



[www.comptoirlitteraire.com](http://www.comptoirlitteraire.com)

présente

## **‘Le Cid’** (1637)

**tragédie en cinq actes et en vers  
de Pierre CORNEILLE**

pour laquelle on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

-les sources (page 5)

-la genèse (page 6)

-l'intérêt de l'action (page 7)

-l'intérêt littéraire (page 10)

-le tableau politique (page 15)

-l'intérêt psychologique (page 16)

-la leçon morale (page 19)

-la destinée de l'œuvre (page 21)

-scènes importantes (pages 30-71) : I, 1 - I, 2 - I, 3 - I, 4

- I, 5 - I, 6 - II, 1 - II, 2 - II, 3, 4 et 5 - II, 6 - II, 8 - III, 3 - III, 4 - III, 5 et 6

- IV, 1 - IV, 3 - IV, 5 - V, 1 - V, 4 - V, 6 et 7.

## Résumé

«La scène est à Séville», au Moyen Âge.

### Acte I

Scène 1 (Chimène, Elvire) : Elvire, la suivante de Chimène, lui rapporte son entretien avec le père de celle-ci, lui apprend qu'il approuve son amour pour Rodrigue qu'elle-même préfère ; que don Diègue, père de Rodrigue, doit demander la main de la jeune fille après le conseil où sera nommé le «gouverneur» du fils du roi de Castille. Chimène, si elle est agréablement surprise, a de mauvais pressentiments concernant cette union, et Elvire tente de la rassurer.

Scène 2 (L'Infante, Léonor, un page) : L'Infante, fille du roi, commande à son page d'aller chercher Chimène. Léonor, sa suivante, lui demande pourquoi elle se soucie autant des amours de Chimène et de Rodrigue. Elle lui avoue qu'elle aime Rodrigue ; mais que, sachant que son rang lui interdit de l'épouser, elle l'a rapproché de Chimène. Elle pense que le mariage annoncé, s'il est douloureux pour elle, apaisera toutefois ses tourments. Le page annonce l'arrivée de Chimène, et les deux femmes la rejoignent.

Scène 3 (Le comte, don Diègue) : Ils sortent du conseil où don Diègue a été nommé «gouverneur» du prince. Le comte est mécontent du choix fait par le roi, estimant que cette tâche aurait dû lui être confiée, et il laisse éclater sa rancœur et son mépris. Don Diègue tente de le calmer en lui demandant de permettre l'union de son fils et de sa fille ; puis il finit par prendre ombrage de l'agressivité du comte, et lui réplique de façon cinglante. Don Gomès l'insulte, le gifle. Devant cet affront, don Diègue se saisit de son épée ; mais son grand âge ne lui permet pas de la soulever, ce qui provoque l'hilarité du comte qui s'en empare, et quitte le lieu.

Scène 4 (Don Diègue) : Resté seul, don Diègue, dans un monologue de vingt-quatre vers, laisse éclater son désespoir et sa frustration de ne pouvoir se venger, se plaignant de sa faiblesse, conséquence de son âge ; il regrette de n'avoir pu garder, en main, l'épée qui lui a tant servi ; il ne la mérite plus.

Scène 5 (Don Diègue, Rodrigue) : Rodrigue survenant, don Diègue lui demande de le venger de la gifle et du déshonneur ainsi infligé en allant tuer don Gomès, malgré son amour pour Chimène. Avant même que Rodrigue ne puisse protester, son père lui rappelle ses devoirs en matière d'honneur qui priment selon lui sur toute autre considération.

Scène 6 (Rodrigue) : Seul en scène, c'est au tour de Rodrigue de se lamenter sur son sort, dans un monologue de soixante vers, des stances, où il fait part de la lutte douloureuse qu'il mène avec lui-même, de son déchirement entre devoir et amour, de son douloureux dilemme : venger son père et perdre Chimène ou laisser son père déshonoré pour ménager celle qu'il aime. S'il est au comble du désespoir, il se résigne finalement à choisir la voie de l'honneur, pensant qu'il deviendrait indigne de Chimène en ne vengeant pas l'offense faite à son père.

### Acte II

Scène 1 (Don Arias, don Gomès) : Dans une salle du palais royal, don Arias tente de convaincre don Gomès de s'excuser auprès de don Diègue, comme le demande le roi (de manière à régler le conflit sans duel). S'il reconnaît s'être emporté en giflant don Diègue, don Gomès, malgré l'insistance polie de don Arias, refuse de s'excuser, quitte à braver le roi, car ce serait pour lui un déshonneur que de le faire, et il justifie sa conduite avec don Diègue.

Scène 2 (Don Gomès, Rodrigue) : Alors qu'il vient de sortir du palais, sur la place publique, le comte est interpellé par Rodrigue qui lui parle des mérites de son père. Mais le comte se montre toujours méprisant, refuse une réparation, et ils se menacent l'un l'autre. Rodrigue le provoque en duel. Don Gomès essaie de le dissuader d'une telle entreprise, car il ne veut pas avoir à le tuer. Rodrigue ne se laisse pas ébranler : «*Ton bras est vaincu, mais non pas invincible*». Ils sortent pour se battre.

Scène 3 (L'Infante, Léonor, Chimène) : Chimène se plaint à l'Infante de son malheur. L'Infante tente de la consoler en lui disant que la discorde des pères n'est qu'un différend passager qui sera effacé par son mariage avec Rodrigue. Chimène, plus pessimiste, redoute un duel entre son père et

Rodrigue, mais reconnaît que celui-ci ne saurait laisser son affront impuni. L'Infante se propose de garder Rodrigue prisonnier pour l'empêcher de commettre l'irréparable, le temps que don Gomès accepte de présenter ses excuses, de manière à éviter un duel.

Scène 4 (L'Infante, Chimène, Léonor, un page) : L'Infante demande au page d'aller chercher Rodrigue. Mais le page indique que ce dernier et le comte sont sortis du palais pour aller se battre. L'Infante reconforte Chimène qui est soumise, elle aussi, à un dilemme, et qui, bouleversée, se retire précipitamment.

Scène 5 (L'Infante, Léonor) : Restée seule avec sa suivante, L'Infante lui indique que, malgré la peine de Chimène, semblant anticiper le drame à venir, elle comprend que l'amour entre Chimène et Rodrigue risque d'être gravement compromis par ce duel, et que son objectif de voir Rodrigue en épouser une autre pour qu'elle cesse de l'aimer risque d'être inatteignable. Cependant, elle reprend espoir, car si Rodrigue sera victorieux, il acquerra une valeur qui le rendra digne de la princesse qu'elle est. Elle regrette toutefois de se laisser aller à ses sentiments, et craint qu'il n'arrive un malheur à Rodrigue.

Scène 6 (Don Fernand, le roi, don Arias, don Sanche) : Au palais royal, don Arias informe don Fernand du refus de réparation de la part de don Gomès. Le roi s'indigne de cette désobéissance, et don Arias tente d'apaiser son courroux. Don Sanche, qui est amoureux de Chimène, tente de prendre sa défense ; mais le roi le fait taire. Il craint que cette affaire ne déstabilise son pouvoir. Enfin, il annonce l'arrivée imminente, aux approches de la ville, d'une flotte de «Mores» (ou «Maures», nom donné aux musulmans d'Afrique du Nord et d'Espagne) venus attaquer le royaume. Cependant, il prend la décision de ne pas donner l'alerte, par crainte d'une panique générale.

Scène 7 (Don Fernand, don Sanche, don Alonse) : À cet instant, don Alonse, un autre gentilhomme, vient annoncer au roi la mort de don Gomès et l'arrivée prochaine de Chimène. Don Fernand est attristé, même s'il pense qu'il s'agit d'un juste retour des choses, le comte ayant mérité ce qui lui est arrivé.

Scène 8 (Don Fernand, don Sanche, don Alonse, don Arias, don Diègue, Chimène) : Arrivent alors simultanément Chimène, don Diègue et don Sanche. Dans un discours décousu, que Chimène commence et que don Diègue achève, ils exposent au roi leur point de vue et leurs demandes qui sont, naturellement, contraires : Chimène demande justice, et prie don Sanche de venger son père, tandis que don Diègue plaide en faveur de son fils, et demande d'être puni à sa place. Chimène l'affronte, l'accuse et il riposte. Le roi indique qu'il doit prendre le temps de la réflexion pour rendre sa décision.

### Acte III

Scène 1 (Rodrigue, Elvire) : Dans la maison de Chimène, Elvire a la grande surprise de voir survenir Rodrigue qu'elle accueille froidement. Il lui exprime son désespoir. Elle lui fait remarquer qu'il n'a rien à faire en ces lieux, et il lui répond qu'il vient voir Chimène, qui est la seule juge de son acte. Craignant que la colère de Chimène ne lui fasse faire quelque geste regrettable, Elvire enjoint à Rodrigue de se cacher.

Scène 2 (Chimène, don Sanche, Elvire) : Chimène arrive accompagnée de don Sanche qui, désireux de se débarrasser d'un rival gênant, tente de la convaincre d'avoir recours au duel pour venger son père, et lui propose son propre bras pour ce faire. Chimène refuse, arguant que le roi lui a demandé d'attendre sa décision. Don Sanche insiste en s'appuyant sur la lenteur de la justice pour tenter de la convaincre. Chimène répond que, si le roi ne le fait pas, elle l'autorisera à la venger.

Scène 3 (Chimène, Elvire) : Chimène avoue à Elvire que, malgré le meurtre de son père, elle est encore désespérément amoureuse de Rodrigue ; mais que son sens de l'honneur lui impose de demander réparation du meurtre de son père, d'obtenir la tête de Rodrigue même si elle doit en mourir de douleur. Malgré la tentative d'Elvire de la faire revenir sur sa décision, Chimène demeure inflexible, à son corps défendant, se disant prête à mourir elle-même après la mort de Rodrigue.

Scène 4 (Rodrigue, Chimène, Elvire) : Rodrigue, qui a tout entendu, sort alors de sa cachette, indique à Chimène, revenue de sa stupeur à la vue du meurtrier de son père dans sa propre maison, qu'il aurait été indigne d'elle de ne pas se venger ; et qu'il préfère mourir de sa main que de vivre avec sa

haine ; il lui demande de le tuer avec l'épée teintée du sang de son père qu'il lui tend, et qu'elle repousse, déclarant attendre réparation d'un combat régulier. S'avouant la pérennité de leur amour, ils se lamentent sur le malheur qui les a séparés. Elle lui promet de ne pas lui survivre si elle obtient que le roi le mette à mort. Elle lui réitère son amour pour lui par une litote subtile : «*Va, je ne te hais point*», tout en soulignant que, quoique effondrée par la mort de son père, elle comprend qu'il ait choisi l'honneur plutôt que l'amour, elle-même étant sur le point de faire un choix semblable. Les deux amoureux se séparent.

Scène 5 (Don Diègue) : Seul, sur la place publique, au cours d'un nouveau monologue de vingt-quatre vers, don Diègue exprime son désespoir, se dit inquiet car il cherche son fils en craignant que les amis de don Gomès ne le tuent, jusqu'à ce qu'il le voie arriver.

Scène 6 (Don Diègue, Rodrigue) : Rodrigue paraît. Don Diègue lui dit sa joie et le félicite pour son geste. Mais Rodrigue rejette les louanges de son père, et lui reproche violemment la situation dans laquelle la querelle initiale l'a mis : en le vengeant, il a causé la perte de son amour, et n'a plus qu'à souhaiter la mort. Ignorant ces reproches, don Diègue lui rétorque que l'honneur est plus important que l'amour, et il lui suggère de tenter une action d'éclat : prendre le commandement d'une milice de cinq cents hommes (qui sont arrivés à Séville dans le but de laver l'affront fait à don Diègue par le comte), et aller, à l'insu du roi, repousser une attaque des «*Mores*», qui, cherchant à surprendre Séville, en remontant «*le fleuve*» (le Guadalquivir), vont débarquer pendant la nuit ; il pourra dans ce combat trouver du moins une mort glorieuse, ou, par une victoire éclatante, obtenir le pardon du roi et reconquérir Chimène.

#### Acte IV

Scène 1 (Chimène, Elvire) : Elvire fait savoir à Chimène que Rodrigue a repoussé «*les Mores*», et qu'il est fêté en héros. Chimène se reproche de s'en réjouir au lieu de songer à la vengeance de son père ; elle dit être toujours décidée à faire son devoir.

Scène 2 (L'Infante, Chimène, Léonor, Elvire) : L'Infante vient prendre part à la douleur de Chimène ; mais lui dit qu'elle ne doit plus demander la mort de Rodrigue, car il s'est révélé l'unique «*soutien de Castille*» face aux «*Mores*», et elle lui conseille de simplement renoncer à son amour.

Scène 3 (Don Fernand, don Diègue, don Arias, don Rodrigue, don Sanche) : Le roi félicite Rodrigue en déclarant : «*Sois désormais le Cid*», et lui demande de raconter la bataille. Il fait savoir que les «*Mores*» ont pensé surprendre leurs ennemis, mais sont tombés dans leur piège ; que le combat a été sanglant mais la victoire éclatante : deux rois ont été capturés.

Scène 4 (Don Fernand, don Diègue, don Arias, don Rodrigue, don Sanche, don Alonse) : Don Alonse interrompt le récit pour annoncer la venue de Chimène. Le roi demande à Rodrigue de se retirer, déclare vouloir éprouver l'amour de Chimène pour lui, et demande à don Sanche de prendre un air affligé.

Scène 5 (Don Fernand, don Diègue, don Arias, don Sanche, don Alonse, Chimène, Elvire) : Le roi fait croire à Chimène que Rodrigue est mort, et la laisse défailir avant de la détromper. Mais elle nie être amoureuse, prétendant que son malaise avait été dû à l'excès de joie que lui avait causé l'annonce de la mort de son ennemi ; puis elle prétend que c'était à cause du déplaisir de voir Rodrigue échapper à sa vengeance, disant regretter que, grâce à cette victoire, «*tout lui devient permis*» ; elle demande solennellement au roi la permission de faire régler la querelle par un duel juridique qui opposera Rodrigue à tout chevalier acceptant de se battre pour elle et qu'elle s'engage à épouser s'il tue Rodrigue. Don Sanche se propose. Le roi, d'abord réticent, accepte la procédure, à condition que le combat ne se déroule pas en public, et que Chimène épouse le vainqueur même s'il s'agit de Rodrigue.

