQUE : LE DUEL ET L'AUTORITÉ ROYALE

Hors même la place centrale du duel dans l'*action* du *Cid*, il faut souligner encore qu'une part importante des *dialogues* de la pièce sont tissés de débats juridiques relatifs au duel – de ces arguties que Brantôme, dans son *Discours*, appelle des « pointilles ». C'est particulièrement frappant à l'acte II : le dialogue entre Don Gormas et Don Arias, à la première scène, est une discussion théorique sur la possibilité de régler le différend autrement que par un affrontement « à outrance », défendu par le Roi ; le dialogue entre Chimène et l'Infante, à la scène III, roule également sur l'espoir de voir un tel affront lavé pacifiquement par « accommodement », c'est-à-dire par des excuses publiques. À la scène VI, le Roi débat avec Don Arias et Don Sanche de la légalité du duel, et de l'infraction à son autorité royale qu'en lui-même il constitue ; l'enjeu de discussion est une grave question de préséance : se doit-on d'abord à l'obéissance envers son monarque, ou au service de son propre honneur ? À la scène suivante, la plainte de Chimène prolonge ce débat sur la légalité même du duel, et sur la punition qu'il convient infliger à Rodrigue pour avoir lui-même fait justice de l'affront infligé à son père ; Don Diègue évidemment prend sa part dans cette chicane. Il est piquant que le duel par les armes qui a opposé le père de Chimène et Rodrigue soit ainsi transposé en duel rhétorique et juridique entre le père de Rodrigue et Chimène... Corneille, bien sûr, n'invente pas de toutes pièces les arguments et les attitudes qu'il prête à ses différents personnages : leurs débats fictifs sont en prise avec les controverses véritables qui, aux XVI^e et XVII^e siècles, touchent à la légalité de cet acte de justice privé par lequel les gentilshommes prétendent s'affranchir des procédures de la justice ordinaire, et donc de l'autorité souveraine du Roi, au nom de qui se rend cette justice.

Ce conflit d'autorité explique qu'à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, et tout au long du XVII^e, se multiplient les édits royaux condamnant les duels. Dans l'ordonnance de Blois (1576), Henri III déclare formellement les duellistes coupables de lèse-majesté, pour usurper le droit de justice que Dieu a dévolu au seul monarque. Un édit de 1603 rappelle cette disposition, et un autre, en 1609, durcit les peines prévues : peine de mort pour le survivant, déchéance des titres et des charges pour les deux duellistes et leurs descendants, confiscation des biens, privation de sépulture – et à l'occasion, suprême infamie, exposition du corps mort pendu par les pieds¹². Les mêmes

dispositions ou à peu près seront reconduites dans l'édit de 1623, dans celui de 1626 à l'élaboration duquel Richelieu prit part activement, et, après *Le Cid*, dans ceux de 1643, 1651... La multiplication de ces édits est la preuve qu'ils n'ont guère d'effet dans la réalité ; les peines qu'ils prévoient, rarement appliquées dans toute leur sévérité, ne dissuadent guère les gentilshommes du royaume de vider leurs querelles d'honneur par le recours aux armes. C'est qu'il reste, chez tous ces duellistes, quelque chose de la mentalité féodale : les hommes d'honneur ne règlent leurs querelles que dans le sang, sans avoir recours aux magistrats, c'est-à-dire à l'arbitrage d'une noblesse de robe qu'ils méprisent. En 1566, Charles IX avait bien essayé de créer une juridiction spéciale, le tribunal du point d'honneur, confié aux Maréchaux de France, et chargé de régler les différends entre personnes de qualité¹³ ; même cette cour de haute noblesse ne put imposer son autorité de façon à prévenir les duels. En vérité, pour la plupart des grands seigneurs, il n'appartient pas même au roi de prendre en charge leur honneur en prétendant accommoder leurs querelles¹⁴. On peut encore citer Brantôme :

j'ai vu faire une dispute parmi les duellistes¹⁵ ; à savoir si l'on se peut ainsi remettre de son différend et de son honneur entre les mains d'un empereur, d'un roi, d'un autre prince souverain, et d'un général, ou d'un grand capitaine. Aucuns ont dit que si, autres non ; et disent que l'honneur perdu se doit reconquérir par la valeur propre de celui qui l'a perdu, et non par celle d'autrui ; que si les empereurs et rois jadis ont fait des lois de leurs propres mouvements et autorités sur plusieurs sujets, ils n'en ont jamais pu faire contre l'honneur des hommes¹⁶.

Cette attitude de fière indépendance est tout à fait celle de Don Gormas, qui peut déclarer : « pour conserver ma gloire et mon estime / Désobéir un peu n'est pas un si grand crime » (v. 367-368). La sauvegarde de l'honneur, qui est ce qu'un gentilhomme a de plus précieux, et ce qu'il possède en propre, de façon inaliénable, l'emporte sur l'obéissance au souverain ; selon certains théoriciens italiens que cite Brantôme, elle passerait même avant le respect filial, et pourrait justifier un duel parricide !

Il y a encore un point : que si le roi ou le prince naturel de l'appelé lui défend expressément et sur la vie de n'aller à l'assignation de l'appelant [...], il ne lui doit obéir, parce, disent les duellistes, qu'il faut préférer l'honneur au prince, à son mandement, à la vie et à tout. Ces messieurs en parlent bien à leur aise, comme si c'était peu de chose que désobéir à son roi. Ils disent pourtant, que la loi de l'honneur commande tellement, que si un père accuse son fils de crime de lèse-majesté divine et humaine, ou de quelque autre dont il puisse être déshonoré, le fils, ne pouvant montrer son innocence autrement, il peut appeler justement le père en duel, d'autant que le père lui a fait plus de tort et de mal de le déshonorer, qu'il ne lui a fait de bien de le mettre au monde et lui donner la vie¹⁷.

DÉBAT POLITIQUE ET MORAL LE DUEL ET LE PRIX DU SANG

Dans l'action du *Cid*, cependant, Don Fernand ne s'oppose pas au duel seulement parce qu'il constitue un crime de lèse-majesté : ce monarque se désole surtout de ce que ces combats privés ont pour conséquence d'affaiblir son royaume en le privant de ses plus vaillants guerriers. « Un Roi dont la prudence a de meilleurs objets / Est meilleur ménager du sang de ses sujets » (v. 597-598) déclare-t-il à Don Sanche en écartant l'idée d'un duel judiciaire pour régler la querelle qui oppose Don Gormas et Don Diègue ; et d'évoquer brièvement l'apologue de la Tête qui doit se soucier des Membres dont elle dépend. Un peu plus tard, c'est le même argument que Chimène emploie pour faire valoir au Roi la gravité du geste de Rodrigue, qui porte atteinte à la sûreté du royaume : « son indigne attentat / D'un si ferme soutien a privé votre État, / De vos meilleurs soldats abattu l'assurance, / Et de vos ennemis relevé l'espérance » (v. 673-676). C'est enfin cette même raison que Don Fernand oppose encore à la proposition d'un duel judiciaire pour faire justice du crime de Rodrigue : « Cette vieille coutume en ces lieux établie / Sous couleur de punir un injuste attentat, / Des meilleurs combattants affaiblit un État » (v. 1416-1418).

Dans la réalité, cette considération justifiait, pour une part essentielle, les législations anti-duel. Pour beaucoup, la mode des duels était une véritable folie meurtrière : particulièrement fatale aux jeunes gentilshommes, elle décimait la fine fleur de la noblesse. On a pu estimer les duels à 400 par an sous Henri IV, et une centaine par an sous la régence d'Anne d'Autriche ; s'ils n'étaient pas toujours mortels, il arrivait aussi très souvent qu'ils mettent aux prises plus de deux personnes, par le recours des duellistes à des « seconds » en nombre égal¹⁸. Encore ces chiffres constituent-ils une estimation basse... Brantôme en a bien conscience : « Il n'est pas besoin que le sang de ces grands soit à si bon marché pour querelles particulières [...]. Il y va grandement de l'intérêt public ; car les grands y sont fort nécessaires¹⁹. » Ailleurs, il note que si le duel était inconnu dans l'Antiquité, c'était sans doute pour ces puissants motifs d'intérêt national :

Aussi crois-je que leurs consuls, empereurs et capitaines, en faisant des ordonnances et statuts et défenses de ne venir là, afin qu'ils ne s'y amusassent, et tournassent toutes leurs animosités, points d'honneur et vaillances, à bien servir la république ; et aussi qu'en tels combats bien souvent se tue-t-il tel soldat, ou tel capitaine, qui possible serait assez battant pour gagner une bataille, ou sauver un royaume²⁰...

Mais de ce point de vue, c'est l'Église qui réprovoque le plus violemment le duel, qu'elle considère comme un usage impie, à l'origine d'une terrible hémorragie dans la noblesse européenne. En 1563, le concile de Trente formule une nette condamnation des duels, refusant aux tués l'inhumation en terre chrétienne, et

vouant les vainqueurs et tous les seconds et assistants à l'excommunication. On peut lire cette horreur des combats singuliers dans un superbe discours de Jean-Pierre Camus²¹, tiré des grandes *Homélie*s qu'il prononça devant les états généraux convoqués par Marie de Médicis en 1614-1615 : rangeant le duel, entre l'hérésie et la famine, parmi les trois fléaux qui ravagent le royaume de France, il évoque en un beau mouvement rhétorique tout ce sang sacrifié en vain – usant de formules qui s'apparentent assez à la plainte de Chimène (v. 665-706) :

Je passe maintenant à la mortelle, civile et plus qu'incivile guerre des duels qui défigure, déshonore et déchire tout le corps de la Noblesse. Hélas, Messieurs, serai-je contraint, voyant votre sang, le plus généreux du monde, que vous épanchez vous-mêmes par un fer sacrilège, violant l'usage de la paix que vous profanez par un carnage plus grand que toutes les boucheries de la guerre, de m'écrier avec le poète historien plaignant les fureurs des séditions romaines :

Heu quantum terræ potuit pelagique parari

*Hoc quem ciuiles fuderunt sanguine dextræ*²² ?

Ceux qui ont tenu registre des grâces que l'importunité a extorquées à la clémence du Prince, trouveront que plus de gentilshommes sont morts par la rage de ces combats singuliers en un an de paix qu'en deux ans de trouble [...]. De sorte que la France, qui regrette avec des soupirs de feu la perte de ses plus nobles enfants, peut justement dire qu'*en la paix est son amertume très amère*. O cruels ! et pourquoi convertissez-vous contre vous-mêmes ce fer héréditaire que vos généreux ancêtres vous ont transmis pour la seule défense du Prince et de la patrie, ou pour étendre les bornes de la France jusques en l'Idumée et y réenter les lys français avec les palmes à la terreur des musulmans²³ ? [...]

O vous qui, d'une rage aveuglée, acharnés les uns sur les autres, vous allez ainsi massacrant, [...] s'il vous reste encore en cette manie quelque sentiment, sinon de pitié, au moins de piété, redoutez-vous point, ô maudits et exécrables Caïns, *le sang de tant d'Abels qui réclame de la terre au Ciel une divine vengeance* [...] ? Notez, Messieurs, que, de toutes les liqueurs, le seul sang, pour son onctuosité, n'est jamais bu de la terre, et peut-être pour enseigner que, ne se desséchant que par les influences du Ciel, *sa voix y crie continuellement justice*²⁴.

Ainsi donc, le duel, en ces années 1630, pouvait apparaître à certains comme la plus haute illustration de l'honneur aristocratique, promesse d'un triomphe ou d'une mort glorieuse, tandis qu'à d'autres il semblait une étrange folie, une sorte de pulsion de mort travaillant la fine fleur du royaume. *Le Cid* laisse-t-il deviner le sentiment de Corneille sur ce sujet délicat ? Le public a d'emblée considéré la pièce comme une exaltation, voire une apologie du duel, de par la place qu'elle donne à ce thème héroïque ; Corneille a même dû couper quelques vers qui semblaient inviter trop ouvertement les aristocrates à venger leurs querelles dans le sang plutôt que par les voies de la justice et de

l'accommodement²⁵. Avait-on vraiment compris le sens de l'intrigue ? *Le Cid* invite les spectateurs à s'identifier à un couple de jeunes gens prisonniers d'une logique d'honneur devenue folle : malgré la ferveur de leur amour, le devoir filial les force à s'affronter âprement à cause de la querelle qui oppose leurs pères – querelle dont le motif est parfaitement dérisoire. Le duel, que les moralistes du temps stigmatisaient plutôt comme une passion propre à la jeunesse noble, est donc amené dans la pièce par le caprice de deux vieillards un peu vains : n'est-ce pas laisser entendre qu'il relève d'une mentalité archaïque et cruelle, qui hypothèque l'avenir des générations nouvelles ? Corneille prête au Roi, légitime incarnation de la sagesse et de la prudence, les arguments majeurs qui condamnent cette pratique barbare : usurpant les prérogatives de la justice véritable, elle met en péril tout le royaume en entraînant la mort de ses plus précieux soutiens. Significatif aussi, le soin avec lequel le dramaturge évite de représenter ou de raconter aucun duel, réservant les ornements du récit héroïque au combat de Rodrigue contre les Maures : ainsi le jeune héros éprouve-t-il véritablement sa valeur en mettant son épée au service de l'État, avant de dénouer le conflit dramatique en laissant la vie sauve à Don Sanche – c'est-à-dire en refusant de pousser jusqu'au bout la logique du duel. Tout semble concourir en fait à la condamnation implicite de cette forme de combat héroïque, de parade d'honneur, de justice sanglante... Ses contempteurs, en ce temps-là, ne lui reconnaissaient de légitimité qu'en un seul cas, lorsqu'un affrontement singulier permet d'épargner des vies en se substituant à une guerre : ce sera précisément le sujet d'*Horace*.

¹ Rappelons qu'au sens strict, un *duel* est un affrontement armé en combat singulier – au XVII^e siècle, on pensait que le terme dérivait du latin *duorum bellum*, guerre que se font deux personnes. Certains duels cependant pouvaient être des duels collectifs, quand les *seconds* des duellistes venaient à s'affronter aussi : la seule condition était une stricte égalité de nombre de part et d'autre.

² Pour composer ces pages, on a consulté, outre certaines sources d'époque, deux synthèses historiques très documentées : le livre de Micheline Cuénin, *Le Duel sous l'Ancien Régime*, Presses de la

Renaissance, 1982, et la thèse de François Billacois, *Le Duel dans la société française des XVI^e-XVII^e siècles. Essai de psychosociologie historique*, EHESS, 1986. Le traitement du thème dans *Le Cid* a été étudié par Georges Couton dans son ouvrage *Réalisme de Corneille*, Les Belles Lettres, 1953, p. 75-88.

³ Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme (1538-1614), plus connu pour les chroniques scandaleuses que sont ses *Vies des Dames galantes*, a composé ce précieux ensemble d'anecdotes et de réflexions (intitulé, en manuscrit, *D'aucuns duels, combats clos, appels, défis, qui se sont faits tant en France*

qu'ailleurs) à la fin du XVI^e siècle ; il ne fut publié, sous le titre de *Discours sur les Duels*, qu'en 1722. Nous citons ce texte d'après l'édition parue chez Sulliver en 1997.

⁴ Brantôme, *Discours sur les Duels*, p. 170.

⁵ Brantôme, *Discours sur les Duels*, p. 233-234.

⁶ Brantôme, *Discours sur les Duels*, p. 218.

⁷ Brantôme, *Discours sur les Duels*, p. 106.

⁸ Ce duel, qui suit de quelques heures le combat contre les Maures, semble invraisemblable : Corneille, apparemment, n'a resserré la succession des événements que pour se conformer à l'unité de temps. Mais ce pourrait être aussi bien une manière de souligner la vaillance et la hardiesse merveilleuses de Rodrigue. Brantôme rapporte ainsi avec admiration le coup d'éclat d'un jeune gentilhomme qui, un même jour, livra trois duels coup sur coup. Son dernier adversaire lui propose de différer le combat : « ayant égard à votre lassitude, je remets la partie à demain, vous priant de vous trouver à telle heure en ce même lieu ». Mais lui n'en veut rien faire : « Je ne suis point las. J'aime autant me battre tout chaud

tout à cette heure et annuit [*ce soir*] que demain, et me sens aussi frais comme si je n'eusse point combattu. Parquoi passons-en nos fantaisies de tous deux, sans remettre à demain. » (*Discours sur les Duels*, p. 115.)

[9](#) Brantôme, *Discours sur les Duels*, p. 145.

[10](#) *Ibid.*, p. 134.

[11](#) Brantôme, *Discours sur les Duels*, p. 152-153.

[12](#) Des peines également sévères sont prévues pour ceux qui se mêlent à un duel d'une façon ou d'une autre : second d'un des duellistes, gentilhomme appelant en duel pour autrui, domestique porteur de cartel, ou même simple spectateur volontaire... On trouve trace de cette sévérité dans *Le Cid* lorsque le Roi lance rudement à Don Sanche, qui tente de justifier l'attitude de Don Gormas : « Don Sanche, taisez-vous et soyez averti / Qu'on se rend criminel à prendre son parti » (v. 581-582).

[13](#) C'est à ce tribunal des Maréchaux qu'a affaire Alceste dans *Le Misanthrope* de Molière (1666), pour avoir offensé Oronte en raillant la médiocrité du sonnet qu'il a composé : cf. la scène I de l'acte IV de cette comédie.

[14](#) Pour cette raison, quantité de grands seigneurs réclament, à la fin du XVI^e et au XVII^e siècle, le rétablissement du duel octroyé par autorité royale. Leur attitude est celle de Don Sanche faisant valoir au roi qu'un héros tel que le Comte de Gormas ne peut se plier aux satisfactions ordinaires, mais jugerait légitime la procédure du duel juridique : « Commandez que son bras nourri dans les alarmes / Répare cette injure à la pointe des armes » (v. 591-592)...

[15](#) Brantôme désigne, par ce mot de *duellistes*, les théoriciens des règles du duel (le terme semble calqué sur celui de *juriste*), non pas ceux qui se battent en duel.

[16](#) Brantôme, *Discours sur les Duels*, p. 154-155.

[17](#) *Ibid.*, p. 162.

[18](#) On se fonde ici sur les estimations avancées par François Billacois dans l'article DUEL du *Dictionnaire du Grand Siècle* dirigé par François Bluche, Fayard, 1990, p. 503-504. Le même auteur, dans son ouvrage déjà cité, indique plus précisément les différentes données concourant à ces évaluations délicates.

[19](#) Brantôme, *Discours sur les Duels*, p. 238.

[20](#) *Ibid.*, p. 189.

[21](#) Jean-Pierre Camus (1584-1652), évêque de Belley, disciple de saint François de Sales. À côté de la part de son œuvre qui relève de l'éloquence sacrée, il a donné de nombreux romans édifiants ; il a aussi composé, en moraliste influencé par les *Essais* de Montaigne, un vaste ouvrage intitulé les *Diversités*.

[22](#) « Hélas ! que de terres, de mer il eût pu conquérir, / Ce sang qu'ont répandu les mains des citoyens ! » Lucain, *La Pharsale*, I, v. 13-14.

[23](#) Autrement dit : pour reconquérir la Terre sainte en une nouvelle croisade. (*L'Idumée* est une petite région située au sud-est de la Palestine.)

[24](#) Jean-Pierre Camus, *Homélies des États Généraux*, édition de Jean Descrains, Droz, « Textes littéraires français », 1970, p. 280-283. Les citations bibliques renvoient à Genèse, 4 : 10, et Maccabées, 8 : 3.

[25](#) Voir p. 105, n. 2.

3 - *La Querelle du Cid (I) : chronique d'une polémique*

On pourrait presque croire que la violence et la logique d'affrontement qui sont au cœur de l'intrigue du *Cid* s'en sont échappées pour contaminer la réception de la pièce : celle-ci, en effet, a suscité à sa création l'une des plus âpres polémiques littéraires qui ait agité les esprits dans la France du XVII^e siècle. Cette « Querelle du *Cid* » fut à la mesure du succès, nourrie par une multitude de pamphlets composés pour blâmer l'œuvre ou pour la défendre ; elle opposa rudement Corneille à deux de ses collègues et anciens amis, les dramaturges Mairet et Scudéry, mais engagea aussi en des escarmouches souvent dérisoires quantité d'écrivains obscurs, de secondes plumes, d'anonymes ; elle fut suivie de très près, et fut même en partie secrètement dirigée par le cardinal de Richelieu ; elle trouva enfin son point d'orgue dans un jugement rendu, non sans peine, par l'institution chargée depuis peu de légiférer dans le champ littéraire : l'Académie française. Comment expliquer pareil émoi ? *Le Cid* appelait-il vraiment, par ses qualités et ses défauts propres, un débat d'une telle ampleur ? Et en quoi cette polémique éclaire-t-elle la pièce de Corneille ? Les pages qui suivent esquisseront quelques réponses à ces questions, en citant abondamment les nombreux textes de la Querelle¹. On s'attachera d'abord, par une brève chronique, à présenter les pièces essentielles de cette bataille littéraire, à en démonter les ressorts en éclairant les motivations de ses protagonistes ; le chapitre suivant se concentrera sur les enjeux théoriques de la critique du *Cid*, qui cristallise la plupart des grands débats du temps relatifs à l'écriture dramatique, en même temps qu'elle révèle – quelquefois obliquement – les qualités singulières de l'œuvre de Corneille.

SUCCÈS & JALOUSIE

Pour fixer la chronologie des hostilités, on peut souvent se rapporter au récit circonstancié qui en a été donné, quelque quinze ans plus tard, par Paul Pellisson dans son *Histoire de l'Académie française*². Pellisson se fondait sur le témoignage direct de certains des acteurs et des témoins de la Querelle ; il disposait aussi de nombreux documents, aujourd'hui perdus (correspondances, registres de l'Académie), pour établir les faits avec précision. Voici d'abord comment, selon lui, des tensions se firent jour presque immédiatement après la création du *Cid*, **début janvier 1637**.

ce fut environ ce temps-là que Monsieur Corneille, qu'on avait considéré jusques alors comme un des premiers en ce genre d'écrire [*la poésie dramatique*], ayant fait représenter son *Cid*, fut mis, du moins par l'opinion commune, infiniment au-dessus de tous les autres. Il est malaisé de s'imaginer avec quelle approbation cette pièce fut reçue de la Cour et du public. On ne se pouvait lasser de la voir, on n'entendait autre chose dans les compagnies, chacun en savait quelque partie par cœur, on la faisait apprendre aux enfants, et en plusieurs endroits de la France, il était passé en proverbe de dire, *Cela est beau comme le Cid*. Il ne faut pas demander, si la gloire de cet auteur donna de la jalousie à ses concurrents ; plusieurs ont voulu croire que le Cardinal lui-même n'en avait pas été exempt, et qu'encore qu'il estimât fort Monsieur Corneille, et qu'il lui donnât pension, il vit avec déplaisir le reste des travaux de cette nature, et surtout ceux où il avait quelque part, entièrement effacés par celui-là. [R, 186-187]

Qui étaient ces « concurrents » jaloux de Corneille, et comment s'explique l'humeur de Richelieu ? Il faut d'abord se souvenir que le puissant homme d'État, non content d'assumer depuis 1624 le gouvernement des affaires de la France en tant que « principal ministre » du Conseil du roi, nourrissait aussi des ambitions littéraires : elles se traduisirent concrètement dans son action politique et culturelle, par la fondation, en 1635, d'une institution investie de l'autorité officielle en matière de langue et de littérature, l'Académie française ; elles le déterminèrent aussi à accorder un soutien décisif au théâtre, réhabilité et encouragé par des pensions accordées aux meilleurs auteurs, ainsi que par un appui financier contribuant à l'entretien des deux grandes troupes parisiennes. C'était en partie par calcul, car le Cardinal comptait bien que le théâtre servît ses desseins politiques ; mais c'était surtout l'effet d'une passion qui le poussait à concevoir des pièces, à les faire écrire, à se piquer de diriger l'activité créatrice des meilleurs dramaturges du temps.

la passion que le Cardinal avait pour la poésie dramatique l'avait mise en ce temps-là parmi les Français au plus haut point où elle eût encore été. Tous ceux qui se sentaient quelque génie ne manquaient pas de travailler pour le théâtre, c'était le moyen d'approcher des Grands, et d'être favorisé du premier Ministre, qui de tous les divertissements de la Cour ne goûtait que celui-là. [...] Non seulement il assistait avec plaisir à toutes les comédies³ nouvelles ; mais encore il était bien aise d'en conférer avec les poètes, de voir leur dessein en sa naissance, et de leur fournir lui-même des sujets. [R, 174-175]

Ainsi avait-il tenté d'assembler une compagnie des « Cinq Auteurs », préposée à la composition collective de pièces dont il imaginait le dessein et écrivait même quelques tirades. En 1635, Boisrobert, Corneille, Colletet, de L'Étoile et Rotrou collaborèrent ainsi à *La Comédie des Tuileries*, rimant chacun un acte du canevas cardinalice. On écrivit de la même façon une *Grande*

Pastorale représentée à la Cour en janvier 1637, à laquelle Mairet collabora également ; en février de la même année, ce fut une tragi-comédie, *L'Aveugle de Smyrne* – composée cette fois sans la collaboration de Corneille, qui s'était entre-temps retiré de la compagnie⁴. On voit en quoi le succès du *Cid* pouvait contrarier Richelieu : d'abord il éclipsait ses propres productions⁵ ; mais surtout il conduisait l'un des « Cinq Auteurs » à affirmer sa prééminence sur les autres, et son indépendance ; bref, il déséquilibrait profondément une équipe d'écrivains que le Cardinal voulait unis dans une égalité sereine, et surtout dans la soumission à ses desseins.

Parmi les confrères de Corneille que le succès éclatant du *Cid* irrita particulièrement, il faut nommer Mairet et Scudéry. Jean Mairet (1604-1686) avait connu le succès un peu avant les débuts de Corneille, avec ses tragi-comédies pastorales *La Sylvie* (1626) et *La Silvanire* (1630) ; ses pièces ultérieures n'eurent pas le même éclat, et Mairet conçut sans doute quelque amertume d'être supplanté si vite dans le goût du public. Georges de Scudéry (1601-1667), aristocrate se piquant de hauts faits militaires, s'était lancé dans la carrière littéraire et dramatique à peu près en même temps que Corneille ; sans doute s'est-il ému de voir un auteur qui avait acquis ses premiers succès dans le genre de la comédie devenir un dangereux rival en s'essayant si brillamment à la tragi-comédie, où lui-même s'était illustré avec *Ligdamon et Lisias* (1630), *Le Trompeur puni* (1631), *Le Prince déguisé* (1634), *L'Amant libéral* (1636). Il fut aussi agacé de ce qu'un roturier comme Corneille réussît si bien dans le registre noble et héroïque... Par ailleurs, l'ambitieux Scudéry s'employait avec constance à flatter Richelieu : ses attaques contre Corneille furent peut-être un moyen de se gagner la faveur du ministre autant que l'effet d'un mouvement d'humeur.

Corneille, jusqu'alors, avait entretenu avec Mairet et Scudéry (comme aussi avec quelques autres qui s'en prendront à lui) des relations cordiales : suivant les usages du temps, ils s'adressaient mutuellement de petits poèmes élogieux destinés à figurer en tête des éditions de leurs œuvres ; Corneille avait ainsi fait l'éloge de la beauté des vers de *Ligdamon et Lisias* et célébré l'« éclat infini » que la plume de Scudéry conférait au *Trompeur puni*. Lequel Scudéry, en tête de *La Veuve*, vantait cette « double merveille » : « La beauté de la Veuve et l'esprit de Corneille », et s'exclamait, lyrique : « Le Soleil est levé, retirez-vous, Étoiles »... En tête du même ouvrage, Mairet apostrophait ainsi Corneille : « Rare écrivain de notre France / Qui le premier des beaux esprits / As fait revivre en tes écrits / L'esprit de Plaute et de Térence »... Des auteurs que liait une telle admiration réciproque pouvaient-ils se brouiller ? Comme dit si bien Pellisson, Corneille était jusqu'alors « l'un des premiers » : il traitait Scudéry et Mairet comme des égaux dans un échange d'éloges croisés ; or *Le Cid* faisait de lui, d'un seul coup, le premier, qui laissait derrière lui tous les autres animés d'une sourde envie.

VANTARDISE & IMPRUDENCE

Dans ces conditions, Corneille eût été bien inspiré d'avoir le triomphe modeste, et de ne rien ajouter par lui-même aux louanges que tout un chacun ou presque décernait au *Cid*. Mais la formidable reconnaissance du public l'avait rendu présomptueux, et même un peu vain : et le voici qui publie imprudemment, le 20 février 1637, une épître en vers où il se fait gloire de son succès, sans nuances ni précautions oratoires. Cette pièce, l'*Excuse à Ariste*, reprend et remanie un poème latin publié en 1634, trois ans avant *Le Cid*, certes ; mais c'est bien le récent triomphe du *Cid* qui explique la fierté pleine de hardiesse qui s'y fait jour. On ne sait pas avec certitude quel destinataire se cache derrière ce nom d'Ariste : le texte lui-même nous laisse seulement deviner qu'il s'agit d'un ami de Corneille qui l'a prié de composer des vers sur un air de musique. Corneille n'adresse pas les vers demandés, mais cette *Excuse*, où il commence par faire valoir (v. 1-16)⁶ que sa Muse se plie malaisément aux contraintes formelles qu'impose la musique : elles emprisonnent son naturel poétique, et le libre vagabondage de son esprit ne saurait se soumettre aux lois de la chanson... Ainsi en vient-il à évoquer le mouvement de son génie quand il n'est livré qu'à lui-même, le comparant à un cheval fougueux qui bondit par-delà les barrières pour s'envoler dans les airs :

C'est lors qu'il court d'haleine, et qu'en pleine carrière
Quittant souvent la terre, en quittant la barrière,
Puis d'un vol élevé se cachant dans les cieux
20 Il rit du désespoir de tous ses envieux.
Ce trait est un peu vain, Ariste, je l'avoue,
Mais faut-il s'étonner d'un poète qui se loue ? [...]
31 Nous nous aimons un peu, c'est notre faible à tous,
Le prix que nous valons qui le sait mieux que nous ?
Et puis la mode en est, et la Cour l'autorise,
Nous parlons de nous-même avec toute franchise,
35 La fausse humilité ne met plus en crédit,
Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit :
Pour me faire admirer je ne fais point de ligue,
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue,
Et mon ambition pour faire plus de bruit
40 Ne les va point quêter de réduit en réduit⁷,
Mon travail sans appui monte sur le théâtre,
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre,
Là sans que mes amis prêchent leurs sentiments
J'arrache quelquefois trop d'applaudissements,
45 Là content du succès que le mérite donne

Par d'illustres avis je n'éblouis personne,
 Je satisfais ensemble et peuple et courtisans
 Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans ;
 Par leur seule beauté ma plume est estimée
 50 Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée,
 Et pense toutefois n'avoir point de rival
 À qui je fasse tort en le traitant d'égal⁸ :
 Mais insensiblement je baille ici le change⁹,
 Et mon esprit s'égare en sa propre louange,
 55 Sa douceur me séduit, je m'en laisse abuser,
 Et me vante moi-même au lieu de m'excuser.

Cette digression pleine de condescendance avait bien de quoi exciter la rage des confrères de Corneille : celui-ci se présente, avec toute l'assurance qui émane de quelques vers bien frappés (« Je sais ce que je vauX, et crois ce qu'on m'en dit », « Je satisfais ensemble et peuple et courtisans », « Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée »...), comme le *seul* poète devant son succès à son mérite, au libre sentiment de l'ensemble du public, et non point à une cabale en sa faveur ; et d'ironiser sur ceux qui aiment à se prévaloir de l'applaudissement de quelques personnes influentes, ou à vanter eux-mêmes leurs ouvrages – comme Scudéry venait de le faire dans l'avis « À qui lit » placé en tête de *Ligdamon et Lisias*...

Reprenant le fil de son sujet, Corneille termine son *Excuse* par une longue confidence autobiographique (v. 57-100). C'est par amour pour une mystérieuse Philis¹⁰ qu'en ses jeunes années il a « appris à rimer » ; il a composé ses premiers vers pour elle, qui le fit « devenir poète aussitôt qu'amoureux ». Aussi peut-il confier à Ariste : « Et ce que j'ai de nom, je le dois à l'amour ». Pourtant, malgré l'ardeur de sa passion, jamais il n'a pu composer pour elle la moindre chanson : dès lors, comment Ariste prétendrait-il obtenir ce qu'il a dû refuser à sa maîtresse ! Et de conclure en priant son ami de laisser sa Muse suivre son naturel :

100 Et l'amitié voudrait ce que n'a pu l'amour !
 N'y pensez plus, Ariste, une telle injustice
 Exposerait ma Muse à son plus grand supplice,
 Laissez-la toujours libre agir suivant son choix,
 Céder à son caprice et s'en faire des lois.

Pour Corneille, c'était sans doute l'émouvante confidence sur l'origine de sa vocation poétique, un amour malheureux qui le laissait incapable d'aimer après avoir goûté avec Philis une sorte de communion dans la poésie, qui constituait le point essentiel de l'*Excuse* ; le reste n'était que badinage et digressions. S'il témoignait dans ces vers d'une certaine audace, c'était en s'y donnant presque pour un émule de Théophile de Viau et de son libertinage poétique : affirmant son goût de la liberté et du caprice, refusant fièrement de reconnaître d'autres lois que sa propre inclination. Mais de ce long poème, les contemporains de Corneille retinrent surtout les vers où le dramaturge, grisé par le succès du *Cid*, faisait l'éloge de son génie ; ce mouvement de vanité fut

sa première erreur, qui donnait à ses rivaux un motif pour s'en prendre à lui à travers son ouvrage.

La seconde erreur fut de donner prise à une critique pointilleuse par la publication trop rapide du *Cid*. En ce temps-là, l'usage était qu'un auteur vendît sa pièce à une troupe de comédiens pour une somme forfaitaire ; en échange, il en assurait à cette troupe l'exclusivité de fait, en la gardant inédite. L'œuvre n'était donnée à imprimer qu'une fois qu'elle avait quitté l'affiche : toute personne disposant du texte était alors en mesure de la représenter sans acquitter aucun droit. Il s'ensuit qu'au XVII^e siècle, plus une pièce avait de succès, plus long était le délai séparant sa création, par les comédiens qui l'avaient achetée, de son impression par un « libraire », c'est-à-dire un éditeur. Or, pour *Le Cid*, Corneille transgressa ce principe. Fut-il mû par la vanité, par l'appât du gain...? Mairet, dans son *Épître familière au Sieur Corneille*, l'apostrophe ainsi :

C'est là Monsieur mon Ami, que vous êtes généralement blâmé [...] de votre indiscretion à le livrer [*Le Cid*] si tôt au libraire après la connaissance que vos meilleurs amis vous donnèrent de ses défauts. [...] vous me direz, peut-être, ou quelqu'un pour vous, que ce ne fut pas tant la démangeaison de vous voir relié en vélin qui vous fit faire ce pas de clerc, comme le dessein de nuire à messieurs les comédiens, qui d'abord ne reconnurent pas assez largement le bienheureux succès de votre pièce [...]. On ne vous obligeait pas à découvrir vous-même les parties honteuses de vos héros [Q, 289-290]...

Un autre pamphlet émanant de l'entourage de Mairet, l'*Apologie pour Monsieur Mairet contre les calomnies du Sieur Corneille de Rouen*, précise l'anecdote, stigmatisant

l'excès de cette avarice qui vous fit imprimer le *Cid* contre la foi promise aux comédiens, à la male heure pour votre honneur, et les vertèbres d'un de vos meilleurs amis qui s'étant ingéré de demander en votre nom la somme de cent bonnes livres pour le regain de cette éclatante facétie, voulut s'acquitter de sa charge en termes impératifs, comminatoires, et dignes de la majesté d'une si haute commission ; de sorte qu'il se vit lui-même typographiquement imprimé dans la boue, in-folio, c'est-à-dire de tout son long, [...] de lettres grosses comme de deux poings [Q, 342-343]...

Corneille, devant l'immense succès du *Cid*, aurait donc demandé aux comédiens du Marais une rétribution supplémentaire ; les comédiens lui auraient opposé un ferme refus, et Corneille en retour aurait violé leurs accords tacites en publiant aussitôt sa pièce. Les choses se sont-elles vraiment passées ainsi ? Ce récit doit être pris avec prudence, émanant des adversaires de Corneille ; celui-ci travaillait avec Mondory, qui avait créé toutes ses pièces, dans un rapport de confiance et d'amitié qui se poursuivit longtemps

après *Le Cid*. Il faut pourtant bien expliquer d'une façon ou d'une autre la publication exceptionnellement rapide du *Cid*, projetée dès le 21 janvier 1637, effective le 23 mars 1637. Cette publication facilita grandement la tâche des adversaires de Corneille : s'ils n'avaient disposé du texte imprimé, auraient-ils pu soumettre la pièce, de mémoire, à une aussi impitoyable entreprise de démolition critique ? L'auteur anonyme du *Jugement du Cid composé par un Bourgeois de Paris* l'a fort bien observé :

Ces sortes de pièces qui se récitent dans les lieux publics ne veulent pas être considérées de si près : elles n'ont besoin que d'un certain éclat, et il ne nous importe qu'il soit trompeur pourvu qu'il plaise : comme ce serait folie dans les habits des ballets d'employer de l'or fin, puisque le faux y paraît tout autant. C'est la raison pour laquelle Corneille ne devait point faire imprimer le *Cid* : il devait se contenter d'avoir été si applaudi, sans souffrir que l'on l'examinât ; et nous n'avons point encore vu de pièces de théâtre qui puissent souffrir l'épreuve d'une censure rigoureuse, telle qu'il la devait attendre de l'envie. Je ne suis point ennemi des auteurs, [...] mais qu'ils se contentent d'être ouïs s'ils veulent un général applaudissement, ou qu'ils pensent mieux à leurs affaires s'ils veulent être lus. [Q, 232]

Au fond, Corneille aura eu le tort de ne pas s'être souvenu de la remarque judicieuse qu'il avait lui-même placée en tête de l'avis « Au lecteur » de *Mélite* (publiée en 1633) : « Je sais bien que l'impression d'une pièce en affaiblit la réputation, la publier c'est l'avilir »...

ATTAQUES & CRITIQUES

Après ces deux maladroites de Corneille, les premiers assauts sont lancés contre lui par ses confrères, anciens amis et désormais rivaux, Mairet et Scudéry ; elles éclatent à la fin mars 1637. À cette date, Mairet publie un petit pamphlet qu'il se garde bien de signer de son nom : *L'Auteur du Vrai Cid espagnol à son Traducteur français, sur une Lettre en vers qu'il a fait imprimer, intitulée Excuse à Ariste, où après cent traits de vanité, il dit parlant de soi-même : Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée*. Le seul titre indique bien l'angle d'attaque : s'en prendre à la vanité outrecoiffante de Corneille telle qu'elle éclate dans l'*Excuse*, et rabaisser tout le mérite du *Cid* en en faisant la traduction pure et simple d'une pièce espagnole (Mairet paraît cependant ignorer son auteur véritable, Guillén de Castro, vu le nom de fantaisie dont il signe). Cette accusation de plagiat donne lieu à un trait d'esprit qui fera beaucoup d'usage : dans une de ses *Épîtres* (I, III, v. 15-20), le poète latin Horace assimilait les plagiaires à la corneille qui se pare des plumes du paon, en reprenant le thème d'une fable ésopique célèbre. Par un jeu de mot facile, Mairet donne à Corneille ce nom d'oiseau littéraire...

Je parle à toi Vanteur, dont l'audace achevée
S'est depuis quelques jours dans le ciel élevée
Au mépris de la terre, et de ses habitants,
À toi dont l'insolence en tes écrits semée
Et bien digne du fat des plus fous Capitans,
Soutient que ton mérite a fait ta renommée.

Les noms de deux ou trois, dont tu veux faire accroire
Qu'en les traitant d'égaux tu les combles de gloire,
Dans l'Espagne et plus outre avaient déjà couru,
Mais de ton froid esprit qui se paît de fumée,
Rien certes dans Madrid n'avait jamais paru,
Et le *Cid* seulement y fait ta renommée.