#### Acte V

Scène 1 (Rodrigue, Chimène) : Rodrigue vient en secret «*dire un dernier adieu*» à Chimène car, pour ne pas être haï d'elle, il souhaite ne pas se défendre lors du duel, et mourir pour que sa vengeance à elle soit accomplie ; il ne saurait vivre si elle veut sa mort. Chimène le détrompe : elle l'aime et veut

l'épouser, mais l'immoralité de la situation aux yeux de la Cour la pousse à recourir à ce duel ridicule ; face à l'obstination de Rodrigue, elle finit par le supplier ouvertement, par l'exhorter à se battre pour l'arracher ainsi des bras de don Sanche car, lui rappelle-t-elle, elle est le prix du combat ; pour pouvoir l'épouser ; elle lui intime : « *Il y va de ta gloire* ». En conséquence, il se défendra.

Scène 2 (L'Infante) : Dans des « *stances* », l'Infante exprime sa douleur d'aimer Rodrigue sans espoir. Elle regrette que la mort du comte n'ait pas séparé Rodrigue et Chimène. Elle constate que, peu importe le résultat du duel, Rodrigue mourra ou épousera Chimène.

Scène 3 (L'Infante, Léonor) : Sa suivante pense pouvoir reconforter l'Infante en lui indiquant qu'elle ne pourra plus espérer après le duel quelle qu'en soit l'issue (c'est-à-dire que Rodrigue victorieux épouse Chimène ou qu'il meure) pouvoir aimer Rodrigue. Mais les sentiments de l'Infante sont trop forts, et elle déclare que, au contraire, elle peut aimer « *le maître de deux rois* ». Elle décide néanmoins de faire taire son amour et, par devoir, de continuer à favoriser le mariage de Rodrigue et de Chimène.

Scène 4 (Chimène, Elvire) : Chimène à son tour, en grand désarroi, dit qu'elle se lamentera quelle que soit l'issue du duel, soit la mort de son « *amant* » [au XVII<sup>e</sup> siècle, un amant est un amoureux déclaré et qui n'a pas laissé insensible], soit son affront impuni ; elle devra épouser le meurtrier de son père ou celui de Rodrigue ; son cœur l'éloigne de don Sanche, son devoir l'éloigne de Rodrigue. Elle en vient à espérer que le duel n'aura ni vaincu ni vainqueur, ou qu'il ne se fasse pas. Elvire lui dit que le Ciel, pour la punir de son obstination à crier vengeance, finira par lui donner don Sanche pour époux. Après un long questionnement, Chimène déclare préférer vouloir Rodrigue victorieux pour ne pas avoir à épouser don Sanche.

Scène 5 (Don Sanche, Chimène, Elvire) : Don Sanche vient déposer aux pieds de Chimène son épée trempée de sang frais. Elle croit qu'il a tué Rodrigue, et, sans lui laisser le temps de s'expliquer, se répand en imprécations contre lui, avoue son amour pour Rodrigue, dit qu'elle mourra pour venger son amant, qu'elle n'épousera jamais don Sanche.

Scène 6 (Don Fernand, don Diègue, don Arias, don Sanche, don Alonse, Chimène, Elvire) : Chimène, se croyant libérée par la mort de Rodrigue, demande au roi de ne pas l'obliger à épouser don Sanche et de lui permettre de se retirer au couvent pour pleurer son père et son « *amant* ». Le roi lui annonce alors que Rodrigue est en vie ; qu'il a vaincu don Sanche et épargné sa vie ; qu'elle doit obéir à la loi qu'elle a acceptée.

Scène 7 (Don Fernand, don Diègue, don Arias, don Rodrigue, don Alonse, don Sanche, l'Infante, Chimène, Léonor, Elvire) : Rodrigue paraît, non pas pour demander à épouser Chimène en récompense, mais pour offrir de nouveau sa vie à la vengeance de sa bien-aimée. L'Infante lui cède, une seconde fois, Rodrigue qui, pour sa part, une dernière fois, offre sa vie à Chimène à laquelle le roi indique qu'elle a assez satisfait aux exigences de l'honneur, et lui ordonne d'épouser Rodrigue, puisqu'elle l'aime. Elle se soumet à l'ordre du roi, mais déclare avoir besoin d'un délai, son mariage avec Rodrigue ne saurait suivre de si près la mort de son père. Le roi lui accorde une année, pendant laquelle Rodrigue combattrait les « *Mores* » jusque sur leur territoire. Le temps rendra peut-être possible ce qui ne l'est pas encore. Un jour, leurs noces seront célébrées car de nouveaux exploits du jeune héros et la volonté du souverain auront levé tous les obstacles qui s'opposent à cette union et au bonheur dont les deux jeunes gens sont également dignes.

## Analyse

### Les sources

Les auteurs d'autrefois empruntaient souvent leurs sujets à des sources qui étaient non seulement avouées mais claiornnées. Avec modestie, on se présentait même parfois comme un simple traducteur du prédécesseur. La plupart du temps, ces sources appartenaient à l'Antiquité gréco-romaine et, pour Corneille, elles furent surtout romaines.

Mais, ici, la source de son inspiration fut espagnole car il parlait couramment l'espagnol, probablement grâce au nombre important de familles espagnoles installées à Rouen depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, sa famille étant d'ailleurs alliée à l'une d'elles, les Chalon, dont l'un des membres, un jeune garçon de dix-huit ans, avait pour prénom Rodrigue.

De ce fait, il s'était intéressé au personnage historique, au héros national, qu'avait été Ruy Diaz de Bivar (1043-1099), une des grandes figures de la "Reconquista" de l'Espagne contre les musulmans ; un aventurier courageux mais brutal, rusé, perfide, cruel et sans scrupules, qui servit d'abord Ferdinand Ier de Castille, puis ses fils, Sanche et Alphonse VI, qui, selon la coutume de réparation judiciaire obligée en vigueur à cette époque, lui donna en mariage Jimena Diaz, la fille du comte d'Oviedo qu'il avait combattu et tué ; mais il tomba en disgrâce, fut banni de la Cour et, à l'âge de trente-sept ans, partit parcourir l'Espagne, offrant ses services à des princes chrétiens comme à des princes musulmans (comme les Banoû-Hoûd de Saragosse), et remportant d'importantes victoires, d'où l'attribution de son surnom de «Cid campeador», formé de «cid» (hispanisation de «سيد», le même mot ayant donné le maghrébin «sidi») signifiant «seigneur» en arabe, et de «campeador», «guerrier illustre» en espagnol ; en 1094, il s'empara du riche royaume musulman de Valence dont il fut le souverain jusqu'à sa mort, cinq ans plus tard. Il devint un personnage légendaire idéalisé, le type du parfait chevalier castillan, qui, quelques années après sa mort, inspira des chroniques et des poèmes, dont :

- en 1109, une vie écrite en arabe ;

- en 1140, un des chefs-d'œuvre de la littérature espagnole, le "*Cantar del mio Cid*", poème épique écrit par un Castillan inconnu, où Jimena, fille de don Gomez de Gormaz, demande à l'épouser ; où il l'aime et en est aimé, comme il l'est aussi par la fille du roi ;

- de nombreux «romances» qui forment le "*Romancero du Cid*" qui fut imprimé en 1612 ;

- en 1615, l'"*Historia del muy noble ymleroso caballero el Cid Ruy Dias*".

- en 1618, une pièce de Guillèn de Castro, "*Las mocedades del Cid*" ("*Les enfances du Cid*"), jouée à Madrid, où la légende avait été dramatisée puisque la mort du comte n'était plus la cause du mariage, mais un obstacle au mariage ; puisque avait été introduite une lutte entre le devoir et l'amour. Destinant sa pièce à un public populaire goûtant les vives sensations, Guillèn de Castro en avait fait un grand spectacle épique surchargé d'épisodes et de personnages, une suite de tableaux colorés et variés, répartis en trois journées et qui se déroulent, au cours de dix-huit mois, en différents endroits : à Burgos, dans la campagne environnante, dans la sierra, sur la route de Saint-Jacques de Compostelle ; on voit don Diego qui, insulté par don Gomez de Gormaz, appelle ses trois fils et, pour mesurer leur bravoure, leur tord les poignets : les deux premiers gémissent et il les chasse, tandis que le troisième, Rodrigue, demeure impassible, mais est alors mordu jusqu'au sang par son père, ce qui fait que, cette fois, le jeune homme s'emporte. On assiste à sa «veillée des armes» avant qu'il soit reçu chevalier ; au duel dans lequel s'engage cet homme violent, très sensible au point d'honneur ; au défilé de sa troupe devant le palais ; à sa bataille contre les musulmans ; à sa rencontre avec saint Lazare et avec un lépreux qu'il secourut. Mais il y a aussi des querelles de famille entre le roi, l'Infante et le prince héritier. Il y a encore, même si cet aspect de la pièce était, en quelque sorte, étouffé au milieu d'un nombre excessif d'aventures romanesques et épiques, l'amour de Ruiz et Jimena, deux jeunes gens que des faits dramatiques séparent, l'ensemble se terminant par l'annonce de leur mariage.

Corneille se servit de cette pièce qui lui offrait les thèmes de l'héroïsme et de la lutte entre l'amour et l'honneur, ce culte de l'honneur castillan qui est particulièrement romanesque, éloquent, exalté.

### La genèse

Si Corneille emprunta à Guillèn de Castro les principaux personnages et ces éléments essentiels que sont l'amour de Rodrigue et de Chimène, la rivalité entre celle-ci et l'Infante, l'offense faite à don Diègue, l'obstination de Chimène à se venger, les victoires de Rodrigue sur les «Mores» et sur le champion de Chimène, la méprise de celle-ci après le second meurtre, le dénouement ; s'il reprit même de nombreux vers de l'Espagnol ; s'il allait reconnaître sa dette envers lui dans l'"*Avertissement*" qu'il plaça en tête de l'édition du texte de son œuvre à partir de 1648, il fit cependant subir d'importantes modifications au drame espagnol. Il ne reconstitua pas l'Espagne du Moyen-Âge ; il négligea le sentiment religieux si vif chez les chevaliers espagnols du XIe siècle luttant contre les «Mores» qui, pour les besoins d'une attaque surprise de leur part (grâce à «*un flux de pleine mer*» [vers 626], peuvent remonter le fleuve qu'est le Guadalquivir jusqu'à Séville, en

Andalousie, où il plaça le trône de don Fernand, roi de Castille, alors que la ville n'allait être reprise à ces envahisseurs musulmans que deux siècles plus tard ! S'il fit bien de Rodrigue un chevalier valeureux, il le rendit galant comme l'est aussi don Sanche qui, d'ailleurs, une fois désarmé, apporte à sa «dame» les armes du vainqueur.

Surtout, il simplifia ce qui était chez son modèle espagnol un roman à péripéties, en supprimant les tableaux inutiles et les détails bizarres ; en se souciant de respecter les bienséances par l'atténuation des violences et par leur mise en récits ; en concentrant et en resserrant l'action dans un temps très court.

Cependant, en 1637, avec la fougue de la jeunesse, le flamboiement du sang, les trompettes de la victoire, une grande liberté de ton et une étonnante audace formelle, il composa une première version écrite dans un style baroque. Ce premier texte, bouleversant, drôle, plein de fougue et de rage, empreint de beaucoup d'intensité et de rapidité, de la violence physique du choc des corps et de la violence morale des personnages, un des plus intenses du théâtre français, était fait de chair, de sang, de rires, de pleurs, de jalousie, de passion prégnante ; on s'y aimait, on s'y déchirait, on y passait du rire aux larmes, les alexandrins sonnait jeunes. On y lit :

*«Je l'ai vu, tout sanglant au milieu des batailles  
Se faire un beau rempart de mille funérailles.»*

(Corneille allait faire disparaître le second vers que déparaient une cheville [«beau»] et une emphase de mauvais goût)

On y trouve cette réplique qui fut trouvée choquante pour la bienséance classique :

*«Qu'un même jour commence et finisse mon deuil  
Mette en mon lit Rodrigue et mon père au cercueil.»*

Jamais le théâtre français ne fut si près d'avoir son Shakespeare.

Cependant, Corneille, ayant lu sa pièce à l'"Hôtel de Rambouillet", se vit reprocher sa vigueur et sa verdeur par les membres de ce salon où l'on privilégiait le loisir mondain, la politesse, l'élégance et le badinage délicat. Aussi décida-t-il de lisser ce style baroque pour se conformer au goût dominant, et fit-il jouer en 1637 une seconde version du "*Cid*" où il effectua une transition entre le courant baroque et le courant classique. Puis il procéda encore à des ajustements mineurs en 1648, 1660 et 1682. C'est cette édition définitive que nous allons étudier ici, dans un ordre progressif.

### L'intérêt de l'action

À sa pièce, dont le ton tranchait avec celui des œuvres de l'époque, qui bouleversait le paysage dramatique, Corneille donna le qualificatif de «tragi-comédie» (le genre à la mode en ces années-là) parce que c'est en effet une tragédie (sont mis en scène des aristocrates qui sont mêlés à des affaires politiques et courent un danger de mort), tandis que le mot «*comédie*» est justifié aussi puisque :

-si on y trouve un obstacle venu séparer deux «*amants*», la pièce se termine bien grâce à un apaisement apporté par le roi, et on peut espérer l'union future de Rodrigue et de Chimène ;

-on y trouve des éléments de comédie, comme la méprise de Chimène devant l'épée de don Sanche ou le subterfuge qu'utilise le roi pour la berner.

La pièce était cependant une tragi-comédie d'un type nouveau car les personnages étaient historiques, les actions violentes étaient rejetées dans les coulisses (prétendument au nom des «bienséances», en fait parce qu'il était techniquement impossible de les faire avoir lieu sur la scène à l'italienne qui était étroite, encombrée de décors fragiles et, parfois, de spectateurs de haut rang !) et traduites par les mots, rendues dans des récits.

En fait, on peut considérer que, avec "*Le Cid*", Corneille a véritablement fondé la tragédie à fin heureuse en accordant à ses héros le pouvoir de retourner une situation précisément tragique, sans jamais céder à la lâcheté ni à la complaisance, et sans que vienne les aider aucun événement extérieur imprévu, aucune conversion miraculeuse.

Au-delà des changements au modèle espagnol qui ont déjà été signalés, Corneille sut resserrer l'action autour du drame intérieur qui divise l'âme des héros, autour de la crise psychologique par laquelle ils passent.

Il reste que, si "*Le Cid*" est le drame du conflit entre les sentiments passionnés et les dures contraintes du devoir moral et politique ; si la passion de l'honneur exalte et tourmente tour à tour l'âme des deux protagonistes, comme ce drame se situe dans un décor héroïque et guerrier, il est par excellence romanesque, et a le charme presque magique d'une stupéfiante histoire d'amour chevaleresque : tels Juliette et Roméo, Rodrigue et Chimène s'aiment jusqu'au jour malheureux où ils sont, par un geste fatal, séparés par leurs familles ; où il doit sauver l'honneur de son père en tuant en duel le père de Chimène ; où celle-ci, au nom du même culte de l'honneur, doit exiger la mort de son «*amant*» que, pourtant, elle tremble d'obtenir ; où la fille du roi soupire pour ce jeune gentilhomme qui n'est pas de sang royal, mais devient un héros de la patrie par une victoire sur les ennemis qui sauve le royaume.

La pièce fut, selon la tradition, découpée en cinq actes, eux-mêmes découpés en scènes (déterminées par les personnages en présence). Le schéma est relativement simple :

-L'acte I est l'acte des pères qui, pour satisfaire leurs ambitions personnelles, sont les déclencheurs de l'action et les artisans du destin de leurs enfants. L'acte présente une exposition (scènes 1 où Chimène a le pressentiment de l'issue de son aventure personnelle, et 2), le déclenchement du drame par l'affrontement entre don Diègue et le comte (scène 3), le désespoir de don Diègue (scène 4), l'imposition de la vengeance à Rodrigue (scène 5), le dilemme de celui-ci qui est impossible à résoudre (les «stances» de la scène 6 où l'on voit se former ce qu'on appelle «le nœud cornélien»).

-L'acte II est consacré d'abord à l'attente de l'inévitable : le refus d'une réparation par le comte (scène 1), le défi de Rodrigue (scène 2), l'inquiétude de l'Infante et de Chimène (scènes 3 et 4), le retour de l'espoir chez l'Infante (scène 5), le mécontentement du roi (scène 6). Puis, avec l'annonce de la mort du comte, le drame est noué (scène 7) et Chimène et don Diègue s'affrontent (scène 8).

-L'acte III est l'acte de Chimène qui est déchirée (scène 3), fait face à don Sanche (scène 2) et, surtout, à Rodrigue (scène 4) qui, malheureux, rencontre un père joyeux et qui lui propose un autre défi (scènes 5 et 6).

-L'acte IV est l'acte de Rodrigue dont est annoncé le triomphe sur les «*Mores*» (scène 1) qui provoque des réactions différentes sur Chimène toujours décidée à obtenir justice (scènes 1, 4 et 5) et sur l'Infante qui reprend espoir (scène 2), sur le roi enfin qui exalte le héros (scène 3).

-L'acte V est l'acte du roi car, après la scène 1 où, de nouveau, Rodrigue offre sa vie à Chimène, les scènes 2, 3 et 7 où, de nouveau, se poursuivent les intermittences de l'Infante (on comprend que certains metteurs en scène aient choisi de supprimer ce personnage !), après le stratagème du roi et la méprise dont est victime Chimène (scène 5 ; c'est un des exemples des rebondissements que Corneille sut donner à l'action de sa pièce), s'impose l'apaisement royal qui est le dénouement de la pièce (scène 7).

La pièce se structure donc en une succession de conflits exemplaires entre l'amour et les lois de l'honneur ; puis entre celui-ci et les intérêts d'État. Le conflit entre l'ordre aristocratique et l'ordre monarchique y est dépassé grâce à la conquête par le héros de sa «*gloire*», en puisant dans la passion amoureuse ses motivations décisives. Le fait que l'État soit encore en construction offre au héros un terrain propice à une affirmation de soi conciliable avec le bien public.

Dans cette pièce paroxystique, il n'y a pas une scène de repos (seules peuvent paraître quelque peu inutiles les scènes 2 et 3 de l'acte V), mais de grandes scènes qui, débutant avec fougue, sont menées avec une verve, une abondance et un mouvement incomparables.



De plus, chaque acte se termine sur un suspense :

- à la fin de l'acte I, les stances de Rodrigue le montrent en pleine incertitude.
- à la fin de l'acte II, on se demande : Rodrigue est-il coupable? Chimène l'emportera-t-elle?
- à la fin de l'acte III, on se demande ce qu'il va advenir de Rodrigue. C'est ici, la plupart du temps, qu'on place l'entracte.
- à la fin de l'acte IV, Chimène devant épouser le vainqueur du duel, on s'interroge : qui sera-t-il?
- à la fin de l'acte V, même le dénouement laisse planer l'incertitude.

Il faut constater que, si le conflit est provoqué par une situation exceptionnelle et si ses péripéties sont nombreuses, il demeure extrêmement concentré, et éclate surtout dans l'âme des héros qui sont soumis à des chocs entre des volontés et des sentiments d'une violence inouïe, à des dilemmes moraux impossibles à résoudre. Rodrigue devait tuer le comte pour se montrer digne de Chimène, et celle-ci devait demander justice contre l'homme aimé, pour se montrer digne de lui ! Ce sont les fameuses situations cornéliennes qui font du "Cid" une pièce d'analyse morale où l'action progresse surtout par les paroles des personnages.

Comme on l'a déjà indiqué, Corneille, ayant écrit sa pièce avec la fougue de la jeunesse et du génie, bouscula les bienséances et la règle des trois unités d'action, de lieu et de temps qui étaient destinées à faire vivre l'expérience du tragique en la poussant jusqu'à un paroxysme ; qui avaient été stipulées par Aristote dans son œuvre "La poétique" ; qui avaient été préconisées en 1630 à la demande de Richelieu ; que le classicisme naissant tendait à imposer mais qui n'allaient l'être officiellement qu'en 1674.

En fait, Aristote n'avait parlé que d'une action «formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin», conception moins étroite que celle élaborée par les commentateurs de Cicéron et d'Horace, et qui fut reprise par des «doctes» du XVII<sup>e</sup> siècle qui voulaient que :

-L'action soit resserrée autour d'un personnage ; que tout ce qui se passe sur scène doive en constituer le développement. Or, si c'est bien l'amour menacé de Rodrigue et de Chimène qui constitue presque tout le sujet de la pièce, qui conduit ces deux «*amants*», que tout devrait séparer à jamais, à se revoir, à se parler malgré tout, leurs protestations de soumission au devoir ne pouvant dissimuler des mouvements de tendresse passionnée, l'intrigue inclut aussi l'Infante, qui n'est pas un moteur de l'action, Corneille ayant d'ailleurs, dans son "*Discours du poème dramatique*", indiqué qu'«*Aristote blâme fort les épisodes détachés et dit que les mauvais poètes en font par ignorance et les bons en faveur des comédiens pour leur donner de l'emploi.*», et reconnu que l'Infante n'est qu'«*un personnage épisodique qu'on pourrait retrancher sans rien ôter de l'action principale.*» La «tragédie de l'Infante» est donc une intrigue secondaire venant se greffer, sans nécessité absolue, sur l'intrigue principale.

-Le lieu soit unique ; or, dans "Le Cid", de scène en scène, les personnages se déplacent : maison de Chimène (I, 1 - III, 1,2,3,4 - IV, 1,2 - V, 1,4,5 : c'est un lieu d'attente et de rencontre), appartement de l'Infante, sortie du palais, place publique devant le palais (I, 3, 4, 5, 6 - II, 2 - III, 5, 6), salle du palais royal (II, 1, 6, 7, 8 - IV, scène 3,4,5 - V, scène 6, 7 : c'est le lieu oratoire par excellence ; les personnages y présentent leurs différends et leurs plaidoiries, essaient de s'y réconcilier ; et, enfin, c'est le lieu du dénouement). Cette multiplicité des lieux pourrait contraindre à jouer dans des décors simultanés. Voici les explications que Corneille allait donner dans son "*Examen du Cid*" : «*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 une place publique. 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 [Guillén de Castro], 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 [sic] 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.» Dans son **"Discours des trois unités"**, il indiqua encore : «"Le Cid" multiplie encore davantage les lieux particuliers sans quitter Séville ; et, comme la liaison des scènes n'y est pas gardée, le théâtre, dès le premier acte, est la maison de Chimène, l'appartement de l'Infante dans le palais du Roi et la place publique ; le second y ajoute la chambre du Roi ; et sans doute il y a quelque excès dans cette licence.»*

-La durée de l'action ne s'étende pas au-delà de vingt-quatre heures : ici, l'action occupe sensiblement vingt-quatre heures ainsi réparties :

-Premier jour, dans l'après-midi : querelle de don Diègue et du comte, duel de Rodrigue et du comte.

-Nuit : bataille contre les «Mores».

-Deuxième jour : assemblée chez le roi.

On peut donc considérer que la règle des vingt-quatre heures a été respectée. Mais, dans son *"Examen du Cid"*, Corneille allait reconnaître combien cette contrainte avait porté préjudice à la vraisemblance de l'intrigue : *«La mort du comte et l'arrivée des Mores s'y pouvaient entre-suivre d'aussi près qu'elles font, parce que cette arrivée est une surprise qui n'a point de communication, ni de mesure 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 Mores. Leur défaite avait assez fatigué Rodrigue toute la nuit pour mériter deux ou trois jours de repos. [...] Ces mêmes règles pressent 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 de l'en presser de nouveau ; mais les vingt-quatre heures ne l'ont pas permis : c'est l'incommodité de la règle.»*

Ainsi, paradoxalement, alors qu'on a fait du *"Cid"* une des pièces les plus célèbres du théâtre classique français, elle n'obéissait pas du tout aux règles du classicisme qui n'étaient, aux yeux de Corneille, que des précautions dont un dramaturge de talent pouvait se passer.

### L'intérêt littéraire

La pièce, comme toute tragédie, est écrite dans la langue noble qui ne peut être que celle de personnages de haut rang, celle de Corneille étant remarquable par sa limpide harmonie.

D'autre part, une tragédie de ce temps ne pouvait qu'être écrite en vers, des alexandrins (avec toutefois d'autres sortes de vers dans les «stances»), qui sont nécessaires à la solennité du sujet, qui s'imposaient dans toutes les tragédies du temps. Mais l'alexandrin est, chez Corneille, particulièrement péremptoire, et on parle à son égard de vers «frappés comme des médailles» parce que la phrase, et donc l'idée, s'y trouve souvent enfermée.

D'où des maximes :

«L'amour est un tyran qui n'épargne personne.» (vers 81).

«dans les belles âmes

Le seul mérite a droit de produire des flammes» (vers 93-94).

«Si l'amour vit d'espoir, il périt avec lui :  
C'est un feu qui s'éteint, faute de nourriture.» (vers 108-109).

«Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour.» (vers 284).

«Qui ne craint point la mort ne craint point les menaces.» (vers 393).

«Et l'on peut me réduire à vivre sans bonheur,  
Mais non pas me résoudre à vivre sans honneur.» (vers 395-396).

«À qui venge son père il n'est rien impossible.» (vers 417).

«À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.» (vers 434).

«le fils dégénère  
Qui survit un moment à l'honneur de son père.» (vers 441-442).

«Les hommes valeureux le sont du premier coup.» (vers 483).

«Un cœur si généreux se rend malaisément.  
Il voit bien qu'il a tort, mais une âme si haute  
N'est pas sitôt réduite à confesser sa faute.» (vers 576-578).

«Un roi dont la prudence a de meilleurs objets  
Est meilleur ménager du sang de ses sujets.» (vers 595-596).

«S'attaquer à mon choix, c'est se prendre à moi-même.» (vers 605).

«Toute excuse est honteuse aux esprits généreux.» (vers 844).

«Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses !  
L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.» (vers 1058-1059).

«Mourir pour le pays n'est pas un triste sort ;  
C'est s'immortaliser par une belle mort.» (vers 1367-1368).

«Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi» (vers 1840, le dernier de la pièce).

D'où des hyperboles :

«Comme ses hauts exploits le rendent sans égal,  
Dans un espoir si juste il sera sans rival.» (vers 47-48).

«Ma tristesse redouble à la tenir secrète.» (vers 78).

«j'épandrai mon sang  
Avant que je m'abaisse à démentir mon rang.» (vers 91-92).

«Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense.» (vers 285).

«Je suis jeune, il est vrai ; mais aux âmes bien nées  
La valeur n'attend pas le nombre des années.» (vers 405-406).

*«Mes pareils à deux fois ne se font point connaître  
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.»* (vers 408-410).

*«C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore.»* (vers 810).

*«Cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine»* (vers 925).

*«Mon bras, pour vous venger, armé contre ma flamme,  
Par ce coup glorieux m'a privé de mon âme.»* (vers 1049-1050).

*«Et nous faisons courir des ruisseaux de leur sang»* (vers 1291).

D'où des antithèses :

*«Qui m'ose ôter l'honneur craint de m'ôter la vie !»* (vers 438).

*«Ma passion s'oppose à mon ressentiment ;  
Dedans mon ennemi je trouve mon amant.»* (vers 811-812).