Je crois que ce sujet éclatant sur la scène
Puisqu'il ravit le Tage a pu ravir la Seine.
Mais il ne fallait pas en offenser l'Auteur,
Et par une impudence en orgueil confirmée,
Assurer d'un langage aussi vain qu'imposteur,
Que tu dois à toi seul toute ta renommée.

Tu ne dois te vanter en ce fameux ouvrage
Que d'un vers assez faible en ton propre langage,
Qui par ton ignorance ôte l'honneur au mien
(Tant sa force et sa grâce en est mal exprimée),
Cependant orgueilleux et riche de mon bien,
Tu dis que ton mérite a fait ta renommée.

Bien, bien, j'irai paraître avec toute assurance,
Parmi les courtisans et le peuple de France,
Avec un privilège et passeport du Roi,
Alors ma propre gloire, en ta langue imprimée,
Découvrira ta honte, et mon *Cid* fera foi
Que le tien lui devait toute sa renommée.

Donc fier de mon plumage, en Corneille d'Horace,
Ne prétends plus voler plus haut que le Parnasse,
Ingrat rends-moi mon *Cid* jusques au dernier mot,
Après tu connaîtras, Corneille déplumée,
Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

DON BALTAZAR *de la Verdad*. [Q, 67-68]

C'est à peu près dans le même temps que Scudéry s'en prend à Corneille, mais en adoptant une tactique toute différente. Mairet avait choisi la forme

d'un bref pamphlet railleur, insinuant, anonyme ; Scudéry, lui, publie le 1^{er} avril 1637 une plaquette de 96 pages, non signée, mais laissant assez deviner son identité. Dans ces *Observations sur le Cid*, il entreprenait, sur un ton docte et supérieur, une complète réfutation critique des beautés fallacieuses qui avaient, selon lui, assuré à la pièce une gloire usurpée. Il s'agissait du premier texte *critique* consacré à l'œuvre, ce pourquoi Pellisson, dans son *Histoire de l'Académie*, donne sa publication comme le véritable déclenchement de la Querelle :

Entre ceux qui ne purent souffrir l'approbation qu'on donnait au *Cid*, et qui crurent qu'il ne l'avait pas méritée, Monsieur de Scudéry parut le premier, en publiant ses *Observations* contre cet ouvrage, ou pour se satisfaire lui-même, ou, comme quelques-uns disent, pour plaire au Cardinal, ou pour tous les deux ensemble. [R, 188]

On examinera au chapitre suivant le détail des critiques de Scudéry ; citons seulement à présent l'ouverture du libelle, afin de donner une idée de son programme et surtout du ton hautain qu'il adopte.

Il est de certaines pièces comme de certains animaux qui sont en la Nature, qui de loin semblent des étoiles, et qui de près ne sont que des vermisseaux. Tout ce qui brille n'est pas toujours précieux ; on voit des beautés d'illusion, comme des beautés effectives, et souvent l'apparence du bien se fait prendre pour le bien même. Aussi ne m'étonné-je pas beaucoup que le peuple, qui porte le jugement dans les yeux, se laisse tromper par celui de tous les sens le plus facile à décevoir. Mais que cette vapeur grossière qui se forme dans le parterre ait pu s'élever jusqu'aux galeries, et qu'un fantôme ait abusé le savoir comme l'ignorance, et la Cour aussi bien que le bourgeois, j'avoue que ce prodige m'étonne, et que ce n'est qu'en ce bizarre événement que je trouve *Le Cid* merveilleux. [...] Pour moi, quelque éclatante que me parût la gloire du *Cid*, je la regardais comme ces belles couleurs qui s'effacent en l'air, presque aussitôt que le soleil en a fait la riche et trompeuse impression sur la nue ; je n'avais garde de concevoir aucune envie pour ce qui me faisait pitié, ni de faire voir à personne les taches que j'apercevais en cet ouvrage. [...] Mais quand j'ai vu (dis-je) qu'il [*l'auteur du Cid*] se défiait d'autorité privée ; qu'il parlait de lui comme nous avons accoutumé de parler des autres ; qu'il faisait même imprimer les sentiments avantageux qu'il a de soi ; et qu'il semble croire qu'il fait trop d'honneur aux plus grands esprits de son siècle de leur présenter la main gauche : j'ai cru que je ne pouvais sans injustice et sans lâcheté abandonner la cause commune, et qu'il était à propos de lui faire lire cette inscription tant utile, qu'on voyait autrefois gravée sur la porte de l'un des temples de la Grèce :

CONNAIS TOI TOI-MÊME

Ce n'est pas que je veuille combattre ses mépris par des outrages, cette espèce d'armes ne doit être employée que par ceux qui n'en ont point d'autres : et

quelque nécessité que nous ayons de nous défendre, je ne tiens pas qu'il soit glorieux d'en user. J'attaque le *Cid* et non pas son auteur ; j'en veux à son ouvrage et non pas à sa personne ; [...] je ne fais ni une satire, ni un libelle diffamatoire, mais de simples *Observations* ; et hors les paroles qui seront de l'essence de mon sujet, il ne m'en échappera pas une, où l'on remarque de l'aigreur. Je le prie d'en user avec la même retenue s'il me répond, parce que je ne saurais ni dire ni souffrir d'injures : je prétends donc prouver contre cette pièce du *Cid*,

Que le sujet n'en vaut rien du tout,
Qu'il choque les principales règles du poème dramatique,
Qu'il manque de jugement en sa conduite,
Qu'il a beaucoup de méchants vers,
Que presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées,
Et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste. [Q, 71-73]

Vaste programme !

RIPOSTES & RÉPLIQUES

Confronté à ces deux attaques de nature fort différente, Corneille adopte deux attitudes opposées. Il répond d'abord à Mairet sur son terrain, en faisant paraître en réplique un poème concis, spirituel, anonyme, et injurieux. La forme archaïsante et leste du rondeau, tant pratiquée par Marot, l'autorise à quelques libertés de langage, comme cette invite à envoyer la Muse de Mairet... au bordel : perfide allusion, sans doute, à ce qu'une des récentes comédies de celui-ci, *Les Galanteries du Duc d'Ossonne* (1636), pouvait avoir de licencieux.

Qu'il fasse mieux, ce jeune jouvencel¹¹,
À qui le *Cid* donne tant de martel¹²,
Que d'entasser injure sur injure,
Rimer de rage une lourde imposture,
Et se cacher ainsi qu'un criminel.

Chacun connaît son jaloux naturel
Le montre au doigt comme un fou solennel,
Et ne croit pas, en sa bonne écriture,
Qu'il fasse mieux.

Paris entier ayant lu son cartel¹³,
L'envoie au Diable, et sa Muse au bordel,
Moi j'ai pitié des peines qu'il endure,
Et comme ami je le prie et conjure,
S'il veut ternir un ouvrage immortel,
Qu'il fasse mieux.

*Omnibus invidias, livide, nemo tibi*¹⁴. [Q, 70]

À l'inverse, Corneille refuse de s'engager sur le terrain de Scudéry en fournissant les justifications minutieuses qu'appelaient les *Observations* : c'eût été donner de l'autorité aux critiques de son censeur que de les considérer comme de véritables objections théoriques, et non comme l'effet de rancœurs et d'inimitiés personnelles. Telle sera la ligne de défense de Corneille, qui se contente obstinément de faire valoir que sa pièce a reçu les applaudissements du public à la ville, et l'approbation des personnes de qualité à la Cour. Fin mai-début juin 1637, après un échange de correspondance privée qui n'a pas été conservé, paraît la *Lettre apologétique*¹⁵ du Sieur Corneille, contenant sa réponse aux *Observations faites par le Sieur Scudéry sur le Cid*. L'auteur attaqué, resté jusqu'alors silencieux, adopte publiquement cette posture dédaigneuse à l'égard de ses adversaires :

MONSIEUR, – Il ne vous suffit pas que votre libelle me déchire en public ; vos lettres me viennent quereller jusque dans mon cabinet, et vous m'envoyez d'injustes accusations lorsque me devez pour le moins des excuses. [...] Les bons esprits trouvent que vous avez fait un haut chef-d'œuvre de doctrine et de raisonnement en vos *Observations*. La modestie et la générosité que vous y témoignez leur semblent des pièces rares ; et surtout votre procédé merveilleusement sincère et cordial, vers un ami ; vous protestez de ne me dire point d'injures ; et lorsque incontinent après vous m'accusez d'ignorance en mon métier et de manque de jugement en la conduite de mon chef-d'œuvre, vous appelez cela des civilités d'auteur ? je n'aurais besoin que du texte de votre libelle, et des contradictions qui s'y rencontrent, pour vous convaincre de l'un et de l'autre de ces défauts [...]. Ne vous êtes-vous pas souvenu que le *Cid* a été représenté trois fois au Louvre, et deux fois à l'Hôtel de Richelieu ; quand vous avez traité la pauvre Chimène d'impudique, de prostituée, de parricide, de monstre¹⁶ ne vous êtes-vous pas souvenu que la Reine, les Princesses, et les plus vertueuses dames de la Cour et de Paris l'ont reçue et caressée en fille d'honneur ; quand vous m'avez reproché mes vanités, et nommé le Comte de Gormas un Capitan de comédie, vous ne vous êtes pas souvenu que vous avez mis un *A qui lit* au devant de *Ligdamon*, ni des autres chaleurs poétiques et militaires qui font rire le lecteur presque dans tous vos livres. Pour me faire croire ignorant, vous avez tâché d'imposer aux simples, et avez avancé des maximes de théâtre de votre seule autorité, dont toutefois, quand elles seraient vraies, vous ne pourriez tirer les conséquences cornues que vous en tirez ; vous vous êtes fait tout blanc d'Aristote, et d'autres auteurs que vous ne lûtes et n'entendîtes peut-être jamais, et qui vous manquent tous de garantie ; vous avez fait le censeur moral, pour m'imputer de mauvais exemples ; [...] vous m'avez voulu faire passer pour simple traducteur, sous ombre de soixante et douze vers que vous marquez sur un ouvrage de deux mille, et que ceux qui s'y connaissent n'appelleront jamais de simples traductions ; vous avez déclamé contre moi, pour avoir tu le nom de l'auteur espagnol, bien que

vous ne l'avez appris que de moi, et que vous sachiez fort bien que je ne l'ai celé à personne, et que même j'en ai porté l'original en sa langue à Monseigneur le Cardinal, votre Maître et le mien ; enfin vous m'avez voulu arracher en un jour ce que près de trente ans d'étude m'ont acquis : il n'a pas tenu à vous que du premier lieu où beaucoup d'honnêtes gens me placent, je ne sois descendu au-dessous de Claveret¹⁷ ; et pour réparer des offenses si sensibles, vous croyez faire assez de m'exhorter à vous répondre sans outrages, pour nous repentir après tous deux de nos folies, et de me mander impérieusement, que malgré nos gaillardises passées je sois encore votre ami, afin que vous soyez encore le mien, comme si votre amitié me devait être fort précieuse après cette incartade, et que je dusse prendre garde seulement au peu de mal que vous m'avez fait, et non pas à celui que vous m'avez voulu faire. Vous vous plaignez d'une lettre à Ariste, où je ne vous ai point fait de tort de vous traiter d'égal, puisqu'en vous montrant mon envie vous vous confessez moindre [...]. Traitez-moi dorénavant en inconnu, comme je vous veux laisser pour tel que vous êtes, maintenant que je vous connais ; mais vous n'aurez pas sujet de vous plaindre quand je prendrai le même droit sur vos ouvrages que vous avez pris sur les miens. Si un volume d'*Observations* ne vous suffit, faites-en encore cinquante, tant que vous ne m'attaquerez pas avec des raisons plus solides, vous ne me mettrez point en nécessité de me défendre, et de ma part je verrai avec mes amis si ce que votre libelle vous a laissé de réputation vaut que j'achève de la ruiner. [...] je m'assure que si un homme se pouvait faire satisfaction du tort qu'il s'est fait, il vous condamnerait à vous la faire à vous-même, plutôt qu'à moi qui ne vous en demande point, et à qui la lecture de vos *Observations* n'a donné aucun mouvement que de compassion ; et certes on me blâmerait avec justice, si je vous voulais du mal pour une chose qui a été l'accomplissement de ma gloire, et dont le *Cid* a reçu cet avantage, que de tant de beaux poèmes qui ont paru jusqu'à présent il a été le seul dont l'éclat ait pu obliger l'envie à prendre la plume. Je me contente pour toute apologie de ce que vous avouez qu'il a eu l'approbation des savants et de la Cour : cet éloge véritable par où vous commencez vos censures, détruit tout ce que vous pouvez dire après. Il suffit qu'avez fait une folie à m'attaquer sans que j'en fasse une à vous répondre comme vous m'y conviez ; et puisque les plus courtes sont les meilleures, je ne ferai point revivre la vôtre par la mienne. Résistez aux tentations de ces gaillardises qui font rire le public à vos dépens, et continuez à vouloir être mon ami, afin que je me puisse dire le vôtre. – CORNEILLE. [Q, 147-151]

Scudéry naturellement, dut enrager de voir Corneille le traiter ainsi¹⁸, récusant tout débat et refusant de s'engager dans d'interminables justifications où il se fût placé de lui-même en position d'accusé (le piège était un peu grossier !). Puisque son adversaire refusait la controverse, et se retranchait derrière la faveur du public, restait à Scudéry un unique recours : en appeler au jugement d'une juridiction supérieure, faisant autorité sur ces questions. C'est ainsi qu'il en vint à solliciter publiquement l'avis de l'Académie française – au grand

contentement de Richelieu, qui tenait dans sa main cette institution tout récemment créée, et qui pouvait donc attendre d'elle un jugement conforme à ses propres vues. Voici quelques extraits de cette requête verbeuse, intitulée *Lettre de Monsieur de Scudéry, à l'illustre Académie* :

comme il n'est pas glorieux de frapper un ennemi que nous avons jeté par terre, bien qu'il nous dise des injures, et qu'il est comme juste de laisser la plainte aux affligés, quoiqu'ils soient coupables, je ne veux point repartir à ses outrages par d'autres, ni faire comme lui d'une dispute académique une querelle de crocheteurs, ni du Lycée¹⁹ un marché public. Il suffit qu'on sache que le sujet qui m'a fait écrire est équitable, et qu'il n'ignore pas lui-même que j'ai raison d'avoir écrit. Car de vouloir faire croire que l'envie a conduit ma plume, c'est ce qui n'a non plus d'apparence que de vérité : puisqu'il est impossible que je sois atteint de ce vice pour une chose où je remarque tant de défauts [...]. Mais puisque je suis sa partie [*son adversaire*], j'aurais tort de vouloir être son juge, comme il n'a pas raison de vouloir être le mien. De quelque nature que soient les disputes, il y faut toujours garder les formes : je l'attaque, il doit se défendre ; mais vous nous devez juger. Votre illustre Corps, dont nous ne sommes ni l'un ni l'autre, est composé de tant d'excellents hommes que sa vanité serait bien plus insupportable que celle dont il m'accuse, s'il ne s'y voulait pas soumettre comme je fais. Que si l'un de nous deux devait récuser quelques-uns de vous autres, ce serait moi qui le devrais faire, puisque je n'ignore pas, malgré l'ingratitude qu'il a fait paraître pour vous, en disant *Qu'il ne doit qu'à lui seul toute sa renommée*, que trois ou quatre de cette célèbre Compagnie lui ont corrigé tant de fautes qui parurent aux premières représentations de son poème, et qu'il ôta depuis par vos conseils. [...] Que Monsieur Corneille paraisse donc, devant le Tribunal où je le cite, puisqu'il ne lui peut être suspect, ni d'injustice, ni d'ignorance : qu'il s'y défende, une à une, de plus de mille choses dont je l'accuse en mes *Observations* ; et lorsque vous nous aurez entendus, si vous me condamnez, je me condamnerai moi-même : je le croirai ce qu'il se croit ; je l'appellerai mon maître, et par un livre de rétractations, je ferai savoir à toute la France que je sais que je ne sais rien. [...] Mais quelque faiblesse qui soit en moi, qu'il vienne, qu'il voie, et qu'il vainque s'il peut, ce TROIS FOIS GRAND AUTEUR DU CID : soit qu'il m'attaque en soldat, maintenant qu'il est obligé de l'être, soit qu'il m'attaque en écrivain, il verra que je me sais défendre de bonne grâce, et que si ce n'est en injures, dont je ne me mêle point, il aura besoin de toutes ses forces. Mais s'il ne se défend que par des paroles outrageuses, au lieu de payer de raisons, prononcez, O MES JUGES, un arrêt digne de vous, et qui fasse savoir à toute l'Europe que le *Cid* n'est point le chef-d'œuvre du plus grand homme de France, mais oui bien la moins judicieuse pièce de Monsieur Corneille même. Vous le devez, et pour votre gloire en particulier, et pour celle de notre nation en général, qui s'y trouve intéressée [...]. C'est la plus importante et la plus belle action publique par où votre illustre Académie puisse commencer les

siennes : tout le monde l'attend de vous, et c'est pour l'obtenir que je vous présente cette juste requête, MESSIEURS, – Votre très humble & très obéissant serviteur, – DE SCUDÉRY. [Q, 214-217]

Cette *Lettre* dut suivre de près la *Lettre apologétique* de Corneille : on peut la dater du début juin 1637. L'Académie, cependant, pouvait-elle accéder à la demande qui lui était faite sans violer ses statuts, et sans risquer de se compromettre gravement ? Certains de ses membres se montrèrent réticents, malgré la volonté expresse de Richelieu. Le récit de Pellisson est ici précieux :

il est bien certain qu'en ce différend qui partagea toute la Cour, le Cardinal sembla pencher du côté de Monsieur de Scudéry, et fut bien aise qu'il écrivît, comme il le fit, à L'ACADÉMIE FRANÇAISE, pour s'en remettre à son jugement. On voyait assez le désir du Cardinal, qui était qu'elle prononçât sur cette matière ; mais les plus judicieux de ce Corps témoignaient beaucoup de répugnance pour ce dessein. Ils disaient, *Que l'Académie, qui ne faisait que de naître, ne devait point se rendre odieuse par un jugement qui peut-être déplairait aux deux partis, et qui ne pouvait manquer d'en désobliger pour le moins un, c'est-à-dire une grande partie de la France. [...] Qu'enfin Monsieur Corneille ne demandait point ce jugement ; et que par les statuts de l'Académie, et les lettres de son érection, elle ne pouvait juger d'un ouvrage que du consentement et à la prière de l'Auteur.* Mais le Cardinal avait ce dessein en tête, et ces raisons lui paraissaient peu importantes, si vous en exceptez la dernière, qu'on pouvait détruire en obtenant le consentement de Monsieur Corneille. [R, 189-191]

Mais ce consentement, même forcé, ne laissait pas d'être difficile à obtenir : vu l'attitude dont il témoignait dans sa *Lettre apologétique*, Corneille ne semblait nullement disposé à requérir pour *Le Cid* le jugement des savants, quand le succès de la pièce auprès du public populaire et des gens de qualité lui semblait une suffisante légitimation. En septembre 1637, publiant une de ses anciennes comédies, *La Suivante*, il rappelait encore cette position dans une épître liminaire où, sans évoquer jamais *Le Cid*, il répliquait obliquement à ses censeurs :

Pour moi, je laisse dire tout le monde, et fais mon profit des bons avis, de quelque part que je les reçoive. Je traite toujours mon sujet le moins mal qu'il m'est possible, et après y avoir corrigé ce qu'on m'y fait connaître d'inexcusable, je l'abandonne au public. Si je ne fais bien, qu'un autre fasse mieux, je ferai des vers à sa louange au lieu de le censurer. Chacun a sa méthode, je ne blâme point celle des autres, et me tiens à la mienne : jusques à présent je m'en suis trouvé fort bien, j'en chercherai une meilleure, quand je commencerai à m'en trouver mal. Ceux qui se font presser à la représentation de mes ouvrages m'obligent infiniment ; ceux qui ne les approuvent pas peuvent se dispenser d'y venir gagner la

migraine, ils épargneront de l'argent, et me feront plaisir. Les jugements sont libres en ces matières, et les goûts divers. [...] Je ne me suis jamais imaginé avoir mis rien au jour de parfait, je n'espère pas même y pouvoir jamais arriver, je fais néanmoins mon possible pour en approcher, et les plus beaux succès des autres ne produisent en moi qu'une vertueuse émulation qui me fait redoubler mes efforts, afin d'en avoir de pareils²⁰.

Et quand bien même, comme le suggérait Richelieu, on pouvait obliger Corneille à consentir, fût-ce du bout des lèvres, à un examen du *Cid* par les savants de l'Académie, encore fallait-il concevoir et formuler ce jugement avec la prudence et le doigté qu'imposait le contexte polémique. L'appel de Scudéry au tribunal académique n'eut donc pas d'effet immédiat, et l'attente d'un hypothétique verdict autorisé n'eut pas le pouvoir d'arrêter ni même de suspendre la Querelle.

CONFUSION & CONTROVERSES

Apparemment pourtant, les positions étaient bloquées : Scudéry, dans ses *Observations*, avait instruit le procès de la pièce en formulant un ensemble d'accusations très complet ; Corneille se retranchait derrière l'approbation générale du public ; et le jugement de l'Académie risquait de se faire attendre longtemps. Mais l'affrontement pouvait dégénérer en bataille d'épigones : les partisans de Corneille ne craignaient pas de justifier ce *Cid* que son auteur estimait n'avoir pas à défendre ; ses adversaires se plaisaient à répéter et varier à l'infini les reproches de Scudéry, sur tous les tons, de la pédanterie à l'injure ; sans compter que tout un chacun, porté par la dynamique de la Querelle, se sentait libre de prendre la plume pour donner son avis. C'est ainsi que l'on vit paraître, **entre avril 1637 et l'hiver** de cette même année, dans une confusion qui rend difficile toute datation précise, une nuée de pamphlets, de factums, de brochures, tracts, opuscules, follicules & libelles, dont les auteurs, souvent anonymes, s'engageaient dans le débat aux côtés de l'un ou de l'autre parti, et prenaient la parole pour accabler *Le Cid* ou pour le justifier. Impossible d'évoquer en détail cet ensemble de textes ; on se contentera d'en citer brièvement quelques-uns. Par exemple, cette *Défense du Cid* publiée peu après les *Observations* pour y répondre point par point : avant d'engager cette méticuleuse réfutation de Scudéry, son auteur anonyme raille doucement celui qu'il appelle « le Censeur » (Scudéry lui-même disait « l'Auteur » pour ne pas nommer Corneille), expliquant son attitude par une humeur atrabilaire qui lui inspire des sentiments envieux.

Ces jours passés, voyant paraître un livret contre le sentiment commun, et contre l'approbation générale que tous les bons esprits avaient donnée à la tragi-comédie du *Cid*, et remarquant que ce livret poussait une si faible voix qu'on empruntait tous les échos de la gazette pour la faire mieux

retentir, et que d'ailleurs il se présentait hors de saison après avoir souffert sans résistance que son ennemi fît la conquête et triomphât de la créance de tout le monde : je jugeai que son effet serait pareil à celui d'une troupe de picoreurs²¹ qui n'osant affronter un régiment le laissent librement passer pour venir fondre après sur la queue et se ruer sur du bagage. Et me sentant pressé par la clameur importune de ces gazetons du Pont-Neuf, pendant une semaine ne voyant point de jour à me mettre en colère contre eux, mon dépit s'avança jusqu'au livre que j'achetai tout indigné de ce qu'il troublait le plaisir que j'avais eu à lire quelques scènes du *Cid*. À l'ouverture du premier feuillet ma vue tomba sur ces mots *Aux dépens de l'auteur*²² : certes pensai-je en moi, cet esprit pronostique, comme un fidèle Almanach, l'événement de son livre qui aura cours aux dépens de sa réputation. Et me mettant à lire pour entrevoir le dessein de l'auteur dedans le cours de ses paroles, je fis jugement que cette œuvre était la décharge de sa mélancolie [...]. Je le lus donc en paix, et permis le libre cours à cet esprit qui se purgeait, dont je ne m'offensais non plus que des plaintes d'un malade de qui le mal cautionne et excuse l'impatience, me promettant que cet homme serait désormais bien gai après avoir mis hors tant de mauvaises humeurs, ce qui me fait croire que je pourrais par une Réponse l'aborder sûrement sans craindre son indignation, pensant bien qu'il n'y en pourrait plus avoir, ayant jeté tant de bile noire : en tout cas je me suis persuadé qu'il ne sera pas plus mauvais à la recharge qu'à l'attaque, où son plus grand feu est employé. Et comme le grand zèle qui l'anime à l'honneur des poètes lui a fait prendre la plume, le désir de mettre paix entre deux combattants me porte à en arrêter le cours en lui montrant tout doucement que sa vue est préoccupée, et son organe vicié comme d'un fiévreux à qui le vin semble amer à cause du fiel qui s'amasse sur sa langue et sur son palais. Des esprits plus avantageux que le mien eussent renvoyé son livre à la jalousie conçue à l'encontre du *Cid*, comme un effet naturel à sa cause propre [Q, 112-113]...

Corneille trouva d'autres partisans : ils prenaient la parole au nom du public qui avait fêté la pièce, pour la défendre contre des censeurs dont ils contestaient l'autorité. Ainsi l'auteur inconnu de *La Voix publique à Monsieur de Scudéry sur les observations du Cid*, et cet autre encore qui signe « Mon Ris » un pamphlet au titre ironique, *Le Souhait du Cid en faveur de Scudéry : une paire de Lunettes pour faire mieux ses Observations*. Féroce, celui-ci fait valoir que la noblesse tout nouvellement conférée à Corneille pour le coup d'éclat du *Cid* vaut bien mieux que celle de Scudéry, déchue par le vil procédé des *Observations* :

il cache son nom pour demeurer ce qu'il est, médisant, injurieux, vain, présomptueux de peu de sens, rempli de bonne opinion de soi-même et de ce qui le touche, ennemi de la renommée d'autrui [...]. Un gentilhomme dans ses propres intérêts et de ceux de ses amis a bien meilleure grâce de mettre la main à l'épée qu'à la plume²³. l'éclat d'une lame qui n'est pas

enrouillée éclaircit bien mieux un doute qu'une plume qui noircit le papier d'encre [...] pour moi, n'était que je pense faire une lâcheté de corriger les fautes d'autrui autrement qu'avec le bâton, on mettrait ici avec une assez grande liberté mon seing, mais on me connaîtra assez si je dis que je suis celui qui ne taille point sa plume qu'avec le tranchant de son épée, qui hait ceux qui n'aiment pas Chimène et honore infiniment celle qui l'a autorisée par son jugement [*la Reine*], procurant à son auteur la noblesse, qu'il n'avait pas de naissance [Q, 186]...

Cet auteur perspicace prédit même que toute ces chicanes ne feront que mieux paraître, à la fin, la beauté du *Cid* :

Tant de lauriers n'ont point empêché ce Critique de jeter le foudre de son indignation contre l'Auteur du *Cid*, mais avec si peu d'effet qu'il semble que tous ses efforts n'aient servi qu'à les rendre plus beaux, ils ont pris racine par cette tempête, et la main qui les a voulu arracher n'y a travaillé que pour en dresser des triomphes et des couronnes ; c'est un avantage d'avoir un ennemi impuissant, mais c'est une grande gloire d'en avoir un qui fasse force bruit, il donne plus de réputation à celui qui l'a défait. [Q, 184]

D'autres voudraient jouer les conciliateurs et peser équitablement les mérites et les torts de chacun, tel l'auteur d'une épître signée *L'Inconnu et Véritable Ami de Messieurs de Scudéry et Corneille*, en qui l'on a cru reconnaître Rotrou. Quelques pièces, enfin, se signalent par leur originalité et leur indépendance d'esprit : elles sont l'ouvrage de spectateurs plus ou moins lettrés qui n'ont d'intérêt direct dans aucun des deux partis, et entendent donner leur avis dans un débat que les doctes voudraient confisquer. Il faut ranger dans cette catégorie *Le Jugement du Cid, composé par un Bourgeois de Paris, Marguillier de sa Paroisse*²⁴ : cette brochure prétend refléter l'opinion du commun, insoucieux des règles, et sensible seulement au plaisir que *Le Cid* lui procure ; son auteur entend bien montrer à Scudéry que « le peuple n'est pas composé de sots, et que nous savons aussi bien que lui que le *Cid* n'est pas un ouvrage parfait, mais que nous en excusons les défauts ». Voici quelques extraits de ce jugement, guidé par le sens exclusif du plaisir dramatique :

Je me suis enfin résolu, attendant le jugement de l'Académie, de faire voir le mien, qui est, ce me semble, le sentiment des honnêtes gens d'entre le peuple ; et sans avoir égard ni à la colère des poètes qui l'ont voulu mettre aussi bas qu'il s'était mis haut, ni aux louanges excessives que lui donnent ses adorateurs, j'ai voulu le défendre contre ce qu'il y avait d'injuste dans les observations de Scudéry, et montrer aussi que l'on sait la portée de son mérite ; et que le sens commun n'est pas entièrement banni de la tête de ceux qui ne sont ni savants, ni auteurs. Je n'ai jamais lu Aristote, et ne sais point les règles du théâtre, mais je règle le mérite des pièces selon le plaisir que j'y reçois. Celle-ci a je ne sais quoi de charmant dans son

accident extraordinaire ; et il n'y a personne qui après avoir vu le mariage résolu des deux amants, n'entre en de grandes craintes pour eux aussitôt que les pères commencent à se quereller ; qui ne soit ému voyant l'affront que reçoit Don Diègue ; qui ne soit troublé voyant le commandement qu'il fait à son fils de le venger ; et qui ne s'attendrisse de pitié voyant le combat en Rodrigue entre son honneur et son amour. Mais jamais rien n'a plus transporté les spectateurs qu'alors que Rodrigue ayant tué le Comte, vient chez Chimène lui demander la mort, et met le même combat en son esprit entre son amour et son honneur. Ces deux combats, également grands dans les deux principaux personnages, et qui entretiennent toute la pièce, donnent tant de pitié et de plaisir ensemble, que jusques ici rien ne s'était vu qui eût tant attaché l'attention. Je ne m'enquiers point de ce qui est pris de l'auteur espagnol, ou de ce qui n'en est pas, c'est le *Cid* entier que je défends, et non point Corneille ; et il m'importe fort peu si c'est traduction ou invention ; enfin je déclare que c'est en gros une pièce fort agréable, dont les pensées sont extraordinaires et piquantes, et les incidents sensibles et divertissants [Q, 231-232]...

Pour ce Bourgeois, le succès *de fait* de la pièce rend caduque toute discussion de sa valeur *en théorie* : « Corneille, au lieu de répondre aux objections, pouvait dire : On joue encore aujourd'hui le *Cid* ; peuple, allons l'ouïr représenter. » On sent s'exprimer ici la vexation de tout un public dont Scudéry, avec beaucoup de mépris, tenait le jugement pour négligeable... La même idée se retrouve dans quelques autres pièces, comme cette feuille volante où une épigramme de Martial (IX, LXXXIII) était transposée et appliquée à la Querelle :

Les vers de ce grand *Cid*, que tout le monde admire,
Charmant à les entendre, et charmant à les lire,
Un poète seulement les trouve irréguliers :
Corneille moque-toi de sa jalouse envie,
Quand le festin agréé à ceux que l'on convie,
Il importe fort peu qu'il plaise aux cuisiniers. [Q, 208]

L'exercice indépendant de la raison, du *bon sens* (on peut se souvenir qu'en cette année 1637, Descartes en faisait justement l'éloge en ouverture de son *Discours de la Méthode*), est ainsi revendiqué par quelques spectateurs anonymes, qui contestent qu'aucune juridiction puisse statuer à la place du public sur la qualité d'une pièce de théâtre. D'autres prennent parti avec la même indépendance, mais souscrivent toutefois au principe d'un jugement autorisé. L'anonyme auteur du *Discours à Cliton sur les Observations du Cid* estime ainsi que « Savoir s'il y a raison solide et légitime de la bonne opinion généralement conçue d'un tel poème, c'est ce qui doit être examiné entre les habiles du métier dans une conférence raisonnable, et non suspecte » – c'est-à-dire purgée de toutes les inimitiés et rivalités personnelles biaisant le débat ; pour contribuer à cet effort, il joint même à son bref *Discours* un opuscule

théorique, un traité *De la disposition du poème dramatique et de la prétendue règle des XXIV heures...* Ces différents pamphlets ont ceci de commun qu'ils sont animés par la volonté d'engager, à partir des critiques de Scudéry, une réflexion véritable et impartiale sur la pièce elle-même, et son accueil par le public ; ce souci les distingue d'une masse d'écrits dont l'attaque *ad hominem* est le seul objet, *Le Cid* n'y servant plus que de prétexte.

MESQUINERIES & ESCARMOUCHES

Entre juin et octobre ¹637, en effet, la Querelle dégénère aussi en une confuse mêlée de secondes lames et de secondes plumes où les jalousies, ressentiments et inimitiés ne prennent plus guère la peine de se cacher derrière un semblant de controverse littéraire. Parmi les libelles ressortissant à cette catégorie, on peut évoquer en passant ceux dans lesquels un poète aussi obscur qu'imprudent, Claveret, se ridiculisa pour l'éternité. Dans sa *Lettre apologétique*, Corneille, reprochant à Scudéry d'avoir voulu le rabaisser « au-dessous de Claveret », avait nommé celui-ci comme le plus insignifiant des écrivains : c'est qu'il soupçonnait cet ancien ami d'avoir participé à la diffusion du pamphlet de Mairet, l'épître en vers de *L'Auteur du Vrai Cid espagnol à son Traducteur français*. Blessé, Claveret répliqua d'une plume rageuse par une *Lettre au Sieur Corneille soi-disant Auteur du Cid*, où les protestations tournaient vite à l'attaque personnelle :

reconnaissez [...] que vous êtes en prose le plus impertinent de ceux qui savent parler, que la froideur et la stupidité de votre esprit sont telles, que votre entretien fait pitié à ceux qui souffrent vos visites, et que pour le regard des belles lettres vous passez dans le beau monde pour le plus ridicule de tous les hommes. Ce sont des vérités qui seront toujours confirmées parmi les plus honnêtes gens de Paris, de l'un et de l'autre sexe, où l'on débite des histoires de votre mauvaise grâce à faire rire la mélancolie même, et par lesquelles vous avez raison de vous enfuir dès que vous avez vendu vos denrées poétiques. [Q, 191]

Un tract signé *L'Ami du Cid à Claveret* parut aussitôt pour humilier celui-ci un peu plus, et lui rappeler l'étendue de sa médiocrité littéraire : « Il me semble que vous chantez bien haut Monsieur Claveret, hé quoi ? » Claveret répliqua par une nouvelle *Lettre à Monsieur de Corneille*, dont l'outrance est risible : « Bon Dieu ! quelle façon d'écrire est la vôtre [...] votre discours n'est non plus raisonné que les songes d'un homme qui a bu ; jamais galimatias fait à plaisir ne fut moins intelligible, la diction en est basse, sans être naïve [*naturelle*] ; extravagante, sans être majestueuse ; et ceux qui vous ont engagé en ce genre d'écrire, ont véritablement trouvé l'endroit par où il vous fallait ruiner de réputation »... On voit l'acuité du jugement littéraire. Sur ces

entrefaites, Mairet, solidaire de Claveret, revient sur le champ de bataille : il se plaint de ce qu'un « papier volant » anonyme s'en est pris à sa personne et à ses œuvres, soupçonne Corneille d'en être l'auteur ; il adresse donc une *Épître familière au Sieur Corneille, sur la Tragi-comédie du Cid*, où il justifie ses propres œuvres, raille encore un coup la vanité de son ennemi (« après avoir fait le Rodomont à tour de bras, vous ne vous êtes défendu qu'en Capitan » ; vous avez eu l'audace « de vous donner de l'encens à vous-même, et de vous mettre à cheval sur l'arc-en-ciel »), et compare *Le Cid* à « des sonnettes, des miroirs et de la quincaillerie », pacotille que l'on échangeait aux Indes contre des marchandises précieuses – en l'occurrence, l'applaudissement du public. Le parti cornélien répond par deux pièces anonymes, une *Lettre désintéressée au Sieur Mairet*, à vrai dire plus dédaigneuse que désintéressée (« Ses heures [à Corneille] sont trop précieuses au public, puisqu'il les emploie si dignement, pour souhaiter de lui qu'il les perde à vous répondre »), et un *Avertissement au Besançonnois Mairet* où l'on s'en prend rudement à ses succès passés (« On sait le petit commerce que vous pratiquez, et que vous n'avez point d'applaudissement que vous ne gagniez à force de sonnets et de révérences »), et même à sa naissance (« Vous n'êtes pas de meilleure maison que le valet de chambre de Claveret »). La conclusion en est sans appel : « Adieu, beau lyrique, et souvenez-vous que M. Corneille montrera toujours par véritables effets sur le théâtre qu'il en sait mieux les règles et la bienséance que ceux qui lui en veulent faire la leçon, que malgré vos impostures le *Cid* sera toujours le *Cid* ». Réplique immédiate avec une *Apologie pour Monsieur Mairet contre les calomnies du Sieur Corneille de Rouen*, peut-être composée par Scarron, à laquelle est joint, à titre de justification, tout un mémoire généalogique sur la famille Mairet...

Tous ces libelles n'avaient évidemment rien de neuf à dire sur *Le Cid*, et s'embourbaient dans la redite des mêmes accusations, des mêmes railleries, sur un ton de plus en plus abject. Pour varier un peu les attaques, on s'en prenait aussi aux pièces antérieures de Corneille – non sans parfois une certaine verve, comme dans une *Lettre à *** sous le nom d'Ariste* où l'on dégradait l'inspiration de ses premières comédies pour mieux l'accuser d'une irrémédiable bassesse de caractère :

Il reste maintenant à parler de ses autres pièces qui peuvent passer pour farces, et dont les titres seuls faisaient rire autrefois les plus sages et les plus sérieux : il a fait voir une *Mélite*, *La Galerie du Palais* et *La Place Royale*, ce qui nous faisait espérer que Mondory annoncerait bientôt *Le Cimetière Saint-Jean*, *La Samaritaine* et *La Place aux Veaux*. L'humeur vile et la bassesse de son âme n'est pas difficile à connaître dans les sentiments qu'il donne aux principaux personnages de ses comédies, il rend les uns fourbes, artificieux, et fait commettre aux autres des lâchetés dont lui-même, quelque profession publique qu'il fasse de poltronnerie, ne pourrait pas s'empêcher de rougir si je les lui remettais devant les yeux, et

certes il est bien difficile qu'il pût rendre ses acteurs [*ses personnages*] plus vaillants puisque lui-même n'a pas si tôt la permission de prendre une épée qu'il se déclare par une Lettre imprimée indigne de la porter, et qu'à peine a-t-il reçu celles de noblesse qu'il fait une action assez infâme pour l'en dégrader. [Q, 204-205]

On se retrouvait à cent lieues de Rodrigue et Chimène, des débats théoriques et d'Aristote, et ce foisonnement de petits imprimés injurieux prenait un tour grotesque ; pamphlets et factums se débitaient à la criée, sur le Pont-Neuf, au milieu des marchandes de poisson, des montreurs d'animaux, musiciens de rues, farceurs et charlatans. Un tract anonyme, *La Victoire du Sieur Corneille. Scudéry et Claveret. Avec une remontrance par laquelle on les prie amiablement de n'exposer ainsi leur renommée à la risée publique*, a décrit la chose de façon cocasse :

M'étant de fortune trouvé devant l'horloge du Palais, où un vendeur de denrée criait à gorge déployée *L'Accommodement du Cid* ; un honnête homme assez âgé ayant entendu *l'accommodement de notre Sire*, et croyant que c'était quelque affaire d'État, le voulut acheter, mais ne pouvant seulement comprendre le mot de *Cid*, le crieur le reprit : ce n'est pas de la viande pour vous, ce sont ces marauds de poètes (ainsi les qualifia-t-il) qui se battent à coups de bec comme harengères : il y a déjà huit jours que nous sommes à débiter leurs voiries [*leurs immondices, leurs ordures*]. [Q, 199]

On pourrait citer aussi l'auteur du *Discours à Cliton* se désolant de voir sa brochure paraître au milieu de ce tapage (« je ne sais combien de feuilles volantes ont été jetées en public, presque en même temps, sur le sujet du *Cid* et de son Observateur ») et préférant, pour ne pas s'exposer entre les fers des deux partis, garder l'anonymat : « j'aime mieux que ce petit ouvrage s'en aille avec les vagabonds et les gens sans aveu, ou qu'il soit mis aux enfermés comme un enfant trouvé. Cliton en aura du soin comme son parrain, et ma pauvre Muse, après avoir couru le Pont-Neuf et s'être ainsi prostituée aux colporteurs, sera possible reçue aux filles repenties ».