*«Qui m'aima généreux me haïrait infâme [«lâche»].»* (vers 890).

*«J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois.»* (vers 900).

*«Je la dois attaquer, mais tu dois la défendre.»* (vers 942).

*«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.»* (vers 970-972).

*«L'infamie est pareille et suit également  
Le guerrier sans courage et le parfait amant.»* (vers 1063-1064).

*«Souffrez-moi généreux sans me rendre parjure.»* (vers 1066).

*«Ils couraient au pillage, et rencontrent la guerre.»* (vers 1289).

Les constructions binaires et antithétiques explicitent les dilemmes, intensifient les conséquences, rationalisent les désirs et les sentiments.

\*

\* \*

Par ailleurs, Corneille fit éclater en éclairs fulgurants une véritable poésie héroïque dans :

-l'échange où le comte et Don Diègue chantent leur gloire (I, 3) ;

-l'échange entre Don Diègue et Rodrigue:

*«Rodrigue, as-tu du cœur?  
Tout autre que mon père  
L'éprouverait sur l'heure.»* (vers 261-262) ;

-le tableau que fait Chimène du cadavre de son père :

*«Son flanc était ouvert, et pour mieux m'émouvoir,  
Son sang dans 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,  
Par cette triste bouche elle empruntait ma voix.»* (vers 673-678)

est marqué d'une excessivité que Voltaire crut devoir reprocher à Corneille ; cette sorte de jeu de mots sur les «lèvres» d'une plaie peut en effet paraître aujourd'hui insupportable ; mais il n'est pas légitime d'isoler de pareilles expressions.

-le défi de Rodrigue à l'Espagne entière (vers 1558-1564) ;

-le récit qu'il fait de son combat contre «les Mores» (IV, 3) et qui est un magnifique fragment d'épopée :

*«Nous partîmes cinq cents ; mais par un prompt renfort  
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port,  
Tant, à nous voir marcher avec un tel visage,  
Les plus épouvantés reprenaient de courage !»* (vers 1259-1262).

\*  
\* \*

On peut considérer que la pièce dans son ensemble est animée par une évocation puissante, celle du sang généreux, versé ou offert, du sang de la race, qui ne peut mentir ou qui crie vengeance ; d'où ces déclarations exaltées de :

-don Diègue : «*Viens, mon fils, viens, mon sang...*» (vers 266) - «*Ce sang pour vous servir prodigué tant de fois*» (vers 712) ;

-Rodrigue : «*Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu*» (vers 344) - «*Cette ardeur que dans les yeux je porte, / Sais-tu que c'est son sang? Le sais-tu?*» (vers 401-402) - «*N'épargnez point mon sang*» (vers 853) - «*C'est pour t'offrir mon sang qu'en ce lieu tu me vois.*» (vers 899, ) - «*Immole avec courage au sang qu'il a perdu / Celui qui met sa gloire à l'avoir répandu.*» (vers 903-904) ;

-Chimène : «*Au sang de ses sujets un roi doit la justice.*» (vers 653) - «*mes yeux ont vu son sang / Couler à gros bouillons de son généreux 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 / 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.*» (vers 659-666) - «*Son sang sur la poussière écrivait mon devoir.*» (vers 676) - «*Qu'un jeune audacieux [...] Se baigne dans leur sang*» (vers 685-686) - «*Vengez-la par une autre, et le sang par le sang.*» (vers 692) - «*Il est teint de mon sang*» (vers 863).

-cet échange entre Chimène et Rodrigue qui lui tend son épée :

Elle : «*Il est teint de mon sang.*»

Lui : *« Plonge-le dans le mien,  
Et fais-lui perdre ainsi la teinture du tien.»* (vers 863-865).

“*Le Cid*” est aussi la tragédie des épées (épée de don Diègue, vers 255-260), épée de Rodrigue (vers 857-868) que Chimène prend à l'acte V pour celle de don Sanche (vers 1705-1706).

Ainsi tout un symbolisme hardi et vibrant, poétique et pathétique, transfigure les métaphores, et confère à la pièce une atmosphère héroïque.

\*  
\* \*

Mais Corneille fut également un grand poète de l'amour. Il sut rendre :

-les duos de Rodrigue et de Chimène :

*«Ô miracle d'amour !*

*Ô comble de misères !*

*Que de maux et de pleurs nous coûterons nos pères !*

*Rodrigue, qui eût cru?*

*Chimène, qui l'eût dit?*

*Que notre heur fût si proche et sitôt se perdît?*

*Et que si près du port, contre toute apparence,*

*Un orage si prompt brisât notre espérance?»* (vers 985-990) ;

-les plaintes que leur inspire leur malheur :

*«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 reste.»* (vers 799-803)

*«Rodrigue dans mon cœur combat encor mon père :*

*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 âme,*

*Et quoi que mon amour ait sur moi de pouvoir,*

*Je ne consulte point pour suivre mon devoir.»* (vers 814-820)

*«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.»* (vers 970-972).

Il sut aussi exprimer avec lyrisme encore la douleur de don Diègue :

*«Ô 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?»* (vers 237-240).

\*

\* \*

D'autre part, Corneille, chez qui il est souvent impossible de distinguer poésie et éloquence, avait le goût et l'art des débats oratoires. Ainsi il organisa le véritable procès de Rodrigue devant le roi avec le réquisitoire de Chimène (où, manifestant tant d'obstination, elle perd à moitié conscience de ce qu'elle est, et répète inlassablement les arguments qu'elle avait déjà présentés au début) et le plaidoyer de don Diègue (II, 8). Cette éloquence ample et lucide ne manque pas d'être entraînante ; mais elle risque de lasser à la longue et de paraître tendue, enflée ou monotone.

D'autres débats viennent en varier le rythme, comme la scène où Rodrigue provoque le comte (II, 2) : les répliques sont alors hachées, pressées, lapidaires ; l'éloquence concise porte le pathétique à son comble. La délibération se fait aussi intérieure, et prend alors la forme du monologue qui peut être lyrique : ce sont les «stances» de Rodrigue (voir plus loin).

Si ce texte est parfois momifié dans sa grandeur tragique par une longue tradition théâtrale et scolaire on peut lui rendre toutes les ambivalences et les pulsations d'une nouvelle jeunesse.

## Le tableau politique

Si l'Espagne, qui était alors à la mode, offrait à Corneille ce type de tempérament qu'on appelle l'espagnolisme auquel il aspirait confusément, où sont exaltés le culte de l'honneur et la poursuite obstinée de la vengeance, ainsi que la passion amoureuse et la jalousie, elle ne lui servit en fait que de prétexte.

D'une part, il voulut dépeindre les mœurs d'une société féodale encore médiévale, absolument barbare et cruelle, où primaient un culte de l'honneur familial qui exigeait la réparation d'un crime de sang par un autre crime de sang ; qui avait inventé la pratique étrange du duel judiciaire ; qui imposait un lourd climat social, religieux, économique et politique, dont sont victimes ici les jeunes gens, l'Infante, Rodrigue et Chimène, surtout celle-ci qui, dans une société dominée par les hommes, tente d'obtenir, à l'égal de Rodrigue, son droit à la vengeance. Ces personnages sont des «*généreux*» («noble», «chevaleresque», «courageux») qui s'efforcent de concilier, dans une telle société, l'exigence d'autonomie du vassal et son devoir de soumission au suzerain. Mais leur dialectique risquait de ne pas être comprise, voire de choquer.

D'autre part, Corneille, répondant donc à des préoccupations de ses contemporains, fut sensible à ce qui se passait dans la France de son temps.

C'était un pays où, dans la haute société, les mœurs étaient encore chevaleresques, car on y conservait des valeurs, nées dans l'ordre féodal et foncièrement individualistes ; où les métaphores amoureuses et guerrières s'entrecroisaient continuellement dans les salons comme à la Cour.

C'était aussi un pays où le ministre qu'était le cardinal de Richelieu s'employait à défendre les prérogatives de la royauté contre les grands féodaux orgueilleux comme le sont le comte et don Diègue. Ainsi, il avait, par un édit de 1626, fait interdire les duels, parce qu'ils causaient une terrible hémorragie des aristocrates, prévoyant même la peine capitale pour les contrevenants ; mais, comme, de ce fait, c'était devenu alors une forme de revendication de l'indépendance de l'aristocratie contre le renforcement de l'État monarchique auquel elle ne s'intégrait pas sans crise, s'y était livré encore François de Montmorency-Bouteville, qui avait choisi par bravade de se battre en plein jour, place Royale, avec François d'Harcourt, et qui fut décapité en 1627. Or Corneille fit faire à Rodrigue deux duels qui pouvaient paraître alors comme un défi à l'autorité royale, son roi, don Fernand, disant d'ailleurs :

*« Cette vieille coutume en ces lieux établie,  
Sous couleur de punir un injuste attentat,  
Des meilleurs combattants affaiblit un État. »* (vers 1406-1408).

D'autre part, en II, 1, don Fernand, a envoyé son conseiller, don Arias, auprès du comte, en espérant obtenir de lui qu'il s'excuse de sa violence ; don Arias lui indique *« que les rois veulent être absolus »* (vers 387) ; mais, enfermé dans son orgueil comme dans une citadelle inaccessible, arguant de sa valeur militaire mise au service de l'État pour demander que son méfait à l'égard de don Diègue ne soit pas pris en considération, ce grand seigneur demeure intraitable ; toute concession lui apparaît comme une faiblesse dégradante. Cette scène pouvait donc particulièrement intéresser les grands aristocrates du temps, annoncer déjà la Fronde, nom donné à la sédition qui allait éclater contre Mazarin et la reine mère régente, Anne d'Autriche, sous la minorité de Louis XIV.

Plusieurs scènes (I, 4 - II, 6) traitent d'ailleurs des rapports entre l'aristocratie et le pouvoir royal. Ce fut en bon sujet de Louis XIII que Corneille opposa à l'arrogance des «grands» le pouvoir absolu des rois, et fit s'imposer finalement l'autorité bienveillante et apaisante de don Fernand qui accorde son pardon parce que le pouvoir dans un monde en formation place au-dessus des lois morales ou divines le héros qui est son soutien, tout en cherchant à canaliser cet héroïsme, non sans que, ce faisant, la raison d'État risque fort d'étouffer la justice, car ne déclare-t-il pas à Rodrigue :

*« J'excuse ta chaleur à venger ton offense ;  
Et l'État défendu me parle en ta défense :  
Crois que dorénavant Chimène a beau parler,  
Je ne l'écoute plus que pour la consoler. »* (IV, 3, vers 1253-1256).

La France était enfin un pays qui était en guerre avec l'Espagne, alors la puissance prédominante en Europe, qui avait même envahi le territoire français, ses troupes ayant pris, le 15 août 1636, la ville de Corbie, en Picardie, qui, le duc de Beaufort étant parti d'Amiens en bateaux avec une poignée d'hommes valeureux, et ayant pris pied à la faveur de la nuit, fut délivrée le 14 novembre, après six semaines de siège, sauvant Paris d'une invasion, situation rappelée dans la pièce par l'attaque des «Mores» et par la victoire de Rodrigue, qui a pu conduire sa troupe devant le roi comme le duc de La Rochefoucauld l'avait fait au siège de La Rochelle, ce qui faisait de lui le modèle du «héros d'État», un aristocrate devenu sujet dévoué du roi.

On peut schématiser la pièce en montrant que, au vieux système féodal (représenté par les vieux que sont don Diègue et le comte), se substitue un système neuf auquel vont adhérer les jeunes, Rodrigue et Chimène, après qu'ils aient, une dernière fois, satisfait à la vieille loi, comme pour payer leur dette à leurs pères. Ce système neuf, c'est la monarchie qui sera évidemment appréciable si le roi est doté de la maîtrise de soi, de la lucidité, de l'aspiration à la grandeur, s'il est capable d'exercer une justice sereine, de faire preuve de clémence. Ce sera une monarchie absolue qui devrait mettre tous les sujets sur le même plan, ne plus reconnaître la qualité de la naissance mais seulement le véritable mérite ; ainsi, les aristocrates ne seraient plus privilégiés, tandis que seraient enfin reconnus les mérites des sujets les plus entreprenants : les bourgeois. C'est le rêve du bourgeois Corneille (comme du bourgeois Shakespeare) qui s'exprime dans un théâtre qui, d'ailleurs, étant optimiste, ne peut présenter de véritables tragédies mais seulement des tragi-comédies, des drames historiques. Corneille et Shakespeare n'allaient produire de véritables tragédies que lorsqu'ils allaient constater que ce rêve ne se réalisait pas, que la monarchie absolue ne réduisait pas tout à fait la puissance des aristocrates, et, surtout, ne donnait pas aux bourgeois la place qu'ils méritaient.

'*Le Cid*' est un bel exemple de ce théâtre de Corneille qui est souvent politique, les affaires de l'État y tenant une place capitale, et un véritable enseignement politique se concentrant dans les maximes qui définissent une conception noble et grandiose du pouvoir.

### L'intérêt psychologique

On peut se demander si Corneille fut un bon psychologue, lui qui, selon La Bruyère, aurait peint les êtres humains «tels qu'ils devraient être» tandis que Racine les aurait peint «tels qu'ils sont». Soumis à un conflit entre devoir et amour, ou mieux entre deux conceptions de l'amour, ses personnages sont-ils surhumains en faisant triompher le premier ou sont-ils humains en laissant parler le second? Passons-les en revue selon un ordre progressif.

Les pères, don Diègue et don Gomès, peuvent paraître n'être que des hommes de pouvoir, des hommes âgés, englués dans un conformisme médiéval, fidèles à la tradition d'autorité et d'honneur qui est celle de leur milieu, des pères qui semblent ne pas tenir compte des sentiments de leurs enfants, don Diègue assénant d'ailleurs à Rodrigue : «*L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.*» (vers 1059). Mais ils ne sont pas unidimensionnels :

-En dépit de la fermeté qu'il affecte, l'aristocrate soucieux de son honneur qu'est don Diègue est aussi un père, et n'est pas insensible à ce que peut ressentir son fils.

-Le comte, s'il est courageux, s'il montre son orgueil et se laisse aller à un emportement inexcusable qui le rendent antipathique, éprouve tout de même de la pitié pour le jeune imprudent qui brave la mort avec tant de courage ; en remarquant qu'il n'a pas de fils, on pourrait conjecturer qu'il a pu projeter son sentiment paternel sur Rodrigue ; constater que, par conséquent, le duel entre eux acquiert sous cet angle un aspect également plus ambigu et plus complexe.

L'Infante de Castille, doña Urraque, la fille du roi, est condamnée à une situation de pouvoir qui en est aussi une d'enfermement, et elle est déchirée entre sa conscience d'appartenir à une lignée royale, ce qui lui impose le devoir pour lequel sa fidélité est inébranlable de n'épouser qu'un prince de sang royal, et sa vulnérabilité, car, si elle est fille du roi, elle n'en est pas moins une femme, et, admirant la



valeur qui émane de Rodrigue, elle en est venue à éprouver pour lui un amour qui est loin d'être un égarement, et qu'elle ne vit cependant que par procuration. Intérieurement déchirée, elle connaît donc ce nœud gordien qu'on appelle «le nœud cornélien». Cela l'amène à entretenir un rapport ambigu avec celle que Rodrigue aime, Chimène, tantôt favorisant son amour, tantôt rivalisant avec elle pour ce même amour. Lorsqu'elle lutte contre cet amour, lorsqu'elle y renonce, elle le fait par sens du devoir, par soumission à la raison, et surtout par souci de sa «*gloire*», c'est-à-dire du respect qu'elle se doit à elle-même, qui étouffe l'être intime ; elle se jugerait diminuée si elle cédait à son inclination ; c'est sa raison qui lui persuade de devoir renoncer à Rodrigue. Mais l'amour s'impose de nouveau dès que Rodrigue, par sa conduite héroïque, pourrait accéder à un rang supérieur, amour et gloire se trouvant alors idéalement conciliés ; dans ses «*stances*» (V, 2), elle s'écrie :

*«Et ce grand nom de Cid que tu viens de gagner*

*Ne fait-il pas trop voir sur qui tu dois régner?»* (vers 1587-1588),

un metteur en scène québécois ayant alors demandé à la comédienne de faire descendre ses mains sur son corps jusqu'au niveau de son sexe !

Jusqu'au bout de la pièce, l'Infante ne parvient pas à dépasser ces contradictions, ne faisant guère que désespérer ; aussi peut-on considérer qu'elle est, avec don Sanche, le véritable personnage tragique de la pièce.

La fille de ce héros qu'est le comte, Chimène, fut définie par Corneille, dans son «*Examen du Cid*» (1660), comme disposant de «*la haute vertu dans un naturel sensible à ses passions, qu'elle dompte sans les affaiblir, et à qui elle laisse toute leur force pour en triompher plus glorieusement*», ce qui fait d'elle un personnage cornélien type. Elle aime Rodrigue avant qu'il ait eu l'occasion de s'illustrer ; elle pressentit en lui (de même que l'Infante) le héros futur. On voit en elle une femme qui résiste aux projections et aux pièges des hommes qui tendent à la mettre en position de victime, qui la manipulent ; elle manifeste la volonté de choisir elle-même son destin et non celui, préfabriqué, qu'on lui propose. Se conduisant comme l'Infante, elle avait, par une intuition divinatrice, aimé Rodrigue avant qu'il ait eu l'occasion de s'illustrer, pressentant en lui le héros futur. Mais son «*amant*» ayant tué le comte, elle connaît, elle aussi, «le nœud cornélien», elle est soumise à un terrible dilemme, elle est enfermée dans le paradoxe cornélien par lequel elle doit obtenir la mort de Rodrigue pour être aimée de lui. En effet, une fois son père mort, elle doit agir comme lui, pour les mêmes raisons, être animée elle aussi par le culte de l'honneur et le souci de sa «*gloire*» ; elle doit demander le châtiment de l'assassin de son père pour être digne de son amour ; ne pas se venger, ce serait perdre la gloire et donc aussi perdre Rodrigue, celui que, en demandant sa tête, elle ne continue pas moins d'aimer. Ce conflit intérieur est plus difficile pour elle parce qu'elle est femme : elle est d'abord amour mais, justement, amour du père comme amour de l'«*amant*» ; chez elle, la passion est encore mieux affirmée et elle est moins forte pour y résister, elle a plus de mal à poursuivre sa vengeance, tombant, en II, 8, dans une sorte d'hystérie quand elle vient, devant le roi, avec emphase réclamer la tête de Rodrigue, en répétant son récit et ses griefs, tandis que, inversement, elle s'évanouit lorsqu'elle croit que Rodrigue a été tué (V, 5). Le paradoxe s'impose à elle plus difficilement :

*«Ma passion s'oppose à mon ressentiment ;*

*Dedans mon ennemi je trouve mon amant...*

*Mais, en ce dur combat de colère et de flamme,*

*Il déchire mon cœur sans partager mon âme,*

*Et quoi que mon amour ait sur moi de pouvoir,*

*Je ne consulte point pour suivre mon devoir.»* (vers 811-820).

Puis il semble que ce ne soit plus l'amour mais la gloire seule qui soit en jeu, car elle proclame :

*«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.»* (vers 842-844).

Et, à sa suivante qui lui demande : «*Après tout, que pensez-vous donc faire?*», elle affirme :

*«Pour conserver ma gloire et finir mon ennui,*

*Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui.»* (vers 847-848).

Comme elle est plus faible, elle doit d'autant plus affirmer sa virilité, son énergie, son souci de l'honneur et de la gloire ; c'est pourquoi elle a toujours ce mot à la bouche. Mais elle s'exprime ainsi parce qu'elle n'est pas sûre de sentiments parallèles chez Rodrigue ; il suffit qu'il paraisse pour que, pour le convaincre de combattre, puisqu'ils sont engagés dans ce processus inéluctable dont le renoncement serait une atteinte à leur gloire, elle ne trouve que ce cri : « *Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix* » (vers 1556) ; c'est le moment où elle nous émeut le plus par l'aveu de son échec, échec qui est signe de vérité.

Le paradoxe cornélien, c'est aussi qu'elle n'aurait pu continuer à aimer Rodrigue s'il avait failli à ses responsabilités, s'il n'avait pas fait son devoir, s'il n'avait pas tué son père. Et ce paradoxe, elle a aussi plus de mal à le dépasser. C'est pourquoi la pièce se termine alors qu'il n'y a qu'un espoir de la voir accepter d'épouser Rodrigue dont elle est parfaitement digne par la hauteur de ses exigences morales.

La scène III, 3 nous permet de savoir en quoi consiste, chez elle, le conflit passion-devoir, et ce qui fait sa grandeur tragique. Dès cette scène, et jusqu'à la fin, elle sera déchirée entre deux obligations également impérieuses, d'une égale valeur, et sa morale lui rend toute fuite impossible ; elle déclare : « *Toute excuse est honteuse aux esprits généreux.* » (vers 844).

Mais elle ne s'attendrit pas longtemps et, avec une rare lucidité, elle examine la situation qui lui est faite et l'état de son cœur (vers 803-824). Elle établit ainsi la hiérarchie de ses devoirs, comme Rodrigue l'avait fait dans ses « stances ». Elle s'impose ici la même loi, prend une décision, se fixe un programme à l'énoncé duquel Rodrigue se présente à ses yeux.

Son mariage annoncé avec l'assassin de son père allait choquer les consciences strictes. Mais, pour Corneille, si ce mariage est contre les bienséances, il est vrai.

C'est surtout le fils de cet autre héros qu'est don Diègue, Rodrigue, qui connaît « le nœud cornélien ». Il n'a rien d'un matamore (même si on a pu noter sa parenté avec le Matamore de « *L'illusion comique* » ; qu'il a le même langage que lui, comme si, avec humour, Cornélien, avait regardé d'un œil amusé les ressorts de son propre héroïsme), et est aussi un amoureux qui aime Chimène d'abord parce qu'elle est belle, disant : « *Et ta beauté sans doute emportait la balance* » (vers 886), mentionnant même ses « *forts appas* » (vers 886). Or, du fait de mœurs archaïques promouvant encore un honneur qui se lave dans le sang, il est conduit à tuer le père de celle qu'il aime et qui l'aime (Corneille nota : « *En dépit de la mort du comte, Rodrigue aime toujours Chimène... Il suit son devoir sans rien relâcher de sa passion* »), engagé dans un irrémédiable engrenage, soumis à un terrible dilemme : se venger, c'est perdre Chimène ; renoncer à venger son père, ne pas provoquer le comte, serait perdre sa gloire, se déshonorer aux yeux de son père, aux yeux de Chimène, aux yeux de tous, se dégrader à ses propres yeux ; honni comme un lâche par la société féodale dans laquelle il vit, il deviendrait une sorte de paria. Ses « stances » le montrent intérieurement déchiré, écartelé, entre le désir de son père de faire de lui un héros et son propre désir d'être simplement lui-même et de pouvoir aimer Chimène dont on peut penser qu'elle est présente en lui lorsqu'il décide de provoquer le comte. S'il va jusqu'au bout de son effort, il est désespéré. Il décide de se plier aux exigences de l'ordre social ; mais, dès lors, sa décision ne doit plus rien qu'à lui-même, à sa volonté libre et souveraine. Et alors, loin de se révolter contre ce code social de l'honneur, il le fait sien par l'adhésion de sa raison ; de ce fait, sa décision ne doit rien qu'à lui-même. Il agit dans la plénitude entière du sentiment de sa responsabilité, affirmant : « *Je le ferais encor, si j'avais à le faire* » (vers 878). Il a un côté « Toujours prêt ! » qui répond au « *Va, cours vole et nous venge !* » (vers 290) de son père, et Corneille lui-même s'amuse de la hauteur où il se drape, s'enchant de son éloquence, se grise des sentiments extrêmes qu'il brandit. Le paradoxe cornélien est qu'il devait tuer le père de Chimène pour être aimé d'elle, constatant que « *Qui m'aima généreux me haïrait infâme.* » (vers 890),

« *Je t'ai fait une offense, et j'ai dû m'y porter*

« *Pour effacer ma honte, et pour te mériter.* » (vers 895-896).

Il faut aussi remarquer que, s'il ne veut pas démeriter aux yeux de Chimène, il craint aussi de découvrir qu'elle n'est pas de son niveau. Quand il découvre qu'elle est bien son égale en cherchant, elle aussi, à se venger, en demandant sa propre mort, son amour est décuplé ; il n'aurait pas pu continuer à l'aimer si elle ne l'avait pas fait. Elle est présente en lui lorsqu'il décide de provoquer le

comte, comme il est présent en elle lorsqu'elle demande sa tête au roi. Aussi le voit-on, ne craignant pas de braver l'opinion et les bienséances, paraître chez celle dont il vient de tuer le père. Animé par l'aveu qu'elle lui fait : « *Va, je ne te hais point.* » (vers 963), comme par ces mots de don Diègue :

*« Si tu l'aimes, apprends que revenir vainqueur*

*C'est l'unique moyen de regagner son cœur. »* (vers 1095-1096),

par encore cette incitation qu'elle lui fait avant le duel avec don Sanche : « *Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix* » (vers 1556), sa généreuse exaltation ne connaît plus de borne ; aussi ose-t-il alors défier l'Espagne entière :

*« Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte ?*

*Paraissez, Navarrais, Mores et Castellans,*

*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.* » (vers 1558-1564).

Parce qu'il aime et se sent aimé, il va être invincible. Et c'est auréolé par cet événement extérieur qu'est son exploit guerrier, sa victoire contre les « *Mores* », qu'il se trouve exalté comme un héros.

\*

\* \*

Rodrigue et Chimène ressentent brusquement, au moment même où leur bonheur paraît assuré, le caractère inconciliable de trois exigences également profondes : la légitime aspiration à l'épanouissement personnel, la nécessité de préserver l'honneur familial, le devoir d'obéissance au souverain ; ils naissent à la vie adulte en découvrant les apories qui s'imposent à l'individu en société lorsqu'il entend ne renoncer à aucune des valeurs qu'il porte en lui ; si le père, puis le roi les obligeaient au pur et simple sacrifice de l'une d'entre elles, ils ne pourraient plus vivre. Mais ils parviennent à surmonter le conflit apparemment insoluble, et retrouvent intactes, au dénouement de la pièce, les valeurs qu'ils ont dû successivement sacrifier, et dont ils font reconnaître enfin le bien-fondé à l'arbitre souverain qui doit les juger.

Jeunes, fiers, amoureux, ces deux personnages sont parmi les plus aimables et les plus populaires du théâtre de Corneille et de toute la littérature française. Admirer en eux le triomphe de la vertu sur la passion est simpliste ; ils accomplissent leur devoir pour n'être pas indignes de l'objet de leur amour. S'ils n'ont pas cessé d'aimer, leur héroïsme consiste dans le fait que, à la conception vulgaire de l'amour, ils préfèrent une conception beaucoup plus noble et plus exigeante qui n'est pas la recherche du plaisir mais un désir raisonné et volontaire du Bien. Il y a donc triomphe de l'amour noble et désintéressé, qui est ici d'accord avec le devoir, sur la passion égoïste. Et ce qui fait l'intérêt dramatique de la pièce, c'est que ce triomphe n'est ni instantané ni facile.

Les personnages de Corneille peuvent être considérés comme surhumains d'abord parce qu'ils sont, en effet, hors de l'ordre commun à cause du caractère exceptionnel de la situation dans laquelle ils sont placés, puis à cause de la force de caractère dont ils font preuve. Corneille est invinciblement attiré par les âmes fortes qui aspirent à la plus complète réalisation d'elles-mêmes : elles sont, selon lui, douées d'« *une haute vertu* », c'est-à-dire au sens latin du mot « *virtu* », de virilité, d'énergie, des qualités ou des défauts, selon la conception que l'on se fait de la vie.