Enfin – passage quasi obligé dans les querelles littéraires du XVII^e siècle – l'on en vint aux menaces de bastonnades. Un libelle publié sous un titre destiné à abuser les lecteurs favorables à Corneille, *La Suite du Cid en abrégé, ou le triomphe de son Auteur, en dépit des envieux*, ne contient en fait que quelques épigrammes précédées de ce petit texte :

AMI LECTEUR, – Le bienheureux succès du *Cid* qui ne fut jamais qu'une happelourde²⁵ [...] accrut tellement la vanité naturelle de son traducteur, qu'il obligea Monsieur de Scudéry, par ses insolences imprimées à découvrir les défauts de cette farce sérieuse, par des observations qui sont généralement approuvées de tous les bons esprits désintéressés ; après cela

le Sieur Corneille au lieu d'acquiescer aux arguments qui le convainquent, ou de répondre en habile homme, emprunta le génie, et le style, des harengères de Rouen, pour s'en servir généreusement comme il a fait contre quantité d'honnêtes gens, à cause seulement qu'ils sont amis de son Correcteur ou partisans de ses raisons ; sa rage s'est particulièrement étendue sur les Sieurs Mairet et Claveret dont il attaque tous les jours la réputation et la naissance avec des impostures, et des calomnies, qui me font vous dire que cinquante coups de bâton bien appliqués, seront justement LA VÉRITABLE SUITE DU CID, Adieu. [Q, 348]

Les échanges devenaient par trop ignominieux ; difficile d'imaginer que l'Académie se jetât dans une telle mêlée. Richelieu sentit la nécessité d'un apaisement préalable à tout verdict de la docte assemblée : sans quoi une prise de position défavorable au *Cid* se fût par trop confondue avec cette cabale anticornélienne, dont on a vu de quelles fureurs et par quels intérêts particuliers elle était animée. Aussi le Cardinal chargea-t-il Boisrobert, académicien et ami de Mairet, de rétablir un semblant de calme. Voici quelques extraits de la lettre que Boisrobert adresse à Mairet le 5 octobre 1637 :

vous lirez le reste de ma lettre comme un ordre que je vous envoie par le commandement de Son Éminence. Je ne vous cèlerai pas qu'elle s'est fait lire avec un plaisir extrême tout ce qui s'est fait sur le sujet du *Cid*, et que particulièrement une lettre qu'elle a vu de vous lui a plu jusques à tel point qu'elle lui a fait naître l'envie de voir tout le reste. Tant qu'elle n'a connu dans les écrits des uns et des autres que des contestations d'esprit agréables, et des railleries innocentes, je vous avoue qu'elle a pris bonne part au divertissement ; mais quand elle a reconnu que de ces contestations naissaient enfin des injures, des outrages, et des menaces, elle a pris aussitôt la résolution d'en arrêter le cours. [...] Jusqu'ici j'ai parlé par la bouche de Son Éminence ; mais pour vous dire ingénument ce que je pense de toutes vos procédures, j'estime que vous avez suffisamment puni le pauvre Monsieur Corneille de ses vanités [...]. Vous verrez un de ces jours son *Cid* assez malmené par les *Sentiments de l'Académie* ; l'impression en est déjà bien avancée, et si vous ne venez à Paris dans ce mois, je vous l'enverrai. [Q, 352-353]

LE VERDICT ACADÉMIQUE

En octobre 1637, l'Académie était donc bel et bien prête à se prononcer sur *Le Cid* : on avait dû, pour en arriver là, lever bien des obstacles. On l'a dit, les règlements de l'Académie prévoyaient qu'elle jugeât seulement les ouvrages composés par ses membres, et ceux que leurs auteurs soumettaient à leur examen ; en juillet 1637, le Parlement, ratifiant tardivement les lettres

patentes qui fondaient en droit l'Académie, précisait bien que « ceux de ladite assemblée [...] ne connaîtront que des livres qui seront par eux faits et par autres personnes qui le désireront et voudront ». Il avait donc fallu extorquer le consentement de Corneille. Pellisson, dans son *Histoire de l'Académie*, rapporte comment cela fut fait :

Pour cet effet Monsieur de Boisrobert, qui était de ses meilleurs amis, lui écrivit diverses lettres, lui faisant savoir la proposition de Monsieur de Scudéry à l'Académie. Lui qui voyait bien qu'après la gloire qu'il s'était acquise, il y avait vraisemblablement en cette dispute beaucoup plus à perdre qu'à gagner pour lui, se tenait toujours sur le compliment, et répondait, *Que cette occupation n'était pas digne de l'Académie. Qu'un libelle, qui ne méritait point de réponse, ne méritait point son jugement. Que la conséquence en serait dangereuse, parce qu'elle autoriserait l'envie à importuner ces Messieurs, et qu'aussitôt qu'il aurait paru quelque chose de beau sur le théâtre, les moindres poètes se croiraient bien fondés à faire un procès à son auteur par-devant leur Compagnie.* Mais enfin comme il était pressé par Monsieur de Boisrobert, qui lui donnait assez à entendre le désir de son maître ; après avoir dit dans une lettre du 13 juin 1637 les mêmes paroles que je viens de rapporter, il lui échappa d'ajouter celle-ci, *Messieurs de l'Académie peuvent bien faire ce qu'il leur plaira ; puisque vous m'écrivez que Monseigneur serait bien aise d'en voir leur jugement, et que cela doit divertir son Éminence, je n'ai rien à dire.* Il n'en fallut pas davantage, au moins suivant l'opinion du Cardinal, pour fonder la juridiction de l'Académie, qui pourtant se défendait toujours d'entreprendre ce travail : mais enfin il s'en expliqua ouvertement, disant à un des domestiques : *Faites savoir à ces Messieurs que je le désire, et que je les aimerai comme ils m'aimeront.* Alors on crut qu'il n'y avait plus moyen de reculer [R, 191-194]...

On n'a pas d'autre trace de cette lettre du 13 juin 1637 où Corneille aurait implicitement consenti à ce que les académiciens examinent *Le Cid* ; il est troublant de constater qu'en 1648, dans l'avertissement dont il coiffe la pièce dans une nouvelle édition de son *Théâtre*, il récuse avoir aucunement donné son assentiment à ce jugement²⁶. Quoi qu'il en ait réellement été, le 16 juin 1637, l'Académie jugea qu'elle pouvait se mettre au travail. On constitua deux commissions, l'une chargée d'examiner « le corps de l'ouvrage en gros », l'autre le détail des vers et du style, discuté en outre par l'ensemble de la Compagnie, « en diverses conférences, ordinaires et extraordinaires ». À partir de ce travail préparatoire, Jean Chapelain²⁷ élaborait une première version manuscrite du jugement académique et la soumit à Richelieu, véritable commanditaire de l'ouvrage. Le Cardinal l'examina soigneusement, dicta une série de corrections et d'apostilles à son secrétaire, en écrivit même quelques-unes de sa main ; il renvoya le manuscrit à Chapelain en approuvant l'ensemble du jugement, fort sévère pour Corneille, ajoutant cependant, en fin

politique, « qu'il fallait (car il s'exprima en ces termes) y jeter quelques poignées de fleurs » : tout à la fois, sans doute, des élégances de style, et quelques paroles élogieuses pour faire passer la masse des critiques. « L'ouvrage fut donc donné à polir » : la tâche fut confiée à quatre académiciens, dont le travail fut encore relu, examiné par l'ensemble de la Compagnie, puis enfin donné à composer à l'imprimeur, et soumis une dernière fois (du moins l'espérait-on) à Richelieu, le 31 juillet 1637.

Le Cardinal était alors à Charonne, où on lui envoya les premières feuilles ; mais elles ne le contentèrent nullement ; [...] il trouva qu'on avait passé d'une extrémité à l'autre, qu'on y avait apporté trop d'ornements et de fleurs, et renvoya à l'heure même en diligence dire qu'on arrêtât l'impression. [R, 200-201]

Richelieu jugeait cette fois que les critiques ne ressortaient plus assez vivement ! Et de convoquer une délégation d'académiciens « pour qu'il pût leur expliquer mieux son intention ». L'entrevue fut agitée ; Chapelain, dit Pellisson, « reconnut d'abord [*d'emblée*] que cet homme ne voulait pas être contredit. Car il le vit s'échauffer et se mettre en action, jusque là que s'adressant à lui, il le prit et le retint tout un temps par ses glands [*par les boutons du col*], comme on fait sans y penser quand on veut parler fortement à quelqu'un, et le convaincre de quelque chose » [R, 202]. Le Cardinal, emporté, leur expliqua donc « de quelle façon il croyait qu'il fallait écrire cet ouvrage », et chargea personnellement l'un d'eux, Sirmond, dont il jugeait « le style fort bon », de tout reprendre. Ainsi fut fait ; mais le style de Sirmond se révéla décevant, et Chapelain dut une nouvelle fois récrire l'ensemble. Cette version fut la bonne : achevée le 23 novembre, elle parut le 20 décembre 1637. Dans son état final, l'ouvrage, note Pellisson avec ironie, était à quelques ornements près « fort peu différent de ce qu'il était à la première fois » que Chapelain l'avait présenté à Richelieu, début juillet... Et il conclut sa relation par cette remarque frappante :

Ainsi furent mis au jour, après environ cinq mois de travail, *Les Sentiments de l'Académie française sur le Cid*, sans que durant ce temps-là ce Ministre qui avait toutes les affaires du Royaume sur les bras, et toutes celles de l'Europe dans la tête, se lassât de ce dessein, et relâchât rien de ses soins pour cet ouvrage. [R, 204]

Ainsi ces *Sentiments* expriment-ils au moins autant le ressentiment de Richelieu que le jugement des académiciens, qui par ailleurs suivent d'assez près les *Observations* de Scudéry. L'ouvrage, composé par Chapelain, a cependant sa propre logique. Il témoigne d'abord du souci d'affirmer la légitimité du jugement savant en une telle matière ; le travail des critiques autorisés est investi d'un rôle essentiel, en ce qu'il vise la *correction*, et non point l'humiliation :

Ceux qui par quelque désir de gloire donnent leurs ouvrages au public ne doivent pas trouver étrange que le public s'en fasse le juge. Comme le présent qu'ils lui font ne procède pas d'une volonté tout à fait désintéressée, et qu'il n'est pas tant un effet de leur libéralité que de leur ambition, il n'est pas aussi de ceux que la bienséance veut qu'on reçoive sans en considérer le prix. Puisqu'ils font une espèce de commerce de leur travail, il est bien raisonnable que celui auquel ils l'exposent ait la liberté de le prendre ou de le rebuter selon qu'il le reconnaît bon ou mauvais. Ils ne peuvent avec justice désirer de lui qu'il fasse même estime des fausses beautés que des vraies, ni qu'il paye de louange ce qui sera digne de blâme. [...] On peut même mériter de la louange en donnant du blâme, pourvu que les répréhensions partent du zèle de l'utilité commune, et qu'on ne prétende pas élever sa réputation sur les ruines de celle d'autrui. Il faut que les remarques des défauts d'un auteur ne soient pas des reproches de sa faiblesse, mais des avertissements qui lui donnent de nouvelles forces, et que si l'on coupe quelques branches de ses lauriers ce ne soit que pour les faire pousser davantage en une autre saison. [...] Ces raisons [...] eussent bien pu convier l'Académie française à dire son sentiment du *Cid*, c'est-à-dire d'un poème qui tient encore les esprits divisés, et qui n'a pas plus causé de plaisir que de trouble. Elle eût pu croire qu'on ne l'eût pas accusée de trop entreprendre quand elle eût prétendu donner sa voix en un jugement où les ignorants donnaient la leur aussi hardiment que les doctes, et qu'on n'eût pas dû trouver mauvais qu'une Compagnie usât d'un droit dont les particuliers mêmes sont en possession depuis tant de siècles. Mais elle se souvenait qu'elle avait renoncé à ce privilège par son institution, qu'elle ne s'était permis d'examiner que ses ouvrages, et qu'elle ne pouvait reprendre les fautes d'autrui sans faillir elle-même contre ses règles. [...] Mais enfin elle a considéré qu'une Académie ne pouvait honnêtement refuser son avis à deux personnes de mérite sur une matière purement académique, et qui était devenue illustre par tant de circonstances. Elle a fait céder, bien qu'avec regret, son inclination et ses règles aux instantes prières qui lui ont été faites sur ce sujet, et s'est aucunement consolée voyant que la violence qu'on lui faisait s'accordait avec l'utilité publique. Elle a pensé qu'en un siècle où les hommes courent au théâtre comme au plus agréable divertissement qu'ils puissent prendre, elle aurait occasion de leur remettre devant les yeux la fin la plus noble et la plus parfaite que se sont proposée ceux qui en ont donné les préceptes. Comme les *Observations* des censeurs de cette tragi-comédie ne l'ont pu préoccuper [*influencer*], le grand nombre de ses partisans n'a point été capable de l'étonner [*de l'impressionner*]. Elle a bien cru qu'elle pouvait être bonne, mais elle n'a pas cru qu'il fallût conclure qu'elle le fût, à cause seulement qu'elle avait été agréable. Elle s'est persuadée qu'étant question de juger de la justice et non pas de la force de son parti, il fallait plutôt peser les raisons que compter les hommes qu'elle avait de son côté, et ne regarder pas tant si elle avait plu que si en effet elle avait dû plaire. [O. 355-359]

Le public n'est donc pas juge absolu, et le plaisir *effectif* qu'il prend à la représentation d'une pièce comme *Le Cid* importe moins que le *bien-fondé* de ce plaisir, au regard des principes et des fins de l'art dramatique. Le jugement de l'Académie (comme déjà celui de Scudéry) est en partie un jugement de nature morale : « une pièce de théâtre est bonne quand elle produit un contentement raisonnable », et d'ailleurs « il n'est pas croyable qu'un plaisir puisse être contraire au bon sens, si ce n'est le plaisir de quelque goût dépravé »...

En composant leur ouvrage, les académiciens durent être confrontés à un dilemme permanent : leurs analyses critiques se fondaient sur les *Observations* de Scudéry, et devaient aboutir à peu près aux mêmes conclusions ; mais d'autre part, elles ne devaient pas donner l'impression de se ranger trop nettement aux avis des adversaires de Corneille, sans quoi tout le jugement eût paru biaisé. Aussi les *Sentiments* adoptent-ils presque immuablement la même tactique : contester les objections de Scudéry dans leur argumentation et leur méthode, avant de les confirmer, *in fine*, par d'autres raisons. Un seul exemple : la démarche même qu'il convenait d'adopter pour examiner *Le Cid*. On a donné un peu plus haut, en citant l'introduction des *Observations*, le plan même du libelle de Scudéry : l'Académie commence par en contester la logique en invoquant la *Poétique* d'Aristote.

Il faut avouer que d'abord nous nous sommes étonnés que l'Observateur, ayant entrepris de convaincre cette pièce d'irrégularité, se soit formé pour cela une méthode différente de celle que tient Aristote quand il enseigne la manière de faire ces poèmes épiques et dramatiques. Il nous a semblé qu'au lieu de l'ordre qu'il a tenu pour examiner celui-ci il eût fait plus régulièrement de considérer l'un après l'autre la fable, qui comprend l'invention et la disposition du sujet ; les mœurs qui embrassent les habitudes de l'âme et ses diverses passions ; les sentiments auxquels se réduisent les pensées nécessaires à l'élocution du sujet, et la diction qui n'est autre chose que le langage poétique ; car nous trouvons que pour en avoir usé d'autre sorte ses raisonnements en paraissent moins solides, et ce qu'il y a de plus fort dans ces objections en est affaibli. [Q, 361-362]

Peut-être bien ; et cependant, les *Sentiments* adoptent *exactement* le même plan – sous prétexte que l'Académie, en toute équité, doit juger aussi bien *Le Cid* que les *Observations sur Le Cid*, ce qui ne pouvait se faire qu'en calquant la démarche de Scudéry... On verra plus loin, en examinant les unes après les autres les questions théoriques abordées dans la Querelle, cette convergence de vues entre les académiciens et Scudéry, en dépit des quelques « fleurs » jetées à Corneille, et de la reconnaissance de certaines des beautés de son ouvrage. Citons tout de suite les conclusions des *Sentiments*, dont on admirera le tour diplomatique :

Tels sont les sentiments de l'Académie française, qu'elle met au jour plutôt pour rendre témoignage de ce qu'elle pense sur le *Cid* que pour donner aux autres des règles de ce qu'ils en doivent croire. Elle s'imagine bien qu'elle n'a pas absolument satisfait ni l'Auteur, dont elle marque les défauts, ni l'Observateur, dont elle n'approuve pas toutes les censures, ni le peuple, dont elle combat les premiers suffrages. [...] Son équitable sévérité ne laissera pas de contenter ceux qui aimeront mieux le plaisir d'une véritable connaissance que celui d'une douce illusion, et qui n'apporteront pas tant de soin pour s'empêcher d'être utilement trompés qu'ils semblent en avoir pris jusques à cette heure pour se laisser tromper agréablement. S'il est ainsi elle se croira assez récompensée de son travail. [...] [*Leur raison*] leur dira ce que nous leur disons, sitôt qu'elle pourra reprendre sa première liberté : et secouant le joug qu'elle s'était laissé mettre par surprise, elle éprouvera qu'il n'y a que les fausses et imparfaites beautés qui soient proprement de courtes tyrannies²⁸. Car les passions violentes bien exprimées font souvent en ceux qui les voient une partie de l'effet qu'elles font en ceux qui les ressentent véritablement. Elles ôtent à tous la liberté de l'esprit, et font que les uns se plaisent à voir représenter les fautes que les autres se plaisent à commettre. Ce sont ces puissants mouvements qui ont tiré des spectateurs du *Cid* cette grande approbation, et qui doivent aussi la faire excuser. L'Auteur s'est facilement rendu maître de leur âme, après y avoir excité le trouble et l'émotion ; leur esprit, flatté par quelques endroits agréables, est devenu aisément flatteur de tout le reste, et les charmes éclatants de quelques parties leur ont donné de l'amour pour tout le corps. S'ils eussent été moins ingénieux, ils eussent été moins sensibles ; ils eussent vu les défauts que nous voyons en cette pièce s'ils ne se fussent point trop arrêtés à en regarder les beautés [...]. Et sans mentir les savants mêmes doivent souffrir avec quelque indulgence les irrégularités d'un ouvrage qui n'aurait pas eu le bonheur d'agréer si fort au commun, s'il n'avait des grâces qui ne sont pas communes. [...] Toutefois ce qui l'excuse ne le justifie pas [Q, 413-415]...

Après tout il faut avouer qu'encore qu'il [*Corneille*] ait fait choix d'une matière défectueuse, il n'a pas laissé de faire éclater en beaucoup d'endroits de si beaux sentiments et de si belles paroles, qu'il a en quelque sorte imité le Ciel, qui en la dispensation de ses trésors et de ses grâces donne indifféremment la beauté du corps aux méchantes âmes et aux bonnes. Il faut confesser qu'il y a semé un bon nombre de vers excellents, et qui semblent avec quelque justice demander grâce pour ceux qui ne le sont pas. [...] Ce qu'il y a de mauvais dans l'ouvrage n'a pas laissé même de produire des bons effets, puisqu'il a donné lieu aux *Observations* qui ont été faites dessus, et qui sont remplies de beaucoup de savoir et d'élégance. De sorte qu'on peut dire que ses défauts ont été utiles, et que sans y penser il a profité aux lieux où il n'a su plaire. Enfin nous concluons qu'encore que le sujet du *Cid* ne soit pas bon, qu'il pêche dans son dénouement, qu'il soit chargé d'épisodes inutiles, que la bienséance y manque en beaucoup de lieux, aussi bien que la bonne disposition du

théâtre, et qu'il y ait beaucoup de vers bas, et de façons de parler impures ; néanmoins la naïveté et la véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de plusieurs de ses pensées, et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ses défauts lui ont acquis un rang considérable entre les poèmes français de ce genre qui ont le plus donné de satisfaction. Si son Auteur ne doit pas toute sa réputation à son mérite, il ne la doit pas toute à son bonheur, et la Nature lui a été assez libérale, pour excuser la Fortune si elle lui a été prodigue. [Q, 416-417]

Comment fut reçu ce jugement tant attendu, et dont on espérait qu'il trancherait définitivement une Querelle qui avait pris une telle ampleur, et atteint une telle violence de ton ? Scudéry fut sans doute le premier à en prendre acte : en 1638, il fit imprimer, en conclusion d'une plaquette qui reproduisait une correspondance qu'il avait échangée avec Guez de Balzac (toujours à propos du *Cid*), une *Lettre à Messieurs de l'Académie française, sur le jugement qu'ils ont fait du Cid, et de ses Observations*, envoyée sans doute à la Compagnie dès la parution des *Sentiments*. Il n'est guère utile de citer le détail de ce tissu d'éloges et de remerciements : malgré l'humilité excessive de Scudéry, on devine son contentement de voir son entreprise critique légitimée, et même une bonne part de ses attaques finalement justifiées par l'institution. Quelle fut la réaction du public, que l'affaire avait tant ému ? L'avis autorisé des académiciens pouvait-il mettre un terme aux polémiques ? Pas tout à fait : un anonyme s'avisa de publier des *Observations sur les Sentiments de l'Académie française*, dans lesquelles il détournait ingénieusement les termes mêmes du jugement académique pour en faire une critique féroce. Citons seulement quelques phrases de l'introduction de ce pamphlet :

Certes nous leur rendons [*aux Censeurs Académiques*] ce témoignage que l'élégance et la beauté du style relevé de pointes égyptiennes et les raisons revêtues de belles et précieuses apparences pouvaient porter cet ouvrage [*Les Sentiments*] jusques au dernier degré de l'admiration. Mais quand on en vient à l'examiner comme l'Académie a examiné la tragi-comédie du *Cid*, c'est-à-dire à la rigueur et par des règles sévères et tyranniques, par chicaner et pointiller comme elle a fait jusques aux moindres et plus légères particules ; combien de taches dans cette pièce, que de nuages parmi ces brillants [Q, 419]...

Cet opuscule devait cependant rester isolé : début 1638, au bout d'un an de polémique, le débat semblait bel et bien clos, à défaut d'être tranché. Mais Corneille ? Comment avait-il accueilli ce verdict assez défavorable, issue d'un examen dont il avait toujours contesté le principe, et auquel il n'avait consenti que contraint et forcé ? Si l'on en croit Pellisson, il s'était d'abord laissé séduire par l'espérance que l'Académie lui serait favorable ; sa déception n'en fut que plus amère.

Quant à Monsieur Corneille, bien qu'il se fût soumis avec répugnance à ce jugement ; s'y étant pourtant résolu pour complaire au Cardinal, il témoigna au commencement d'en attendre le succès [*l'issue*], avec beaucoup de déférence. En ce sens il écrivit à Monsieur de Boisrobert dans une lettre du 15 novembre 1637, *J'attends avec beaucoup d'impatience les sentiments de l'Académie, afin d'apprendre ce que dorénavant je dois suivre, jusque-là je ne puis travailler qu'avec défiance, et n'ose employer un mot en sûreté.* Et en une autre du 3 décembre, *Je me prépare à n'avoir rien à répondre à l'Académie, que par des remerciements, &c.* Mais, lorsque les *Sentiments sur le Cid* étaient presque achevés d'imprimer, ayant su par quelque moyen que ce jugement ne lui serait pas aussi favorable qu'il eût espéré, il ne put s'empêcher d'en témoigner quelque ressentiment, écrivant par une autre lettre, [...] *Je me résous, puisque vous le voulez, à me laisser condamner par votre illustre Académie, si elle ne touche qu'à une moitié du Cid, l'autre me demeurera toute entière. Mais je vous supplie de considérer qu'elle procède contre moi avec tant de violence, et qu'elle emploie une autorité si souveraine pour me fermer la bouche, que ceux qui sauront son procédé auront sujet d'estimer que je ne serais point coupable si l'on m'avait permis de me montrer innocent.* Il se plaignait ensuite, comme si on eût refusé d'écouter la justification qu'il voulait faire de sa pièce, de vive voix, et en la présence de ses Juges, de quoi pourtant je n'ai trouvé aucune trace, ni dans les registres, ni dans la mémoire des Académiciens que j'ai consultés. [R, 206-209]

Corneille, toujours selon Pellisson, aurait renouvelé la même doléance dans une lettre à Boisrobert du 23 décembre 1637 ; il y aurait même exprimé son désir de donner une réponse aux *Sentiments* – désir réfréné par l'interdiction de Richelieu de rien ajouter à la polémique, désormais que l'Académie avait rendu son verdict souverain.

Je m'étais résolu d'y répondre, parce que d'ordinaire le silence d'un auteur qu'on attaque est pris pour une marque de mépris qu'il fait de ses censeurs : j'en avais usé ainsi envers Monsieur de Scudéry ; mais je ne croyais pas qu'il me fût bienséant de faire de même envers Messieurs de l'Académie, et je m'étais persuadé qu'un si illustre Corps méritait bien que je lui rendisse compte des raisons sur lesquelles j'avais fondé la conduite et le choix de mon dessein, et pour cela je forçais extrêmement mon humeur, qui n'est pas d'écrire en ce genre, et d'éventer les secrets de plaire, que je puis avoir trouvés dans mon art. Je m'étais confirmé en cette résolution par l'assurance que vous m'aviez donnée, que Monseigneur en serait bien aise,

et me proposais d'adresser l'Épître dédicatoire à Son Éminence après lui en avoir demandé la permission. Mais maintenant que vous me conseillez de n'y répondre point, vu les personnes qui s'en sont mêlées, il ne me faut point d'interprète pour entendre cela [...], et j'aime mieux les bonnes grâces de mon Maître que toutes les réputations de la terre : Je me tairai donc, non point par mépris, mais par respect, &c. [R, 213-215]

Corneille était donc voué au silence : lui qui d'abord s'était fermement abstenu de répondre aux critiques sur le plan théorique se voyait maintenant interdire la possibilité de se justifier autrement que de façon détournée, ou différée. Certes, le succès sans égal de sa pièce lui était une consolation ; dans la première des deux lettres à Boisrobert citée un peu plus haut, il notait : « *Le Cid sera toujours beau, et gardera sa réputation d'être la plus belle pièce qui ait paru sur le théâtre, jusqu'à ce qu'il en vienne une autre qui ne lasse point les spectateurs à la trentième fois* » [R, 211]. Certes, il lui restait la possibilité de répondre *dans les faits*, en triomphant par des œuvres nouvelles et plus belles encore, comme l'Académie l'y invitait, et comme le souhaitait son public – témoin la conclusion du *Jugement du Cid composé par un Bourgeois de Paris* :

Le public a intérêt qu'il ne perde pas l'esprit, afin qu'il fasse encore des pièces de pareille force, en dépit de tous ceux qui s'en mêlent, qui auront peine à trouver un sujet qui soit plus suivi et plus aimé que celui-ci ; toutefois ils ne doivent pas perdre courage, ains [*mais*] au contraire cela les doit animer davantage à mieux faire s'ils peuvent, pour avoir un pareil applaudissement. Celui qu'a eu cette pièce n'a pas été sans raison, car je maintiens que jusqu'ici rien ne s'était vu de si touchant que cet ouvrage, et je le défendrai contre tous comme un chef-d'œuvre, éloigné de la perfection seulement de quelque cinquante degrés. S'il avait dessein de faire une pièce utile aux comédiens, je lui donne encore plus volontiers la palme, comme étant arrivé à ce qu'il prétendait ; et lui conseille de les faire toujours de la sorte, pour ce qu'elles seront infailliblement courues principalement de nous autres qui sommes du peuple, et qui aimons tout ce qui est bizarre et extraordinaire, sans nous soucier des règles d'Aristote. [Q, 240]

Et cependant couvait en lui le désir, de plus en plus impérieux, d'une véritable défense théorique. Le 15 janvier 1639, soit deux ans après la création du *Cid*, Chapelain, le principal rédacteur des *Sentiments de l'Académie*, écrivait à son ami le grand épistolier et fin critique Jean-Louis Guez de Balzac :

Corneille est ici [à *Paris*] depuis trois jours et d'abord m'est venu faire un éclaircissement sur le livre de l'Académie pour ou plutôt contre le *Cid*, m'accusant et non sans raison d'en être le principal auteur. Il ne fait plus

rien et Scudéry a du moins gagné cela, en le querellant, qu'il l'a rebuté du métier et lui a tari sa veine. Je l'ai autant que j'ai pu réchauffé et encouragé à se venger de Scudéry [...] en faisant quelque nouveau *Cid* qui attire encore les suffrages de tout le monde et qui montre que l'art n'est pas ce qui fait la beauté²⁹. Mais il n'y a pas moyen de l'y résoudre, et il ne parle plus que de règles et que des choses qu'il eût pu répondre aux Académiciens, s'il n'eût point craint de choquer les puissances, mettant au reste Aristote entre les auteurs apocryphes lorsqu'il ne s'accommode pas à ses imaginations.

Corneille paraissait donc profondément atteint dans ses capacités créatrices. « Il ne fait plus rien » : de fait, lui qui jusqu'alors composait ses pièces à un rythme soutenu (une chaque année) ne donne *Horace* qu'en mars 1640, plus de trois ans après *Le Cid* ; encore est-ce après bien des hésitations, et la consultation préalable de quelques critiques. « Il ne parle plus que de règles » : le démon de la théorie semble bel et bien s'être emparé du dramaturge ; au vrai, la Querelle ne sera pour lui jamais tout à fait close. *Horace* est en partie conçu comme une réponse indirecte aux attaques que *Le Cid* a essuyées ; et le souci croissant de satisfaire les doctes, la méditation presque obsessionnelle sur les règles de son art qui aboutit aux trois *Discours* sur le poème dramatique³⁰, le mouvement inquiet de retour sur soi dont témoignent les Examens accompagnant chacune de ses œuvres dans l'édition de 1660 montrent qu'en le contraignant à s'engager dans le borbier théorique, ses ennemis avaient en partie gagné la bataille. Du *Cid* même, Corneille donnera en 1660 une version profondément réformée, sinon déformée ; et surtout, malgré l'invite de Chapelain, et les attentes du public, il ne fera jamais paraître sur la scène « quelque nouveau *Cid* ». Bien sûr, il écrira encore nombre de très belles œuvres, et connaîtra bien d'autres succès ; sa veine dramatique ne s'était nullement tarie, mais elle avait adopté un cours plus sérieux, plus réfléchi, et son bel air d'innocence intrépide ne lui reviendrait plus.

LE PARTERRE & LES GALERIES, LE THÉÂTRE & LE CABINET

Ce rapide historique des divers épisodes de la Querelle aura donné une idée des conflits personnels qui l'ont constamment animée ; d'un point de vue anecdotique, il aura révélé certains traits de caractères dominants chez les protagonistes de cette bataille héroï-comique – l'impudence pleine de cuistrerie de Scudéry, l'orgueil ombrageux de Corneille, l'obstination perfide de Richelieu, la servilité craintive de ces Messieurs de l'Académie... Mais au-delà des déterminations personnelles de ces affrontements, et avant d'en venir aux questions théoriques qui y ont été disputées, il faut encore rendre compte, dans les positions qu'expriment tous ces textes consacrés au *Cid*, d'une ligne de fracture essentielle : elle est d'ordre social³¹. Les enjeux en sont posés avec

une lucidité remarquable par l'auteur anonyme du *Discours à Cliton sur les Observations du Cid*, dès l'ouverture de son libelle :

Quand une pièce paraît au jour, et qu'elle excite un si merveilleux applaudissement : il est sans doute que ce grand bruit n'est qu'une seule voix qui se forme de plusieurs réduites à deux. La première est un doux murmure, et comme un juste concert des personnes de condition. L'autre, qui s'appelle proprement rumeur populaire, est plutôt une impétuosité de langues et de mains, et un consentement indiscret qu'une approbation judicieuse. Comment [*Bien*] qu'il arrive que ces deux voix s'accordent, et ne produisent qu'un même effet qui est l'estime présente que l'on donne aux bons auteurs, et à leurs ouvrages, il est certain qu'elles proviennent de deux causes bien différentes, qui sont pourtant les maîtresses roues de l'éloquence, j'entends l'art de persuader les esprits et la façon d'émouvoir les sens. Les sages et les polis ne donnent jamais leurs suffrages, qu'ils ne soient persuadés et convaincus du mérite de ce qui leur plaît ; les autres se laissent émouvoir indiscrètement : et pour peu de branle que la beauté d'un sujet leur donne, ils s'emportent rapidement à louer ce qui les touche sans connaître par où, comment, ni de quoi ils sont touchés. Je me suis trouvé une fois dans le parterre, et une autre fois dans les galeries à la représentation de ce nouveau poème ; et je suis témoin de ce qu'en disent encore les savants et les ignorants, la Cour et le bourgeois, comme remarque notre Observateur : je n'en connais l'auteur que de nom, et par les affiches des comédiens. Or à cause que je fais quelquefois des vers, et que je favorise ceux qui s'en mêlent, j'ai inclination pour lui, et je penche déjà du côté de ses approbateurs : enfin je me laisse piper au jeu comme tous les autres [...] Et puis, si par une règle de bienséance nous louons comme les autres une pièce nouvelle, principalement quand elle est d'un auteur dont le mérite est assez préjugé, qui nous empêche par une autre maxime de sagesse d'en penser autrement, et de l'examiner dans un cabinet ? C'est ainsi que je me suis comporté pour le *Cid* : [...] quand je l'ai vu magnifiquement paré sur le théâtre, [...] je l'ai traité de respect, et l'ai appelé Monsieur, mais quand nous avons été camarades, que je l'ai tenu et manié chez moi, je ne lui ai point fait de grands compliments ; et ne me souvenant plus d'aucune de ses perfections, je l'ai raillé familièrement sur tous ses défauts. [Q, 243-245]

Selon cet anonyme, dans le plaisir que le public prend au théâtre, et qui lui fait applaudir une pièce, se mêlent en fait deux mouvements fort différents : un plaisir grossier, qui dépend purement des sens, et un autre, plus raffiné, qui est délectation de l'esprit. Le premier est celui qui frappe plus vivement le vulgaire, le peuple ; le second est l'apanage des personnes de condition. Le goût de la ville, celui des bourgeois – qui au théâtre occupent les places bon marché du *parterre*, d'où l'on assiste debout aux représentations –, s'oppose ainsi au goût de la Cour et des personnes de qualité – logées pour leur part dans les meilleures places, assises, du théâtre, dans les *galeries*. Il arrive bien

quelquefois que l'un et l'autre se rencontrent : après tout, on peut bien trouver d'instinct un plaisir simple et direct à une œuvre dont les beautés plus fines sont appréciées par le public délicat ; parterre et galeries n'apprécient pourtant pas une œuvre pour les mêmes raisons, ni de la même façon, et l'aristocratie du public ne saurait en tout cas s'abuser sur sa valeur véritable. Au fond, ce qui semble avoir le plus offusqué les adversaires de Corneille dans le succès du *Cid*, c'est cela même dont le dramaturge se glorifiait dans l'*Excuse à Ariste* : « Je satisfais ensemble et peuple et courtisans ». Du point de vue de Mairet, de Scudéry, il était normal que les beautés vulgaires du *Cid* se gagnent la faveur du peuple et des spectateurs du parterre ; mais Corneille – ce bourgeois qui s'aventurait impudemment à porter sur la scène un héroïsme et une noblesse d'âme qu'il ne pouvait trouver en lui, du fait de sa condition inférieure³² – n'aurait pas dû abuser les spectateurs des galeries, cette partie la plus saine du public qui de par sa naissance a naturellement le goût bon. Scudéry le dit bien au commencement de ses *Observations* :

que cette vapeur grossière qui se forme dans le parterre ait pu s'élever jusqu'aux galeries, et qu'un fantôme ait abusé le savoir comme l'ignorance, et la Cour aussi bien que le bourgeois, j'avoue que ce prodige m'étonne, et que ce n'est qu'en ce bizarre événement que je trouve *Le Cid* merveilleux. [Q, 71]

Corneille n'avait pu parvenir à ce résultat que par une tromperie, une illusion qu'il importait d'expliquer et de dissiper ; faire la critique du *Cid* revenait donc à dénoncer une supercherie qui avait fait prendre aux personnes de qualité un vulgaire divertissement populaire pour une œuvre d'art. Car la faveur du peuple pour la pièce était, pour les adversaires de Corneille, le signe irrécusable de sa bassesse ; Scudéry l'affirme dans une lettre adressée à Guez de Balzac en 1638, où il revient sur les enjeux essentiels de la Querelle, et récuse une nouvelle fois que le plaisir du public soit un critère pour juger de la qualité d'un spectacle :

Et si j'ose vous dire tout ce que je pense, il me semble que n'assignant autre fin à la comédie que celle de donner du plaisir au peuple, c'est mettre les poètes en même rang que les saltimbanques [...]. Toute l'Antiquité, que je sais que vous révérez, a eu des sentiments plus avantageux de la poésie [...]. Il est de la Poésie comme de ses sœurs (je veux dire la Musique et la Peinture), elle a des beautés que tous les yeux n'aperçoivent pas ; et quelque chose si détaché de la matière, que le peuple n'a garde de le découvrir : lui qui n'a presque pas d'âme que celle des bêtes et des plantes [...]. Les spectacles qui proprement furent inventés pour lui, sont les combats des gladiateurs, ceux des animaux sauvages, et tout ce que l'hippodrome et le cirque ont exposé aux yeux d'Athènes et de Rome³³ ; et, si vous désirez que j'y ajoute encore quelque chose qui ait paru sur l'amphithéâtre, ce sera les bouffonneries des mimes et des satyres : mais du véritable poème, quand il est du genre sublime, le peuple n'en peut avoir pour sa part que les machines et les beaux habillements : le

reste appartient aux esprits de la plus haute hiérarchie, tels que le vôtre [Q, 460-462]...

Ce préjugé à la fois esthétique et social explique que l'on ait souvent, tout au long de la Querelle, jeté au visage du dramaturge ses origines roturières, sa noblesse de fraîche date, et même la vilenie du genre où il s'était d'abord illustré, la comédie. Citons la *Lettre du Sieur Claveret à Monsieur de Corneille* :

votre esprit, qui bien loin des applaudissements n'était accoutumé qu'aux risées que l'on faisait de vos vers dans votre pays, où les petits enfants vous couraient comme l'on fait ici le cousin, ne manquerait jamais à se perdre dans l'approbation que les ignorants faisaient de votre pièce ; les honnêtes gens savaient bien que votre philosophie n'allait pas si avant que de penser que cette approbation que l'on vous rendait fût la même que l'on donne au plus froid bouffon, ou chanteur de vaudeville qui arrête les passants sur le Pont-Neuf ; car quant aux acclamations des galeries sur lesquelles vous faites tant de force, ils jugeaient bien que la bassesse de votre esprit ébloui de cet éclat ne considérait jamais qu'elles sont le plus souvent remplies de riches sots, et que depuis que la faveur ou l'argent ont ouvert le chemin aux dignités, pour en exclure le mérite, l'ignorance se couvre de toutes sortes de robes, et de toutes sortes de manteaux. [Q, 307-308]

L'attaque culmine ici sur la dénonciation d'une perversion du goût induite par le récent accès à la noblesse *de robe* de la frange supérieure de la bourgeoisie : manière perfide de répondre aux amis de Corneille, qui faisaient valoir que le succès du *Cid* à la Cour lui avait valu l'anoblissement...