### La leçon morale

Comme on a constaté que les jeunes gens que sont l'Infante, Rodrigue et Chimène, incarnations de la révolte de la jeunesse, sont susceptibles de souffrir et de se troubler, mais demeurent volontaires, lucides, agissant, en toute circonstance, dans la plénitude entière du sentiment de leur responsabilité, on pourrait donc croire, à première vue, que, ressentant l'amour, ils le font taire pour se soumettre au sens du devoir. On pense cela parce qu'on se fait d'eux une conception assez simpliste, entraînant d'ailleurs des moqueries dans des versions parodiques qui ont été faites de la pièce, ainsi dans ce

propos que l'humoriste Georges Fourest, dans *"La négresse blonde"* (1909), prêta à Chimène : «Qu'il est joli garçon l'assassin de papa !»

En fait, si ces personnages sont lucides, volontaires et responsables, ils aiment aussi véritablement. Et leur lutte est moins entre le devoir et l'amour qu'entre deux sortes d'amour : l'un, vulgaire et irraisonné, l'autre noble et maître de lui. Ce n'est pas malgré son amour pour Chimène, mais à cause de lui que Rodrigue tue le comte, et c'est aussi à cause de son amour pour Rodrigue que Chimène réclame sa mort ; les deux «*amants*» se jugeraient indignes l'un de l'autre s'ils agissaient autrement, et s'ils n'accomplissaient pas tout leur devoir. On assiste à la victoire de l'amour volontaire et réfléchi, fondé sur l'admiration, sur l'amour instinctif. Ainsi, l'amour cornélien ressemble à l'amour courtois du Moyen Âge et à la conception romanesque de l'amour précieux. Pour Corneille, l'amour véritable est bien autre chose qu'une «surprise des sens» ; c'est une passion noble qui fait non pas des lâches mais des héros ; en dépit des obstacles, il unit miraculeusement les «*amants*» sous le signe de leur gloire.

Cependant, on peut encore opposer à l'amour d'un autre cet amour de soi qu'est, chez les personnages, leur souci de leur «gloire» qui les anime vraiment, qui est une forme passionnée de l'estime de soi-même, de la haute idée qu'ils se font d'eux-mêmes et de ce qu'ils se doivent, de la conscience qu'ils ont de leur propre valeur, de la fidélité qu'ils se doivent à eux-mêmes. Il s'agit avant tout pour eux de ne pas déchoir à leurs propres yeux. Ils veulent réaliser la plus haute image d'eux-mêmes. Ils veulent provoquer, maintenir et augmenter l'admiration dont ils sont l'objet. En effet, l'admiration est le ressort proprement cornélien : on lit, en I, 2 : «*dans les belles âmes / Le seul mérite a droit de produire des flammes*» (vers 93-94), ce qui est la définition même de la conception de l'amour que se faisait Corneille ! Rodrigue est admiré par l'Infante et par Chimène ; il admire Chimène et nous, les spectateurs, nous les admirons tous les trois.

On comprend facilement que ce souci de la gloire s'applique dans l'accomplissement du devoir. Mais il est plus difficile de voir qu'il s'applique dans l'amour aussi. En fait, seul l'amour est digne d'être opposé à la gloire car, si amour et gloire s'opposent souvent ou, du moins, paraissent s'opposer, leur essence est au fond la même : la gloire est fondée sur l'estime de soi-même, l'amour sur l'estime pour l'être aimé. Aussi l'amour est-il fondé en raison : le cœur a comme une intuition de la valeur de l'être auquel il va s'attacher, et Corneille peint un amour qui est partagé. Par un instinct sûr, le héros s'éprend de la femme la plus parfaite qu'il connaisse, et celle-ci est séduite à son tour par cet élan vers la perfection qu'elle devine chez lui. L'estime réciproque nourrit et vivifie l'amour partagé. Les «*amants*» peuvent compter absolument l'un sur l'autre, et un constant échange s'établit : l'estime attise l'amour, l'amour exalte la «*gloire*».

Il n'y a donc pas de conflit entre l'amour et le devoir, entre l'amour et l'honneur, entre l'amour et la gloire. Le souci de la gloire contraint l'amour à se dépasser, à renoncer à ses aspirations immédiates pour survivre dans son essence même. Dans la noble conception cornélienne de l'amour, ne peut être aimée qu'une personne qui est digne d'être aimée. Il faut donc, pour être aimé, satisfaire sa gloire qui passe par l'accomplissement du devoir.

Dans sa pièce, qui est un hymne à la jeunesse et à l'héroïsme, Corneille, s'opposant à des bourgeois qui parlaient de bienséances et voulaient le triomphe du devoir, et animé d'une confiance en la liberté de l'être, se fit donc le promoteur d'une morale aristocratique, d'une éthique supérieure et audacieuse faite d'énergie, de volonté d'affirmation de soi, de maîtrise de soi, de dépassement, de stoïcisme.

Une telle conception morale était fondée sur la conviction d'un ordre du monde, d'une hiérarchie de valeurs, d'un progrès possible, d'une ascension vers des degrés supérieurs de conscience. Elle répondait à l'optimisme que les jésuites avaient instillé à Corneille, tandis que Racine fut d'abord imprégné du pessimisme des jansénistes !

## La destinée de l'œuvre

La première représentation publique du "*Cid*" eut lieu le 4 janvier 1637, à Paris, sur la scène du "Théâtre du Marais" dirigé par Montdory, qui, à quarante-six ans, était considéré comme le plus grand comédien de son temps, et qui tint d'ailleurs le rôle de Rodrigue, y déployant tout son génie, charmant les spectateurs par «le son de sa voix accompagné de la dignité de ses gestes», sachant donner aux vers un extraordinaire «degré de bonté», comme l'écrivit Guez de Balzac ; il avait, dirent les frères Parfait, «une figure qui plaisait, beaucoup d'entrailles, un son de voix qui allait au cœur» ; à son côté, Mlle Villiers tint le rôle de Chimène, et Mlle Beauchâteau, celui de l'Infante.

Cette pièce jeune et enthousiaste, à l'accent vibrant, spontané, remporta un énorme succès, conquit aussitôt tout Paris par le charme presque magique d'une stupéfiante histoire d'amour chevaleresque. Les beaux affrontements passionnels entre Chimène et Rodrigue, qui étaient d'une nouveauté stupéfiante, ravirent le public.

Le 18 janvier, Montdory, dans une lettre à Guez de Balzac, apporta sur ce succès quelques précisions remarquables : «Il est si beau qu'il a donné de l'amour aux dames les plus continentes, dont la passion a même éclaté plusieurs fois au théâtre public. On a vu seoir en corps aux bancs de ses loges ceux qu'on ne voit d'ordinaire que dans la chambre dorée et sur le siège des fleurs de Lys. La foule a été si grande à nos portes, et notre lieu s'est trouvé si petit que les recoins du théâtre qui servaient les autres fois comme de niches aux pages, ont été des places de faveur pour les cordons bleus [ils portaient ce qui était la distinction suprême dans l'aristocratie française] et la scène y a été d'ordinaire parée de croix de chevaliers de l'ordre [l'ordre du Saint-Esprit, la plus illustre des décorations de la monarchie] ». Le cardinal de Richelieu et le roi s'en firent donner représentation dans leurs palais.

Le 24 mars, Corneille fit publier le texte, à Paris, en le dédiant à Marie-Madeleine de Vignerot de Pontcourlay, marquise de Combalet, future duchesse d'Aiguillon, nièce de Richelieu qui avait beaucoup d'emprise sur lui.

De ce fait, très vite, se levèrent des critiques de la pièce, des échanges d'épigrammes, une polémique, une véritable bataille qu'on appela "la querelle du "*Cid*"". Si des dévots, comme le prince de Conti, s'offusquèrent de Rodrigue amoureux et de Chimène impudique, plusieurs écrivains rivaux mesquins eurent une humaine réaction de jalousie, et attaquèrent vivement Corneille et sa pièce.

Ainsi, en mars 1637, le dramaturge Jean Mairet lui fit de vécilleuses et acerbes remarques, lui reprochant de :

- n'avoir pas su choisir entre la comédie et la tragédie ;
- avoir pris un sujet qui, non seulement n'était pas de l'Antiquité, mais était espagnol, avec un titre, des personnages et des décors espagnols, à un moment où la France et l'Espagne s'affrontaient lors de la guerre de 1635-1639 : c'était poignarder dans le dos son pays !
- avoir plagié Guillen de Castro en particulier dans ces grandes scènes que sont I, 4 (le désespoir de don Diègue) et II, 2 (le défi de Rodrigue à don Gomès), plaçant alors une épître en vers intitulée "*L'auteur du vrai Cid espagnol*" auquel il donna la parole, lui faisant dire :

«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 ma renommée.»

- avoir donné une œuvre qui n'est pas très vraisemblable et qui contient un trop grand nombre de péripéties ;
- n'avoir pas respecté la règle des trois unités.

En juin 1637, un autre dramaturge, Georges de Scudéry, publia ses "*Observations sur le Cid*", où il se plaignit du sujet qu'il trouvait mauvais, de son immoralité («La vertu semble bannie de ce poème ; il est une instruction au mal, un aiguillon pour nous y pousser.»), des emprunts à l'auteur espagnol, des libertés prises avec les règles fixées par la "*Poétique*" d'Aristote, de la forme et de

l'in vraisemblance des «stances» de Rodrigue, de «beaucoup de vers bas et de façons de parler impures» (ainsi, il estimait que le mot «brigade» ne convenait pas pour désigner une troupe de plus de cinq cents hommes ; que le mot «offenseur» comme l'expression «quitter l'envie» n'étaient pas français ; que l'expression «du premier coup» était trop basse ; que les rimes «vigueur» et «vainqueur» aux vers 1011 et 1012, et les rimes «trompeur» et «peur» aux vers 1015 et 1016 étaient trop proches !), de la volonté de l'auteur de «donner du plaisir au peuple» «sans l'instruire», sans «servir aux mœurs».

Guez de Balzac écrivit à Scudéry pour lui signaler que, s'il l'emportait «dans le cabinet» [le bureau], «Le Cid» «a gagné au théâtre», a «triomphé» ; qu'il fallait qu'il considère «que toute la France entre en cause avec lui.»

Scudéry fit appel à l'arbitrage de la toute jeune Académie française créée en 1635 par Richelieu. Or celui-ci entretenait à l'égard de Corneille une animosité secrète, une rancune à retardement : il ne pouvait oublier qu'il s'était vite retiré du groupe de dramaturges qu'il avait constitué pour qu'ils écrivent, à partir de ses idées de sujets, des pièces qui seraient jouées dans la salle de théâtre de son palais ; il ne pouvait oublier non plus que la pièce exaltait l'agressivité espagnole ; qu'elle présentait deux duels ; qu'elle faisait de Rodrigue un de ces hardis jeunes aristocrates frondeurs qui se dressaient contre lui, même si, paradoxalement, on pouvait par ailleurs trouver dans l'héroïsme montré par le jeune homme dans sa lutte contre «les Mores», sa victoire sauvant le royaume, un exemple exaltant pour inciter à une lutte patriotique contre l'envahisseur. Il donna donc son accord, voyant dans cette médiation l'occasion pour l'Académie de se légitimer au sein du monde littéraire, de paraître comme le tribunal suprême des lettres, de se faire connaître du public et d'obtenir ainsi l'enregistrement de son acte de fondation par le Parlement de Paris. Elle tenta de se dérober jusqu'à ce que Richelieu la contraignît à prendre position ; elle ne pouvait rien refuser à son fondateur, et, sur un ordre exprès, s'inclina.

On sollicita l'accord de Corneille qui, s'il était rétif et contraint, savait que la consécration absolue de son talent ne pouvait venir que de la double approbation du public et des «doctes» qui détenaient le vrai pouvoir de légitimation. Il accepta : «*Messieurs de l'Académie peuvent faire tout 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 Éminence, je n'ai rien à dire.*»

L'Académie française annonça qu'elle produirait un texte qui serait intitulé «Les sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid» en prévenant : «Nous ne dirons pas sur la foi du peuple qu'un ouvrage soit bon parce qu'il l'aura contenté, si les doctes aussi n'en sont contents.» Dans une lettre du 15 novembre 1637 à Boisrobert, Corneille affirma : «*J'attends avec beaucoup d'impatience "Les sentiments de l'Académie", afin d'apprendre ce que dorénavant je dois suivre ; jusque-là je ne peux travailler qu'avec défiance et n'ose employer un mot en sûreté.*»

Le texte, mis au point par Jean Chapelain, parut le 20 décembre 1637.

On ne retint pas l'accusation de plagiat. Mais, commentaire des «*Observations sur le "Cid"*» de Scudéry, les «*Sentiments*» les suivaient sur ces aspects :

-Le caractère espagnol de la pièce, c'est-à-dire tout ce qu'elle avait de singulier, d'inconvenant, alors que l'art véritable «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».

-Ce manque de cohérence : don Sanche dit : «*J'obéis, et me tais*» (vers 581) et continue de parler !

-l'impossibilité d'un «*bras, nourri dans les alarmes*» (vers 589), d'une tête et de bras donnés à un crime (vers 723-724).

-La maladresse de ces premiers mots de Rodrigue surprenant Chimène chez elle : «*Soûlez-vous du plaisir de m'empêcher de vivre*» (vers 850) car, si le mot «soûler» n'avait pas l'acception péjorative qu'il a aujourd'hui, «honneur» convient mieux que «plaisir» à la morale de Chimène et à la grandeur tragique ; Corneille allait corriger ainsi : «*Assurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre.*»

-Le caractère trop épisodique du personnage de l'Infante.

-L'«impudicité» du personnage de Chimène, qui contrevient aux bienséances car une fille bien née ne peut aimer le meurtrier de son père que, non seulement elle ne chasse pas de chez elle, mais auquel elle avoue qu'elle l'aime, n'hésitant que très succinctement à défaire la promesse de mariage qu'elle lui avait faite ; l'Académie voyait trois moyens d'atténuer cette horreur : que le comte ne soit pas le

père de Chimène ; qu'il ne soit pas mort de ses blessures ; que le salut du roi et du royaume ait dépendu absolument de ce mariage ! Ces solutions étaient satisfaisantes pour le goût de l'époque, mais dénotaient la méconnaissance des exigences morales qu'a Chimène d'un bout à l'autre de la pièce. et de corriger le dénouement de la pièce.

-L'invraisemblance de V, 5 car «il n'est pas naturel que l'erreur de Chimène dure si longtemps, et c'est la seconde fois qu'elle croit Rodrigue mort alors qu'il ne l'est pas».

-L'orgueil de don Diègue en face du roi (II, 8).

-Surtout, le manque de respect des règles de l'unité d'action, de l'unité de lieu et de l'unité de temps, ce qui fut leur reconnaissance officielle, sinon le triomphe de la tragédie classique.

Toutefois, Chapelain acheva ainsi sa critique de la pièce : «Encore que le sujet [...] 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 donné le plus de satisfaction.»

Cette querelle et la condamnation très officielle de l'Académie française nous permettent de mesurer exactement la place qu'occupait Corneille dans le champ littéraire de cette période : reconnu comme le plus doué, il n'était pas jugé le plus parfait.

Lui, qui avait espéré un jugement entièrement favorable, après cette sentence, conformément à la promesse qu'il avait faite à Boisrobert, garda un silence absolu. Chapelain écrivit à Guez de Balzac qui avait pris la défense de Corneille : «Il ne fait plus rien et ne parle plus que de règles et de choses qu'il eût pu répondre aux académiciens» ; dans une lettre à Scudéry, il reconnut qu'il «a un secret qui a mieux réussi que l'art même» ; que «l'art de plaire ne vaut pas tant que savoir plaire sans art» ; que, étant donné que tout spectacle doit satisfaire le spectateur et que la pièce a indéniablement plu à «tout [le] royaume», de «la Cour» jusqu'au «peuple», «*Le Cid*» est une bonne pièce et Corneille est un maître.»

Lui, qui était timide, scrupuleux et influençable, nonobstant son triomphe, ne fut pas insensible aux reproches d'irrégularité (quant à la forme) et d'immoralité (quant au fond) qu'on lui avait adressés et qu'il n'acceptait pas, puisque la majeure partie de son inspiration relevait de faits réels et de textes, notamment «*Las mocedades del Cid*» de Guillén de Castro. Il se plongea dans des ouvrages de théorie dramatique (d'Aristote à ses commentateurs italiens de la Renaissance) dans l'intention de présenter une défense hautaine et ironique.

Mais il publia alors un poème qu'il avait écrit en 1633, «*Excuse à Ariste*», où il affirmait fièrement :

*«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,  
Ne les va point quêter de réduit en réduit ;  
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 leurs applaudissements ;  
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 ;  
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.»*

et se moquait d'une assemblée de pédants jugeant à contre-courant du génie du dramaturge et du goût du public.

Il publia aussi le texte de sa comédie de 1633, *“La suivante”*, en l’accompagnant d’une *“Épître”* où, comme il attendait le verdict de l’Académie française, il se montra polémique, dénonça le dénigrement systématique de certains critiques ; où, même s’il ne niait pas l’importance des règles, et cette pièce les avait respectées tout particulièrement, il affirmait : *«Puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la Cour et au peuple, et d’attirer un grand monde à leur représentation. Il faut, s’il se peut, y ajouter les règles, afin de ne pas déplaire aux savants, et recevoir un applaudissement universel.»*

Il fut défendu par Charles Sorel qui dans *“Le jugement du Cid, composé par un bourgeois de Paris, marguillier de sa paroisse”*, eut le mérite, dans un climat de polémique, d’apprécier à sa valeur la pièce de Corneille. Il s’insurgea contre les pédants, les savants et les doctes, prétendant : «Je n’ai jamais lu Aristote, et ne sais point les règles du théâtre». Jugeant au nom du «sens commun», il entendait donner son avis au nom «du peuple, qui aime tout ce qui est bizarre et extraordinaire, sans se soucier des règles d’Aristote», disant encore exprimer «le sentiment des honnêtes gens d’entre le peuple», une catégorie sociale que beaucoup de libellistes revendiquèrent dans «la querelle du *“Cid”*» mais qu’il est difficile de cerner exactement. Ce public aimait se laisser prendre à l’illusion : «Ces sortes de pièces [...] n’ont besoin que d’un certain éclat, et il ne nous importe qu’il soit trompeur, pourvu qu’il plaise.» Pour lui, le principal critère reste le «général applaudissement» : «Je trouve au contraire qu’il [*“Le Cid”*] est fort bon par cette seule raison, qu’il a été fort approuvé».

Tout en sachant le rôle joué par Richelieu dans sa condamnation par les académiciens, Corneille répondit quand même à ses adversaires par sa *“Lettre apologétique au sieur Scudéry”* où il signala que *«Le Cid a été représenté trois fois au Louvre, & deux fois à l’Hôtel de Richelieu.»* Blessé par cette humiliation, il alla cessa d’écrire pendant deux ans, au point qu’on le crut perdu pour le théâtre.

Pourtant, le succès du *“Cid”* ne se démentait pas sur la scène du Marais et bientôt sur toutes les scènes de France par l’intermédiaire des nombreuses «troupes de campagne» qui sillonnaient le pays et même une partie de l’Europe. On en donna trois représentations au Louvre, deux au Palais-Cardinal. Le texte en était à son quatrième tirage. La pièce avait été immédiatement considérée comme un modèle pour la création théâtrale ; elle fit de la lutte entre l’amour et le devoir le trait essentiel et constant de la tragédie française, et elle fit de Corneille, qui était déjà renommé, le dramaturge le plus célèbre de son temps. Des épigones avaient produit, dès 1637, d’autres pièces : *“La suite et le mariage du Cid”*, tragi-comédie d’Urbain Chevreau et *“La vraie suite du Cid”*, tragédie de Nicolas Desfontaines. Une traduction en anglais avait paru à Londres avant la fin de l’année 1637.

Cependant, ce ne fut qu’une fois définitivement installé dans sa suprématie, après *“Cinna”*, c’est-à-dire une fois qu’il eût fait accepter sa dramaturgie de l’acte extraordinaire, que Corneille put revenir sur *“Le Cid”*.

En 1648, lors de la publication de la deuxième partie de l’édition collective de ses *“Œuvres”*, la «tragi-comédie» fut rebaptisée *«tragédie»*, car la tragi-comédie avait perdu toute chance d’être acceptée comme le genre le plus haut placé dans la hiérarchie littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle, tandis que la tragédie régulière, à laquelle lui-même s’était brillamment consacré, s’était avérée non seulement comme un genre praticable, mais qui pouvait aussi obtenir le label de modernité. Mais le texte ne contenait que peu de modifications. Surtout, il fit précéder le texte d’un *“Avertissement”* qui fut donc, dix ans plus tard, sa réponse à ses détracteurs (il se défendit d’avoir accepté l’arbitrage de l’Académie, et revint sur la question du vrai et du vraisemblable en invoquant la vérité de l’Histoire, en citant l’historien espagnol Mariana et en donnant deux romances espagnoles qui racontent le mariage).

En 1660, il donna une nouvelle version du texte où :

-il avait retiré la première scène de l’acte I où Elvire disait au comte que sa fille, Chimène, avait de nombreux soupirants, tandis que le comte approuvait son amour pour Rodrigue ;



-au dénouement, il avait laissé planer le doute sur l'acceptation par Chimène de son mariage, même différé, avec Rodrigue ;  
-il avait procédé à de nombreuses variantes apportées pour tenir compte du goût du moment en ce qui concernait les bienséances et la pureté de la langue, pour se conformer aux codes de la dramaturgie classique, pour atténuer certaines de ses hardiesses ; il retoucha ou supprima des vers. De plus, il publia l'’**Examen du Cid**’ et ses trois ’’**Discours sur le poème dramatique**’’ dont certains passages contenaient encore des justifications et s’offraient le luxe de quelques autocritiques.

En 1667, dans sa ’’*Satire IX*’’, Boileau résuma à sa façon ’’la querelle du Cid’’ en quatre vers :  
«En vain contre ’’*Le Cid*’’ un ministre se ligue ;  
Tout Paris a pour Chimène les yeux de Rodrigue.  
L’Académie en corps a beau le censurer,  
Le public révolté s’obstine à l’admirer.» (vers 231-232).

En 1681, Marc-Antoine Charpentier composa des ’’*Airs sur les stances du Cid*’’.

En 1682, Corneille fit paraître une version qui allait être la version définitive, qui est donc celle qui s’impose, et que l’on étudie ici.

En 1687, dans ses ’’*Caractères*’’, La Bruyère apprécia : «Quelle prodigieuse distance entre un bel ouvrage et un ouvrage parfait ou régulier [...] ’’*Le Cid*’’ n’a eu qu’une voix pour lui à sa naissance, qui a été celle de l’admiration : il s’est vu plus fort que l’autorité et la politique, qui ont tenté vainement de le détruire ; il a réuni en sa faveur des esprits toujours partagés d’opinions et de sentiments, les grands et le peuple ; ils s’accordent tous à le savoir de mémoire et à prévenir au théâtre les acteurs qui le récitent.»

Dans les dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle et dans les premières du XVIII<sup>e</sup>, le grand comédien Baron s’illustra dans le rôle de Rodrigue ; il s’y faisait encore applaudir à l’âge de soixante-dix ans, lorsqu’il s’écriait : *«Je suis jeune, il est vrai...»* mais que, après s’être jeté aux genoux de Chimène, il ne pouvait se relever sans l’aide de deux personnes !

En 1730, dans l’*’Histoire de l’Académie française*’, Pellisson écrivit : «Il est malaisé de s’imaginer avec quelle approbation cette pièce fut reçue de la Cour (elle fut jouée trois fois, chez la reine mère, l’Espagnole Anne d’Autriche, et on a pu dire qu’elle avait été écrite pour elle qui, fille du roi d’Espagne, Philippe II, et épouse de Louis XIII, fut, du fait de la guerre franco-espagnole, déchirée entre deux sentiments contraires) et du grand 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 quelques endroits de la France, il était passé en proverbe de dire : *“Cela est beau comme ’le Cid”*.»

En 1742, Fontenelle, neveu de Corneille, dans sa *’Vie de Corneille avec l’histoire du théâtre français jusqu’à lui*’, nota fièrement : «Jamais pièce de théâtre n’eut un si grand succès. Je me souviens d’avoir vu en ma vie un homme de guerre et un mathématicien qui, de toutes les comédies du monde, ne connaissaient que *’Le Cid*’, l’horrible barbarie où ils vivaient n’avait pu empêcher le nom de Corneille d’aller jusqu’à eux. Corneille avait dans son cabinet cette pièce traduite en toutes les langues de l’Europe, hors l’esclavonne et la turque : elle était en allemand, en anglais, en flamand, et, par une exactitude toute flamande, on l’avait rendue vers pour vers. Elle était en italien, et, ce qui est plus étonnant, en espagnol ; les Espagnols avaient bien voulu copier eux-mêmes une pièce dont l’original leur appartenait.»

En 1764, Voltaire, dans ses *’Commentaires sur Corneille*’, porta ce jugement : «On n’avait point su encore parler au cœur chez aucune nation ; cinq ou six endroits très touchants, mais noyés dans la

foule des irrégularités de Guillèn de Castro, furent sentis par Corneille, comme on découvre un sentier couvert de ronces et d'épines.»

En 1783, Antonio Sacchini fit jouer un opéra intitulé "*Chimène ou Le Cid*".

En 1844, dans ses "*Portraits littéraires*", Sainte-Beuve vit dans la pièce une «victoire qui ne le cède à nulle autre.» Plus tard, dans ses "*Nouveaux lundis*", il proclama : «"*Le Cid*" est le commencement d'un homme., le recommencement d'une poésie, l'aurore d'un grand siècle.»

En 1862, Théodore Gouvy composa un opéra intitulé "*Le Cid*".

En 1865, Peter Cornelius composa un opéra intitulé "*Der Cid*".

En 1873, Georges Bizet laissa inachevé un opéra intitulé "*Don Rodrigue*".

En 1885, fut créé "*Le Cid*", un opéra en quatre actes et dix tableaux de Jules Massenet, sur un livret d'Adolphe d'Ennery, de Louis Gallet et d'Édouard Blau d'après la pièce de Corneille et "*Las mocedades del Cid*" de Guillèn de Castro.

En 1891, Brunetière, dans "*Les époques du théâtre français*", chercha à définir la nouveauté de la pièce et la vit finalement «en ceci que, de romanesque [...], Corneille y a rendu la tragédie vraiment tragique pour la première fois.»

En 1893, Claude Debussy laissa inachevé un opéra intitulé "*Rodrigue et Chimène*".

En 1905, Ildebrando Pizzetti présenta un opéra intitulé "*Il Cid*".

En 1948, dans "*Morales du Grand Siècle*", P. Bénichou montra que les jeux de l'amour et de l'honneur entre Rodrigue et Chimène transposaient étroitement les rapports établis dans le roman de chevalerie entre «le roi», «le héros» et «la princesse» ; qu'ils venaient à point dans une France encore chevaleresque où les métaphores amoureuses et guerrières s'entrecroisaient continuellement dans les salons comme à la Cour, partagée elle-même entre l'insouciance et le carnage.

En 1951, le critique André Rousseaux affirma dans "*Le monde classique*" : «Il y a peut-être une seule date, dans toute l'histoire des lettres françaises, où l'avènement d'une œuvre et d'un écrivain soit ressenti comme un bonheur national.»

En 1964 fut joué "*Don Rodrigo*", un opéra d'Alberto Ginastera.