Ce soubassement social de la Querelle explique la teneur de bien des attaques personnelles qui touchent le mérite et la naissance. Scudéry parle à Corneille avec la condescendance d'un grand seigneur qui s'adresserait à un bourgeois usurpant la qualité de gentilhomme : si par exemple, dans le prologue des *Observations*, il le défie de l'attaquer « en soldat, maintenant qu'il est obligé de l'être », c'est pour railler son récent titre d'*écuyer*, titre originellement investi d'une valeur chevaleresque et militaire. Claveret, dans sa *Lettre au Sieur Corneille*, joue des mêmes insinuations quand il lui reproche le silence qu'il oppose à ses critiques : « Une si belle vengeance n'est pas un procédé digne d'un nouveau noble, pour mériter la grâce du Prince vous devriez signaler par des actions plus héroïques, et nous enseigner que le prix d'un honnête homme consiste à remplir son esprit de vertus morales, non pas de rimes. » [Q, 190-191] Corneille, dans sa *Lettre apologétique*, balaie de tels sarcasmes : « Il n'est pas question de savoir de combien vous êtes noble ou plus vaillant que moi, pour juger de combien le *Cid* est meilleur que l'*Amant libéral* », rétorque-t-il à Scudéry [Q, 147] ; il laisse ses partisans contre-attaquer plus sournoisement en jetant le doute sur la noblesse de certains de ses adversaires, comme Mairet, ou en faisant valoir que leurs procédés sont

indignes de véritables aristocrates : « qui mérite d'être gentilhomme par sa vertu est plus que celui qui tient cette qualité de ses pères, il vaut mieux être le premier noble de sa race que le dernier, et de poète devenir gentilhomme plutôt qu'étant né gentilhomme faire le poète » [Q, 186], lit-on ainsi dans *Le Souhait du Cid* à l'adresse de Scudéry.

Reste à prendre en considération une troisième instance de jugement : les doctes, les critiques professionnels, ceux qui sont compétents et ont autorité pour juger de la qualité véritable d'une œuvre littéraire³⁴. Leur mission et leur fonction sociale sont étroitement liées à la distinction entre goût populaire et goût aristocratique : c'est en effet le devoir des savants que d'éclairer les personnes de qualité, afin que leur jugement ne se confonde pas avec celui du vulgaire. Cette fraction du public, la plus réduite, se doit donc d'être aussi la plus prudente : elle ne doit pas juger une œuvre dramatique dans le faux jour du théâtre, où l'on peut être ébloui par l'éclat des décors, des costumes, par l'efficace de la déclamation des comédiens, mais à tête reposée, en examinant le texte seul dans la pénombre du *cabinet*. Cette pièce retirée d'un appartement où l'on s'isole « pour travailler ou converser en particulier » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1690) est à la fois le lieu de travail de l'érudite et un espace mondain intime et raffiné où peuvent à l'occasion se déployer les conversations savantes. Mairet, dans son *Épître familière au Sieur Corneille*, fait ainsi valoir son autorité critique :

l'obligeante curiosité que les personnes d'esprit et de condition témoignent avoir pour les choses que nous faisons m'appelle quelquefois, comme beaucoup d'autres, dans les plus dignes cabinets de Paris, qui sont les véritables écoles où vous et moi pourrions apprendre la politesse [*l'élégance*] des mœurs et de la langue, avec la bienséance des choses et des paroles que nous oublions si souvent en nos chefs-d'œuvre. [Q, 288-289]

L'extrait du *Discours à Cliton* cité un peu plus haut montre un critique de profession qui, au théâtre, « se laisse piper » comme tout un chacun, et trouve d'abord la pièce belle ; puis révisé tout à fait son jugement quand la lecture lui révèle ce qu'elle a de défectueux. On mesure mieux l'imprudance de Corneille à s'exposer trop vite aux avis des critiques par la publication du *Cid* : c'était donner la possibilité à ses ennemis de dénoncer l'écart entre une beauté d'illusion et la beauté véritable, entre la valeur littéraire et un éblouissement seulement dû aux artifices de la représentation théâtrale. Scudéry donne le ton en faisant valoir, dans sa *Lettre à l'illustre Académie*, que la pièce « n'avait de beautés que celles que ces agréables trompeurs qui la représentaient lui avaient prêtées, et que Mondory, la Villiers, et leurs compagnons n'étant pas dans le livre comme sur le théâtre, le *Cid* imprimé n'était plus le *Cid* que l'on a cru voir » [Q, 215] ; et Mairet, dans son *Épître familière*, varie plaisamment le trait : pour que la pièce imprimée agrée autant qu'à la représentation, il eût fallu transporter la scène et les comédiens dans le livre même !

vous deviez suivant le conseil de ceux qui vous aimaient suspendre pour cent et un ans seulement la magnifique impression de ce beau monstre, ou certes à toute extrémité, si votre poétique et jeune ferveur avait tant d'envie de voir ses nobles journées sous la presse, comme vous êtes fort ingénieux il fallait trouver invention d'y faire mettre aussi tout du moins en taille douce [*en gravure*] les gestes, le ton de voix, la bonne mine, et les beaux habits de ceux et celles qui les ont si bien représentées ; puisque vous pouviez juger qu'ils faisaient la meilleure partie de la beauté de votre ouvrage [Q, 289]...

Les Sentiments de l'Académie expliquent également le succès de la pièce par une sorte d'éclat fallacieux, qui est parvenu à celer les faiblesses de l'œuvre à l'entendement des spectateurs :

il est comme impossible de plaire à qui que ce soit par le désordre et par la confusion, et s'il se trouve que les pièces irrégulières contentent quelquefois, ce n'est que pour ce qu'elles ont quelque chose de régulier ; ce n'est que pour quelques beautés véritables et extraordinaires, qui emportent si loin l'esprit, que de long temps après il n'est capable d'apercevoir les difformités dont elles sont suivies, et qui font couler insensiblement les défauts pendant que les yeux de l'entendement sont encore éblouis par l'éclat de ses lumières. [Q, 361]

On en revient toujours, peu ou prou, à une fameuse exclamation de Scudéry : « O raison de l'auditeur, qu'êtes-vous devenue³⁵ ? » C'est cette « raison de l'auditeur » que l'analyse savante de la pièce prétend éclairer, en lui donnant les moyens de juger de la pièce sans se laisser illusionner par les prestiges de la représentation : elle invite au fond à être *lecteur*, et non plus *spectateur*. Avant que d'en venir au détail des discussions théoriques relatives au *Cid*, il importait de montrer qu'elles procèdent peut-être essentiellement d'une contradiction entre deux perspectives qui ne peuvent s'accorder ; cette contradiction tient à la nature double de toute œuvre dramatique, à la fois spectacle admiré dans l'instant et texte littéraire qui appelle un examen de sens rassis. C'est cette nature duelle de l'œuvre qui a permis aux critiques de Corneille de prétendre distinguer entre un plaisir d'illusion et un plaisir illusoire, un plaisir de fait et un plaisir de droit ; et c'est elle aussi qui est responsable de l'issue indécise de la Querelle : « Ainsi vous l'emportez dans le cabinet, et il [*Corneille*] a gagné au théâtre », constate finalement Guez de Balzac dans la lettre qu'il adresse à Scudéry en 1638...

¹ Ils sont cités, pour la plupart, d'après l'ouvrage *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux* avec une introduction par Armand Gasté, Librairie Welter, 1898. Rappelons que les références à cet ouvrage sont abrégées, à la fin de chaque citation, par l'initiale *Q* suivie des numéros de pages. Nous avons modernisé l'orthographe et normalisé la ponctuation, souvent négligente et peu cohérente, de ces libelles composés et imprimés à la hâte.

2 Paul Pellisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, Paris, Pierre Le Petit, 1653. Les références à cet ouvrage sont abrégées à la fin de chaque citation par l'initiale *R* suivie des numéros de pages.

3 Rappelons qu'au XVII^e siècle *comédie* a souvent le sens très général de *pièce de théâtre*, sans restriction aux pièces du genre comique.

4 Sur les ambitions théâtrales du Cardinal et ses rapports avec les dramaturges, on consultera l'ouvrage de Georges Couton, *Richelieu et le théâtre*, Presses universitaires de Lyon, 1986.

5 C'est en tout cas l'interprétation de Tallemant des Réaux : « [Richelieu] eut une jalousie enragée contre *Le Cid*, à cause que ses pièces des cinq auteurs n'avaient pas trop bien réussi » (*Historiettes*, t. I, p. 272). Signalons toutefois que certains historiens et critiques ont jugé que l'intervention de Richelieu dans la Querelle ne fut l'effet d'aucune animosité personnelle, mais seulement d'un souci doctrinal et du désir d'asseoir l'autorité de l'Académie française : Corneille lui-même ne fit-il pas valoir que *Le Cid* avait été représenté par deux fois à l'Hôtel de Richelieu (cf. p. 262) ? En 1641, n'adressa-t-il pas au Cardinal la très laudative dédicace d'*Horace* : « C'est d'elle [de votre bonté] que je tiens tout ce que je suis »... « ce changement visible qu'on remarque en mes ouvrages, depuis que j'ai l'honneur d'être à Votre Éminence, qu'est-ce autre chose qu'un effet des grandes idées qu'elle m'inspire »... « Il faut Monseigneur, que tous ceux qui donnent leurs veilles au théâtre publient hautement avec moi que nous vous avons deux obligations très signalées ; l'une d'avoir ennobli le but de l'art, l'autre de nous en avoir facilité les connaissances »... ? Nous suivons, pour notre part, le point de vue de Pellisson dans sa *Relation*. On peut citer, pour finir, le célèbre quatrain que Corneille (toujours selon Pellisson) aurait composé à la mort de Richelieu, en 1642 : « *Qu'on parle mal ou bien du fameux Cardinal, / Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien : / Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal, / Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.* » [R, 219]

6 La place manque pour reproduire ici l'*Excuse à Ariste* dans son intégralité : on la trouvera dans l'édition citée des *Œuvres complètes* de Corneille, t. I, p. 779-781.

7 *De réduit en réduit* : dans les assemblées mondaines, les coteries ; de salon en salon (ce mot n'avait pas encore été importé d'Italie).

8 Comprendre : en le traitant d'égal à égal.

9 *Je baille ici le change* : j'abuse le lecteur (en m'écartant du sujet annoncé).

10 On ne sait avec certitude qui est cette Philis qui engagea Corneille dans la carrière poétique, ni quel malheur, pudiquement évoqué dans l'*Excuse*, vint rompre leurs sentiments partagés ; Georges Couton, qui voyait dans cet amour de jeunesse « la clef de *Mélite* » (la toute première comédie de Corneille), a pu faire l'hypothèse, très vraisemblable, d'un mariage imposé à la demoiselle par ses parents. Voir son ouvrage *Réalisme de Corneille*, Les Belles Lettres, 1953.

11 On peut s'étonner de ce que Corneille (né en 1606) s'adresse à Mairet (né en 1604) comme à un jeune homme : il y a là sans doute une féroce raillerie (que souligne le pléonasme volontaire *jeune jouvencel*), puisque Mairet, pour faire valoir la précocité de son talent, se faisait passer pour plus jeune qu'il n'était (il prétendait être né en 1610 !).

12 *Martel* : « Vieux mot qui signifiait autrefois *marteau*, qui se dit encore en cette phrase : Il a *martel* en tête, pour dire, Il a quelque chose qui lui donne du chagrin, du souci, de l'inquiétude, de la jalousie » (*Dictionnaire* de Furetière).

13 *Cartel* : billet par lequel on provoquait un adversaire en duel.

14 Citation du dernier vers d'une épigramme de Martial (I, XL) : « Tu peux envier tout un chacun, pâle jaloux – toi, pas un ne t'envie ! »

15 *Lettre apologétique* (Corneille écrit même *apologitique*) : lettre qui a valeur d'*apologie*, terme que le *Dictionnaire* de Furetière définit ainsi : « Livre ou discours fait pour justifier quelqu'un. Il se dit plus particulièrement en matière de littérature de la défense qu'on fait des fautes dont on accuse un auteur. »

16 Tous ces qualificatifs, appliqués à Chimène, figurent effectivement dans le texte de Scudéry (cf. pp. 339-340 & 344-345).

17 Obscur écrivain, ancien ami de Corneille. Voir *infra*, p. 273.

18 Il fut particulièrement piqué de ce que Corneille l'accusât d'invoquer l'autorité d'Aristote sans le connaître vraiment, et fût presque aussitôt paraître un opuscule complémentaire du premier, *La Preuve des passages allégués dans les Observations sur le Cid*, dédié A Messieurs de l'Académie, pour donner les concordances précises entre ses critiques et les principes aristotéliens exposés dans la *Poétique* (Q, 219-223).

19 Rappelons que le Lycée était, pour reprendre les termes de Furetière, « la fameuse École où Aristote expliquait sa philosophie à Athènes ».

20 *La Suivante, comédie* (1637), « Épître », dans les *Œuvres complètes* de Corneille, édition citée, t. I, p. 385-386.

21 Furetière définit ainsi la *picorée* : « petite guerre, pillage que font des soldats qui se détachent de leurs corps : ce qu'on appelle aussi *aller à la maraude* ». Un *picoreur* est naturellement « un soldat qui va à la picorée ».

22 C'est-à-dire *publié aux frais de l'auteur* ; il s'agit d'une simple mention éditoriale, mais le défenseur de Corneille, jouant sur les mots, feint d'y lire une prédiction annonçant que toute cette querelle se règlera au détriment de Scudéry.

23 Plusieurs pamphlets favorables à Corneille ironisent sur la devise présomptueuse de Scudéry : ET POÈTE ET GUERRIER IL AURA DU LAURIER.

24 Un marguillier, dit le *Dictionnaire* de Furetière, est « Celui qui a l'administration des affaires temporelles d'une église, d'une paroisse [...]. Il y a dans les grandes paroisses deux premiers *marguilliers*, ou *marguilliers* d'honneur, qui sont d'ordinaire des officiers [*de justice*] ; et deux *marguilliers* comptables, qui sont des marchands ou bourgeois ». C'est dans cette seconde catégorie, issue de la petite bourgeoisie marchande, qu'il faut ranger l'auteur anonyme de ce libelle ; à moins que tout cela ne soit qu'une mystification, puisqu'on soupçonne Charles Sorel, l'auteur (fort savant) de l'*Histoire comique de Francion*, d'avoir composé ce texte.

25 Scudéry avait déjà recouru à ce terme méprisant pour caractériser les plaintes de Chimène à la scène III de l'acte III (« Pleurez, pleurez mes yeux... », v. 809 *sq.*). Voici la définition qu'en donne Jean Nicot, dans son *Trésor de la Langue française* (1606) : « Est un nom composé de deux entiers, *happe & lourde*, et signifie une chose dont l'apparence est belle, mais le fonds n'est rien qui vaille, où une personne de lourd et grossier esprit est légèrement happée et surprise ». À lui seul, ce mot de *happelourde* résume finalement la façon dont les ennemis de Corneille conçoivent *Le Cid* : une pièce dont toute la beauté est illusoire, et dont le succès ne témoigne nullement des qualités de l'auteur, mais seulement de l'aveuglement du public.

26 Voir *supra*, p. 192.

27 Jean Chapelain (1595-1674), critique à la vaste érudition, soucieux pourtant de l'art de plaire, et poète auteur d'une épopée, *La Pucelle* (1656), durablement ridiculisée par Boileau. En véritable « régent du Parnasse », il a pris une part essentielle, par ses préfaces et ses opuscules critiques, à la formation de ce que l'on nomme la « doctrine classique » : c'est lui qui, au début des années 1630, a établi les normes de vraisemblance et de bienséance sur lesquelles se fondent les règles classiques. Son rôle institutionnel fut également considérable, de la fin des années 1630 au milieu des années 1660 où il conseillait Colbert pour les pensions versées aux écrivains. Sur la figure de Chapelain, voir Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Gallimard, « NRF essais », 2000, p. 97-150.

28 Allusion à une parole que Diogène Laërce, dans sa *Vie* d'Aristote, prête à Socrate, et selon laquelle la beauté constituerait « une tyrannie de courte durée ».

29 *L'art n'est pas ce qui fait la beauté* : la *technique* littéraire et dramatique, autrement dit le simple respect des règles, ne suffit pas à produire une œuvre belle.

30 Corneille a lui-même reconnu que les trois *Discours* s'inscrivent encore dans le sillage de la Querelle du *Cid*, dans une lettre qu'il adresse à l'abbé de Pure le 25 août 1660 : « Je suis à la fin d'un travail fort pénible sur une matière fort délicate. J'ai traité en trois préfaces les principales questions de l'art poétique sur mes trois volumes de comédies. J'y ai fait quelques explications nouvelles d'Aristote, et avancé quelques propositions, et quelques maximes inconnues à nos Anciens. J'y réfute celles sur lesquelles l'Académie a fondé la condamnation du *Cid* »... (Corneille, *Œuvres complètes*, édition citée, t. III, p. 6.)

31 Sur cet aspect de la Querelle, on peut se reporter à l'ouvrage d'Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Les Belles Lettres, 1994.

32 Cf. un trait méprisant de Claveret dans sa *Lettre à Monsieur de Corneille* : « Comme vous n'êtes pas Cavalier, vous n'êtes pas homme pour prêter des paroles bienséantes à Rodrigue » [Q, 308]...

33 On retrouve ce parallèle dans le *Jugement d'un Bourgeois de Paris* : « Il est certain que le sujet n'en est agréable qu'en sa bizarrerie et son extravagance (comme les spectacles des gladiateurs, qui, bien que cruels, ne laissent pas de donner grand plaisir au peuple) et que c'est tout ce qui donne cette grande attention. » Ce trait pourrait presque faire naître un soupçon : ce *Jugement* en apparence plutôt favorable au *Cid* n'est-il pas un *éloge paradoxal* de la pièce, une célébration intentionnellement maladroite qui viserait plutôt à souligner tout ce qui en elle est vil, et flatte le peuple ?

34 Une des apostilles dictées par Richelieu à son secrétaire en marge de la première version manuscrite des *Sentiments de l'Académie* oppose ainsi la polémique touchant le *Cid* aux débats qui eurent lieu, en Italie, autour de *La Jérusalem délivrée* du Tasse et du *Pastor fido* de Guarini : « L'applaudissement et le

blâme du Cid n'est qu'entre les doctes et les ignorants, au lieu que les contestations sur les deux autres pièces ont été entre les gens d'esprit. » [cité par Pellisson, R, 198]

[35](#) Voir *infra*, p. 344.

4 - *La Querelle du Cid (II) : perspectives théoriques & critiques*

La petite chronique des hostilités que l'on vient d'esquisser pourrait induire le lecteur à sous-estimer l'intérêt de la Querelle du *Cid* et des textes qui la composent. Cette polémique est incontestablement un précieux révélateur pour étudier, dans une optique historique et sociologique, le type de relations qu'entretenaient alors quelques écrivains rivaux, ainsi que le rapport de sujétion qui les liait au pouvoir politique et aux institutions nouvellement créées pour réguler leur activité ; elle montre bien aussi quelles instances de jugement peuvent être prises à témoin pour faire valoir un point de vue dans un tel débat de critique littéraire. Mais cette masse de documents a-t-elle quelque chose à nous apprendre sur *Le Cid* en lui-même ? Cette bataille souvent guidée par les passions les plus basses et par des intérêts d'ordre extra-littéraire est-elle susceptible d'éclairer en quoi que ce soit la valeur dramatique de l'œuvre de Corneille qui en a été l'objet, ou le prétexte ? Ce sera au lecteur d'en juger au vu des pages qui suivent, qui font le tour des principales questions débattues dans l'ensemble des pamphlets et libelles publiés pour et contre *Le Cid*, courant 1637. Au moins permettront-elles de prendre un peu mieux conscience de l'état de la théorie dramatique au moment où Corneille fait représenter sa tragi-comédie avec le succès que l'on sait, et ainsi de cerner, en creux, les qualités propres et l'originalité de la pièce : ce que les contemporains appelleront, en bonne ou en mauvaise part, sa « magie ».

CORNEILLE, AUTEUR, TRADUCTEUR OU PLAGIAIRE ?

On l'a vu, la Querelle s'est ouverte sur quelques attaques perfides, sinon calomniatrices, qui n'en posaient pas moins une question importante : quelle part d'invention poétique originale entrait dans la composition du *Cid* ? quelle était la nature même du travail de Corneille ? En transposant dans sa pièce la matière des *Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, celui-ci faisait-il véritablement œuvre de dramaturge, ou bien de simple adaptateur, sinon de plagiaire ? Telle fut la première accusation qu'on lui jeta au visage : elle est au cœur du premier pamphlet publié contre l'ouvrage, l'épître de *L'Auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur français* de Mairet – lequel paraissait pourtant tout ignorer encore de l'œuvre originale et de son auteur. Scudéry fut le premier à en révéler le nom dans ses *Observations* : « le sujet du *Cid* étant

d'un auteur espagnol, si l'invention en était bonne, la gloire en appartiendrait à Guillén de Castro, et non pas à son traducteur français » [Q, 73]. Mais il réservait cette accusation de plagiat pour la fin de son pamphlet, comme étant, dit-il, la plus simple à examiner – la plus venimeuse aussi, et peut-être la plus dommageable à Corneille.

La dernière partie de mon ouvrage ne me donnera pas plus de peine que les autres. Le *Cid est* une comédie espagnole, dont presque tout l'ordre, scène pour scène, et toutes les pensées de la française sont tirées : et cependant, ni Mondory, ni les affiches, ni l'impression n'ont appelé ce poème ni traduction, ni paraphrase, ni seulement imitation : mais bien en ont-ils parlé comme d'une chose qui serait purement à celui qui n'en est que le traducteur ; et lui-même a dit (comme un autre a déjà remarqué) *Qu'il ne doit qu'à lui seul toute sa renommée.* [Q, 103]

Scudéry cite à l'appui de ses dires cinquante passages de la pièce originale (parfois quelques mots, un trait, une image ; parfois quinze vers de suite) confrontés à des citations du *Cid*, qui montrent qu'effectivement Corneille a quelquefois suivi de près son modèle : ainsi serait-il tout au plus un traducteur, qui plus est un traducteur honteux puisqu'il donne sa pièce pour œuvre originale. Bien d'autres ensuite ont repris et colporté cette accusation avec plus ou moins de fiel – citons Claveret, dans sa *Lettre au Sieur Corneille soi-disant Auteur du Cid* :

Il ne vous était pas bien difficile de faire un beau bouquet de jasmin d'Espagne, puisqu'on vous a apporté les fleurs toutes cueillies dans votre cabinet, et qu'il ne vous a fallu qu'un peu d'adresse pour les arranger en leur lieu de bonne grâce, quelque déguisement que vous cherchiez pour couvrir ce glorieux larcin : oui je le dis encore une fois, cette rare comédie espagnole vous a tellement aidé, que les moins habiles mêmes remarquent aisément que vous n'en êtes que le traducteur et le copiste. [Q, 189]

Que répondre à cela ? Corneille, dans sa *Lettre apologétique*, contre-attaque en affirmant ne s'être jamais caché d'avoir puisé son inspiration dans une pièce espagnole ; tout au contraire, il en aurait lui-même présenté le texte à Richelieu :

vous m'avez voulu faire passer pour simple traducteur, sous ombre de soixante et douze vers que vous marquez sur un ouvrage de deux mille, et que ceux qui s'y connaissent n'appelleront jamais de simples traductions ; vous avez déclamé contre moi, pour avoir tu le nom de l'auteur espagnol, bien que vous ne l'ayez appris que de moi, et que vous sachiez fort bien que je ne l'ai celé à personne, et que même j'en ai porté l'original en sa langue à Monseigneur le Cardinal, votre Maître et le mien [Q, 149]...

La réponse de Corneille est simple : l'imitation dont on l'accuse, libre et circonscrite, ne peut nullement être assimilée à une simple traduction, moins

encore à un plagiat ; et la comparaison entre son œuvre et les *Mocedades del Cid*, loin de l'accuser, doit révéler au lecteur éclairé quel parti original il a su tirer de son modèle. (Bien après le vif de la Querelle, en 1648, il eut à cœur de faire paraître une édition du *Cid* où les passages inspirés de Guillén de Castro étaient imprimés en italiques, avec le texte espagnol correspondant en bas de page¹. Il en citait même davantage que Scudéry !) Il faut se souvenir qu'à cette époque, celle des « belles infidèles », traduction n'était pas nécessairement synonyme d'imitation servile : rien d'infamant à transposer librement, dans une autre langue et pour un autre public, une œuvre dont on avait choisi avec grand soin les beautés. L'auteur anonyme de la *Défense du Cid* souligne que ce travail d'élection judicieuse d'un modèle, et d'appropriation de ce modèle au goût du temps, mérite pleine reconnaissance :

le Traducteur [*Corneille, sans nuance péjorative*] a remarqué que le dessein de ses semblables est d'amuser le monde, et de donner pasetemps à un nombre infini de femmelettes, et d'esprits d'hommes qui trempent à même inclination, il a trouvé la pièce du *Cid* fort propre à cette intention ; s'il s'en est servi, il a fait voir le bonheur de son choix par l'heureux événement qui en est réussi, et par l'universelle approbation de tous les bons esprits, le Censeur et ses partisans exceptés, mais ils ont intérêt en la cause, comme blessés par l'éblouissement d'une si grande gloire. Tant de redites [*de représentations*] d'une même pièce accueillies par des applaudissements qui ont répondu à toutes les répétitions sont-elles pas des preuves concluantes tirées de l'effet, que son élection lui a été fortunée ? [Q, 122-123]

Il arrive même, en quelques cas exceptionnels, dit encore cette *Défense du Cid*, que la traduction soit une véritable recreation, qu'elle porte à la perfection une œuvre imparfaite en sa langue originale, qu'elle en révèle des beautés latentes – témoin, au XVI^e siècle, Amyot traduisant Plutarque :

Amyot, bien loin d'avoir perdu son temps et manqué d'acquérir la gloire en traduisant Plutarque, est jugé de tous les bons esprits l'avoir mieux fait parler français qu'il n'avait fait sa propre langue [...]. Un auteur peut avoir des pensées dont bien souvent il n'exprime pas toute la vigueur ; prenant l'objet de sa conception par l'endroit où il s'aperçoit qu'il peut faire à son dessein, il s'en sert par là, et l'emploie. Cette pensée étant mise par écrit vient puis après à être maniée par l'esprit du traducteur. Il est par elle conduit à l'objet qui l'a fondée, dans lequel il fait la découverte de nouvelles lumières qui peuvent animer davantage la pensée de l'auteur en la faisant sortir sous de nouveaux mouvements, et plus vive qu'elle n'était ; son addition ne lui doit-elle rien valoir ? [...] C'est ainsi qu'Amyot a mieux fait que Plutarque, bien qu'il n'ait dit que ses pensées ; c'est aussi tout de même que notre traducteur du *Cid* a mieux fait que son auteur, et c'est ainsi qu'il a mérité la gloire universelle qu'on lui donne. [Q, 120-121]

Mais faut-il encore parler ici de traduction ? tout dépend finalement de la mesure dans laquelle on veut admettre qu'une relation intertextuelle complexe participe au processus de création d'une œuvre nouvelle. Les poétiques de la Renaissance et de l'âge classique jugent l'imitation légitime pour peu qu'elle dépasse la simple copie, qu'elle soit élection et sélection d'une matière donnant lieu à une élaboration originale. Ce lieu commun se retrouve dans tel petit pamphlet émanant de l'entourage de Corneille, la *Lettre désintéressée au Sieur Mairet*, où l'on a choisi pour l'exprimer une image chère à Montaigne, celle de l'abeille butinant de fleur en fleur :

Les livres sont des trésors ouverts à tout le monde, où il est permis de s'enrichir sans être sujet à restitution, non plus que les abeilles qui picorent sur les fleurs. Ce n'est pas qu'il se faille indifféremment charger la mémoire de toutes choses : au contraire, la plus grande partie ne mérite pas d'être lue ; c'est à la raison à faire le choix des bonnes [Q, 315]...

Bien imiter requiert chez un écrivain l'alliance de deux qualités complémentaires, le *judicium* et l'*ingenium* – le discernement pour bien choisir ce que l'on retient du modèle, et l'inspiration personnelle dans la façon de se l'approprier. En outre, l'imitation féconde doit être animée d'un sentiment d'émulation – ambition de parfaire son modèle, et de s'aventurer plus loin, par ses moyens propres, sur le chemin de la beauté². *Les Sentiments de l'Académie* ne disent guère autre chose du *Cid* sur ce point ; tout en concédant à Scudéry que Corneille emprunte nombre de traits à son modèle espagnol, les académiciens soulignent qu'il l'a fait parfaitement sien : « lorsqu'on choisit une servitude on la doit au moins choisir belle, il [*Corneille*] a bien fait voir lui-même, par la liberté qu'il s'est donnée de changer plusieurs endroits de ce poème, qu'en ce qui regarde la poésie on demeure encore libre après cette sujétion » [Q, 415-416]. Ce qu'il a pris à Guillén de Castro, il a su l'améliorer, l'étoffer, l'exploiter autrement pour faire naître des beautés qui n'appartiennent qu'au *Cid* français – de sorte qu'in *fine* l'accusation de plagiat se retourne en éloge :

Le cinquième article des *Observations* comprend les larcins de l'Auteur, qui sont ponctuellement ceux que l'Observateur a remarqués. Mais il faut tomber d'accord que ces traductions ne font pas toute la beauté de la pièce. Car outre que nous remarquons qu'en bien peu des choses imitées il est demeuré au-dessous de l'original, et qu'il en a rendu quelques-unes meilleures qu'elles n'étaient, nous trouvons encore qu'il y a ajouté beaucoup de pensées, qui ne cèdent en rien à celles du premier auteur. [Q, 413]

Il faut préciser, toutefois, que cette conception de l'imitation créatrice valait surtout pour l'imitation d'œuvres dont le public connaissait les versions originales – autrement dit pour l'imitation des auteurs anciens ; le tort essentiel de Corneille fut peut-être de s'inspirer d'un contemporain étranger,

dont la pièce était inconnue de la plupart, donnant prise ainsi aux soupçons de plagiat !

LE SUJET DU *CID* ET LA QUESTION DE LA VRAISEMBLANCE

Cette question d'autorité et de paternité littéraire, quoiqu'elle soit posée dès le commencement de la Querelle et qu'elle y fasse obstinément retour, n'est pas celle que Scudéry a choisie pour ouvrir ses *Observations* ; elle n'est que l'ultime estocade qu'il réserve à Corneille. La posture qu'il adoptait dans son libelle était celle d'un critique impartial examinant, en homme de l'art, les qualités et les défauts (à vrai dire, surtout les défauts) de l'ouvrage d'un collègue. Pour éviter, autant que possible, d'être accusé d'écrire sous le coup de la jalousie, il lui fallait adopter la posture d'un dramaturge féru de théorie, fondant ses jugements sur des autorités incontestées, telle la *Poétique* d'Aristote ; d'où la nécessité, pour lui, d'adopter pour condamner la pièce un point de vue essentiellement *technique*, en l'examinant par référence à des normes, des règles, des points de doctrine littéraire. Ainsi Scudéry s'en prend-il d'abord au fondement même de tout ouvrage dramatique : son sujet. Outre qu'il n'est même pas de Corneille, ce sujet, selon lui, « ne vaut rien du tout ». Quels arguments fondent ce verdict sans appel ?

le sentiment d'Aristote, et celui de tous les savants qui l'ont suivi, établit pour maxime indubitable que l'invention est la principale partie, et du poète et du poème [...]. De sorte que le sujet du *Cid* étant d'un auteur espagnol, si l'invention en était bonne, la gloire en appartiendrait à Guillén de Castro, et non pas à son traducteur français. Mais tant s'en faut que j'en demeure d'accord, que je soutiens qu'elle ne vaut rien du tout. La tragédie, composée selon les règles de l'art, ne doit avoir qu'une action principale, à laquelle tendent et viennent aboutir toutes les autres, ainsi que les lignes se vont rendre de la circonférence d'un cercle à son centre : et l'argument en devant être tiré de l'histoire ou des fables [*fictions*] connues (selon les préceptes qu'on nous a laissés), on n'a pas dessein de surprendre le spectateur, puisqu'il sait déjà ce qu'on doit représenter. Mais il n'en va pas ainsi de la tragi-comédie, car bien qu'elle n'ait presque pas été connue de l'Antiquité, néanmoins puisqu'elle est comme un composé de la tragédie et de la comédie, et qu'à cause de sa fin elle semble même pencher plus vers la dernière, il faut que le premier acte, dans cette espèce de poème, embrouille une intrigue qui tienne toujours l'esprit en suspens, et qui ne se démêle qu'à la fin de tout l'ouvrage. Ce nœud gordien n'a pas besoin d'avoir un Alexandre dans le *Cid* pour le dénouer : le père de Chimène y meurt presque dès le commencement, dans toute la pièce elle ni Rodrigue ne poussent, et ne peuvent pousser, qu'un seul mouvement : on n'y voit aucune diversité ; aucune intrigue, aucun nœud ; et le moins clairvoyant des spectateurs devine, ou plutôt voit, la fin de cette aventure aussitôt

qu'elle est commencée. Et par ainsi je pense avoir montré bien clairement que le sujet n'en vaut rien du tout, puisque j'ai fait connaître qu'il manque de ce qui le pouvait rendre bon, et qu'il a tout ce qui pouvait le rendre mauvais. [Q, 73-74]

Autrement dit, le genre même de la tragi-comédie appelle un type de sujet précisément caractérisé, et celui du *Cid* répond mal à cette attente : il y faudrait plus d'imprévu, de renversements de situation, de coups de théâtre, de romanesque, de *suspense*. Implicitement, Scudéry juge que le sujet traité par Corneille, avec son mouvement rectiligne vers un dénouement que d'emblée l'on devine (l'amour triomphant de tous les obstacles), dénouement d'ailleurs connu d'avance puisque l'action représentée sur la scène est empruntée à l'Histoire, ferait un meilleur sujet de tragédie que de tragi-comédie. Peut-être est-ce par cette argumentation que le dramaturge s'est laissé persuader de donner sa pièce comme une *tragédie*, et non plus comme une *tragi-comédie*, à partir de l'édition de 1648, même s'il s'est toujours obstinément refusé à reconnaître la légitimité des observations de Scudéry.

Sur cette question, essentielle, de la valeur du sujet du *Cid*, *Les Sentiments de l'Académie* adoptent une position circonspecte et mesurée. Les académiciens se refusent en effet à donner raison à Scudéry ou à Corneille, et ils renvoient l'un et l'autre adversaire dos à dos : Scudéry critique à tort le sujet du *Cid*, ce qui ne veut pas du tout dire qu'il ne soit pas mauvais pour d'autres raisons que celles qu'il a mises en avant !

[*L'Observateur, i.e. Scudéry*] pose donc premièrement que le sujet du *Cid* ne vaut rien ; mais à notre avis il tâche plus de le prouver qu'il le prouve en effet, lorsqu'il dit, *que l'on n'y trouve aucun nœud ni aucune intrigue, et qu'on en devine la fin aussitôt qu'on en a vu le commencement*. Car le nœud des pièces de théâtre étant un accident inopiné qui arrête le cours de l'action représentée, et le dénouement un autre accident imprévu qui en facilite l'accomplissement, nous trouvons que ces deux parties du poème dramatique sont manifestes en celui du *Cid*, et que son sujet ne serait pas mauvais, nonobstant cette objection, s'il n'y en avait point de plus forte à lui faire.

Il ne faut que se souvenir que le mariage de Chimène avec Rodrigue ayant été résolu dans l'esprit du Comte, la querelle qu'il a incontinent après avec Don Diègue met l'affaire aux termes de se rompre, et qu'ensuite la mort que lui donne Rodrigue en éloigne encore plus la conclusion. Et dans ces continuelles traverses l'on reconnaîtra facilement le nœud de l'intrigue. Le dénouement aussi ne sera pas moins évident si l'on considère qu'après beaucoup de poursuites contre Rodrigue, Chimène s'étant offerte pour femme à quiconque lui en apporterait la tête, Don Sanche se présente, et que le Roi non seulement n'ordonne point de plus grande peine à Rodrigue, pour la mort du Comte, que de se battre une fois, mais encore contre l'attente de tous oblige Chimène d'épouser celui des deux qui sortira vainqueur du combat. Maintenant si ce dénouement

est selon l'art ou non, c'est une autre question qui se videra en son lieu. Tant y a qu'il se fait avec surprise, et qu'ainsi l'intrigue ni le démêlement ne manquent point à cette pièce. [...] Si donc le sujet du *Cid* se peut dire mauvais, nous ne croyons pas que ce soit pour ce qu'il n'a point de nœud : mais pour ce qu'il n'est pas vraisemblable. L'Observateur, à la vérité, a bien touché cette raison, mais ç'a été hors de sa place, quand il a voulu prouver qu'il choquait les principales règles dramatiques. [Q, 362-363]

Les académiciens réhabilitent donc l'intrigue du *Cid* en montrant qu'elle est correctement conformée, quoi qu'en dise Scudéry : elle se noue autour du péril qui entrave continûment les amours de Rodrigue et de Chimène, et son dénouement n'est pas si prévisible que les *Observations* le prétendent – pour la bonne raison qu'il est selon eux, comme à vrai dire l'essentiel de l'intrigue, parfaitement *invraisemblable*.

Cette question de la vraisemblance est au cœur des débats : elle est même l'une des deux clefs des jugements les plus sévères émis à l'encontre du *Cid*. On pourrait naïvement s'en étonner : une telle discussion n'est-elle pas nulle et non avenue, puisque la pièce transpose sur la scène des événements *véritables*, avérés dans la réalité historique, et dont différentes chroniques anciennes portent témoignage ? Ce serait méconnaître l'assise même de la doctrine classique, laquelle se caractérise en tout premier lieu par le statut réducteur qu'elle assigne à la fiction dramatique : celle-ci doit avoir pour ambition d'être une parfaite figuration mimétique de la réalité³, « si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite » (selon les mots de Chapelain dans sa célèbre *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, 1630). Le spectateur, autrement dit, doit croire durant tout le temps de la représentation que le spectacle qui lui est donné à voir et à entendre n'est rien d'autre qu'un fragment de réalité ; en conséquence, il s'agit pour les dramaturges de proscrire du théâtre tout ce qui pourrait rompre cette illusion et révéler la nature purement fictive de ce qui est figuré sur la scène. (La plupart des règles classiques, celles en particulier qui touchent les unités de temps et de lieu, découlent de ce précepte.) Il faut donc choisir le sujet représenté avec grand soin : que l'un ou l'autre de ses épisodes paraisse par trop extraordinaire, difficile à croire sans preuve⁴, alors l'esprit critique du spectateur se réveillera brutalement et le charme sera irrémédiablement rompu. Un événement peut bien être véridique, attesté dans la réalité : s'il paraît non vraisemblable (compte tenu de ce que l'esprit d'un spectateur est susceptible d'admettre sans le mettre en doute), il ne peut constituer une matière dramatique satisfaisante ; les matériaux du dramaturge ne sont pas les mêmes que ceux de l'historien, et, comme l'écrit Chapelain dans la conclusion des *Sentiments de l'Académie*, la vérité « a peu de crédit dans l'art des beaux mensonges » [Q, 416]... Les théoriciens s'autorisent souvent d'une maxime d'Aristote, recommandant que l'on préfère « ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction »

(*Poétique*, XXIV, 1460a ; Corneille discutera la formule en 1660 dans son *Discours de la Tragédie*⁵) ; ainsi Scudéry dans ses *Observations* :

Je n'aurai pas plus de peine à prouver qu'il [*le sujet du Cid*] choque les principales règles dramatiques, et j'espère le faire avouer à tous ceux qui voudront se souvenir après moi qu'entre toutes les règles dont je parle, celle qui sans doute est la plus importante, et comme la fondamentale de tout l'ouvrage, est celle de la vraisemblance. Sans elle, on ne peut être surpris par cette agréable tromperie, qui fait que nous semblons nous intéresser aux bons ou aux mauvais succès de ces héros imaginaires. Le poète, qui se propose pour sa fin d'émouvoir les passions de l'auditeur par celles des personnages, quelque vives, fortes et bien poussées qu'elles puissent être, n'en peut jamais venir à bout (s'il est judicieux) lorsque ce qu'il veut imprimer en l'âme n'est pas vraisemblable. Aussi ces grands maîtres anciens, qui m'ont appris ce que je montre ici à ceux qui l'ignorent, nous ont toujours enseigné que le poète et l'historien ne doivent pas suivre la même route : et qu'il vaut mieux que le premier traite un sujet vraisemblable qui ne soit pas vrai, qu'un vrai qui ne soit pas vraisemblable. Je ne pense pas qu'on puisse choquer une maxime que ces grands hommes ont établie, et qui satisfait si bien le jugement. C'est pourquoi j'ajoute, après l'avoir fondée en l'esprit de ceux qui la lisent, qu'il est vrai que Chimène épousa le Cid, mais qu'il n'est point vraisemblable qu'une fille d'honneur épouse le meurtrier de son père. Cet événement était bon pour l'historien, mais il ne valait rien pour le poète ; et je ne crois pas qu'il suffise de donner des répugnances à Chimène ; de faire combattre le devoir contre l'amour ; de lui mettre en la bouche mille antithèses sur ce sujet ; ni de faire intervenir l'autorité d'un Roi ; car enfin, tout cela n'empêche pas qu'elle ne se rende parricide, en se résolvant d'épouser le meurtrier de son père. Et bien que cela ne s'achève pas sur l'heure, la volonté (qui seule fait le mariage) y paraît tellement portée, qu'enfin Chimène est une parricide. Ce sujet ne peut être vraisemblable ; et par conséquent il choque une des principales règles du poème. [...] [*Aristote*] montre que le métier du poète est bien plus difficile que celui de l'historien : parce que celui-ci raconte simplement les choses, comme en effet elles sont arrivées, au lieu que l'autre les représente non pas comme elles sont, mais bien comme elles ont dû être. C'est en quoi l'auteur du *Cid* a failli, qui, trouvant dans l'histoire d'Espagne que cette fille avait épousé le meurtrier de son père, devait considérer que ce n'était pas un sujet d'un poème accompli, parce qu'étant historique, et par conséquent vrai, mais non pas vraisemblable, d'autant qu'il choque la raison et les bonnes mœurs, il ne pouvait pas le changer ni le rendre propre au poème dramatique. [Q, 74-77]

On admirera la perfection toute retorse de l'argumentation de Scudéry : le sujet du *Cid* n'étant pas vraisemblable, il ne pouvait donner matière à une pièce de théâtre sans être modifié, être rendu « propre au poème

dramatique » ; mais puisqu'il est tissé d'événements véritables, il est impossible de les modifier sans entorse à la vérité historique – aussi ce sujet devait-il être écarté tout de bon. *Les Sentiments de l'Académie* confirment ce point de vue, mais avec quelques nuances. L'opuscule académique s'attache d'abord à fonder l'exigence de vraisemblance par une paraphrase plus précise de la *Poétique* d'Aristote :

À ce que nous pouvons juger des sentiments d'Aristote sur la matière du vraisemblable, il n'en reconnaît que de deux genres, le commun, et l'extraordinaire. Le commun comprend les choses qui arrivent ordinairement aux hommes, selon leurs conditions, leurs âges, leurs mœurs et leurs passions ; comme il est vraisemblable qu'un marchand cherche le gain, qu'un enfant fasse des imprudences, qu'un prodigue tombe en misère, et qu'un homme en colère coure à la vengeance, et tous les effets qui ont accoutumé d'en procéder. L'extraordinaire embrasse les choses qui arrivent rarement, et outre le vraisemblable ordinaire, comme qu'un habile méchant soit trompé, qu'un homme fort soit vaincu. Dans cet extraordinaire entrent tous les accidents qui surprennent et qu'on attribue à la Fortune, pourvu qu'ils naissent de l'enchaînement des choses qui arrivent d'ordinaire. [...] Hors de ces deux genres il ne se fait rien qu'on puisse ranger sous le vraisemblable, et s'il arrive quelque événement qui ne soit pas compris sous eux, il s'appelle simplement possible : comme il est possible, que celui qui a toujours vécu en homme de bien commette un crime volontairement. Et une telle action ne peut servir de sujet à la poésie narrative ni à la représentative ; puisque si le possible est leur propre matière, il ne l'est pourtant que lorsqu'il est vraisemblable ou nécessaire. Mais le vraisemblable, tant le commun que l'extraordinaire, doit avoir cela de particulier, que soit par la première notion de l'esprit, soit par réflexion sur toutes les parties dont il résulte, lorsque le poète l'expose aux auditeurs ou aux spectateurs, ils se portent à croire sans autre preuve qu'il ne contient rien que de vrai, pour ce qu'ils ne voient rien qui y répugne. Quant à la raison qui fait que le vraisemblable, plutôt que le vrai, est assigné pour partage à la poésie épique et dramatique, c'est que cet art ayant pour fin le plaisir utile, il y conduit bien plus facilement les hommes par le vraisemblable, qui ne trouve point de résistance en eux, que par le vrai, qui pourrait être si étrange et si incroyable qu'ils refuseraient de s'en laisser persuader et de suivre leur guide sur sa seule foi. [...] Sur ce fondement nous disons que le sujet du *Cid* est défectueux dans sa plus essentielle partie, pour ce qu'il manque de l'un et de l'autre vraisemblable, et du commun et de l'extraordinaire. Car, ni la bienséance des mœurs d'une fille introduite comme vertueuse n'y est gardée par le poète, lorsqu'elle se résout à épouser celui qui a tué son père, ni la Fortune, par un accident imprévu et qui naisse de l'enchaînement des choses vraisemblables, n'en fait point le démêlement. Au contraire, la fille consent à ce mariage par la seule violence que lui fait son amour, et le dénouement de l'intrigue n'est fondé que sur l'injustice inopinée de Fernand qui vient ordonner un mariage, que par raison il ne devait pas

seulement proposer. Nous avouons bien que la vérité de cette aventure combat en faveur du poète, et le rend plus excusable que si c'était un sujet inventé. Mais nous maintenons que toutes les vérités ne sont pas bonnes pour le théâtre, et qu'il en est de quelques-unes comme de ces crimes énormes, dont les Juges font brûler les procès avec les criminels. Il y a des vérités monstrueuses, ou qu'il faut supprimer pour le bien de la société, ou que si l'on ne les peut tenir cachées il faut se contenter de remarquer comme des choses étranges. C'est principalement en ces rencontres que le poète a droit de préférer la vraisemblance à la vérité, et de travailler plutôt sur un sujet feint et raisonnable, que sur un véritable qui ne fût pas conforme à la raison. Que s'il est obligé de traiter une matière historique de cette nature, c'est alors qu'il la doit réduire aux termes de la bienséance, sans avoir égard à la vérité, et qu'il la doit plutôt changer toute entière que de lui laisser rien qui soit incompatible avec les règles de son art ; lequel se proposant l'idée universelle des choses, les épure des défauts et des irrégularités particulières que l'histoire par la sévérité de ses lois est contrainte d'y souffrir. De sorte qu'il y aurait eu sans comparaison moins d'inconvénient dans la disposition du *Cid*, de feindre contre la vérité, ou que le Comte ne se fût pas trouvé à la fin le véritable père de Chimène, ou que contre l'opinion de tout le monde il ne fût pas mort de sa blessure, ou que le salut du Roi et du royaume eût absolument dépendu de ce mariage, pour compenser la violence que souffrait la Nature en cette occasion, par le bien que le Prince et son État en recevrait ; tout cela, disons-nous, aurait été plus pardonnable, que de porter sur la scène l'événement tout pur et tout scandaleux, comme l'histoire le fournissait. Mais le plus expédient eût été de n'en point faire de poème dramatique, puisqu'il était bien trop connu pour l'altérer en un point si essentiel, et de trop mauvais exemple pour l'exposer à la vue du peuple, sans l'avoir auparavant rectifié. [Q, 363-366]

On voit ce qui distingue le point de vue des académiciens de celui de Scudéry : pour eux, il eût été parfaitement admissible de faire primer l'exigence de vraisemblance sur celle de vérité, et donc de réformer le sujet du *Cid*. Les solutions plus « vraisemblables » que les doctes académiciens soufflent à Corneille ont évidemment de quoi faire sourire : une « fausse mort » du Comte, qui eût permis de faire réapparaître Don Gormas au dénouement, comme par l'effet d'une résurrection, pour autoriser le mariage de sa fille avec Rodrigue ; ou bien une reconnaissance romanesque (bien dans l'esprit de la tragi-comédie, c'est vrai) dévoilant à la fin que Chimène, en fait, n'est pas la fille du Comte – et dès lors, quel obstacle au mariage ?... On voit comme sont relatives les normes de la vraisemblance ! Ainsi donc, contre la vérité historique, l'Académie pense que l'extraordinaire sujet du *Cid* – Chimène épousant Rodrigue, l'assassin de son père – n'est susceptible d'être traité dramatiquement qu'à la condition que Rodrigue ne tue pas véritablement Don Gormas, ou que Chimène ne soit pas la fille de celui-ci. La troisième solution suggérée – un mariage dicté par d'impératives raisons d'ordre politique – paraît plus admissible, mais elle ne souligne que mieux ce qui,

dans ce sujet, aux yeux de l'Académie, choque la vraisemblance autant que la morale : le fait que le mariage de Chimène et Rodrigue est, au fond, *un mariage d'amour*. Telle est bien cette « vérité monstrueuse » que Corneille s'est rendu coupable d'avoir divulguée et exaltée, au lieu de l'ensevelir dans le silence et l'oubli – « comme de ces crimes énormes, dont les Juges font brûler les procès avec les criminels », selon la comparaison saisissante à laquelle recourent les académiciens. On reviendra plus loin sur cette condamnation morale de l'intrigue du *Cid*, qui commande nombre des objections de détail formulées à l'encontre de telle ou telle scène ; poursuivons d'abord l'examen des griefs techniques relatifs à l'agencement général, à la « constitution » de la pièce, comme on disait alors.

LE CID ET L'OBSERVANCE DES RÈGLES, I : L'UNITÉ D'ACTION

Il est courant de ramener, par souci d'extrême simplification, la doctrine classique à la règle des trois unités – de temps, de lieu et d'action – contraignant étroitement l'élaboration dramaturgique du sujet choisi par l'auteur. Il faut se souvenir toutefois qu'au moment où Corneille compose *Le Cid*, ces règles ne sont précisément codifiées que depuis fort peu de temps, et que le débat n'est pas clos touchant à leur légitimité comme aux avantages et aux inconvénients de leur mise en pratique. Les unités de temps et de lieu sont de simples conséquences de l'idéal d'imitation du réel assigné au spectacle représenté sur la scène ; l'unité d'action, par contre, est le fondement de la cohésion organique de l'intrigue : elle ordonne et hiérarchise les relations entre les différents éléments qui constituent cette intrigue. Mairet, dans un important texte théorique publié en 1631, la *Préface en forme de discours poétique* placée en tête de sa pièce *La Silvanire*, formule ainsi cette règle essentielle de la dramaturgie classique :

il doit y avoir une maîtresse et principale action à laquelle toutes les autres se rapportent comme les lignes de la circonférence au centre. Il est vrai qu'on y peut ajouter quelque chose en forme de l'épisode de la tragédie, afin de remédier à la nudité de la pièce, pourvu toutefois que cela ne préjudicie en aucune façon à l'unité de la principale action à laquelle cette-ci est comme sous-ordonnée : et en ce cas le sujet de la comédie n'est pas simple, mais composé⁶...

Unité n'est donc pas synonyme d'*unicité* : l'intrigue d'une pièce composée peut se développer en deux fils parallèles, à condition que le second fil (l'épisode) soit étroitement subordonné au premier (l'action principale). Cet épisode ne doit en aucune façon être superflu ; son déroulement doit participer de façon décisive à la marche générale de l'intrigue. On devine ce qui, dans *Le Cid*, pose problème au regard de cette règle : toutes les scènes qui ont trait à l'amour de l'Infante pour Rodrigue constituent-elles un véritable épisode,

nécessaire à l'action de la pièce, ou bien une simple excroissance, un développement superflu dont Corneille aurait tout aussi bien dû s'abstenir, et qu'il n'a composé, peut-être, que pour donner un rôle à l'actrice représentant Dona Urrique ? Telles sont, en tout cas, les insinuations de Scudéry – qui, dans un même mouvement, juge également superflus les personnages de Don Sanche et Don Arias !

La troisième scène [I, III] est encore plus défectueuse, en ce qu'elle attire en son erreur toutes celles où parlent l'Infante ou Don Sanche : [...] et l'une et l'autre tiennent si peu dans le corps de la pièce, et sont si peu nécessaires à la représentation, qu'on voit clairement que Dona Urrique n'y est que pour faire jouer la Beauchâteau, et le pauvre Don Sanche pour s'y faire battre par Don Rodrigue. Et cependant, il nous est enjoint par les maîtres de ne mettre rien de superflu dans la scène. Ce n'est pas que j'ignore que les épisodes font une partie de la beauté d'un poème, mais il faut pour être bons qu'ils soient plus attachés au sujet. [...] Ces amplifications qui ne sont pas tout à fait nécessaires, mais qui ne sont pas aussi hors de la chose, s'appellent épisodes chez Aristote : et l'on donne ce nom à tout ce que l'on peut insérer dans l'argument, sans qu'il soit de l'argument même. Ces épisodes, qui sont aujourd'hui fort en usage, sont trouvés bons lorsqu'ils aident à faire quelque effet dans le poème [...], ou bien lorsqu'ils sont nécessaires, ou vraisemblablement attachés au poème [...]. Notre auteur (sans doute) ne savait pas cette doctrine, puisqu'il se fût bien empêché de mettre tant d'épisodes dans son poème, qui [...] n'en avait pas besoin : ou si sa stérilité ne lui permettait pas de le traiter sans cette aide, il y en devait mettre qui ne fussent pas irréguliers. Il aurait sans doute banni Doña Urrique, Don Sanche et Don Arias, et n'aurait pas eu tant de feu à leur faire dire des pointes, ni tant d'ardeur à la déclamation, qu'il ne se fût souvenu que pas un de ces personnages ne servait aux incidents de son poème, et n'y avait aucun attachement nécessaire. [Q, 86-87]

Scudéry, tout au long de ses *Observations*, affûte ses railleries contre la pauvre Infante, et dans une moindre mesure contre Don Sanche et Don Arias : il en parle comme de « nos bouches inutiles » – « ce qu'elles disent n'est pas seulement superflu, mais les personnages le sont eux-mêmes » [Q, 88] ; évoquant un peu plus loin la scène IV, II, il écrit qu'il suffit de dire qu'elle est faite par l'Infante, « pour dire qu'elle est inutile » [Q, 92] ; et plus loin encore, à propos du dernier acte : « La seconde et troisième scène [V, II & III] n'est qu'une continuelle extravagance de notre Infante superflue » [Q, 94]. *Les Sentiments de l'Académie* tempèrent quelque peu les excès de Scudéry (on ne peut soutenir de bonne foi que Don Sanche constitue un personnage superflu au regard de l'action principale du *Cid* !), mais n'en condamnent pas moins la présence de l'Infante dans la pièce :

nous sommes entièrement de l'avis de l'Observateur, et tenons tout l'épisode de l'Infante condamnable. Car ce personnage ne contribue rien ni à la conclusion, ni à la rupture de ce mariage, et ne sert qu'à représenter une passion niaise, qui d'ailleurs est peu séante à une Princesse, étant conçue pour un jeune homme qui n'avait encore donné aucun témoignage de sa valeur. Ce n'est pas que nous ignorions que tous les épisodes, quoique non nécessaires, ne sont pas pour cela bannis de la poésie. Mais nous savons aussi [...] que la dramatique ne [*les*] souffre que fort courts, et qu'elle n'en reçoit point de cette nature qui règnent dans toute la pièce. La plupart de ce que l'Observateur dit ensuite, pour appuyer sa censure, touchant la liaison des épisodes avec le sujet principal, est pure doctrine d'Aristote, et très conforme au bon sens. Mais nous sommes bien éloignés de croire avec lui que Don Sanche soit du nombre de ces personnages épisodiques qui ne font aucun effet dans le poème. Et certes il est malaisé de s'imaginer quelle raison il a eu de prendre une telle opinion, ayant pu remarquer que Don Sanche est rival de Don Rodrigue en l'amour de Chimène, qu'après la mort du Comte il la sert auprès du Roi, pour essayer d'acquérir ses bonnes grâces, et qu'enfin il se bat pour elle contre Rodrigue, et demeure vaincu. Si bien que les actions de Don Sanche sont mêlées dans toutes les principales du poème, et la dernière, qui est celle du combat, ne se fait pas simplement afin qu'il soit battu, comme prétend l'Observateur, mais afin que par le désavantage qu'il y reçoit, Rodrigue puisse être purgé de la mort du Comte, et en même temps obtenir Chimène. L'objection semble plus forte contre Don Arias, qui a sans doute moins de part dans le sujet que Don Sanche. Toutefois on ne peut pas dire absolument que ce personnage y soit aussi peu nécessaire que l'Infante. Car en le bannissant il faudrait bannir des tragédies tous les conseillers des princes, et condamner généralement tous les poètes anciens et modernes qui les y ont introduits. Outre que sur la fin il sert de juge de camp, lorsque les deux rivaux se battent. Ainsi il ne peut passer pour être entièrement inutile, comme l'Observateur l'assure. [Q, 377-378]

Sans doute la mauvaise foi aveugle-t-elle en l'occurrence ces critiques – surtout Scudéry qui feint de considérer que Corneille eût mieux fait de supprimer tout à fait le personnage de l'Infante et les scènes où elle intervient. L'Académie, dans un trait de lucidité qui semble exprimé comme à contrecœur, reconnaît cependant à l'épisode un mérite, sinon une raison d'être : « La seconde et troisième scène [*du dernier acte*] ont leur défaut accoutumé de la superfluité de l'Infante, et font languir le théâtre, pour le peu qu'elles contribuent à la principale aventure. Il est vrai pourtant qu'elles ne manquent pas de beaux mouvements, et que si elles étaient nécessaires elles se pourraient dire belles » [Q, 390]... La beauté extrême, la puissance d'émotion des scènes où intervient l'Infante, l'héroïsme de renoncement du personnage qui balance l'héroïsme conquérant de Rodrigue, l'ardeur de son amour qui légitime celui de Chimène, voilà ce qui a frappé les partisans de Corneille.

L'auteur anonyme du *Souhait du Cid*, moins féru de théorie que Scudéry et l'Académie, y verrait même une suffisante justification de l'épisode :

C'est avoir de la vertu que de résister puissamment à ces rencontres, recherchant les occasions d'écartier les objets qui échauffent notre sang et nous donnent des impressions contraires à ce que nous devons à Dieu, à nous-mêmes, et à notre prochain ; c'est ce qu'a fait Urraque donnant à Chimène celui que sa condition ne lui permettait pas de retenir ; mettant une autre en possession de l'objet de son amour, elle s'en rendait la jouissance impossible, en quoi elle n'avait pas moins d'adresse que de prudence pour se guérir d'une plaie qui se flatte, d'un remède qui l'envenime tant qu'on est dans l'espérance de l'obtenir. Si on apprend ici comment Chimène a eu de l'amour pour Rodrigue, Scudéry peut-il avancer avec vérité que cette pièce est étrangère et une forme d'épisode irrégulier⁷ ? Il s'est voulu (à mon avis) donner l'occasion de citer Aristote, et expliquer ce terme inconnu qui passera pour un vrai épisode [Q, 172-173]...

Mais c'est peut-être un autre défenseur anonyme de Corneille, l'auteur de la *Défense du Cid* publiée en réponse immédiate aux *Observations* de Scudéry, qui touche le plus près à la véritable raison d'être de cet épisode, où il décèle essentiellement un élément d'équilibre, de contraste et d'harmonie que motive l'économie de la pièce au plan esthétique :

[*Le Censeur*] le reprend à mon avis mal à propos d'avoir inséré dans sa pièce quelque scène où il fait paraître une Infante qui est touchée de même passion que Chimène, puisqu'elle n'entre pas dans la conclusion de la tragi-comédie, et n'est pas une des parties qui fasse corps. Je réponds qu'il se méprend, et qu'il n'est pas nécessaire que tout ce qui embellit et donne ornement fasse partie de la chose belle, les mouches et les assassins⁸ sur le visage d'une femme n'en font pas ni les traits, ni les parties ; mais on ne laisse pas de les y trouver bien assises, puisqu'elles servent à relever la blancheur par leur opposition, et l'Infante introduite ne peut point être inutile au dessein du *Cid*, bien qu'elle ne soit pas du corps de son dessein, puisqu'elle sert à relever les mérites de Rodrigue dont elle avait été éprise toute Infante qu'elle était, et par là même à excuser Chimène de s'être affermie en une passion où elle avait vu une Reine assujettie. [Q, 116-117]

La métaphore est belle : l'épisode de l'Infante est au *Cid* ce que la mouche est au visage d'une belle, un ornement qui en relève les beautés ; il offre aux émotions de l'action principale un écho continu : la passion de l'Infante accompagne secrètement celle de Chimène, et elle souligne adroitement les qualités héroïques de Rodrigue. Ce contrepoint subtil témoigne de la sûreté de goût de Corneille, de son sens de l'effet ; il valait certes bien une minime infraction aux règles. Pareille supériorité de l'intuition éclairée sur le carcan de

la théorie normative ainsi manifestée légitime d'avance des réflexions publiées bien des années plus tard :

Il faut donc s'élever au-dessus des règles qui ont toujours quelque chose de sombre et de mort. Il faut ne concevoir pas seulement par des raisonnements abstraits et métaphysiques en quoi consiste la beauté des vers, il la faut sentir et la comprendre tout d'un coup ; et en avoir une idée si vive et si forte, qu'elle nous fasse rejeter sans hésiter tout ce qui n'y répond pas. Cette idée et cette impression vive, qui s'appelle *sentiment* ou *goût*, est tout autrement subtile que toutes les règles du monde ; elle fait apercevoir des défauts et des beautés qui ne sont point marquées dans les livres : c'est ce qui nous élève au-dessus des règles, qui fait qu'on n'y est point asservi ; qu'on en juge, qu'on n'en abuse point ; et qu'on ne les suit pas en ce qu'elles ont de défectueux et de faux. Enfin c'est cette idée vive qui s'exprime et se représente dans ce qu'on écrit : au lieu que les préceptes demeurent toujours stériles, tant que l'on ne les connaît que par spéculation et par raisonnement, et que l'esprit n'en est pas pénétré par cette autre sorte de connaissance⁹.

LE CID ET L'OBSERVANCE DES RÈGLES, II : UNITÉS DE TEMPS & DE LIEU

La stratégie de Scudéry, on l'aura maintenant compris, consiste le plus souvent à accuser Corneille d'avoir enfreint telle règle essentielle de l'art dramatique (quand ce n'est pas de la morale) et à condamner sa pièce au regard de la théorie. En ce qui concerne l'unité de temps, cependant, pareil reproche eût été infondé : *Le Cid* observe bel et bien la règle dite « des vingt-quatre heures¹⁰ », qui prescrit que l'action soit resserrée dans l'espace d'une révolution solaire. Aussi Scudéry attaque-t-il par un autre biais, jugeant qu'ici l'observance de la règle a conduit Corneille à produire une pièce absurde. Dans la réalité historique, les événements qui forment la matière du *Cid* s'étalent sur plusieurs années, tout comme dans la pièce de Guillén, la dramaturgie espagnole n'étant pas asservie à l'unité temporelle (les actes sont chez les Espagnols autant de « journées » que peut fort bien séparer un très long intervalle de temps). Corneille, en condensant ces événements en une seule journée, a produit une intrigue trop compacte, et qui heurte toute vraisemblance ; surtout, le sujet en devient encore plus insoutenable moralement, Chimène promettant d'épouser Rodrigue au lendemain du jour où celui-ci a occis son père ! Voici le détail de l'argumentation de Scudéry :

pour observer celle [*la règle*] des vingt-quatre heures (excellente quand elle est bien entendue), l'Auteur français bronche plus lourdement que l'espagnol, et fait mal en pensant bien faire. Ce dernier donne au moins quelque couleur [*quelque couverture*] à sa faute, parce que son poème

étant irrégulier, la longueur du temps, qui rend toujours les douleurs moins vives, semble en quelque façon rendre la chose plus vraisemblable. Mais faire arriver en vingt-quatre heures la mort d'un père, et les promesses de mariage de sa fille avec celui qui l'a tué ; et non pas encore sans le connaître ; non pas dans une rencontre inopinée ; mais dans un duel dont il était l'appelant ; c'est (comme a dit bien agréablement un de mes amis) ce qui loin d'être bon dans les vingt-quatre heures, ne serait pas supportable dans les vingt-quatre ans. Et par conséquent (je le redis encore une fois) la règle de la vraisemblance n'est point observée, quoiqu'elle soit absolument nécessaire. Et véritablement toutes ces belles actions que fit le Cid en plusieurs années sont tellement assemblées par force en cette pièce, pour la mettre dans les vingt-quatre heures, que les personnages y semblent des dieux de machine, qui tombent du Ciel en terre : car enfin, dans le court espace d'un jour naturel, on élit un Gouverneur au Prince de Castille ; il se fait une querelle et un combat entre Don Diègue et le Comte, autre combat de Rodrigue et du Comte, un autre de Rodrigue contre les Maures ; un autre contre Don Sanche ; et le mariage se conclut entre Rodrigue et Chimène : je vous laisse à juger, si ne voilà pas un jour bien employé, et si l'on n'aurait pas grand tort d'accuser tous ces personnages de paresse ? [Q, 77-78]

À de certains moments, le rythme serré des événements peut même sembler grotesque tant il est forcé :

La cinquième [*scène du dernier acte*], qui fait arriver Don Sanche, me fait aussi vous avertir que vous preniez garde que dans le petit espace de temps qui se coule à réciter cent quarante vers, l'Auteur fait aller Rodrigue s'armer chez lui, se rendre au lieu du combat ; se battre ; être vainqueur ; désarmer Don Sanche ; lui rendre son épée ; lui ordonner de l'aller porter à Chimène ; et le temps qu'il faut à Don Sanche pour venir de la place chez elle : tout cela se fait pendant qu'on récite cent quarante vers [Q, 94]...

Les Sentiments de l'Académie confirment les reproches de Scudéry essentiellement sur la question de la moralité : le télescopage de la mort du père de Chimène avec l'annonce du mariage de celle-ci avec son meurtrier est d'autant plus choquant qu'il intervient dans l'espace d'une journée.

L'objection que fait l'Observateur ensuite nous semble très considérable. [...] certes l'Auteur ne peut nier ici que l'art ne lui ait manqué, lorsqu'il a compris tant d'actions remarquables dans l'espace de vingt-quatre heures, et qu'il n'a pu autrement fournir les cinq actes de sa pièce, qu'en entassant tant de choses l'une sur l'autre en si peu de temps. Mais si nous estimons qu'on l'ait bien repris pour la multitude des actions employées dans ce poème, nous croyons qu'il y a eu encore plus de sujet de le reprendre pour avoir fait consentir Chimène à épouser Rodrigue le jour même qu'il avait tué le Comte. Cela surpasse toute sorte de créance, et ne peut vraisemblablement tomber dans l'âme, non seulement d'une sage fille.

mais d'une qui serait la plus dépouillée d'honneur et d'humanité. En ceci, il ne s'agit pas simplement d'assembler plusieurs aventures diverses et grandes en un si petit espace de temps, mais de faire entrer dans un même esprit, et dans moins de vingt-quatre heures, deux pensées si opposées l'une à l'autre, comme sont la poursuite de la mort d'un père, et le consentement d'épouser son meurtrier ; et d'accorder en un même jour deux choses qui ne se pouvaient souffrir dans toute une vie. L'auteur espagnol a moins péché en cet endroit contre la bienséance, faisant passer quelques jours entre cette poursuite et ce consentement. Et le français, qui a voulu se renfermer dans la règle des vingt-quatre heures, pour éviter une faute est tombé dans une autre, et de crainte de pécher contre les règles de l'art, a mieux aimé pécher contre celles de la Nature. [Q, 369-370]

Pour le reste, l'Académie semble considérer un peu plus souplement que Scudéry la question de la fidélité à la durée historique : Corneille a eu raison de condenser les événements de son intrigue, cette liberté ressortissant à l'art du dramaturge.

Quant à celle [*la question*] qui a été proposée par quelques-uns, si le poète est condamnable pour avoir fait arriver en un même temps des choses venues en des temps différents, nous estimons qu'il ne l'est point, s'il le fait avec jugement, et en des matières, ou peu connues, ou peu importantes. Le poète ne considère dans l'histoire que la vraisemblance des événements, sans se rendre esclave des circonstances qui en accompagnent la vérité. De manière que pourvu qu'il soit vraisemblable que plusieurs actions se soient aussi bien pu faire conjointement que séparément, il est libre au poète de les rapprocher, si par ce moyen il peut rendre son ouvrage plus merveilleux. [Q, 371]

Laissons de côté l'infraction à la moralité et aux lois de la nature, et revenons-en au problème théorique : est-il légitime de condenser dans une journée dramatique des événements qui, selon toute vraisemblance, excèdent largement cet espace de temps ? Les partisans de Corneille ont ici beau jeu de souligner que Scudéry oublie une vérité essentielle : par essence, le théâtre est fiction, illusion ; un dramaturge habile peut bien forcer, insensiblement, le spectateur à suivre le rythme qu'il impose à l'action. Plusieurs libelles développent cet argument. *Le Souhait du Cid* fait valoir que la représentation d'une action excédant en réalité les vingt-quatre heures ne heurte en rien les capacités de l'esprit des spectateurs :

La règle des vingt-quatre heures, n'est-ce pas une observation trop scrupuleuse à l'égard de la mémoire qui s'attache plus aux choses et aux actions qu'à leur durée, qui regarde en un instant ce qui s'est passé en cinq cents ans, comme s'il était présent, qui voit en un moment un enfant naître, devenir homme et mourir vieillard, qui se plaît d'accourcir le temps afin de ne point languir dans la représentation des objets qu'elle considère, qui s'enquête plus du vrai que de l'apparence, qui court dans l'histoire avec grande vitesse de peur de s'ennuyer : n'est-ce pas être contraire à l'humeur

française, qui voudrait déjà voir ce qui se fera d'ici à dix ans, à qui le délai donne de l'inquiétude, et les occasions de bien faire sont trop lentes, ne lui permettant pas d'exécuter maintenant ce qui s'accomplira dans un siècle ? Ne saurait-on en moins de vingt-quatre heures représenter sur un théâtre la vie d'un roi qui aura vécu cent ans ? Dans une même galerie les yeux voient en peinture sans déplaisir des personnages qui ont été en plusieurs siècles ; si la mémoire leur ressemble, [...] ne pourra-t-elle pas le même ? [...] c'est l'action et non pas le temps qui agréé au spectateur. [Q, 165]

Ce critique anonyme conteste donc la pertinence de la règle elle-même : pour lui, rien ne justifie le resserrement de l'action dans l'espace d'une journée, puisque l'illusion dramatique peut jouer des pleines ressources de l'imagination. C'est également le point de vue de l'auteur du *Discours à Cliton sur les Observations du Cid*, qu'il publie avec un *Traité de la disposition du poème dramatique, et de la prétendue règle des vingt-quatre heures* composé quelques années plus tôt, et que le débat suscité par *Le Cid* lui donne occasion de faire paraître.

En cet endroit il faut que je réponde à ceux [...] qui ont voulu rendre générale la règle des vingt-quatre heures, pour ce (disent-ils) qu'on ne peut concevoir que ce qui est discouru et représenté sur le théâtre en deux ou trois heures ait été fait en un plus long temps que d'un jour civil ou naturel. Je leur dis premièrement, qu'ils veulent passer pour petits esprits, de priver leur entendement de la faculté d'opérer en beaucoup de façons qui lui sont possibles, et qui sont ordinaires aux bons cerveaux, car en voyant représenter une pièce de théâtre, suppléer les temps, supposer les actions et s'imaginer les lieux sont des opérations d'esprit qui de vérité ne peuvent être bien faites que par les habiles, mais que les plus grossiers peuvent faire en quelque façon, et selon qu'ils ont le sens commun plus ou moins subtil. Sans telles opérations de la part des auditeurs, il est impossible au poète de faire discourir et représenter une histoire, pour succincte qu'elle soit, à cause du peu de temps et du lieu qui lui est prescrit pour conclure et confiner sa pièce : et ceux-là même qui ne veulent représenter que des choses arrivées en vingt-quatre heures, ne peuvent nier que les faisant passer sur le théâtre en deux heures, ils n'obligent les spectateurs à suppléer le reste du temps, qu'ils veulent être si scrupuleusement réglé et limité ; de façon que s'ils ne veulent pas qu'on supplée rien aux choses représentées, il pêchent eux-mêmes contre leur règle. [...] si l'imagination de l'auditeur doit être violentée par de semblables opérations de l'esprit, elle l'est aussi bien pour n'être qu'un peu choquée que pour l'être beaucoup. [Q, 267]

Toujours selon cet auteur, la règle ne peut guère valoir que pour les pièces dites *simples*, qui représentent une action unique et ponctuelle (comme la plupart des comédies) ; pour toutes les autres, dont les sujets réclament plus d'ampleur, les vingt-quatre heures sont un carcan. La seule véritable règle doit

donc être de condenser la durée de l'action dans la durée dramatique de façon *proportionnée*.

[*Les poèmes dramatiques*] qui sont composés de deux ou trois sujets remplis d'effets et d'incidents sont hors de la règle de vingt-quatre heures, et demandent un plus long temps pour être représentés, non toutefois si long qu'il serait si les choses se faisaient, mais tel que les auditeurs en puissent discerner une partie, et supposer l'autre : car la représentation n'étant que l'ombre de l'histoire, il n'est pas requis que cette ombre soit égale au corps, moyennant qu'elle y soit proportionnée, et qu'elle paraisse. Et tout de même que ceux qui voient un grand homme en plein midi ne le jugent pas contrefait pour voir son ombre plus petite que sa personne : une histoire ne sera point mutilée pour être représentée en peu de lieu, et en peu de temps, pourvu que le temps et le lieu soit proportionné à tout le corps du sujet, et puisse être discerné par les auditeurs. [Q, 253-254]

La Nature ne fait rien que l'art ne puisse imiter : toute action et tout effet possible et naturel peut être imité par l'art de poésie. La difficulté est de bien imiter et de bien prendre les mesures et proportions des choses représentées à celles qu'on représente. Il n'est point d'histoire, pour longue qu'elle soit, qui ne puisse être mise dessus la scène. Mais tous ceux qui s'en mêlent ne savent pas la méthode de marquer et discerner les temps et les lieux ; comme il est besoin aux peintres pour faire de belles perspectives de savoir l'optique, il n'est pas moins nécessaire aux poètes pour bien réussir en leurs desseins d'être clairvoyants au théâtre. [Q, 256]

Tout est affaire de proportion dans la *disposition intérieure* de l'action ; le dramaturge doit avoir tout loisir d'assembler des faits qui outrepassent les vingt-quatre heures, en s'appliquant seulement à donner l'impression que l'action est restreinte à un seul jour. Cette durée fictive et illusoire, que l'auteur de ce *Traité* anonyme appelle la « journée ordinaire de théâtre », n'est donc qu'une convention, un espace de temps dans lequel se déploient les événements et les sentiments que l'auteur a choisi de représenter ; d'ailleurs, quels faits héroïques, quelles intrigues amoureuses adviennent réellement en une si courte durée ? Dans la réalité, de tels faits demandent souvent bien plus de temps pour s'épanouir ; leur condensation en une durée brève, mais pleine, débordante d'événements, est justement le propre de l'art dramatique.

Dans cette *journée ordinaire*, comme je l'entends, on peut réduire des histoires de plusieurs années pleines d'effets et d'accidents, ou composer et feindre des sujets de deux ou trois fils¹¹, qui seront merveilleusement bien conclus dans le même temps. J'avoue que pour faire des pièces de telle conséquence, il faut que le poète soit judicieux et plein d'industrie, et qu'il sache bien les justesses et les proportions du théâtre [...]. C'est pourquoi je n'écoute pas volontiers ceux qui ne désirent voir dans la scène que des actions arrivées en 24 heures. Que deviendraient tous les sujets d'amour et de guerre ? Combien se voit-il de capitaines qui aient pris des villes de vive force en un jour et une nuit ? Combien d'amants qui soient venus à

bout de leur dessein en si peu de temps ? [...] C'est à l'esprit du poète à disposer la scène, en telle sorte qu'il y puisse représenter plusieurs actions aussi bien comme une : et qu'on puisse y voir et discerner autant de pays séparés ou contigus, voisins ou éloignés que l'argument de la pièce en pourra toucher, parcourir, ou comprendre, et tout cela dans un *temps raisonnable*, que le jugement de l'auteur saura prescrire, étendre ou raccourcir, non suivant la naturelle dimension, mais proportionné à icelle, ayant égard à la contenance et capacité du théâtre, et la considérant comme un raccourci des lieux et des choses qu'on y veut représenter, et même, si besoin est, comme un abrégé de tout l'univers. Si vous ôtez de la scène cette pluralité et diversité de temps, d'actions et de lieux, vous n'y pourrez mettre les grandes histoires, et outre que la poésie dramatique déperira par une grande stérilité de sujets, on ne verra dans les poèmes simples que vous ferez, que des récits et des pensées froides, et étudiées, en tous les endroits où les personnages doivent agir et se passionner. [Q, 270-272]

En somme, ce théâtre d'imagination est semblable à une peinture *en raccourci* : il transpose à la représentation d'une action dans le temps les principes de la perspective optique, qui peut donner l'illusion que se déploie sur la surface restreinte de la toile tout un vaste paysage. Ces réflexions générales, même si leur auteur anonyme ne les applique pas précisément au *Cid*, sont précieuses pour saisir les vertus singulières de la pièce. Bien sûr, l'action du *Cid*, par sa densité même, heurte la vraisemblance¹² : mais le génie de Corneille est justement d'emporter le spectateur dans la dynamique de cette action jusqu'à lui faire oublier ce qu'elle a d'invraisemblable ; et c'est finalement cette richesse dramatique et cette intensité maintenue de bout en bout qui éblouissent, qui coupent le souffle, et donnent au spectateur l'impression d'un déchaînement nonpareil d'action et de passion dans une si brève durée. Ce que Scudéry a pu considérer comme un défaut au regard de la théorie apparaît en fait comme l'une des principales qualités qui ont assuré le succès du *Cid*.

Du point de vue de l'unité de lieu, il est certain que la pièce s'octroie plus de libertés. Corneille ne feint pas même de se soumettre strictement à cette contrainte, qui répond à un souci de vraisemblance visuelle du spectacle : puisque la représentation, concrètement, se déroule tout entière en un seul et même lieu, que figure la scène, le lieu de l'action se doit aussi d'être unique, disent les théoriciens. En 1637, cependant, cette règle n'est pas encore parfaitement formalisée, elle ne s'impose pas de façon aussi impérieuse que celles qui prescrivent les unités d'action et de temps¹³ ; et la multiplicité des lieux que suppose l'action du *Cid* – le dramaturge en dresse lui-même l'inventaire dans l'Examen de sa pièce, en 1660 : le Palais du Roi, l'appartement de l'Infante, la maison de Chimène, une rue ou une place publique – s'explique en partie par les conditions scénographiques de la création de l'œuvre. Le Théâtre du Marais a encore recours au système,

bientôt démodé, du décor à compartiments multiples, dans lequel la scène figure *simultanément* les différents lieux de l'action : les comédiens jouaient à l'intérieur de ces différents compartiments¹⁴, ou du moins au-devant, les épisodes correspondants de l'intrigue ; il est facile d'imaginer par exemple la toile de fond représentant le décor de rue ou de place publique, et un compartiment latéral le Palais, avec l'appartement de l'Infante – un compartiment symétrique figurant, de l'autre côté de la scène, la maison de Don Gormas avec les appartements de Chimène. Corneille a pleinement utilisé les possibilités que lui offrait un tel dispositif, sans doute à la demande de la troupe du Marais ; c'est donc avec une évidente mauvaise foi que Scudéry lui en fait le reproche – en condamnant moins, d'ailleurs, l'infraction à la règle en elle-même que la confusion qui en résulte :

le théâtre [*la scène, le décor*] en est si mal entendu, qu'un même lieu représentant l'appartement du Roi, celui de l'Infante, la maison de Chimène et la rue, presque sans changer de face, le spectateur ne sait le plus souvent où sont les acteurs. [Q, 95]

Les Sentiments de l'Académie se contentent de confirmer :

Quant au théâtre, il n'y a personne à qui il ne soit évident qu'il est mal entendu dans ce poème, et qu'une même scène y représente plusieurs lieux. Il est vrai que c'est un défaut que l'on trouve en la plupart de nos poèmes dramatiques, et auquel il semble que la négligence des poètes ait accoutumé les spectateurs. Mais l'auteur de celui-ci s'étant mis si à l'étroit pour y faire rencontrer l'unité du jour, devait bien aussi s'efforcer d'y faire rencontrer celle du lieu, qui est bien autant nécessaire que l'autre, et faute d'être observée avec soin, produit dans l'esprit des spectateurs autant ou plus de confusion et d'obscurité. [Q, 392]

À ces critiques, on pourrait ajouter un passage du *Discours de la Tragédie* de Jean-François Sarasin, publié en tête de la pièce de Scudéry *L'Amour tyrannique* (1639), qui paraît bien viser *Le Cid* sans le nommer. Sarasin condamne ainsi ceux qui ont conservé l'usage d'une « scène ambulatoire » :

quoique cette licence ne soit plus supportable et que cette hérésie n'ait plus de fauteurs, il en est pourtant encore demeuré quelques restes, et nos poètes n'ont pas été assez diligents à s'en prendre garde exactement. Leur scène est bien en une seule ville, mais non pas en un seul lieu. On ne sait si les acteurs parlent dans les maisons ou dans les rues, et le théâtre est comme une salle du commun, qui n'est affectée à personne, et où chacun pourtant peut faire ce que bon lui semble¹⁵.

Mais Corneille n'était pas le décorateur du théâtre ni le « metteur en scène » (comme on ne disait pas encore) ; aussi celui de ses partisans qui a composé *Le Souhait du Cid* note-t-il avec raison « qu'il faut avoir un grand désir de reprendre, blâmant même les choses insensibles qui ne sont point du fait de

l'auteur du *Cid* » [Q, 180]. L'échange d'arguments en reste là, et les polémistes ne se hasardent guère à débattre sur le fond de la règle de l'unité de lieu. On ne trouve que l'auteur anonyme du *Discours à Cliton* pour s'y engager, développant dans son *Traité de la disposition du poème dramatique* un point de vue semblable à celui qu'il défend contre la règle des vingt-quatre heures – considérant, autrement dit, la scène comme un espace de convention et d'illusion, où la représentation peut s'affranchir des contraintes de la stricte vraisemblance :

La même raison est de la pluralité des lieux imaginés en une même scène, pourvu qu'ils soient réellement discernés par les diverses faces du théâtre : encore que l'on n'en voye que des angles ou des lignes superficielles, l'esprit se les figure avec toutes leurs dimensions, et tels qu'ils peuvent être naturellement. De sorte que pour l'avarice des comédiens, et pour l'ignorance des feinteurs et décorateurs de théâtre, il ne faut pas introduire ni approuver la règle, qui ne représente qu'un lieu dans la scène [...]. Je loue grandement ces esprits vigoureux, qui pour faire un poème parfaitement beau, ne trouvent rien d'impossible au théâtre. Qui dirait à un peintre qu'il ne pourrait tirer dans une aune de toile le monde et ses parties, celui-là ne serait-il pas moqué, vu que d'ordinaire les plus riches tableaux sont des raccourcis ? [...] Le théâtre ne diffère en rien d'une table d'attente¹⁶, tout le ciel est sa perspective, la terre et la mer en sont les confins, et ce qu'on fait en Orient et en Occident y peut être représenté [Q, 268-269]...

Corneille n'a cependant pas eu l'audace (pourtant assez courante quelques années plus tôt, y compris dans les tragi-comédies de Scudéry !) de figurer dans le même espace unique des contrées éloignées, les confins de la terre et de la mer : la multiplicité des décors appelés par l'action se réduit à une unité de lieu « en général », toute l'intrigue se déroulant en différents lieux d'une même ville, Séville. Dans l'Examen de 1660, le dramaturge se justifie, avec force détail, de cette menue licence qu'il qualifie de « fiction de théâtre ».

CARACTÈRES & CONVENANCE

L'exigence absolue de vraisemblance, dont on a vu de quelle façon elle devait déterminer le choix du sujet et la conformation de l'intrigue, s'exerce aussi sur cette autre dimension essentielle de l'écriture dramatique : la constitution des personnages qui portent l'action de la pièce. Faut-il le rappeler, ces personnages n'existent que par rapport à l'intrigue dont ils sont les actants ; tout ce qui, dans le théâtre classique, relève du caractère, de l'*ethos*, est subordonné au *muthos*, à la marche de l'histoire. Cette subordination n'implique pas cependant que le dramaturge puisse faire agir ses personnages comme il l'entend pour leur faire endosser les actions nécessaires à la progression dramatique, puisqu'il est lié par ailleurs à l'impératif de

vraisemblance : les personnages doivent agir conformément aux attentes des spectateurs. Pour résumer, on peut dire que ces attentes sont guidées par un double principe, de convenance et de constance. De constance : une fois fixé le caractère d'un personnage, celui-ci doit agir, tout au long de la pièce, d'une façon égale et cohérente. De convenance : le personnage, en outre, est conditionné dans son comportement (et dans la psychologie factice que le dramaturge lui prête) par un système de correspondances admises, qui déterminent comment tel ou tel doit agir en fonction de son sexe, de son âge, de son rang. *Les Sentiments de l'Académie* résumant ainsi cet impératif :

comme plusieurs choses sont requises pour rendre une action vraisemblable, et qu'il y faut garder la bienséance du temps, du lieu, des conditions, des âges, des mœurs et des passions, la principale entre toutes est que dans le poème chacun agisse conformément aux mœurs qui lui ont été attribuées, et que par exemple un méchant ne fasse point de bons desseins. [Q, 365]

Dans *Le Cid*, on ne peut guère accuser Corneille d'avoir pris des libertés avec le principe d'égalité des caractères : ses différents personnages agissent bien, tout au long de la pièce, de façon cohérente et régulière. (On est loin par exemple, dans cette tragi-comédie, des brusques revirement qui caractérisent le personnage principal d'*Alidor ou la Place Royale* (1634) : mais cette pièce était une comédie, et Alidor se définissait précisément comme un extravagant à la conduite imprévisible.) Les critiques, en revanche, voient dans *Le Cid* de nombreuses infractions au principe de convenance éthique, qui portent une nouvelle atteinte à la vraisemblance de la pièce. Leurs reproches visent plusieurs des personnages principaux ; et d'abord, Don Gormas. Le Comte se conduit-il conformément à ce que l'on est en droit d'attendre d'un noble, sage et vaillant vieillard ? Scudéry le conteste, qui reconnaît dans sa vanité un peu ridicule les traits d'un Matamore de comédie :

il serait à souhaiter pour lui [*Corneille*] qu'il eût corrigé de cette sorte tout ce qu'il fait dire à ce Comte de Gormas, afin que d'un Capitan ridicule, il eût fait un honnête homme : tout ce qu'il dit étant plus digne d'un fanfaron, que d'une personne de valeur et de qualité. Et pour ne vous donner pas la peine d'aller vous en éclaircir dans son livre, voyez en quels termes il fait parler ce Capitaine Fracasse. [*Scudéry cite ici, en un habile montage, les v. 145-146, 185-200, 217, 378-380, 382-384, 409, 413, 431-438, 441 & 442.*] Je croirais assurément qu'en faisant ce rôle, l'auteur aurait cru faire parler Matamore et non pas le Comte ; si je ne voyais que presque tous ses personnages ont le même style : et qu'il n'est pas jusqu'aux femmes, qui ne s'y piquent de bravoure. Il s'est à mon avis fondé sur l'opinion commune, qui donne de la vanité aux Espagnols, mais il l'a fait avec assez peu de raison ce me semble : puisque partout il se trouve d'honnêtes gens. [...] Les Espagnols sont nos ennemis (il est vrai)

mais on n'est pas moins bon Français pour ne les croire pas tous hypocondriaques [*fous*]. [Q, 84-85]

Avec leur coutumière pusillanimité, les académiciens souscrivent en gros à cette critique, sans toutefois la reprendre pleinement à leur compte :

nous pourrions croire d'un côté que le Comte, de quelque sorte qu'il parle de lui-même, ne devrait pas passer pour fanfaron, puisque l'histoire, et la propre confession de Don Diègue, lui donnent le titre de l'un des plus vaillants hommes qui fussent alors en Espagne. Ainsi du moins n'est-il pas fanfaron, si l'on prend ce mot au sens que l'Observateur l'a pris, lorsqu'il l'a accompagné de celui de Capitan de la farce, de qui la valeur est toute sur la langue. Si bien que les discours où il s'emporte seraient plutôt des effets de la présomption d'un vieux soldat, que des fanfaronneries d'un Capitan de farce, et des vanités d'un homme vaillant, que des artifices d'un poltron pour couvrir le défaut de son courage. D'autre côté, les hyperboles excessives, et qui sont véritablement de théâtre, dont tout le rôle de ce Comte est rempli, et l'insupportable audace avec laquelle il parle du Roi son maître, qui, à le bien considérer, ne l'avait pas trop mal traité en préférant Don Diègue à lui, nous font croire que le nom de fanfaron lui est bien dû, que l'Observateur le lui a donné avec justice. Et en effet il le mérite si nous prenons ce mot dans l'autre signification où il est reçu parmi nous, c'est-à-dire d'homme de cœur, mais qui ne fait de bonnes actions que pour en tirer avantage, et qui méprise chacun, et n'estime que soi-même. [Q, 376-377]

L'attaque peut paraître anecdotique ; elle a pourtant une certaine portée. La vanité du Comte participe, en effet, de la folie d'honneur sur laquelle repose toute l'intrigue ; y voir une impropriété éthique, et voir dans ce personnage (et en Don Diègue aussi bien) un fanfaron de comédie, c'est porter atteinte à l'identité générique de la pièce ; c'est vouloir dénier à Corneille – qui s'était surtout illustré, jusqu'alors, comme auteur de comédie – le génie et l'élévation d'esprit propres à réussir dans le genre plus relevé de la tragi-comédie. Ses partisans n'ont guère répondu en détail aux critiques relatives au caractère du Comte ; tout au plus *Le Souhait du Cid* le justifie-t-il en invoquant la vieille typologie des caractères nationaux : « On trouvera plutôt un singe sans malice, un oiseau sans plumes, un poisson sans écailles qu'un Espagnol sans vanité » [Q, 170] !

Le personnage de l'Infante, condamné déjà pour sa prétendue superfluité dramatique, fait aussi l'objet d'attaques fondées sur le principe de convenance. Les sentiments que cette Princesse éprouve pour Rodrigue sont en effet jugés incongrus, sinon scandaleux ; les *Observations* de Scudéry évoquent « la bienséance mal observée en une amour si peu digne d'une fille de Roi » [Q, 86], *Les Sentiments de l'Académie* « une passion niaise, qui d'ailleurs est peu séante à une Princesse, étant conçue pour un jeune homme qui n'avait encore donné aucun témoignage de sa valeur » [Q, 377]. Passons rapidement sur ces critiques : elles trahissent une incompréhension profonde de la logique de

l'épisode. Doña Urraque, au commencement de la pièce, agit bien conformément aux exigences de son rang en réprimant autant qu'elle peut son amour pour Rodrigue ; et si, à l'acte V, elle s'abandonne plus librement à sa passion, c'est précisément parce que Corneille entend manifester ainsi le changement de statut de Rodrigue par l'épreuve héroïque du combat contre les Maures (cf. v. 1642-1646). En outre, condamner les sentiments de l'Infante, c'est s'aveugler sur le thème majeur de la pièce : le pouvoir *presque* absolu de l'amour, qui ne s'éprouve nulle part aussi vivement que dans les conflits où il s'oppose à l'honneur et à la bienséance. Comme l'écrit l'anonyme auteur du *Souhait du Cid* :

Urraque fille du Roi brûle d'un feu indiscret pour un gentilhomme. L'amour égale tout, la nature dans ses attaches et ses plaisirs ne reçoit point de qualités, comme une bergère peut donner de l'amour à un Roi, une Reine peut agréer un berger, les mouvements qui viennent du sang et de la complexion ne sont point dans notre disposition de premier abord, ils nous surprennent et emportent ; si la raison s'apercevant que nos inclinations penchent vers le désordre ne nous retient dans le devoir, elle doit modérer nos ardeurs qui sont parfois si violentes, qu'à moins d'une grâce particulière de Dieu qui soit égale à un miracle, on ne peut éviter qu'on n'en souffre quelques atteintes, avec des émotions qui déplaisent et agréent à même temps, on veut et on ne le veut pas, on cède et on résiste, on est sain et malade à même instant ; ce sont des rêveries que tout le monde condamne en autrui, les approuvant soi-même, qui blâme davantage l'amour en est le plus vivement touché [Q, 171-172]...

Toujours au nom du principe de convenance, Scudéry s'en prend au personnage de Don Fernand. Ce Roi agit-il, dans l'action du *Cid*, conformément à ce qu'on est en droit d'attendre de la dignité royale ? Scudéry avance que non ; et l'on voit certes son autorité prise en défaut (puisque sa défense expresse ne dissuade pas le Comte de se battre en duel), comme aussi sa prévoyance et sa prudence (sans l'exploit de Rodrigue, Séville eût succombé à l'attaque surprise des Maures). Mais c'est un autre de ses agissements qui suscite les plus vives critiques : le stratagème dont il use pour forcer Chimène à découvrir son amour pour Rodrigue (IV, v). Sied-il bien à un Roi de recourir à la ruse et au mensonge ?

pour découvrir le crime de Chimène, le Roi s'y sert de la plus méchante finesse du monde, et malgré ce que le théâtre demande de sérieux en cette occasion, il fait agir ce sage Prince comme un enfant qui serait bien enjoué [...]. Là, dans une action de telle importance, où sa justice devait être balancée avec la victoire de Rodrigue, au lieu de la rendre à Chimène, qui feint de la lui demander, il s'amuse à lui faire pièce ; veut éprouver si elle aime son amant ; et en un mot, le poète lui ôte sa couronne de dessus la tête pour le coiffer d'une marotte. Il devait traiter avec plus de respect la personne des rois que l'on nous apprend être sacrée ; et considérer celui-ci dans le trône de Castille, et non pas comme sur le théâtre de Mondory.

Mais toute grossière qu'est cette fourbe, elle fait pourtant donner cette criminelle dans le piège qu'on lui tend, et découvrir aux yeux de toute la Cour par un évanouissement l'infâme passion qui la possède. [...] ainsi le quatrième acte s'achève, après que Don Fernand a fait la plus injuste ordonnance que prince imagina jamais. [Q, 93]

Don Fernand, déjà déconsidéré par cette ruse qui le ravale, selon Scudéry, au rang de personnage comique¹⁷, enfreint donc également le principe de convenance éthique quand il fixe le principe et l'enjeu du duel judiciaire opposant, à l'acte V, Rodrigue et Don Sanche : son ordonnance, en effet, décide *in fine* du mariage de Rodrigue et Chimène. Ce dénouement est invraisemblable, mais il est surtout immoral et scandaleux (on va y revenir) : en sorte que la décision de Don Fernand (promettre Chimène au vainqueur du duel, fût-il Rodrigue) apparaît comme profondément injuste, et donc inconvenante au regard de ce qu'on est en droit d'attendre de l'autorité royale. L'Académie nuance l'avis de Scudéry sur le premier point :

Pour la cinquième scène [*de l'acte IV*], il nous semble qu'elle peut être justement reprise. Mais ce n'est pas absolument, comme dit l'Observateur, parce que le Roi y fait un personnage moins sérieux qu'on ne devait attendre de sa dignité et de son âge, lorsque pour reconnaître le sentiment de Chimène, il lui assure que Rodrigue est mort au combat. Car cela se pourrait bien défendre, par l'exemple de plusieurs grands princes qui n'ont pas fait difficulté d'user de feintises dans leurs jugements, quand ils ont voulu découvrir une vérité cachée. Nous tenons cette scène principalement répréhensible, en ce que Chimène y veut déguiser au Roi la passion qu'elle a pour Rodrigue, quoiqu'il n'y eût pas sujet de le faire, et qu'elle-même eût témoigné déjà auparavant avoir une contraire intention. [Q, 387-388]

Mais sur le second point, ils rejoignent tout à fait Scudéry pour condamner la façon inique dont le Roi ordonne le duel du dernier acte :

Quant à l'ordonnance de Fernand pour le mariage de Chimène avec celui de ses deux amants qui sortirait vainqueur du combat, on ne saurait nier qu'elle ne soit très inique, et que Chimène ne fasse une très grande faute de ne refuser pas ouvertement d'y obéir. Rodrigue lui-même n'eût osé porter jusque-là ses prétentions, et ce combat ne pouvait servir au plus qu'à lui faire obtenir l'abolition de la mort du Comte. Que si le Roi le voulait récompenser du grand service qu'il venait d'en recevoir, il fallait que ce fût du sien, et non pas d'une chose qui n'était point à lui, et que les lois de la Nature avaient mises hors de sa puissance. En tout cas, s'il lui voulait faire épouser Chimène, il fallait qu'il employât envers elle la persuasion, plutôt que le commandement. Or cette ordonnance déraisonnable est d'autant plus digne de blâme, qu'elle fait le dénouement de la pièce, et qu'elle le fait mauvais, et contre l'art. En tous les autres lieux du poème cette bizarrerie eût fait un fâcheux effet, mais en celui-ci elle en gâte l'édifice, et le rend défectueux en sa partie la plus essentielle,

le mettant sous le genre de ceux qu'Aristote condamne, pour ce *qu'ils se nouent bien, et se dénouent mal*. [Q, 388-389]

Que répondre à ces blâmes ? Comment faire valoir l'adéquation des actions de Don Fernand avec les qualités qui doivent être attachées à son royal personnage ? Sa feinte, motivée par le souci de tirer au clair les sentiments véritables de Chimène, peut être envisagée comme un artifice indispensable pour que justice soit rendue en pleine connaissance de cause ; quant à l'ordonnance du duel, elle fixe des conditions parfaitement équitables pour les deux combattants, et c'était à Chimène à s'opposer à l'éventualité de se voir par là promise à Rodrigue – ce qu'elle fait d'ailleurs. Telles sont en tout cas les justifications produites dans *Le Souhait du Cid* pour dénier que le personnage de Don Fernand contrevînt au principe de convenance éthique :

Fernand, ayant défait ses ennemis sous la conduite de Rodrigue, use d'une très grande prudence pour découvrir les mouvements de l'esprit de Chimène, et reconnaître quelle des deux passions, de l'amour ou de la haine, a plus de pouvoir sur son courage ; donnant à la haine tout ce qu'elle pouvait espérer de satisfaction de sa justice, il s'aperçoit si visiblement de ce qu'elle a déclaré plusieurs fois, que si Rodrigue à son instance et poursuite perdait la vie pour satisfaire à la mort de son père, elle ne veut pas lui survivre ; l'aimant autant qu'elle le hait, l'ayant sacrifié à sa haine, elle veut s'immoler à son amour, cette pâmoison en est une marque, la défaillance des esprits étant comme une disposition à la mort. [...] Fernand ne fait point d'injustice, promettant Chimène à celui qui vengera la mort de son père ; s'il y a quelque chose à dire, c'est de vouloir que Rodrigue ait part à ce bonheur en cas que le combat lui soit avantageux, à quoi elle s'oppose et y résiste autant que sa passion le peut permettre, et que la faiblesse de son sexe lui donne du courage pour empêcher l'effet de l'ordonnance de son Roi. [Q, 178]

Entrer dans de telles arguties, cependant, n'était-ce pas se placer sur le terrain de Scudéry et des académiciens, et accepter le principe d'un jugement du *Cid* à l'aune d'une stricte conformité aux règles édictées par les théoriciens ? Il était possible, aussi bien, de contester *a priori* cette soumission de l'art dramatique à quelques principes abstraits, et de juger que la dynamique de l'intrigue, le mouvement même de la fiction permettaient de faire passer ces apparentes infractions à l'impératif de vraisemblance. Cette position, plus audacieuse que celle de Corneille ou de ses défenseurs, se fait jour dans *Le Jugement du Cid composé par un Bourgeois de Paris*. L'auteur anonyme de ce petit pamphlet, tout en se disant admiratif de l'effet général de la pièce, souligne avec ironie que son extraordinaire intensité est intimement liée à l'outrance de la conduite des personnages ; aucune de leurs actions n'est raisonnable ni vraisemblable, si l'on y regarde de trop près :

les personnages, à bien dire, semblent tous être des fous, si on examine leurs actions et leurs paroles. Il les faut considérer les uns après les

autres : le Roi dit qu'il a prévu la vengeance dès qu'il a su l'affront, et qu'il a voulu dès lors prévenir ce malheur, toutefois il n'en a rien fait, se contentant d'envoyer vers le Comte sans l'arrêter : puis sur sa réponse, il dit qu'il faut s'assurer de lui quand il n'en est plus temps. Un peu après il dit qu'il a eu avis d'un dessein des Maures, et qu'il ne faut rien négliger : toutefois il ne donne aucun ordre, et dit que pour cette nuit cela troublerait la ville : cependant sans Rodrigue tout était perdu. Don Arias son conseiller aussi fou que lui, au lieu de dire, sur l'avis reçu, qu'il y faut prendre garde, le flatte, et dit qu'il n'a rien à craindre. Don Diègue s'emporte en des vanités en parlant au Roi, au lieu de parler humblement pour l'émouvoir. Don Gormas est un vrai Capitaine de comédie, ridicule en parlant de soi, et insolent en parlant du Roi. Rodrigue est un fou d'aller par deux fois après le combat chez le Comte : il devait être assommé dès la porte du logis par tous les valets, l'Auteur toutefois l'a garanti heureusement toutes les deux fois de ce malheur. Chimène est si transportée de sa folle passion, qu'elle dit bien qu'elle fera ce qu'elle doit, mais elle n'en fait rien : au lieu de tâcher d'émouvoir le Roi, elle lui dit des pointes, et le Roi lui devait dire, Allez ma mignonne, vous avez l'esprit bien joli, mais vous n'êtes guère affligée. L'Infante a de grands desseins, et si [*cependant*] n'en a point : elle espère beaucoup, et n'espère rien : elle aime fort Rodrigue, et le donne à Chimène : enfin elle parle fort, et ne conclut rien ; ce qu'elle confirme elle-même sur la fin de son rôle, où elle dit à Elvire, *Viens me voir achever comme j'ai commencé*. Don Sanche est un pauvre idiot, qui au lieu de venger sa maîtresse, et se battre contre Rodrigue, attend sur ce sujet l'honneur de ses commandements : puis à la fin dit qu'il sera ce téméraire, ou plutôt ce vaillant, et n'a pas seulement la force, ce semble, de soutenir son épée, laquelle ne lui est rendue qu'à condition qu'il ira la porter à Chimène, à laquelle il n'ose pas seulement prononcer ce qu'il lui veut dire, tant il se laisse aisément interrompre, et attend à le dire devant le Roi, de peur qu'il a d'être encore battu par elle, pour s'être si mal battu. Voilà de fort raisonnables personnages. [Q, 236-237]

C'est l'illusion dramatique, et elle seule, qui emporte le spectateur dans son mouvement et sa logique propres, et l'induit à admettre des événements et des comportements qui passent la mesure ordinaire – *larger than life*, comme le dit incomparablement une formule anglaise. Aussi les actions des personnages au sein de l'intrigue doivent-elles répondre à une nécessité d'effet, non à des normes restrictives et prétendument vraisemblables ; car, semble nous dire ce Bourgeois anonyme, qu'importe que ces actions paraissent raisonnables quand on les analyse la tête froide, puisqu'elles ne valent que dans le feu de la représentation !

LE CID ET LA QUESTION DE LA MORALITÉ

Dans cet examen de la conformité du *Cid* au regard du principe de convenance, on a laissé de côté un personnage pourtant plus controversé qu'aucun autre : Chimène¹⁸. C'est que la critique de sa conduite excède la simple question technique des bienséances dramatiques. Non seulement, pour Scudéry comme pour les académiciens, les actions de l'héroïne féminine de la pièce s'écartent gravement de ce que l'on serait fondé à attendre, selon toute vraisemblance, d'un tel personnage, mais surtout, selon ces critiques unanimes, elles violent les lois, combien plus impérieuses, de la morale, voire de la nature, et font de la pièce de Corneille un objet de scandale¹⁹. Comment Chimène peut-elle continuer d'aimer celui qui est devenu le meurtrier de son père, à moins d'être une *filles dénaturée* – un *monstre* ? C'est contre elle que Scudéry fourbit ses plus violentes invectives ; et il semble aussi bien que Corneille, à lire sa *Lettre apologétique* (*supra*, p. 262), et l'avertissement de 1648, ait été le plus profondément atteint par ces attaques visant son personnage principal, celui aussi qui avait peut-être été le plus cher au public. (On se souvient des célèbres vers de Boileau dans sa *Satire X*, 1667 : « En vain contre *Le Cid* un ministre se ligue, / Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue ».) Citons donc, dans leur étendue, ces critiques telles qu'on pouvait les lire dans les *Observations* de Scudéry : la pièce de Corneille, écrit-il, enfreint une règle bien plus importante que le respect des unités,

puisqu'elle choque les bonnes mœurs, comme les règles de la poésie dramatique. Et pour connaître cette vérité, il faut savoir que le poème de théâtre fut inventé pour instruire en divertissant ; et que c'est sous cet agréable habit que se déguise la philosophie, de peur de paraître trop austère aux yeux du monde [...]. Aussi ne manque-t-elle jamais de nous montrer sur la scène la vertu récompensée et le vice toujours puni. Que si quelquefois l'on y voit les méchants prospérer, et les gens de bien persécutés, la face des choses, ne manquant point de changer, à la fin de la représentation ne manque point aussi de faire voir le triomphe des innocents, et le supplice des coupables : et c'est ainsi qu'insensiblement, on nous imprime en l'âme l'horreur du vice, et l'amour de la vertu. Mais tant s'en faut que la pièce du *Cid* soit faite sur ce modèle, qu'elle est de très mauvais exemple : l'on y voit une fille dénaturée ne parler que de ses folies, lorsqu'elle ne doit parler que de son malheur, plaindre la perte de son amant, lorsqu'elle ne doit songer qu'à celle de son père ; aimer encore ce qu'elle doit abhorrer ; souffrir en même temps, et en même maison, ce meurtrier et ce pauvre corps ; et pour achever son impiété, joindre sa main à celle qui dégoûte encore du sang de son père. Après ce crime qui fait horreur, le spectateur n'a-t-il pas raison de penser qu'il va partir un coup de foudre du ciel représenté sur la scène, pour châtier cette Danaïde²⁰ ? Ou s'il sait cette autre règle qui défend d'ensanglanter le théâtre, n'a-t-il pas sujet de croire qu'aussitôt qu'elle en sera partie, un messenger viendra pour le moins lui apprendre ce châtement ? Mais cependant, ni l'un ni l'autre n'arrive ; au contraire, un Roi caresse [*traite avec affection*] cette impudique ; son vice y paraît récompensé, la vertu semble bannie de la

conclusion de ce poème ; il est une instruction au mal, un aiguillon pour nous y pousser ; et par ces fautes remarquables et dangereuses, directement opposé aux principales règles dramatiques. C'était pour de semblables ouvrages que Platon n'admettait point dans sa République toute la poésie. [...] Si l'Auteur que nous examinons n'eût pas ignoré ces préceptes, comme les autres dont nous l'avons déjà repris, il se fût bien empêché de faire triompher le vice sur son théâtre, et ses personnages auraient eu de meilleures intentions que celles qui les font agir. Fernand y aurait été plus grand politique, Urrique d'inclination moins basse, Don Gomès moins ambitieux et moins insolent, Don Sanche plus généreux, Elvire de meilleur exemple pour les suivantes, et cet Auteur n'aurait pas enseigné la vengeance par la bouche même de la fille de celui dont on se venge : [...] Comme quoi peut-il excuser le vers, où cette dénaturée s'écrie parlant de Rodrigue, *Souffrir un tel affront, étant né gentilhomme ?* [...] Mais je découvre encore des sentiments plus cruels et plus barbares dans la quatrième scène du troisième acte, qui me font horreur. C'est où cette fille (mais plutôt ce monstre) ayant devant ses yeux Rodrigue encore tout couvert d'un sang qui la devait si fort toucher, et entendant qu'au lieu de s'excuser, et de reconnaître sa faute, il l'autorise par ce vers : *Car enfin n'attends pas de mon affection / Un lâche repentir d'une bonne action*, elle répond (ô bonnes mœurs !) *Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien.* [...] Que dirons-nous de ce poème, où le vice est si puissamment appuyé ? où l'on en fait l'apologie ? où l'on le pare des ornements de la vertu ? et enfin, où il foule aux pieds les sentiments de la Nature, et les préceptes de la morale ? [Q, 79-83]

Des critiques de Scudéry, pourtant âpres et nombreuses, celle-ci est de loin la plus violente ; c'est celle aussi qui porte le coup le plus profond au regard de la doctrine dramatique du temps, puisqu'elle voudrait ruiner toute prétention du *Cid* à une quelconque *utilité morale*. En un siècle où toute œuvre d'art a le devoir de satisfaire conjointement à ces trois impératifs, *plaire, émouvoir, instruire*, où la réprobation de l'Église reste toujours plus ou moins attachée au théâtre en lui-même, accusé d'immoralité, qualifier l'héroïne d'une pièce de monstre, de fille dénaturée, c'est signifier sans ambiguïté que cette pièce ne peut avoir pour le public aucune valeur exemplaire : on y trouvera seulement l'image de mauvaises mœurs que l'intrigue, par surcroît, récompense à la fin au lieu d'en présenter le châtement ! Ainsi *Le Cid*, vicieux au regard de la théorie dramatique et des règles de l'art, est donc aussi condamnable moralement, comme un spectacle dépravé.

Quoique en des termes moins violents, *Les Sentiments de l'Académie* reprennent la démonstration de Scudéry ; s'ils la nuancent sur un point, c'est pour mieux accabler Corneille : Chimène est peut-être moins blâmable d'aimer encore Rodrigue – nul n'est tout à fait maître des mouvements de son cœur – que de dissimuler ses sentiments sous un sens de l'honneur qui n'est qu'une feinte, peut-être même une parade de séduction !

L'Observateur [...] passe à l'examen des mœurs attribuées à Chimène, et les condamne. En quoi nous sommes entièrement de son côté ; car au moins ne peut-on nier qu'elle ne soit, contre la bienséance de son sexe, amante trop sensible, et fille trop dénaturée. Quelque violence que lui pût faire sa passion, il est certain qu'elle ne devait point se relâcher dans la vengeance de la mort de son père, et moins encore se résoudre à épouser celui qui l'avait fait mourir. En ceci il faut avouer que ses mœurs sont du moins scandaleuses, si en effet elles ne sont dépravées. Ces pernicious exemples rendent l'ouvrage notablement défectueux, et s'écartent du but de la poésie, qui veut être utile. Ce n'est pas que cette utilité ne se puisse produire par des mœurs qui soient mauvaises ; mais pour la produire par de mauvaises mœurs, il faut qu'à la fin elles soient punies, et non récompensées, comme elles le sont en cet ouvrage. [...] Nous n'entendons pas néanmoins condamner Chimène, de ce qu'elle aime le meurtrier de son père, puisque son engagement avec Rodrigue avait précédé la mort du Comte, et qu'il n'est pas en la puissance d'une personne de cesser d'aimer quand il lui plaît. Nous la blâmons seulement de ce que son amour l'emporte sur son devoir, et qu'en même temps qu'elle poursuit Rodrigue elle fait des vœux en sa faveur. Nous la blâmons de ce qu'ayant fait en son absence un bon dessein de *Le poursuivre, le perdre et mourir après lui*, sitôt qu'il se présente à elle, quoique teint du sang de son père, elle le souffre en son logis, et dans sa chambre même, ne le fait point arrêter, l'excuse de ce qu'il a entrepris contre le Comte, lui témoigne que pour cela elle ne laisse pas de l'aimer, lui donne presque à entendre qu'elle ne le poursuit que pour en être plus estimée, et enfin souhaite que les Juges ne lui accordent pas la vengeance qu'elle leur demande. C'est trop clairement trahir ses obligations naturelles, en faveur de sa passion ; c'est trop ouvertement chercher une couverture à ses désirs, et c'est faire bien moins le personnage de fille que d'amante. Elle pouvait sans doute aimer encore Rodrigue après ce malheur ; puisque son crime n'était que d'avoir réparé le déshonneur de sa maison. Elle le devait même en quelque sorte, pour relever sa propre gloire, lorsque après une longue agitation, elle eût donné l'avantage à son honneur sur une amour si violente et si juste que la sienne. Et la beauté qu'eût produit dans l'ouvrage une si belle victoire de l'honneur sur l'amour, eût été d'autant plus grande qu'elle eût été plus raisonnable. Aussi n'est-ce pas le combat de ces deux mouvements que nous désapprouvons. Nous n'y trouvons à dire sinon qu'il se termine autrement qu'il ne devrait, et qu'au lieu de tenir au moins ces deux intérêts en balance, celui à qui le dessus demeure, est celui qui raisonnablement devait succomber. [Q, 372-373]

Le point de vue des académiciens se précise encore dans une subtile analyse, ou paraphrase morale, de la scène III de l'acte II :

encore qu'à considérer l'endroit favorablement, Chimène n'y veuille pas dire que Rodrigue n'est pas gentilhomme s'il ne se venge du Comte, mais seulement qu'elle a grand sujet de craindre qu'étant né gentilhomme il ne

se puisse résoudre à souffrir un tel affront, sans en rechercher la vengeance ; il faut avouer néanmoins que le poète se fût bien passé de faire dire à Chimène, qu'elle serait honteuse pour Rodrigue s'il lui obéissait. Elle ne devait point balancer les sentiments de son amour avec ceux de la Nature, ni la part qu'elle prenait à l'honneur de son amant avec l'intérêt qu'elle devait prendre à la vie de son père. Quelque honte qu'il y eût pour Rodrigue à ne se point venger, ce n'était point à elle à la considérer, puisqu'il y avait plus à perdre pour elle, s'il entreprenait cette vengeance, que s'il ne l'entreprenait pas. En l'un son père pouvait être tué, en l'autre son amant pouvait être blâmé. Ces deux choses étaient trop inégales pour entrer en comparaison dans l'esprit de Chimène ; et elle ne devait point songer à la conservation de l'honneur de Rodrigue, lorsqu'il ne se pouvait conserver que par la perte de la vie ou de l'honneur du Comte. D'ailleurs, si elle avait jugé Rodrigue digne de son affection, elle l'avait sans doute cru généreux, et par conséquent elle devait penser qu'il eût fait une action plus grande et plus difficile de sacrifier ses ressentiments à la passion qu'il avait pour elle, que de les contenter au préjudice de cette même passion. Ainsi il ne lui aurait point été honteux, au moins à l'égard de Chimène, d'observer la défense qu'elle lui eût pu faire de se battre. [...] Nous croyons donc que le poète a principalement failli, en ce qu'il fait entrer sans nécessité et sans utilité, parmi la juste crainte de Chimène, la considération de la part qu'elle devait prendre au déshonneur de Rodrigue. [Q, 379-380]

Ce blâme de la pièce au nom de l'immoralité de la conduite de Chimène se cristallise, chez Scudéry comme chez les académiciens, dans la critique de quelques scènes qui leur semblent particulièrement ignominieuses ; et ce sont bien sûr les plus touchantes, les plus captivantes, celles qui ont emporté sans réserve l'adhésion du public : les deux entrevues entre Rodrigue et Chimène, à l'acte III et à l'acte V. Que l'amour puisse conduire ces deux amants que tout devrait séparer à jamais à se revoir, à se parler malgré tout, voilà qui scandalise les censeurs de Corneille, d'autant plus que les protestations de soumission au devoir des deux héros ne peuvent dissimuler des mouvements de tendresse passionnée. Scudéry s'en prend d'abord sans ménagement à la rencontre de l'acte III ; il s'applique à en souligner telles circonstances scabreuses que Corneille a atténuées, ou passées sous silence – la présence du corps de Don Gormas dans la maison où s'introduit son meurtrier ! – pour mieux frapper d'infamie ce duo héroïque et amoureux auquel les spectateurs avaient pris tant de plaisir :

nous voici arrivés au troisième acte, qui est celui qui a fait battre des mains à tant de monde ; crier miracle à tous ceux qui ne savent pas discerner le bon or d'avec l'alchimie, et qui seul a fait la fausse réputation du *Cid*. Rodrigue y paraît d'abord chez Chimène, avec une épée qui fume encore du sang tout chaud qu'il vient de faire répandre à son père : et par cette extravagance si peu attendue, il donne de l'horreur à tous les judicieux qui le voient, et qui savent que ce corps est encore dans la maison. Cette épouvantable procédure choque directement le sens

commun : et quand Rodrigue prit la décision de tuer le Comte, il devait prendre celle de ne revoir jamais sa fille. Car de nous dire qu'il vient pour se faire tuer par Chimène, c'est nous apprendre qu'il ne vient que pour faire des pointes : les filles bien nées n'usurpent jamais l'office des bourreaux [...]. [*Dans la troisième scène,] voyons à quoi sa solitude est employée. À faire des pointes exécrables, des antithèses parricides, à dire effrontément qu'elle aime, ou plutôt qu'elle adore (ce sont ses mots) ce qu'elle doit tant haïr ; et par un galimatias qui ne conclut rien, dire qu'elle veut perdre Rodrigue, et qu'elle souhaite ne le pouvoir pas. Ce méchant combat de l'honneur et de l'amour aurait au moins quelque prétexte, si le temps par son pouvoir ordinaire avait comme assoupi les choses ; mais dans l'instant qu'elles viennent d'arriver ; que son père n'est pas encore dans le tombeau ; qu'elle a ce funeste objet, non seulement dans l'imagination, mais devant les yeux, la faire balancer entre ces deux mouvements, ou plutôt pencher tout à fait vers celui qui la perd ou la déshonore, c'est se rendre digne de cette épitaphe d'un homme en vie, mais endormi, qui dit*

*Sous cette casaque noire,
Repose paisiblement
L'Auteur d'heureuse mémoire,
Attendant le Jugement.*

Ensuite de cette conversation de Chimène avec Elvire, Rodrigue sort de derrière une tapisserie, et se présente effrontément à celle qu'il vient de faire orpheline : en cet endroit, l'un et l'autre se piquent de beaux mots ; de dire des douceurs : et semblent disputer la vivacité d'esprit en leurs reparties [...]. Mais tout à coup ce beau discoureur, Rodrigue, devient impudent : et dit à Chimène, parlant de ce qu'il a tué celui dont elle tenait la vie, *Qu'il le ferait encor, s'il avait à le faire*, à quoi cette bonne fille répond, qu'elle ne le blâme point ; qu'elle ne l'accuse point ; et qu'enfin, il a fort bien fait de tuer son père. O jugement de l'auteur, à quoi songez-vous ? O raison de l'auditeur, qu'êtes-vous devenue ? [Q, 89-91]

Les Sentiments de l'Académie, dans le style plus mesuré qui leur est coutumier, souscrivent aux objections de Scudéry. Non sans être forcé de reconnaître, cependant, la réelle beauté de tout cet épisode :

La troisième et quatrième scène [*de l'acte III*] nous semblent fort belles, si l'on excepte ce que nous y avons remarqué touchant la conduite. Les pointes et les traits dont elles sont semées, pour la plupart ont leur source dans la nature de la chose, et nous trouvons que Rodrigue n'y fait qu'une faute notable, lorsqu'il dit à Chimène avec tant de rudesse, qu'il ne se repent pas d'avoir tué son père, au lieu de s'en excuser avec humilité, sur l'obligation qu'il avait de venger l'honneur du sien. Nous trouvons aussi que Chimène n'y en fait qu'une, mais qui est grande, de ne tenir pas ferme

dans la belle résolution de *perdre Rodrigue, et de mourir après lui*, et de se relâcher jusqu'à dire que dans la poursuite qu'elle fait de sa mort, elle souhaite de ne rien pouvoir. Elle eût pu confesser à Elvire, et à Rodrigue même, qu'elle avait une violente passion pour lui, mais elle leur devait dire en même temps qu'elle lui était moins obligée qu'à son honneur ; que dans la plus grande véhémence de son amour elle agirait contre lui avec plus d'ardeur, et qu'après qu'elle aurait satisfait à son devoir, elle satisferait à son affection, et trouverait bien le moyen de le suivre. Sa passion n'eût pas été moins tendre, et eût été plus généreuse. [Q, 383-384]

Mais c'est la répétition de cette audace à l'acte V – audace des personnages, mais surtout audace du dramaturge – qui déchaîne finalement toute la violence verbale des adversaires de Corneille. Scudéry, qui reformule à peu près les mêmes sarcasmes qu'à propos de l'acte III, va cette fois jusqu'à traiter Chimène de *prostituée* :

Le dernier [*acte*] n'est pas plus judicieux que ceux qui l'ont devancé : dès l'ouverture du théâtre, Rodrigue vient en plein jour revoir Chimène, avec autant d'effronterie que s'il n'en avait pas tué le père ; et la perd d'honneur absolument, dans l'esprit de tout un peuple qui le voit entrer chez elle. Mais si je ne craignais de faire le plaisant mal à propos, je lui demanderais volontiers, s'il a donné de l'eau bénite en passant à ce pauvre mort, qui vraisemblablement est dans la salle ? leur seconde conversation est de même style que la première, elle lui dit cent choses dignes d'une prostituée, pour l'obliger à battre ce pauvre sot de Don Sanche, et pour conclusion, elle ajoute avec une impudence épouvantable :

*Te dirai-je encor plus ? va, songe à ta défense,
Pour forcer mon devoir, pour m'imposer silence,
Et si jamais l'amour échauffa tes esprits,
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix,
Adieu ce mot lâché me fait rougir de honte.*

Elle a bien raison de rougir et de se cacher, après une action qui la couvre d'infamie, et qui la rend indigne de voir la lumière. [Q, 93-94]

Le devoir de neutralité « bienveillante » des académiciens les retient bien sûr de proférer de telles invectives ; ils n'en font pas moins valoir que cette scène est sans doute ce qu'il y a « de plus blâmable » dans toute la pièce (ce qui n'est pas peu dire, vu l'étendue de leurs critiques !), qu'elle est « ruineuse » pour l'honneur de Chimène, qui y perd toute pudeur en même temps qu'elle y fait paraître son inhumanité. Le rapide éloge des beautés formelles de ce passage balance difficilement une répréhension si radicale...

La première scène du cinquième acte nous semble très digne de censure, parce que Rodrigue retourne chez Chimène, non plus de nuit, comme

l'autre fois que les ténèbres favorisaient aucunement sa témérité, mais en plein jour, avec bien plus de péril, et de scandale. Elle nous semble encore digne de répréhension, parce que l'entretien qu'ils y ont ensemble est si ruineux pour l'honneur de Chimène, et découvre tellement l'avantage que sa passion a pris sur elle, que nous n'estimons pas qu'il y ait guère de chose plus blâmable en toute la pièce. Il est vrai que Rodrigue y fait ce qu'un amant désespéré était obligé de faire, et qu'il y demeure bien plus dans les termes de la bienséance qu'il n'avait fait la première fois. Mais Chimène au contraire y abandonne tout ce qui lui restait de pudeur, et oubliant son devoir pour contenter sa passion, persuade clairement Rodrigue de vaincre celui qui s'exposait volontairement à la mort pour sa querelle, et qu'elle avait accepté pour son défenseur. Et ce qui la rend plus coupable encore, est qu'elle ne l'exhorte pas tant à bien combattre, pour la crainte qu'il ne meure, que pour l'espérance de l'épouser s'il ne mourait point. Nous laissons à part l'ingratitude et l'inhumanité qu'elle fait paraître en sollicitant le déshonneur de Don Sanche, qui sont de mauvaises qualités pour un principal personnage. Cette scène donc a toute l'imperfection qu'elle saurait avoir, si l'on considère la matière comme faisant une partie essentielle du poème. Mais en récompense, la considérant à part, et détachée du sujet, la passion qu'elle contient nous semble fort bien touchée, et fort bien conduite, et les expressions dignes de beaucoup de louange. [Q, 389-390]

UN DÉNOUEMENT IMMORAL, OU INACCOMPLI ?

Le dénouement, qui annonce enfin l'union tant attendue entre les deux amants, parachève évidemment l'immoralité de toute la pièce selon le parti anticornélien. Scudéry le souligne habilement en retournant contre Chimène – dont les actes et les paroles sont qualifiés cette fois de *criminels* et *dénaturés* – les mots mêmes que Corneille lui prête dans la dernière scène :

Comme ils en sont là [*au dénouement*], le Roi et toute la Cour arrive ; et c'est devant cette grande assemblée, que Dame Chimène lève le masque : qu'elle confesse ingénument ses folies dénaturées ; et que pour les achever, voyant que Rodrigue est en vie, elle prononce enfin un *oui* si criminel, qu'à l'instant même le remords de conscience la force de dire :

*Sire, quelle apparence a ce triste hyménée ?
Qu'un même jour commence et finisse mon deuil,
Mette en mon lit Rodrigue, et mon père au cercueil ?
C'est trop d'intelligence avec son homicide ;
Vers ses Mânes sacrés, c'est me rendre perfide ;
Et souiller mon honneur d'un reproche éternel,*

D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel.

Demeurons-en d'accord avec elle, puisque c'est la seule chose raisonnable qu'elle a dite. [Q, 95]

L'Académie chicane également cette scène en pointant quelque inconséquence dans les déclarations de Chimène ; mais elle souligne surtout, à son tour, ce que le dénouement a de choquant, avec la perspective de ce mariage contre nature qui devrait inspirer de l'horreur aux spectateurs capables de discernement.

[À la scène v de l'acte V,] il y a beaucoup d'injustice dans le transport de Chimène contre lui qui l'avait servie et obligée [*Don Sanche*], et que si elle eût fait paraître sa douleur avec plus de tendresse et de civilité, elle eût plus excité de compassion qu'elle ne fait par ses violences. D'ailleurs, il y pourrait avoir encore à redire, à ce qu'ayant promis solennellement d'épouser celui qui la vengerait de Rodrigue, maintenant qu'elle croit que Don Sanche l'en a vengée, elle tranche nettement qu'elle ne lui tiendra point parole, et le paye d'injures et de refus ; au lieu de se plaindre de sa mauvaise fortune qui lui a ravi par son propre ministère celui qu'elle aimait, et qui la livre à celui qu'elle ne pouvait souffrir. Dans la sixième scène où elle avoue au Roi qu'elle aime Rodrigue, nous ne la blâmons pas, comme fait l'Observateur, de ce qu'elle l'avoue, mais de ce qu'oubliant la résolution qu'elle avait faite dans la quatrième scène du troisième acte de ne point celer sa passion, pour sa plus grande gloire, elle semble l'avoir voulu dissimuler jusqu'alors, et par conséquent l'avoir jugée criminelle. Par cette inégalité de Chimène, le poète fait douter s'il a connu l'importance de ce qu'il lui avait fait dire lui-même, *Voyant que je l'adore et que je le poursuis*, et laisse soupçonner qu'il ait mis cette généreuse pensée dans sa bouche, plutôt comme une fleur non nécessaire, que comme la plus essentielle chose qui servît à la constitution de son sujet. Dans la [scène] suivante nous trouvons qu'il lui fait faire une faute bien plus remarquable, en ce que sans autre raison que celle de son amour, elle consent à l'injuste ordonnance de Fernand, c'est-à-dire à épouser celui qui avait tué son père. Le poète voulant que ce poème finît heureusement, pour suivre les règles de la tragi-comédie, fait encore en cet endroit que Chimène foule aux pieds celles que la nature a établies, et dont le mépris et la transgression doivent donner de l'horreur aux ignorants et aux habiles. [Q, 391-392]

Il était certes difficile de nier que ce dénouement où le Roi commande solennellement, au lendemain même de la mort du Comte, le mariage de sa fille avec son meurtrier, eût quelque chose de scandaleux, malgré le délai d'un an accordé à Chimène pour sécher ses larmes. À la vérité, la logique de l'intrigue se heurtait ici à la trop stricte observance de l'unité de temps et de la règle de vingt-quatre heures, qui rendait inévitable un tel télescopage. Tout au plus pouvait-on répliquer que la dernière scène du *Cid* laisse seulement

entrevoir et espérer ce mariage, sans toutefois le sceller véritablement ; c'est ce que Corneille lui-même fait valoir en 1660 dans le Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique :

Je connais des gens d'esprit, et des plus savants en l'art poétique, qui m'imputent d'avoir négligé d'achever *Le Cid* [...] parce que je n'y conclus pas précisément le mariage des premiers acteurs, et que je ne les envoie point marier au sortir du théâtre. À quoi il est aisé de répondre, que le mariage n'est point un achèvement nécessaire pour la tragédie heureuse, ni même pour la comédie. Quant à la première, c'est le péril d'un héros qui la constitue, et lorsqu'il en est sorti, l'action est terminée. Bien qu'il ait de l'amour, il n'est point besoin qu'il parle d'épouser sa maîtresse quand la bienséance ne le permet pas, et il suffit d'en donner l'idée après en avoir levé tous les empêchements, sans lui en faire déterminer le jour. Ce serait une chose insupportable que Chimène en convînt avec Rodrigue dès le lendemain qu'il a tué son père, et Rodrigue serait ridicule, s'il faisait la moindre démonstration de le désirer²¹.

Il faut admirer ici l'habileté de Corneille : en faisant état d'un reproche isolé, celui de n'avoir pas parfaitement accompli le dénouement du *Cid* (l'attaque émanait de l'abbé d'Aubignac, qui écrit dans sa *Pratique du Théâtre* : « L'une des plus grandes fautes que l'on ait remarqué dans *Le Cid*, est que la pièce n'est pas finie »), il se disculpe par ricochet des principales critiques qui lui avaient été adressées en 1637, lesquelles l'accusaient au contraire de n'avoir que trop achevé l'action de sa pièce, sur la perspective scandaleuse du mariage de Rodrigue et de Chimène. Le dramaturge prétend donc échapper à cette double réprobation : l'annonce d'un mariage rejeté dans un futur chimérique (puisqu'il excède le cadre de la fiction jouée sur la scène, *et que le jour n'en est pas fixé*) sauvegarde selon lui les lois de la morale ; mais elle suffit à dénouer l'intrigue, surtout si l'on sait que, dans l'ordre de la vérité historique, l'union de Rodrigue et Chimène, ou plutôt de Rodrigo et Jimena, fut bel et bien scellée. Comme dit l'Examen : « j'ai cru ne me pouvoir dispenser d'en jeter quelque idée, mais avec incertitude de l'effet, et ce n'était que par là que je pouvais accorder la bienséance du théâtre avec la vérité de l'événement »... Dans l'édition de 1660, Corneille a pris soin, par ailleurs, d'accentuer l'incertitude toute formelle de ce dénouement en modifiant quelque peu la dernière réplique de Chimène, pour lui prêter de plus fermes protestations contre le dessein du Roi : lequel toutefois ne laisse pas d'ordonner l'issue qu'elle désire – elle, et Rodrigue, et avec eux tous les spectateurs et lecteurs du *Cid* !

ÉPILOGUE : MAGIE DU *CID*

La censure morale que Scudéry et les académiciens opposent au personnage de Chimène dans tout le cours de la pièce, particulièrement lors de ses interventions les plus émouvantes et au dénouement, équivaut à une condamnation sans nuance de la place centrale faite à la *passion* dans *Le Cid* ; au fond, l'on tient surtout rigueur à Corneille d'avoir prêté à son personnage féminin des sentiments en contradiction avec sa conduite, et de lui avoir permis de les exprimer par des paroles émouvantes. Soucieuse au moins de maintenir une apparence d'objectivité, l'Académie reconnaît en effet, au contraire de Scudéry, l'extraordinaire beauté de la plupart des scènes passionnées où paraît Chimène : c'est bien sûr pour souligner tout aussitôt le danger qu'elles représentent du point de vue moral. De cette façon cependant, *Les Sentiments de l'Académie* rendent compte des mécanismes de l'« illusion » qu'ils prétendent dissiper en critiquant *Le Cid* :

Si maintenant on nous allègue pour sa défense que cette passion de Chimène a été le principal agrément de la pièce, et ce qui lui a excité le plus d'applaudissements, nous répondrons que ce n'est pas pour ce qu'elle est bonne, mais pour ce que, quelque mauvaise qu'elle soit, elle est heureusement exprimée. Ses puissants mouvements joints à ses vives et naïves expressions ont bien pu faire estimer ce qui en effet serait estimable si c'était une pièce séparée, et qui ne fût point une partie d'un tout qui ne la peut souffrir ; en un mot elle a assez d'éclat et de charmes pour avoir fait oublier les règles à ceux qui ne les savent guère bien, ou à qui elles ne sont guère présentes. [Q, 375]

Et cependant, la campagne de critiques visant à représenter ou à rappeler au public abusé ces fameuses règles au nom desquelles la pièce méritait d'être condamnée ne parvint pas à atténuer son éclat ni ses charmes ; même révélée, l'illusion persistait dans ses effets. Cette situation paradoxale se fait jour avec beaucoup de drôlerie dans le *Jugement du Cid composé par un Bourgeois de Paris* ; si cet anonyme Bourgeois veut bien reconnaître point par point la justesse des attaques de Scudéry, il n'en refuse pas moins de souscrire *in fine* à la condamnation d'une pièce qui reste pour lui admirable malgré tout :

[Scudéry] dit qu'il prouvera que le sujet du *Cid* ne vaut rien, qu'il choque les règles du poème dramatique, qu'il manque de conduite, qu'il a beaucoup de méchants vers, et autres choses ; et je trouve au contraire qu'il est fort bon par cette seule raison, qu'il a été fort approuvé. Je ne sais que c'est que poème dramatique, je n'entends point toutes ces règles d'Aristote, je sais bien à la vérité que cette pièce ne suspend pas l'esprit jusques à la fin, et qu'on voit incontinent tout le sujet, mais on s'en contente. Je sais qu'il n'y a point d'apparence qu'une fille ait voulu épouser le meurtrier de son père, mais cela a donné sujet de dire de belles pointes. Je sais bien que Don Gormas est un fanfaron, mais ce qu'il dit n'est pas désagréable au peuple. Je sais bien que le Roi a tort de ne l'envoyer pas arrêter, au lieu de l'envoyer prier de s'accommoder, mais cela étant il ne

fût pas mort. Je sais bien que le Cid fait trop d'actions en un jour : mais se faut-il plaindre qu'il soit trop vaillant ou trop diligent ? Je sais que le Roi devait avoir donné ordre au port, ayant été averti du dessein des Maures ; mais s'il l'eût fait, le Cid ne lui eût pas rendu ce grand service qui l'oblige à lui pardonner. Je sais bien que l'Infante est un personnage inutile, mais il fallait remplir la pièce. Je sais bien que Don Sanche est un pauvre badin, mais il fallait qu'il apportât son épée, afin de faire peur à Chimène. [...] Je sais bien que tantôt la scène est le palais, tantôt la place publique, tantôt la chambre de Chimène, tantôt l'appartement de l'Infante, tantôt du Roi, et tout cela si confus que l'on se trouve quelquefois de l'un dans l'autre par miracle, sans avoir passé aucune porte : mais l'Auteur avait besoin de tout cela. Enfin je sais qu'il y a des fautes d'esprit et de jugement : mais cette pièce n'a pas laissé de valoir aux Comédiens plus que les dix meilleures des autres auteurs. [Q, 233-234]

Scudéry, pour qui tout était mauvais et bas dans l'ouvrage de Corneille, ne put jamais s'expliquer les raisons d'un tel aveuglement, et d'une illusion si générale sur la qualité véritable d'une pièce dont toutes les faiblesses avaient été si minutieusement dénoncées ; le succès du *Cid* était pour lui l'effet d'un sortilège, de quelque mauvais enchantement qui avait brouillé le jugement de tout le monde, hormis les ennemis de Corneille. Cet étonnement, sans doute sincère, est au cœur de l'échange épistolaire qui vient clore la Querelle du *Cid* et lui fournir un remarquable épilogue : cet échange se constitue d'une lettre de Scudéry adressée à Jean-Louis Guez de Balzac, d'une réponse du grand critique, et d'une dernière lettre de Scudéry, publiées sous la forme d'une plaquette (qui reproduit aussi le remerciement de Scudéry à l'Académie) dans le courant de l'année 1638. « Je ne crois pas qu'un prodige doive passer pour un miracle, ni que les feuilles de chêne et le verre changent de prix quand un magicien les fait prendre pour de l'or et des diamants » [Q, 460], lit-on sous la plume de Scudéry : au terme d'une année de polémique, tous les discours critiques, examens, observations et sentiments n'ont pas réussi à faire vaciller la gloire du *Cid*, et le plus farouche adversaire de Corneille se trouve donc réduit à accuser celui-ci d'être un « magicien »... Corneille, qui quelques années plus tôt avait incarné l'effet merveilleux du théâtre, de « l'illusion comique », dans le personnage du mage Alcandre, n'eût peut-être pas récusé ce terme, dont Scudéry use comme d'une injure. Dans la lettre qu'il adresse à celui-ci, Balzac l'invite d'ailleurs à considérer avec plus de justice cette *magie* du *Cid*, cet art merveilleux qui passe les règles de l'art, et qui a donné à Corneille l'extraordinaire licence de transcender les lois ordinaires du théâtre : pouvait-on imaginer pour finir un plus bel éloge de la pièce dans ce qu'elle a d'unique, d'insaisissable et de captivant ?

Ce n'est pas pourtant à moi à connaître du différend qui est entre vous et Monsieur Corneille, et à mon ordinaire je doute plus volontiers que je ne résous. Bien vous dirai-je qu'il me semble que vous l'attaquez avec force et adresse, et qu'il y a du bon sens, de la subtilité, et de la galanterie [*de*

l'élégance] même en la plupart des objections que vous lui faites. Considérez néanmoins, Monsieur, que toute la France entre en cause avec lui, et que peut-être il n'y a pas un des juges dont vous êtes convenu ensemble, qui n'ait loué ce que vous désirez qu'il condamne. De sorte que quand vos arguments seraient invincibles, et que votre adversaire y acquiescerait, il aurait toujours de quoi se consoler glorieusement de la perte de son procès, et vous pourrait dire que c'est quelque chose de plus d'avoir satisfait tout un royaume, que d'avoir fait une pièce régulière. [...] Il y a des beautés parfaites qui sont effacées par d'autres beautés qui ont plus d'agrément et moins de perfection : et parce que l'acquis n'est pas si noble que le naturel, ni le travail des hommes que les dons du Ciel, on vous pourrait encore dire que savoir l'art de plaire ne vaut pas tant que savoir plaire sans art. Aristote blâme la *Fleur* d'Agathon, quoiqu'il die qu'elle fût agréable, et l'*Œdipe* peut-être n'agréait pas, quoique Aristote l'approuve. Or s'il est vrai que la satisfaction des spectateurs soit la fin que se proposent les spectacles, [...] le *Cid* du poète français, ayant plu, aussi bien que la *Fleur* du poète grec, ne serait-il point vrai qu'il a obtenu la fin de la représentation, et qu'il est arrivé à son but, encore que ce ne soit pas par le chemin d'Aristote, ni par les adresses de sa *Poétique* ? Mais vous dites, Monsieur, qu'il a ébloui les yeux du monde, et vous l'accusez de charme et d'enchantement. Je connais beaucoup de gens qui feraient vanité d'une telle accusation, et vous me confessez vous-même que si la magie était une chose permise, ce serait une chose excellente. Ce serait à vrai dire une belle chose, de pouvoir faire des prodiges innocemment, de faire voir le soleil quand il est nuit, d'apprêter des festins sans viandes ni officiers, de changer en pistoles les feuilles de chêne, et le verre en diamants. C'est ce que vous reprochez à l'auteur du *Cid*, qui vous avouant qu'il a violé les règles de l'art, vous oblige de lui avouer qu'il a un secret qui a mieux réussi que l'art même ; et ne vous niant pas qu'il a trompé toute la Cour et tout le peuple, ne vous laisse conclure de là, sinon qu'il est plus fin que toute la Cour et tout le peuple, et que la tromperie qui s'étend à un si grand nombre de personnes, est moins une fraude qu'une conquête. [Q, 453-454]

¹ Corneille reprenait une disposition typographique qu'il avait expérimentée en 1644, à la publication de la plus somptueusement écrite de ses pièces (peut-être) : *La Mort de Pompée*, dont l'élaboration stylistique est un vaste hommage à l'un des fleurons de la poésie latine, la *Pharsale* de Lucain. « Tu trouveras ici cent ou deux cents vers traduits ou imités de lui, j'ai tâché de le suivre dans le reste, et de prendre son caractère quand son exemple m'a manqué. Si je suis demeuré bien loin derrière, tu en jugeras », écrit Corneille dans l'avis au Lecteur de cette pièce.

² Sur ce sujet, on consultera les études de Roger Zuber, « La critique classique et l'idée d'imitation » et « Les modèles des classiques », reprises dans *Les Émerveillements de la raison*, Klincksieck, 1997 ; et

sur la question de la traduction littéraire en France au XVII^e siècle, du même auteur, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique*, A. Colin, 1968.

[3](#) Sur cette question théorique essentielle, on se reportera à l'ouvrage de Pierre Pasquier, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. Histoire d'une réflexion*, Klincksieck, 1995, chap. 3 (« Le vraisemblable »). L'auteur y montre en particulier comment l'exigence de vraisemblance est conditionnée par la volonté de produire un spectacle édifiant, capable d'amender les mœurs du spectateur, selon une interprétation moralisante de la *catharsis* aristotélicienne.

[4](#) Cette règle souffre une notable exception : la doctrine classique admet en effet le merveilleux et la magie dans les sujets mythologiques classiques, pour la seule raison qu'étant déjà bien connus de chacun, ils ne paraissent pas heurter la vraisemblance.

[5](#) Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, édition de Bénédicte Louvat et Marc Escola, GF-Flammarion, 1999, p. 127-129.

[6](#) Mairet, *La Silvanire*, édition de Daniela Dalla Valle, Rome, Bulzoni, 1976, p. 145.

[7](#) Cette phrase est assez confuse. Il faut sans doute comprendre : Scudéry peut-il avancer que cette partie (*cette pièce*) du *Cid* est étrangère à l'action principale, et qu'elle constitue une forme d'épisode irrégulier ?

[8](#) *Mouche*, ou *assassin* : « petit morceau de taffetas ou de velours noir, que les Dames mettent sur leur visage par ornement, ou pour faire paraître leur teint plus blanc », ou encore pour rompre la symétrie excessive des traits, à l'imitation d'un grain de beauté (*Dictionnaire* de Furetière).

[9](#) Cette citation est extraite de la Préface, anonyme, mais attribuée avec certitude à Nicole, d'un *Recueil de Poésies chrétiennes et diverses* publié en 1671 ; voir Pierre Nicole, *La Vraie Beauté et son fantôme, et autres textes d'esthétique*, édition de Béatrice Guion, Champion, « Sources classiques », 1996, p. 144-145.

[10](#) La question de la durée dramatique a fait l'objet d'âpres débats théoriques au XVII^e siècle : quelques « irréguliers » voulaient qu'elle fût seulement réglée par les nécessités de l'action ; d'autres, au contraire, qu'elle correspondît exactement à la durée effective de la représentation... En se fondant sur la *Poétique* d'Aristote, on s'accorda enfin à peu près sur l'idée que l'action peut condenser une journée, les ellipses entre les actes permettant de faire correspondre durée fictive et durée effective ; c'est la thèse défendue par Chapelain en 1630 dans sa *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*. Cf. Pierre Pasquier, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*, chap. 7 (« Durée et unité »).

[11](#) Il s'agit du fil de l'intrigue principale et des fils des différents épisodes, qui s'entrecroisent pour former le tissu de la pièce.

[12](#) On lira de quelle façon Corneille, dans l'Examen de 1660, juge rétrospectivement ces hardiesses, p. 203.

[13](#) Renvoyons une fois encore à l'ouvrage de Pierre Pasquier, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*, chap. 8 & 9 (« Espace et unité », « L'objectivation classique »).

[14](#) Ces compartiments étaient figurés et délimités par de simples parois de toile peinte tendues sur des châssis de bois : ainsi voit-on Rodrigue, au début de l'acte III, se cacher de Chimène en se glissant derrière une tapisserie, c'est-à-dire sans doute derrière la toile du décor. Cf. p. 130, n. 3.

[15](#) Jean-François Sarasin, *Discours sur la Tragédie ou Remarques sur l'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry*, dans les *Œuvres de Monsieur Sarasin*, 1694, p. 324.

[16](#) Une *table d'attente* est une tablette de cire encore vierge, et généralement toute surface en attente d'être remplie par l'écriture ou le dessin : « toute matière polie, sur laquelle on peut tracer des caractères soit avec la plume, ou le pinceau, ou le burin, ou le ciseau. [...] On dit aussi au figuré d'un écolier qu'on met au Collège, que son esprit est une belle *table d'attente*, capable de recevoir diverses instructions » (Furetière).

[17](#) Corneille dut être ébranlé par cette critique, puisque la révision de cette scène qu'il opère dans la version de 1660 s'attache à atténuer, autant que possible, la rouerie de Don Fernand. Voir les variantes, p. 160, n. 1.

[18](#) On a aussi laissé de côté les critiques adressées, au nom du principe de convenance éthique, au personnage de Rodrigue : elles ont été évoquées *supra*, dans la première partie de ce Dossier, p. 222-225, à propos du conflit entre l'honneur et l'amour.

[19](#) On avait déjà signalé cette condamnation morale de la pièce un peu plus haut, en évoquant les critiques qui se rapportent au *sujet* du *Cid*, dont l'idée maîtresse – une fille est conduite à épouser celui qui a tué son père – paraît en elle-même insoutenable aux adversaires de Corneille. Mais pour eux, le plus affreux dans cette pièce, c'est bel et bien le *caractère* que le dramaturge prête à Chimène, dans la mesure où celle-ci reste quoi qu'il advienne *amoureuse* du meurtrier.

[20](#) Les cinquante filles de Danaos, ou *Danaïdes*, mariées contre leur gré aux cinquante fils de leur oncle Égyptos, s'empressèrent de les poignarder durant leur nuit de noces. C'est pour expier ce crime qu'elles

remplissent aux Enfers un tonneau sans fond.

[21](#) Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, p. 74-75.

BIBLIOGRAPHIE

LA LANGUE DU XVII^e SIÈCLE

- Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* (1690) ; fac-similé, Le Robert, 1978.
- Jean Nicot, *Trésor de la langue française* (1606) ; fac-similé, Le Temps, 1979.
- Pierre Richelet, *Dictionnaire français, édition augmentée* (1693) ; fac-similé, Nîmes, Christian Lacour, 1995.
- [*Ces dictionnaires sont également consultables sous forme électronique au sein du Grand Atelier historique de la langue française (CD-ROM, éditions Redon) ou du Grand Corpus des dictionnaires (en ligne sur le site www.classiques-garnier.com).]*
- Nathalie Fournier, *Grammaire du français classique*, Belin, « Belin Sup Lettres », 1998.
- Anne Sancier-Chateau, *Introduction à la langue du XVII^e siècle*, Nathan, « 128 », 1993, 2 vol. : 1. *Vocabulaire*, 2. *Syntaxe*.

LE CONTEXTE HISTORIQUE, POLITIQUE, RELIGIEUX, LITTÉRAIRE, ARTISTIQUE

- François Bluche, éd., *Dictionnaire du Grand Siècle*, Fayard, 1990.
- Jacques Truchet, éd., *Le XVII^e siècle*, Berger-Levrault, 1992.

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE, GÉNÉRALITÉS

- Roland Desné & Anne Ubersfeld, éd., *Histoire littéraire de la France, 3 : 1600-1660*, Éditions sociales, 1975 (les pages consacrées à Corneille sont dues à Marc Fumaroli).
- Jean Mesnard, éd., *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, PUF, 1991 (les pages consacrées à Corneille sont dues à Roger Zuber).
- Jacques Morel, *De Montaigne à Corneille*, série *Histoire de la littérature française* dirigée par Claude Pichois, Arthaud, 1986, rééd. GF-

Flammarion, 1997.

Roger Zuber, éd., *Littérature française du XVII^e siècle*, PUF, « Premier Cycle », 1992 (la partie consacrée au théâtre est due à Liliane Picciola).

POÉTIQUE ET DRAMATURGIE CLASSIQUES : TEXTES DE RÉFÉRENCE ET ÉTUDES GÉNÉRALES

Aristote, *Poétique*, introduction, traduction et annotation de Michel Magnien, « Le Livre de Poche classique », 1990.

François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), éd. Hélène Baby, Champion, « Sources classiques », 2001.

Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksieck, 2001.

René Bray, *Formation de la doctrine classique* (1927), Nizet, 1963.

Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1628-1680)*, Champion, « Lumière classique », 2001.

Jean Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. A.C. Hunter, Droz, 1936.

Sophie Deierkhauf-Holsboer, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Nizet, 1960.

Giovanni Dotoli, *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Klincksieck, 1996.

Évelyne Dutertre, *Scudéry théoricien du classicisme*, PFSCCL, « Biblio 17 », 1991.

Georges Forestier, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexion sur un paradoxe classique », *Poétique*, n° 82, 1990.

Georges Forestier, « Le merveilleux sans merveilleux, ou du sublime au théâtre », *XVII^e Siècle*, n° 182, 1994.

Eugène Green, *La Parole baroque*, Desclée de Brouwer, 2001.

Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, PUF, « Littératures modernes », 1981.

Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649*, Archives nationales, 2000.

Aron Kibédi-Varga, éd., *Les Poétiques du classicisme*, Aux Amateurs de Livres, « Théorie et critique à l'âge classique », 1990.

Hélène Merlin, *Public et littérature au XVII^e siècle*, Les Belles Lettres, 1994.

- Jules Pilet de la Mesnardière, *La Poétique* (1639), fac-similé, Slatkine Reprints, 1972.
- Pierre Pasquier, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. Histoire d'une réflexion*, Klincksieck, « Théorie et critique à l'âge classique », 1995.
- Pierre Pasquier, éd., *Le Mémoire de Mahelot*, Champion, « Sources classiques », 2005.
- Timothy J. Reiss, *Towards Dramatic Illusion, Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace*, New Haven-London, Yale University Press, 1971.
- Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1950.
- Roger Zuber, *Les Émerveillements de la raison*, Klincksieck, « Théorie et critique à l'âge classique », 1997.

ÉDITIONS DES ŒUVRES DE CORNEILLE

- Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 t., 1980, 1984, 1987 (Le *Cid* figure au t. I).
- Corneille, *Le Cid* [1637-1660], éd. Maurice Cauchie revue et augmentée par Georges Forestier, STFM, 1946/1992.
- Corneille, *Le Cid* [1637], éd. Milorad Margitić, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1989.
- Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat & Marc Escola, GF-Flammarion, 1999.

L'ŒUVRE DE CORNEILLE : CHOIX D'ÉTUDES GÉNÉRALES

- Paul Bénichou, « Le héros cornélien », dans *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1948 ; rééd. « Folio idées ».
- Bernard Beugnot, « La sentence : problématique pour une étude », dans *La Mémoire du texte*, Champion, « Lumière classique », 1994.
- Christian Biet, *Moi, Pierre Corneille*, Gallimard, « Découvertes », 2006.
- Georges Couton, *Corneille*, Hatier, « Connaissance des Lettres », 1958.
- Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1963 ; rééd. « Tel ».
- Jean Émelina, « Corneille et la catharsis », *Littératures classiques*, n° 32, 1998.

- Georges Forestier, *Corneille à l'œuvre. Essai de génétique théâtrale*, Klincksieck, « Esthétique », 1996 ; rééd. Genève, Droz, « Titre courant », 2004.
- Georges Forestier, « Une dramaturgie de la gageure », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1985, n° 5.
- Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1990 ; rééd. Genève, Droz, « Titre courant », 1996.
- François Lasserre, *Corneille de 1638 à 1642*, PFSCL, « Biblio 17 », 1990.
- Jacques Maurens, *La Tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Corneille*, À. Colin, 1966.
- Georges Mongrédien, éd., *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille*, CNRS, 1972.
- Jacques Morel, « Corneille, metteur en scène », dans *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Klincksieck, 1994.
- Octave Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Corneille*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1948 ; rééd. « Tel ».
- Alain Niderst, *Pierre Corneille*, Fayard, 2006.
- Thomas Pavel, *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions*, Klincksieck, 1976.
- Liliane Picciola, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 », 2001.
- Louis Rivaille, *Les Débuts de Pierre Corneille*, Boivin, 1936.
- Louis Rivaille, *Corneille correcteur de ses premières œuvres*, Boivin, 1936.
- Saint-Evremond, « Sur les tragédies », « Sur les caractères des tragédies », « De la tragédie ancienne et moderne », dans les *Œuvres en prose*, éd. René Ternois, t. III & IV, STFM, 1966 & 1969.
- Jacques Scherer, *Le Théâtre de Corneille*, Nizet, 1984.
- Jean Starobinski, « Sur Corneille », dans *L'Œil vivant*, Gallimard, « Le Chemin », 1961 ; rééd. « Tel ».
- André Stegmann, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification*, À. Colin, 1968, 2 t.
- Marie-Odile Sweetser, *Les Conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1962.
- Marie-Odile Sweetser, *La Dramaturgie cornélienne*, Genève, Droz, 1977.
- Marie-Odile Sweetser, « Place de l'amour dans la hiérarchie des valeurs cornéliennes », *Travaux de linguistique et de littérature*, XX, 2, 1982.

LE CID : CHOIX D'ÉTUDES

- Antoine Adam, « À travers la Querelle du *Cid* », *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale des civilisations*, 1938, n° 1.
- Paul Bénichou, « Le Mariage du *Cid* », dans *L'Écrivain et ses travaux*, Corti, 1967.
- Madeleine Bertaud, « Rodrigue et Chimène : la formation d'un couple héroïque », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 21, 1984 ; repris dans Pierre Ronzeaud, *Corneille/Le Cid* [désormais : *Parcours critique*].
- Jean-Marc Civardi, « Quelques critiques adressées au *Cid* de Corneille en 1637-1638 et les réponses apportées », *L'Information littéraire*, LIV, 2002.
- Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid (1637-1638)*, édition critique intégrale, Champion, « Sources classiques », 2004.
- Alain Couprie, *Pierre Corneille, Le Cid*, PUF, « Études littéraires », 1989.
- Alain Couprie, *Corneille, Le Cid (1637-1660)*, Hatier, « Profil d'une œuvre », 2006.
- Georges Couton, « Réalités dans *Le Cid* », dans *Réalisme de Corneille*, Les Belles Lettres, 1953.
- Micheline Cuénin, « L'amour et l'ambition dans *Le Cid* », dans *Pierre Corneille, Actes du Colloque de Rouen*, éd. Alain Niderst, PUF, 1985.
- Georges Forestier, *Corneille, Le Cid*, Nathan, « Balises », 1991.
- Jean Garagnon, « Corneille et la naissance du héros : une relecture des stances de Rodrigue », *Studi francesi*, n° 84, 1984 ; repris dans *Parcours critique*.
- Armand Gasté, *La Querelle du Cid*, Welter, 1898 ; fac-similé Slatkine Reprints, 1970.
- Christopher J. Gossip, « The dénouement of *Le Cid*, yet again », *Modern Language Review*, n° 75, 1980.
- René Jasinski, « Sur *Le Cid* », dans *À travers le XVII^e siècle*, Nizet, 1981, t. I.
- Aron Kibédi-Varga, « Analyse textuelle, relire *Le Cid* », *Rapports het Franse Boek*, février 1977.
- Harold Knutson, « *Le Cid* de Corneille, un héros se fait », *Studi francesi*, n° 16, 1972.
- Roger Lathuillière, « *Le Cid*, Scudéry et l'Académie », dans *Langue et littérature du XVII^e et du XVIII^e siècles, Mélanges Deloffre*, éd. Roger Lathuillière, SEDES, 1990.

- Eric Leadbetter, « Corneille's Infante : an explanation of her role », *Romance Notes*, 11, 1970.
- Stéphane Macé, « Les planches et le parquet : aspects de la rhétorique dans *Le Cid* », dans *Lectures du jeune Corneille*, éd. Jean-Yves Vialleton, Presses universitaires de Rennes, 2001.
- Milorad Margitić, « Texte et sous-texte chez Corneille : une lecture des stances de Rodrigue », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, 16, 1977.
- Milorad Margitić, « La signification du héros cornélien : une proposition à partir de la mythologie du *Cid* », *Romanic Review*, 70, 1979.
- Milorad Margitić, « Les deux *Cid* : de la tragi-comédie baroque à la pseudo-tragédie classique », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 21, 1984 ; repris dans *Parcours critique*.
- Robert Nelson, « The dénouement of *Le Cid* », *French Studies*, vol. XIV, 1960.
- Christine Noille-Clauzade, « *Le Cid* et la topique aristotélicienne des passions », dans *Lectures du jeune Corneille*, éd. Jean-Yves Vialleton, Presses universitaires de Rennes, 2001.
- Christine Noille-Clauzade, « Qui était Chimène ? Le personnage et ses possibles au XVII^e siècle », dans *La Fabrique du personnage*, éd. Françoise Lavocat, Claude Murcia & Régis Salado, Champion, 2007.
- Michael Paulson, « *Le Cid* re-examined : une pièce spectaculaire ? », *Cahiers du XVII^e*, III, 1989.
- Patrice Pavis, « Dire et faire au théâtre. L'action parlée dans les stances du *Cid* », *Études littéraires*, vol. 13, n° 3, 1980 ; repris dans *Parcours critique*.
- Liliane Picciola, « Créativité de Corneille imitateur dans la conception des rôles secondaires du *Cid* », *Méthode !*, n° 1, 2001.
- René Pintard, « De la tragi-comédie à la tragédie : l'exemple du *Cid* », dans *Missions et démarches de la critique*, *Mélanges J. Vier*, Klincksieck, 1973 ; repris dans *Parcours critique*.
- Arnaldo Pizzorusso, « Il *Cid* e i diritti della lettura », dans *Convegno di Studi su Pierre Corneille nel 3° centenario della morte*, a cura di Mario Richter, Vicenza, Accademia Olimpica, 1986.
- Olivier Pot, « L'honneur comme forme dramaturgique : autour du *Cid* de Corneille », dans *Il Tema dell'onore nel teatro barocco in Europa*, a cura di Alberto Roncaccia, Massimiliano Spiga e Antonio Stäuble, Firenze, Franco Cesati, 2004.
- Steven Rendall, « *Le Cid* ou le triomphe du fils », dans *Ouverture et dialogue. Mélanges Wolfgang Leiner*, Tübingen, Gunter Narr, 1988, p. 325-331.

- Alain Riffaud, « L'impression du *Cid* (1637-1648) », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2006.
- Louis Rivaille, « *Le Cid* et les œuvres antérieures de Corneille », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1938.
- Jean Rohou, « Le mariage de Chimène : dépravation morale, transgression imaginaire ou intégration politique ? », dans *Lectures du jeune Corneille*, éd. Jean-Yves Vialleton, Presses universitaires de Rennes, 2001.
- Pierre Ronzeaud, éd., *Corneille/Le Cid*, Klincksieck, « Parcours critique », 2001.
- Yole Ruggieri, « *Le Cid* di Corneille e *La Mocedades del Cid* di Castro », *Archivum Romanicum*, 14, 1930.
- Jacques Scherer, « Sur *Le Cid* », *Quaderni del Seicento francese*, I : *Il Teatro al tempo di Luigi XIII*, Bari, Schena, 1974.
- Philippe Sellier, « *Le Cid* et le “modèle héroïque” de l'imagination », *Stanford French Review*, n° 11, 1981 ; repris dans *Parcours critique*.
- Donald À. Sellstrom, « The role of Corneille's Infante », *French Review*, 39, 1965-1966.
- Jean Serroy, « *Le Cid*, comi-tragédie », dans *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicomedia barroca*, Actes du colloque de Vérone, 1993 ; repris dans *Parcours critique*.
- Anne Souriau, « L'espace et le temps théâtral dans *Le Cid* », *Revue d'esthétique*, 1950.
- Michael Vincent, « Naming the *Cid* », dans *Actes de Tucson*, éd. Jean-Jacques Demorest & Lise Leibacher-Ouvrard, PFSC, « Biblio 17 », 1984.
- Pierre Voltz, « *Le Cid* et la notion d'action », *Littératures classiques*, supplément 1989 ; repris dans *Parcours critique*.
- Marc Vuillermoz, « “Percé jusques au fond du cœur...” Une analyse de la rhétorique de l'épée dans *Le Cid* », *Poétique*, n° 22, 1991 ; repris dans *Parcours critique*.
- PJ. Yarrow, « The denouement of *Le Cid* », *Modern Language Review*, n° 50, 1955.

LEXIQUE

On trouvera ici le sens de quelques mots difficiles, ou dont la signification s'est modifiée depuis la première moitié du XVII^e siècle – et en particulier les définitions précises de tous les termes exprimant les valeurs chevaleresques d'honneur et d'amour qui sont au cœur de la pièce, comme aussi celles des nombreuses notions juridiques auxquelles Corneille a sans cesse recours. Le sens indiqué vaut toujours *dans le contexte précis* des vers indiqués entre parenthèses : on ne pouvait proposer une définition exhaustive des termes retenus, souvent employés, de surcroît, dans une acception particulière. Dans le texte de la pièce, les termes qui font l'objet d'une entrée dans ce Lexique sont signalés par un astérisque ; quelques-uns, qui reviennent souvent et ne présentent plus d'ambiguïtés une fois compris, ne sont signalés qu'à leur première occurrence.

Pour élucider la valeur de la plupart de ces mots ou expressions, on a le plus souvent recouru aux deux grands dictionnaires publiés à la fin du XVII^e siècle : le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1690), et le *Dictionnaire français* de Pierre Richelet (1693). Ces ouvrages, quoique postérieurs d'une cinquantaine d'années à la version originale de la pièce de Corneille, sont des plus instructifs ; souvent d'ailleurs, pour illustrer une définition, il citent en exemple les vers du *Cid*, alors connus de chacun. Pour quelques termes ou acceptions archaïques, on a consulté aussi le *Trésor de la langue française* de Jean Nicot (1606).

A

ABOLIR (370) : annuler par un acte de grâce la condamnation d'un crime, voire en effacer la trace. « C'est une grâce que le Prince fait en pardonnant un crime, voulant qu'il soit aboli, et que la peine portée par la loi en soit entièrement remise » (Richelet, *s.v. Abolition*).

ABORD (1116) : « attaque d'ennemis, soit par mer, soit par terre » (Furetière).

ACCORDER (465) : « Mettre la paix, l'union entre deux personnes » (Furetière).

ACCOMMODER (466) : « Terminer un procès, une querelle à l'amiable » (Furetière), apaiser, accorder. – ACCOMMODEMENT (469, 497) : « Accord et traité qu'on fait pour terminer les différends qui sont entre deux partis ou entre des personnes. [...] Réconciliation, moyen de pacifier, manière d'ajuster, et d'accommoder les choses » (Richelet).

ADORER (820, 982, 1204, 1510, 1543) possède au XVII^e siècle un sens très fort, au point qu'il est presque sacrilège de l'employer pour autre chose que le sentiment religieux : « Rendre le plus grand des respects, et la plus profonde soumission. Il n'y a que Dieu seul qu'on doive *adorer* véritablement », précise Furetière. Qui signale cependant la dérive du terme vers l'expression de la passion amoureuse : « signifie aussi hyperboliquement, Avoir beaucoup d'amour ou d'admiration pour quelqu'un ».

ALARME (591, 635, 1087, 1227) : « C'est un mot militaire pour exciter un camp, une ville, une troupe à courir aux armes et s'armer pour résister à l'ennemi survenant ou à un soudain danger », dit le *Trésor* de Nicot, pour le sens premier du mot (qui, au pluriel, a presque la valeur de *combats*). « Au figuré il signifie épouvante, crainte, trouble » (Richelet).

ALLÉGEANCE (700) : « Soulagement d'un mal », selon Furetière ; Richelet signale : « il commence à vieillir ».

ALTIER (480). Au XVII^e siècle, le terme est connoté négativement : « qui a de la fierté, qui a de l'orgueil, qui est fier et superbe à cause de quelques qualités qu'il a ou croit avoir » (Richelet).

AMANT(E) : « Celui qui aime d'une passion violente et amoureuse », dit seulement Furetière ; le terme peut avoir la valeur très générale de *soupirant* (1), ou exprimer un amour passionné mais unilatéral, comme lorsque l'emploie l'Infante évoquant ses sentiments secrets envers Rodrigue (81, 1590, 1639). Mais le plus souvent la violence de la passion ne suffit pas à rendre compte de l'emploi du mot *amant* : « C'est celui qui aime une dame, et qui en est aimé », dit Richelet ; il n'est donc parfaitement approprié que quand l'amour est réciproque (Liste des Acteurs, 33, 63, 498, 509, 522, 822, 849, 971, 1074, 1166, 1175, 1402, 1620, 1662, 1682, 1700, 1704, 1731, 1748, 1756, 1766, 1769). La connotation moderne du terme, qui en restreint l'emploi aux amours adultères et illicites, est absente de la langue classique.

AMITIÉ (969) : « Affection qu'on a pour quelqu'un, soit qu'elle soit seulement d'un côté, soit qu'elle soit réciproque » (Furetière) ; cette inclination peut se confondre avec l'amour.

AMOUREUX (Liste des Acteurs) : « Qui a de la passion pour [...] quelque personne » (Furetière). Est amoureux, tout simplement, celui qui aime, sans que son amour soit nécessairement payé de retour (telle est la nuance avec AMANT).

AMORCE (124) est en son sens premier un terme de pêche (« Ce qu'on met au bout de la ligne pour attraper le poisson », Richelet), dont l'emploi est fréquent dans l'analyse du sentiment amoureux : « Ce mot est beau et d'un grand usage au figuré. Il signifie charme, appas, plaisir, délices, engagement ».

APOLOGIE (Avertissement, 1648) : « discours fait pour justifier quelqu'un » (Furetière), pour le défendre des fautes dont on l'accuse.

APPAS (117, 897, 1558) : « Charmes puissants. Grands attrait. Beauté. Agrément. Plaisir » (Richelet).

ASSURER (137, 1380) : « Rendre ferme, constant, hors de péril » (Furetière). – S'ASSURER (574) : « Mettre en lieu de sûreté » (Furetière), c'est-à-dire arrêter. ATTEINDRE (1044) : « Au figuré, il signifie, aller aussi loin, s'élever aussi haut qu'un autre » (Richelet). ATTEINTE (804, 1015) : coup, blessure, attaque. ATTENTAT (673, 1417) : « Outrage ou violence qu'on tâche de faire à quelqu'un » (Furetière) ; « Entreprise sur [*i.e. contre*] la vie d'une personne » (Richelet). AVEU (1480) : consentement. AVOUER (1471) : approuver, reconnaître (au sens juridique) .

B

BALANCER (349, 831) : « se dit figurément de l'examen qu'on fait dans son esprit des raisons qui le tiennent en suspens, et qui le font incliner de part et d'autre » (Furetière). BLANCHIR (237) a bien sûr le sens de vieillir, avoir les cheveux blancs : « Il a *blanchi* sous le harnois, c'est-à-dire, Il a passé toute sa vie dans les armées », précise Furetière. Mais ici ce verbe pourrait aussi être pris dans une autre acception signalée par Richelet : « Faire des efforts inutiles ». BONACE ⁽⁴⁵¹⁾ : « Calme de la mer, qui se dit quand le vent est abattu, ou a cessé. La *bonace* trompe souvent le pilote. La *bonace* se tourne souvent en orage. On le dit figurément en morale » (Furetière). BRIGUE (213) : « Est l'instance poursuite qu'on fait pour obtenir quelque charge qui est prétendue par plusieurs », dit le *Trésor* de Nicot. Mais le mot a souvent une connotation négative, celle d'intrigue, de manœuvre secrète : « Désir ambitieux qu'on a d'obtenir quelque charge ou dignité, où l'on tâche de parvenir plus par adresse que par mérite », précise Furetière. BRUIT (974, 1111, 1164) : rumeur.

C

CABINET (557) : « Le lieu le plus retiré dans le plus bel appartement des palais, des grandes maisons » (Furetière) . CÂBLE (1323) : « Très gros cordage qui sert dans les navires pour les tenir à l'ancre » (Furetière). CAPITAINE (171, 283, 567, 648) : outre le grade précis qu'il désigne (« Chef de compagnie de cavalerie ou d'infanterie »), ce titre peut être donné, plus généralement, à un grand général d'armée, et à tout « grand guerrier » (Richelet).

CAPRICE (1703) : « Dérèglement d'esprit. On le dit, quand au lieu de se conduire par la raison, on se laisse emporter à l'humeur dominante où on se trouve » (Furetière). Le mot est fort, et peut avoir la valeur d'un quasi-synonyme de folie.

CARESSER (1204) : donner des marques d'amitié. Furetière définit la caresse comme une « démonstration d'amitié qu'on fait à quelqu'un par un accueil gracieux, par quelque cajolerie [*flatterie*] ». CÉLÈBRE (1311) : éclatant.

CHANGE (1072) action d'échanger une chose pour une autre ; en particulier, inconstance en amour.

CHARME (123, 843, 931) : au sens premier, enchantement, attrait surnaturel ; « Puissance magique », dit Furetière, qui ajoute que le mot « se dit figurément de ce qui nous plaît extraordinairement, qui nous ravit en admiration ». Ce sens fort demeure présent dans le verbe CHARMER (37, 514, 1611, 1773), et l'adjectif CHARMANT (526).

CŒUR (16, 68, 263, 306, 357, 418, 421, 578, 590, 617, 885, 1067, 1137, 1181, 1465, 1484, 1493, 1541, 1547). Le mot a le plus souvent, dans la langue classique, le sens de vaillance, hardiesse, grandeur d'âme : « Vigueur, force, courage, intrépidité », selon Furetière ; « fierté. Manière d'âme généreuse, et incapable de faiblesse, et de lâcheté », selon Richelet. COURAGE, au début du XVII^e siècle, est d'ailleurs presque un doublet du mot *cœur*, et le partage entre les deux termes s'effectue progressivement. Cette qualité d'âme, qui est aussi ardeur à accomplir son devoir, est constitutive d'un caractère noble et héroïque ; voir les exemples d'expressions que Richelet donne pour illustrer cette acception : « Manquer de cœur. Prendre cœur. Donner du cœur. Il a un cœur de lion. Il a le cœur haut. La naissance hausse le cœur des gentilshommes. Les heureux succès enflent le cœur des victorieux. C'est un homme sans cœur. » – *Cœur* peut aussi désigner métaphoriquement, comme aujourd'hui, le siège de l'affectivité et du sentiment amoureux (*cf.* v. 114, cette antithèse : « Si mon *courage* est haut, mon *cœur* est embrasé ») ; on n'a pas relevé ces occurrences.

CONCURRENCE (207) : « Prétention réciproque de deux personnes à une même charge, dignité ou autre avantage » (Furetière).

CONSEIL (386) : « signifie quelquefois, résolution. Le *conseil* en est pris, c'est-à-dire, L'affaire est conclue, arrêtée » (Furetière).

CONSOMMER (492, 1022, 1644) : au début du XVII^e siècle, l'usage ne semble pas distinguer nettement entre *consommer* et *consumer* – témoin Vaugelas, qui note dans ses *Remarques sur la langue française*, 1647 : « Ces deux verbes ont deux significations bien différentes, que plusieurs de nos meilleurs écrivains ne laissent pas de confondre, et très mal. [...] il est à noter que la faute ordinaire [...] est de dire *consommer* pour *consumer*, ne disant jamais *consumer* pour quoi que ce soit, et disant toujours l'autre. » C'est la confusion que commet Corneille, en 1637. Les dictionnaires de la fin du XVII^e siècle attestent que la distinction entre les deux verbes s'est opérée.

CONTENT (46, 1347) contenté, satisfait, comblé.

COUP (485, 657, 1058, 1060) : « se dit [...] des actions héroïques, hardies et extraordinaires, soit en bien, soit en mal » (Furetière). Ce sens paraît dériver de l'emploi du terme dans la langue de l'escrime, et par extension dans la langue militaire : « Ce mot entre dans plusieurs façons de parler de maître d'armes, et il consiste à pousser [attaquer] et parer. [...] Un coup parfait, achevé. Porter un coup. Soutenir bien son coup. [...] Ce mot au pluriel signifie quelquefois combat. Bataille. Lieux où l'on se bat » (Richelet). – Le COUP D'ESSAI (412, 433, 673, 1052) est la première action qui permet de faire la preuve d'un caractère héroïque.

COURAGE (92, 114, 216, 275, 356, 432, 484, 499, 523, 596, 920, 963, 1048, 1074, 1182, 1248, 1272, 1320, 1456, 1489, 1528, 1536, 1611, 1863) : « Valeur. Bravoure. Cœur. Fermeté dans le péril. Résolution pleine de cœur » (Richelet). « Ardeur, vivacité, fureur de l'âme qui fait entreprendre des choses hardies, sans crainte des périls. [...] vertu qui élève l'âme, qui la porte à mépriser les périls, quand il y a des occasions d'exercer sa vaillance, ou à souffrir les douleurs, quand il y a lieu de montrer sa constance et sa fermeté » (Furetière). On voit le rapport de quasi-homonymie que le mot entretient avec CŒUR, pris dans certaines de ses acceptions.

COURTISANS (153) : les gentilshommes qui fréquentent la Cour, sans qu'il y ait nécessairement de nuance péjorative. Celle-ci se profile parfois cependant (v. 213) : « se dit aussi de ceux qui rendent des respects, ou des assiduités à Grands Seigneurs, pour en obtenir quelque avantage » (Furetière).

CROÎTRE (750, 872, 1393) : accroître. Richelet signale à propos de ce verbe qu'« il n'y a qu'en poésie où on le fasse quelquefois actif » (c'est-à-dire transitif).

D

DÉCEVOIR : abuser, tromper (343, 1025, 1771) ; déjouer (51).

DÉFAIRE (1227, 1533) : « Mettre en déroute des gens de guerre, les obliger à fuir, les mettre en pièces » (Furetière).

DÉFIANCE (1632) : crainte.

DÉGÉNÉRER (443) : se montrer indigne de ses ancêtres. « Ne valoir pas ce que valaient ceux de qui nous descendons. Se relâcher de leur vertu, n'être pas aussi honnête, ou aussi brave qu'ils étaient, ne se gouverner pas comme ceux de qui on est né » (Richelet).

DÉPLAISIR (110, 133, 644, 662, 806, 1175, 1367, 1586) : sens plus fort qu'aujourd'hui ; « Chagrin, tristesse que l'on conçoit d'une chose qui choque, qui déplaît » (Furetière).

DÉPLORABLE (752, 880, 1419) : digne d'être déploré, qui appelle la pitié et la plainte.

DIFFAMER (902) : déshonorer, « salir, gâter, défigurer » (Furetière).

DISCORD (478, 1622) : doublet de *discorde*. « Dissension », selon Nicot ; « Désunion, dispute, querelle. Il est vieux et hors d'usage », signale Furetière

(en 1690). Richelet précise même (en 1693) : « Mot qui a fort été employé par Malherbe, et par d'autres poètes dans leurs vers mais qui n'est pas usité aujourd'hui par les meilleurs poètes du temps. »
DISPUTER (1331) : « Défendre avec opiniâtreté » (Richelet).

E

ÉCLAT (731) : l'*éclat de la tempête*, les coups que jette la tempête quand elle éclate. Les dictionnaires attestent que l'on disait au XVII^e siècle *un éclat de tonnerre*.

ÉCLATER (1719) : « se découvrir, se faire connaître au public » (Furetière).

EFFET (393, 458, 499, 525, 850, 1005, 1142, 1354, 1366, 1618) : conséquence, réalisation concrète, accomplissement ; faits, preuves (1534). –

EN EFFET (889) : effectivement, en réalité, pour de bon.

EMPIRE (1243, 1480) : « Pouvoir. Autorité. Souverain pouvoir qu'on exerce en quelque lieu. [...] Il se prend aussi pour le temps qu'a régné un prince » (Richelet). Également synonyme de royaume (240, 1388).

ENNUI (489, 557, 857, 981, 1034, 1609). Le terme a au XVII^e siècle un sens très fort ; c'est une tristesse, un tourment dont peuvent donner idée les épithètes suggérées par Richelet « Ennui fâcheux, sensible, sombre, noir, obscur, mortel, cuisant ». – ENNUYÉ (1705) : fâché, impatienté.

ENSEMBLE (318) : en même temps, simultanément.

ENTREtenir (939, 955) : « Converser avec quelqu'un ; lui parler de quelque chose. [...] On dit aussi, S'entretenir soi-même de quelque belle pensée » (Richelet).

ENVIE (179, 227, 976, 890, 1427) : jalousie. « Chagrin qu'on a de voir les bonnes qualités ou la prospérité de quelqu'un » (Furetière). « Déplaisir qu'on a de voir ses égaux jouir de quelques avantages considérables. L'envie est une passion basse » (Richelet).

ÉPROUVER (264, 275, 1346) : mettre à l'épreuve, faire l'épreuve.

ESTOMAC (1509) : au XVII^e siècle, peut être synonyme de poitrine. Dans un duel, présenter l'*estomac ouvert*, c'est offrir sa poitrine découverte aux coups de son adversaire.

ÉTONNER (395, 761, 1591) a au XVII^e siècle un sens plus fort qu'aujourd'hui (*cf.* l'étymologie du verbe : frapper de la foudre, du tonnerre) : « Causer à l'âme de l'émotion, soit par surprise, soit par admiration, soit par crainte » (Furetière) ; il peut aller jusqu'à signifier : faire trembler de peur (1443).

ÉTRANGE (300, 310, 851, 1123, 1695, 1741) : cet adjectif, dans la langue du XVII^e siècle, a un sens un peu différent d'aujourd'hui. Selon Furetière, il qualifie certes « ce qui est surprenant, rare, extraordinaire » ; mais les équivalents qu'en donne Richelet (« Surprenant. Grand. Extraordinaire,

Fâcheux. Impertinent ») montrent que sa valeur est peut-être moins celle d'*insolite* que d'*extrême* : il marque ce qui passe la mesure ordinaire.

F

FAITS (1189, 1855) : « Ce mot au pluriel, et parlant sérieusement signifie *belles actions* et est ordinairement de poésie » (Richelet). On peut parler, moins elliptiquement, de faits héroïques, de faits d'armes, de hauts faits.

FATAL (115, 329, 433, 457) : au sens strict, étymologique, cet adjectif caractérise ce qui est marqué par le destin (*fatum*, en latin), ou par la mort. Mais dans l'usage, l'adjectif prend un sens plus diffus, assez proche de FUNESTE.

FER (191, 255, 273, 876) : « Ce mot au figuré est fort usité. Il signifie particulièrement l'épée » (Richelet).

FEU (4, 41, 98, 299, 492, 991, 1176, 1471, 1576, 1789) : employé souvent comme métaphore quasi lexicalisée de la passion amoureuse, de l'ardeur du désir. Mais les feux peuvent être aussi, quelquefois, ceux de la haine qui consume un cœur (474).

FOI (746, 1005, 1078, 1469, 1846) : parole, promesse ; engagement de fidélité.

FLAMME (80, 88, 260, 307, 510, 516, 827, 890, 975, 1059, 1211, 1356, 1401, 1648, 1722) : avec les FEUX, il s'agit d'une autre image quasi lexicalisée de la passion amoureuse. Le mot est le plus souvent synonyme pur et simple d'*amour*.

FLATTER (277, 373, 532, 853, 1056) : abuser par de fausses apparences, tromper agréablement. « Déguiser une vérité qui serait désagréable à celui qui y est intéressé, lui donner meilleure opinion d'une chose qu'il n'en doit avoir. [...] *Flatter*, se dit figurément en choses spirituelles. *Flatter* sa douleur, c'est-à-dire, l'adoucir par quelques réflexions morales. *Flatter* son amour, c'est-à-dire, Se donner de belles espérances. *Flatter* son imagination, c'est la repaître de chimères agréables » (Furetière). On se souviendra qu'au sens propre, *flatter* signifie *caresser*.

FRANCHISE (1388) : synonyme de liberté, mais aussi d'immunité ; « Asile, lieu saint et privilégié où on est en sûreté de sa personne. Les églises et les monastères d'Espagne sont des *franchises* pour les criminels » (Furetière).

FUNESTE (811, 923, 1162, 1708) : « Qui cause la mort, ou qui en menace, ou quelque autre accident fâcheux, quelque perte considérable » (Furetière).

G

GARDER (1695) : prendre garde.

GÊNÉ (99) : au XVII^e siècle, le mot possède encore un sens très fort : soumis à la torture (*cf. géhenne*, qui a exactement la même origine). Furetière précise que *gêne* « se dit aussi de toute peine ou affliction de corps ou d'esprit ».

GÉNÉREUX (272, 317, 460, 495, 578, 622, 666, 709, 854, 900, 920, 1076, 1096, 1219, 1499, 1527, 1627, 1773, 1800) : « Qui a l'âme grande et noble, et qui préfère l'honneur à tout autre intérêt. [...] signifie aussi, brave, vaillant, courageux » (Furetière).

GÉNÉROSITÉ (197, 940, 956, 1202, 1207) : « Grandeur d'âme, de courage, magnanimité, bravoure, libéralité, et toute autre qualité qui fait le généreux » (Furetière). On a souvent rapproché (depuis les études de Gustave Lanson, au début du XX^e siècle) le caractère des héros cornéliens de la définition que Descartes donne de la générosité dans son traité des *Passions de l'âme* (1649), § CLIII : « Ainsi je crois que la vraie Générosité, qui fait qu'un homme s'estime au plus haut point qu'il se peut légitimement estimer, consiste seulement, partie [*d'une part*] en ce qu'il connaît qu'il n'y a rien qui véritablement lui appartienne que cette libre disposition de ses volontés, ni pour quoi il doive être loué ou blâmé, sinon pour ce qu'il en use bien ou mal ; & partie [*d'autre part*] en ce qu'il sent en soi-même une ferme et constante résolution d'en bien user, c'est-à-dire de ne manquer jamais de volonté pour entreprendre et exécuter toutes les choses qu'il jugera être les meilleures. Ce qui est suivre parfaitement la vertu. »

GLOIRE (91, 117, 243, 367, 548, 604, 695, 711, 852, 857, 914, 924, 926, 948, 964, 1064, 1148, 1220, 1431, 1516, 1540, 1554, 1584, 1666, 1692, 1721, 1792, 1823, 1843) : « Honneur que l'on a et qu'on s'est acquis par son mérite et par de grandes actions [...]. La gloire est l'âme de la vertu [...]. Avoir de la gloire. Conserver, ménager sa gloire. Chercher, acquérir de la gloire. Être jaloux de sa gloire » (Richelet). La gloire est aussi la bonne opinion qu'on a de soi-même ; le mot peut se prendre en bonne ou mauvaise part, suivant que ce sentiment est légitime ou non (gloire en ce cas est synonyme d'orgueil, de présomption ; on parle de vaine gloire).

GOUVERNEUR (29, 147, 249, 606) : ici, « celui qui a soin de l'éducation d'un jeune prince, d'un seigneur, des enfants de bonne maison » (Furetière). Mais *Gouverneur* est d'abord un titre militaire, « Officier du Roi qui commande dans une province, dans une place » : le gouverneur du fils de Don Fernand doit naturellement être un homme rompu au métier des armes, pour lui enseigner l'art du commandement et les vertus guerrières.

H

HARNOIS (721, 1630) : « Vieux mot qui signifiait autrefois la cuirasse, le casque, et tout l'équipage des armes d'un cavalier pesamment armé », selon

Furetière ; Richelet précise que ce terme archaïque « est plus de la poésie que de la prose ».

HASARDER (1260, 1540, 1776) : risquer, mettre en péril.

HEUR (773, 998, 1045, 1862) : doublet de bonheur ; Richelet précise, en 1693, que le mot « est bas, et peu usité ».

HONTE. Quoique ce mot reçoive le plus souvent dans *Le Cid* sa signification commune (infamie, atteinte à l'honneur...), il faut se souvenir qu'il n'a pas nécessairement une connotation négative au XVII^e siècle : il peut avoir la valeur de *modestie* (1239), de *pudeur* (1791) ou de *scrupule* (1591).

HYMEN, HYMÉNÉE (100, 108, 115, 139, 478, 1832, 1845) : le mariage, dans la langue poétique du XVII^e siècle ; le dieu Hymen était la divinité du mariage dans la mythologie grecque.

I

IMPRESSION (1741) : « Au figuré, il semble dire mouvement qu'une chose fait sur le cœur, ou sur l'esprit. Idée qu'une chose donne » (Richelet). Même à la fin du XVII^e siècle, cet emploi figuré n'est pas encore courant ; il faut donc toujours se ressouvenir du sens premier du mot et avoir l'idée de quelque chose qui *s'imprime* profondément dans l'esprit.

INJURIEUX (1371) : qui fait affront, qui porte préjudice ; on peut penser que Corneille l'emploie ici avec une valeur quasi étymologique : contraire au droit, injuste, inique.

S'INTÉRESSER (304, 431, 1203) : « prendre les intérêts d'une personne. Prendre part à quelque chose » (Richelet) ; s'associer par l'émotion ou par la passion (« Un bon Orateur doit *intéresser* les Juges, les émouvoir à la colère, à la compassion. On *s'intéresse* dans les spectacles [...] quand l'Auteur sait bien émouvoir les passions », Furetière). – INTÉRESSÉ (495) : dont l'intérêt est en jeu dans une affaire, ou un différend (acception juridique).

L

LÂCHER (1567) : laisser échapper. « Il a *lâché* ce mot, il ne saurait plus s'en dédire » (Furetière).

LAURIER (18, 196, 238, 392, 415, 545, 1206, 1382, 1684) : « se dit figurément [...] pour signifier la gloire d'un triomphe, d'une conquête. Ce prince a moissonné des *lauriers*, il est revenu chargé de *lauriers* et de palmes : parce qu'autrefois les couronnes de *laurier* étaient la récompense de la valeur et de la vertu » (Furetière). Corneille s'est vu reprocher par ses critiques un certain abus de cette image : Scudéry, dans ses *Observations*, invite à

« remarquer combien de fois dans son poème il a mis les pauvres lauriers si communs »...

LICENCE (692) : « se dit [...] de l'abus de ces permissions qu'on étend au-delà de leur intention, ou de la liberté qu'on prend de soi-même » (Furetière) ; « Désordre. Trouble » (Richelet).

LIT D'HONNEUR (1374) : « On dit figurément, qu'un homme est mort au *lit* d'honneur, pour dire, qu'il est mort à la guerre en homme d'honneur, pour la foi, ou pour son prince » (Furetière).

M

MAGNANIME (427, 1180, 1423, 1547) : « Qui a une grandeur d'âme et de courage, qui l'élève au-dessus du commun des hommes » (Furetière). À l'âge classique, la conception de ce trait de caractère doit beaucoup au portrait du Magnanime que donne Aristote au livre IV de l'*Éthique à Nicomaque*.

MAISON (17, 336) : famille, dans une acception relevée ; « se dit d'une race noble, d'une suite de gens illustres venus de la même souche, qui se sont signalés par leur valeur, ou par leurs emplois, ou par les grandes dignités qu'ils ont eues par la naissance » (Furetière).

MAÎTRESSE (Liste des Acteurs, 305, 313, 324, 344, 1068, 1550) : « Celle qui est particulièrement aimée de quelque homme. Celle pour qui on a un attachement particulier, soit que cet attachement soit galant [*simulé, affecté*], ou sincère » (Richelet) ; « On le dit particulièrement d'une fille qu'on recherche en mariage » (Furetière). Le mot n'a pas la connotation qu'il possède aujourd'hui, confinant son usage aux amours adultères.

MÂNES (1384, 1836) : les ombres ou les âmes des Morts, dans la religion romaine, et en poésie. (Ce mot, masculin, est invariablement employé au pluriel.)

MANIE (459) : « Passion. Fantaisie. Volonté ardente » (Richelet) ; mais au sens premier, le terme est plus fort qu'aujourd'hui, proche de folie : « emportement fougueux et inquiet qui démonte l'esprit ».

MARS, dans la mythologie latine, est le dieu de la Guerre et des Combats. Le *métier de Mars* (173), c'est donc la carrière militaire ; et si Rodrigue peut être qualifié de *jeune Mars* par l'Infante (v. 1168), c'est pour faire valoir l'excellence de ses qualités héroïques et militaires.

MÉNAGER (598) : « Bon économiste de son bien, qui ne fait point de dépense superflue, qui fait bien valoir ce qu'on lui donne à manier » (Furetière).

MINISTRE (1738) : serviteur, exécuteur.

MISÉRABLE : tout à la fois pauvre, infortuné, malheureux (295), et méchant, criminel (751). Dans son ambivalence, le terme s'applique bien au héros tragique selon Aristote, « ni tout méchant ni tout vertueux » comme dit Corneille dans l'avertissement de 1648 (p. 193).

MISÈRE (683, 779) : malheur, infortune, affliction.

MURMURER (741, 1473) : se plaindre.

N

NOTER (avertissement de 1648) : « donner quelque mauvaise marque à une personne, ou à quelque chose » (Furetière) ; marquer d'infamie, signaler en blâmant.

O

OBJET (771) – sous-entendu, objet de la passion amoureuse : « se dit [...] poétiquement des belles personnes qui donnent de l'amour » (Furetière).

P

PÂMER (1353, 1360) : « Tomber en défaillance, perdre l'usage des sens : ce qui arrive, lorsque l'agitation et le mouvement des esprits est arrêté par quelque cause ou passion violente et subite », dit Furetière, qui précise que ce verbe s'emploie ordinairement avec le pronom personnel.

PANIQUE (634) : « se dit en parlant de gens qui craignent tout d'un coup et sans fondement. Il ne se dit qu'avec le mot de *terreur*. (Une *terreur panique* s'empara des esprits [...], c'est-à-dire, une crainte soudaine et sans raison saisit les esprits.) » (Richelet).

PARTIE (950) ressortit au lexique juridique : « en terme de palais, se dit de tous les plaideurs » (Furetière). Corneille l'emploie au sens de partie adverse, d'adversaire dans un procès.

PEINE (872) : châtement.

PERDRE, employé absolument : causer la perte (375, 378, 858, 933, 984, 1759), en particulier en ce qui touche l'honneur ; déshonorer. Richelet donne comme quasi-synonymes « Ruiner. Décrier. Ôter l'honneur » ; cf. l'expression *perdu d'honneur* (605, 1476). Le double sens de ce verbe exprime avec acuité le dilemme de Chimène : elle doit, pour son honneur, vouer Rodrigue à sa perte, mais souffre de penser qu'alors il sera perdu pour elle.

POINT D'HONNEUR (967) : « Chose particulière qui regarde l'honneur. Ce sont les règles et les maximes d'où les gens du monde croient que leur honneur dépend » (Richelet).

POMPE : « Dépense magnifique qu'on fait pour rendre quelque action [...] plus solennelle et plus éclatante » (Furetière). Le mot peut s'appliquer à une cérémonie de triomphe (1393), comme à une pompe funèbre (1147), « c'est-à-dire, tout ce qui se fait de magnifique pour les funérailles de quelque

personne de qualité » (Richelet) : en particuliers, les ornements funèbres et les vêtements (voiles de crêpe noir...) qui signalent le deuil.

POMPEUX (518). Au XVII^e siècle, l'adjectif n'a pas nécessairement valeur péjorative : il caractérise simplement ce qui a de l'éclat, de la magnificence.

POURSUITE (688, 836, 1004, 1195, 1368, 1405, 1624, 1730). Corneille emploie le mot dans son sens juridique : « procédure qu'on fait en justice » (Furetière), action engagée contre quelqu'un afin d'obtenir réparation. Mais le terme ressortit aussi au lexique du combat, de l'escrime et de la chasse : « Ce mot se dit en parlant d'ennemis qu'on poursuit. [...] Chasse qu'on donne à quelqu'un en le pressant et courant après lui avec ardeur » (Richelet).

POURSUIVRE (835, 858, 859, 954, 982, 1345, 1531, 1546) présente la même ambivalence que *poursuite* : il signifie intenter une action, engager une poursuite en justice, mais aussi « Pousser. Donner la chasse. Aller après quelque personne, ou quelque bête » (Richelet). L'attitude de Chimène à l'égard de Rodrigue se trouve presque résumée dans cette ambivalence : sa poursuite est à la fois plainte en justice et chasse amoureuse...

POUVOIR (FAIRE SON) (562) : faire son possible, faire ce qui est en son pouvoir.

PRESSER (56, 825, 1300) : « Poursuivre vivement, en combattant, ou en disputant sur des choses d'esprit » (Richelet).

PRÉVENIR (1093) : devancer.

PROSCRIRE (1752) : « Mettre des têtes à prix, donner des récompenses à celui qui les apportera » (Furetière).

PRUDENCE (471, 597) : le mot a une valeur plus étendue que de nos jours. « C'est la première des vertus cardinales, qui enseigne à bien conduire sa vie et ses mœurs, ses discours et ses actions suivant la droite raison. La *prudence* nous oblige à bien examiner les choses, à prendre conseil » (Furetière). Les autres vertus cardinales sont la justice, la force et la tempérance.

PUBLIER (976, 1415) : « Rendre public. Dire clairement, hautement et publiquement. Divulguer » (Richelet).

Q

QUERELLE (242, 295, 1092, 1453, 1496) : le mot peut avoir, outre le sens de différend, celui de cause ou de partie que l'on épouse dans une altercation. « *Querelle*, se dit aussi de l'intérêt d'autrui, quand on en prend la défense. Les amis soutiennent partout la *querelle* de leurs amis » (Furetière).

R

RACE (222, 1040, 1221) : famille, lignée, « génération continuée de père en fils » (Furetière).

RAISON (333) : « se dit [...] de la justice qu'on fait, ou qu'on demande à quelqu'un, de l'éclaircissement de quelque doute, de la réparation de quelque injure reçue. [...] Les braves se font eux-mêmes *raison* des affronts qu'on leur a fait, ils en tirent *raison* l'épée à la main » (Furetière).

REMETTRE (134) : apaiser, arranger, rétablir (*cf. se remettre*).

SE REPOSER (813) : s'apaiser.

SERÉPUTER (1785) : s'estimer.

RETOUR (1066) : « supplément de prix, quand on troque des choses d'inégale valeur » (Furetière).

EN REVANCHE (1559) : en retour, en reconnaissance ou en récompense. Il faut se souvenir qu'il s'agit d'un terme de jeu : « la seconde partie qu'on joue contre celui qui a perdu la première, afin de lui donner le moyen de s'acquitter, s'il peut » (Furetière). – REVANCHER (1824) : « Rendre la pareille, s'acquitter » (Furetière) .

RÊVERIE (132), au XVII^e siècle, a un sens fort : « Action de l'esprit qui pense, rêve, et songe profondément à quelque chose » (Richelet). Le terme est souvent investi d'une connotation négative : « Imaginations sottes. Visions ridicules qu'on se met dans l'esprit », « Aliénation d'esprit causée par la souffrance du cerveau ».

S

SANG (12, 266, 268, 404, 1210, 1602) doit souvent être pris dans un sens figuré, exprimant l'hérédité, la parenté, la famille. À l'occasion, par un effet de syllepse, Corneille emploie le mot en même temps dans cette acception figurée et dans son sens concret (346).

SATISFACTION (362) : « excuse, réparation, dédommagement. Ce gentilhomme a été offensé en son honneur, il demande *satisfaction* » (Furetière). *Faire satisfaction* à quelqu'un, c'est s'excuser de l'avoir offensé.

SATISFAIRE (231, 394, 593, 609, 739, 815, 908, 1054, 1556, 1720, 1793, 1808) : « Donner contentement à quelqu'un, payer ce qu'on doit, faire ce qu'on est obligé de faire. [...] Vous avez offensé cet homme-là, il le faut *satisfaire*, lui faire réparation, lui demander pardon, ou se battre contre lui » (Furetière).

SERVICE (791) : « On le dit [...] en termes de civilité, pour offrir sa personne, ou ce qu'on possède » (Furetière). *Cf.* la notion médiévale de *service courtois*, par lequel un chevalier se soumet, ou s'asservit, aux volontés de sa Dame.

SONNER (FAIRE) (1124) : faire résonner, faire retentir.

SORTIR (1050) : « se dit [...] de la naissance des maisons [...]. Il est *sorti* de bon lieu, de maison noble. [...] Il ne dément point le nom, le rang d'où il est

sorti » (Furetière). SOUCIS (599) : soins.

SOUFFLET (220 [didascalie], 271, 730, 885) : « coup donné du plat de la main sur la joue. Le *soufflet* est un des plus grands affronts que l'on puisse faire à un Gentilhomme. Le démentir [*reproche qu'on fait à quelqu'un d'avoir parlé faussement, voir p. 232*] attire le *soufflet* », dit Furetière. Plus que la gifle elle-même, c'est le coup porté à l'honneur qui est essentiel dans la signification du mot : « se dit figurément de toute autre perte, affront ou dommage qu'on reçoit ».

SUBJUGUER (541) : vaincre, soumettre.

SUBMISSION (361, 586) est un doublet de *soumission* dont l'emploi est confiné au jargon judiciaire, et au langage du point d'honneur : « en terme de palais signifie, obligation, promesse de payer, de subir une peine comminatoire » (Furetière) ; action de se soumettre, acte d'obéissance, voire d'humiliation.

SUBORNEUR (339, 845) : qui séduit, qui corrompt, qui débauche.

SUCCÈS (65, 1348, 1660, 1788) : dans la langue classique, le terme désigne seulement l'issue d'une action, heureuse ou malheureuse. – SUCCÉDER (1730), par contre, a le sens de *réussir*.

SURPRENDRE (843) : « abuser, décevoir, jeter dans l'erreur » (Richelet). – SURPRISE (611) : attaque imprévue.

T

TANTÔT (43, 121). Dans les instants qui précèdent ou qui suivent celui où l'on parle : « dans peu de temps. En un moment. Tout à l'heure » (Richelet).

TEMPS (PRENDRE SON) (45) : saisir l'occasion favorable, le moment propice à la réussite d'une entreprise. « On dit en ce sens, qu'un politique sait fort bien prendre son *temps* pour faire réussir une affaire » (Furetière).

TRAGIQUE (839) : funeste, sanglant.

TRANSPORT : mouvement violent causé par la passion ; ce peut être quelquefois une manifestation d'amour, mais aussi bien une ardeur téméraire (364), un vif ressentiment (1152, 1395) ou l'emportement de la colère (768, 1783).

SE TRAVAILLER (1019) : se donner de la peine ; se tourmenter.

TRAVAUX (237, 711, 1810). Quand Corneille parle de *travaux guerriers*, il emploie le terme dans ses valeurs militaire et héroïque, que Furetière définit précisément : « *Travail*, en termes de Guerre, se dit des terres qu'on remue pour retrancher un camp, pour faire des lignes, des tranchées, des attaques pendant un siège, et de toutes les autres défenses qu'on fait pour se couvrir. [...] *Travaux*, se dit au pluriel des actions, de la vie d'une personne, et particulièrement des gens héroïques. »

V

VAIN (225,409, 559) : qui a de la vanité ; présomptueux. « En morale signifie, glorieux, superbe, qui a bonne opinion de lui-même. [...] se dit aussi de celui qui a remporté quelque marque d'honneur qui lui a donné de la satisfaction. Les capitaines étaient bien *vains*, quand on leur décernait l'honneur du triomphe » (Furetière).

VERS (1230) : envers.

VERTU (14, 74, 123, 128, 402, 428, 515, 520, 531, 1525, 1585) : la signification de ce terme est moins restreinte que dans la langue moderne. Vertu signifie, au sens le plus large, « force, vigueur, tant du corps que de l'âme » (ce sens de force physique est attesté v. 1306) ; puis, plus précisément, « disposition de l'âme, ou habitude à faire le bien, à suivre ce qu'enseignent la loi et la raison » (Furetière). On pouvait ainsi parler de « *vertus* héroïques, civiles et militaires » au sens de qualités morales propres à tenir tel ou tel rang.

zlibrary

Your gateway to knowledge and culture. Accessible for everyone.



z-library.se

singlelogin.re

go-to-zlibrary.se

single-login.ru



[Official Telegram channel](#)



[Z-Access](#)



<https://wikipedia.org/wiki/Z-Library>