\*

\* \*

"*Le Cid*" est une pièce qui fut longtemps momifiée dans sa grandeur tragique. Mais, depuis le XXe siècle, avec l'essor de la mise en scène, elle se trouve revivifiée, même s'il ne suffit pas de repeindre l'or ancien ; même s'il faut, avec un esprit de recherche, du respect, de la mesure, avec encore de l'autorité et de la maîtrise pour imposer une nouvelle cohérence, approfondir un héritage prestigieux assoupi dans sa réputation. On peut signaler ces grandes mises en scène :

-En 1940, à la "Comédie-Française", celle de Jacques Copeau, avec Jean-Louis Barrault (Rodrigue), Marie Bell (Chimène), Madeleine Renaud (l'Infante), Jean Hervé (don Diègue), Jean Debucourt (don Gomès).

-En 1949, au "Festival d'Avignon", dans la Cour d'honneur du Palais des papes, celle de Jean Vilar, qui voulut remettre la pièce dans son contexte historique : d'où un style castillan et des costumes du

XVI<sup>e</sup> siècle espagnol ; il joua le rôle de don Fernand, avec Jean-Pierre Jorris (Rodrigue), Françoise Spira (Chimène), Nathalie Nerval (l'Infante), Henri Rollan (don Diègue), Yves Brainville (don Gomès).

-En 1951, au "Théâtre national populaire", celle, shakespearienne, superbe et austère, de Jean Vilar, qui obtint un véritable triomphe, avec Gérard Philipe (Rodrigue), Françoise Spira ou Silvia Montfort (Chimène), Jeanne Moreau ou Monique Chaumette (l'Infante), Georges Wilson (don Diègue), Jean Leuvrais (don Gomès). Il voulut rester proche d'un héroïsme à la française, et eut la bonne idée de confier le rôle de Rodrigue à l'éblouissant Gérard Philipe, qui était déjà une vedette grâce au cinéma et qui enflamma le public, entraînant tous les ralliements, ce rôle ayant été le plus marquant de sa carrière.

-En 1954, à Paris, au "Théâtre des nations", celle du Danois Gabriel Axel, avec les comédiens du "Det Ny Theater".

-En 1972, à Paris, au "Théâtre de la ville", celle de Denis Llorca qui choisit un esthétisme appuyé. Il situa la pièce en Espagne, plaçant, dans un coin de la scène, un personnage en pourpoint qui lisait des passages du "*Romancero*", habillant somptueusement les autres en guerriers carolingiens mâtinés de chefs sioux. Il montra le duel du comte et de Rodrigue. Il inventa de faire porter par Chimène sur son dos le cadavre de son père, et de faire dialoguer Rodrigue (J.-M. Flotats) et Chimène (Anne Alvaro) couchés par terre par-dessus un fossé. Il fit débarquer «*les Mores*» sous les yeux des spectateurs dans un cliquetis hollywoodien de cimenterres et de rapières, scandé par des percussions de rythme afro-cubain. Il donna à Chimène une traîne rouge de plusieurs mètres de long, et la fit courir ainsi à toute allure de telle sorte qu'elle n'avait plus de voix ! Il demanda à l'Infante de pleurer son Cid perdu en répandant une énorme chevelure arachnéenne de crins noirs tout en se massant le bas-ventre en signe de frustration. Il fit finalement apparaître Rodrigue et Chimène dans le même costume masculin d'un blanc immaculé.

-En 1975, au "Théâtre Montansier", celle de Michel Le Royer, avec lui-même (Rodrigue), Marie-Georges Pascal (Chimène), Jean Davy (don Diègue), Michel Ruhl (don Fernand), Claude Sandoz (don Gomès), Catherine Lecocq (l'Infante).

-En 1977, à la "Comédie-Française", celle de Terry Hands, avec François Beaulieu ou Francis Huster (Rodrigue), Ludmila Mikael ou Béatrice Agenin (Chimène), Catherine Ferran ou Fanny Delbrice (l'Infante), Michel Etcheverry (don Diègue), Jacques Eyser (don Gomès).

-En 1979, celle de Jean Gascon, à Ottawa, au "Centre national des arts", et à Montréal, au "Théâtre du Nouveau Monde", avec Paul Savoie (Rodrigue), Christiane Raymond (Chimène au jeu cru, presque animal, au souffle saccadé), Louison Danis (l'Infante au port de tête et au ton excessifs) et Jean Dalmain (don Diègue, père bourru mais sensible). Il considéra que la pièce, écrite par un jeune pour des jeunes, est une espèce de débat impossible de la jeunesse contre le système établi. Il conçut un spectacle somptueux et imposant, dans un magnifique décor métallique, et sur une saisissante partition musicale.

-En 1985, au "Théâtre Renaud-Barrault", celle de Francis Huster, avec lui-même (Rodrigue), Jany Gastaldi ou Emmanuelle Devos (Chimène), Martine Chevallier (l'Infante), Jean Marais (don Diègue), Jean-Pierre Bernard (don Gomès), Jean-Louis Barrault (don Fernand).

-En 1988, à la "Maison de la culture 93 " à Bobigny, celle de Gérard Desarthe, avec Samuel Labarthe (Rodrigue), Marianne Basler (Chimène), Gabrielle Forest (l'Infante), Robert Rimbaud (don Diègue), Jacques Alric (don Gomès), Victor Garrivier (don Fernand). Soucieux, dans une vision artistique personnelle, d'apporter un éclairage nouveau sur la pièce et d'opérer un glissement vers une sensibilité plus moderne, Desarthe choisit de situer l'action dans une salle d'armes qui empruntait à l'empire austro-hongrois de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, époque où les codes de l'honneur étaient encore

exacerbés par la pratique du duel. Il voulut montrer «comment les pères, la loi des pères, sacrifient les enfants au nom de leur ambition personnelle et de leur appétit du pouvoir» ; aussi Rodrigue fut-il montré au début faible, plongé dans un doute extrême, devant, comme on le voit dans les «stances», renoncer non sans amertume à sa nature profonde, à son être intime ; puis devoir se soumettre à des épreuves toujours plus difficiles qui lui sont imposées de l'extérieur, et qui le transforment malgré lui en statue de l'honneur, l'énumération de ses hauts faits étant d'ailleurs donnée sur un ton méprisant ; enfin déjà vieilli au retour de son expédition guerrière ; par contre, les femmes furent mises en avant, Chimène n'acceptant pas sa situation, ses scènes avec Rodrigue étant des duels de légitimité.

-En 1997, à Montréal, au "Théâtre Denise-Pelletier", celle de Serge Denoncourt qui, en prenant le texte de la première version de la pièce (il déclara en avoir retenu trois mots : «Meurs ou tue»), imposa sa vision teintée de rouge et de noir, de désir et de violence, d'«une pièce extraordinaire, dans le sperme et le sang», «une pièce tribale d'une barbarie sans nom, où, plus que l'amour et plus que l'honneur, domine le sang» ; d'un Cid assez rebelle et pourtant appelé à rentrer dans le rang, d'une Chimène sauvagement amoureuse et sauvagement déséquilibrée par un événement, y trouvant une situation d'une grande force ; il suscita de belles scènes, les trois entre Rodrigue et Chimène étant, pour lui, «parmi les plus violentes et les plus dévastatrices» du monde ; il définit «le problème de Chimène : si Rodrigue ne tue pas son père, il n'est pas un vrai homme» ; il prétendit qu'«elle l'aime dix fois plus depuis qu'il a tué son père», qu'«elle le déteste mais que son corps la trouble» ; que «la sexualité des personnages tourne autour du sang» ; que l'Infante est névrosée, au bord de la folie. Il inventa un univers théâtral qui est un peu médiéval, un peu XVIIIe siècle, un peu contemporain ; et, dans un décor d'un grand classicisme, les comédiens arborèrent des costumes anachroniques de cuir et recouverts de «stud» et de fermetures Éclair (Rodrigue portait un casque d'aviateur, chaussait des "Reebok" et s'enveloppait d'un drapeau espagnol moderne !), des coiffures colorées, des maquillages expressionnistes et montrèrent des tatouages, tout en prononçant des vers élégants.

-En 2000, à Paris, au "Théâtre de la Madeleine", Thomas Le Douarec monta la première version de la pièce conçue comme une épopée shakespearienne, en l'accompagnant d'un flamenco qui soulignait la passion qui anime les personnages, en la tirant parfois vers l'"heroic fantasy", en prenant la liberté de supprimer le personnage de l'Infante, en transformant le roi en une espèce de père Ubu, gesticulatoire, emphatique et ridicule.

-En 2007, à Paris, celle d'Alain Ollivier, avec Thibaut Corrion, Claire Sermonne, Philippe Girard, John Arnold. Il choisit de faire jouer la pièce tantôt dans la lumière et tantôt dans l'obscurité, dans un décor unique fait de bois sombre sur le long parquet et le mur du fond, replaçant l'action dans son siècle et ne s'offrant aucun accessoire contemporain, ce qui permit d'entendre la beauté claire des alexandrins.

-En 2009, à Montréal, celle de Daniel Paquette qui, plutôt que de miser sur le caractère très français de la pièce, accentua la latinité des personnages et des lieux : ce fut très bouillant et chaud, avec du flamenco et de brûlants combats d'épées.

-En 2017, à la "Comédie Poitou-Charentes", celle de Yves Beaunesne, qui indiqua : «J'ai choisi la version de 1637, bigarrée et moins sage, avec un alexandrin cornélien de la jeunesse, fougueux, archaïque parfois mais qui ne manque certes pas de cœur ni du bel air de l'innocence intrépide, pour donner toute sa place au génial artifice et à la puissance vitale hors norme de cette langue, et partager avec le public une expérience physique, rythmique et, in fine, dramatique.» Il fit jouer Thomas Condemine (Rodrigue), Zoé Schellenberg (Chimène), Marine Sylf (l'Infante), Jean-Claude Drouot (don Diègue), Eric Challier (don Gomès).

\*

\* \*

“*Le Cid*”, vu comme le classique théâtral par excellence, tout de grands sentiments tricoté, a souvent été passé au fil de l’irrévérence. Ainsi :

-En 1942, le journaliste Edmond Brua rédigea “*La parodie du Cid*”, transposition en Algérie de la pièce de Corneille écrite en vers et en argot pied-noir ; l’œuvre fut adaptée au cinéma en 1979 par le réalisateur Philippe Clair sous le titre “*Rodriguez au pays des merguez*”.

-En 1968, le Québécois Réjean Ducharme, voulant déboulonner une des grandes œuvres d’une dramaturgie étrangère qui auraient, selon lui, été imposées aux Québécois comme faisant partie de leur patrimoine culturel, fit représenter à Montréal “*Le Cid maghané, parodie en 14 rideaux écrite pour être jouée en costumes d’époque dans des meubles 1967*”, disant : «Je l’ai réécrite en mes propres mots. J’avais pour but de la rendre plus compréhensible et plus de par ici, moins sérieuse et plus laide. Au fond, je n’en ai fait qu’une mise en scène.» (pour plus de précision, voir, dans le site, “*DUCHARME Réjean*”).

-En 1979, Michel Caputo produisit le film “*Qu’il est joli garçon l’assassin de papa*” ou “*Arrête de ramer, t’attaques la falaise !*”

-En 1988, “*Les Inconnus*” placèrent un sketch sur “*Le Cid*” dans leur spectacle intitulé “*Au secours tout va mieux*”.

-En 1990, “*Le Cid*” fut tourné en dérision dans le film québécois “*Ding et Dong*” de Claude Meunier et Serge Thériault.

-En 2014, dans le sketch “*Le metteur en scène*” de Pierre Péchin, l’un des premiers personnages prononce le récit du combat contre «*les Mores*».

-En 2018, à Montréal, Gabriel Plante s’empara du “*Cid*” afin d’en faire une relecture contemporaine et franchement expérimentale ; il a «décontextualisé» l’œuvre, réduisant les personnages à quatre ou cinq (un des comédiens incarna tous «les vieux») ; toute la dignité de ces personnages de sang noble qui n’ont que le mot «gloire» à la bouche, fut effacée ; première à prendre la parole, campée sur le décor, l’Infante eut le rôle le plus important, paraissant parfois régner sur cet univers, contrôlant même la narration, tandis que Rodrigue n’était qu’un pion hésitant et bégayant, dépourvu de tout pouvoir, manipulé, généralement prostré dans son antre ; surtout, dans un environnement scénique qui comportait micros et écouteurs, les vers furent traités comme des sonorités avant tout, les mots étant modulés par l’étirement et la répétition de syllabes, la variation de débits et de tonalités, certains prénoms et répliques-clés étant déconstruits ou répétés plusieurs fois, ce qui leur conférait des accents dérisoires ou les apparentait à des tentatives langagières ardues.

\*

\* \*

“*Le Cid*”, le premier chef-d’œuvre du théâtre français (du fait d’une intrigue savamment construite, de personnages séduisants, de la belle et forte éloquence de vers qui sont souvent des maximes), qui en reste la pièce la plus connue, qui est la pièce la plus souvent citée de la littérature française, la pièce classique la plus continuellement jouée à la Comédie-Française, fut étudié par des générations d’élèves avant que l’Éducation Nationale ait cessé de l’être, aurait pu connaître une jeunesse éternelle !

## Des scènes importantes

---

### I, 1

Dans la première version de la pièce, le comte paraissait dès la première scène ; il y disait son estime pour les deux prétendants à la main de Chimène, tout particulièrement pour le fils de don Diègue, et son espoir d'être nommé «*gouverneur*» du fils du roi. La scène 2, entre Chimène et Elvire, indiquait seulement l'intention du comte d'entretenir don Diègue du mariage, après le conseil.

Voltaire préférait cette exposition car il pensait qu'elle avait l'avantage de mieux préparer un coup de théâtre brutal lorsque la nomination de don Diègue serait annoncée, et de mieux expliquer la colère du comte. Mais, en fait, cette première scène ne faisait que ralentir l'action, et n'apportait aucun élément de plus sur l'amour de Chimène ou sur le caractère du comte.

La scène initiale de la version finale donne un bel exemple de ce qu'on appelle l'art des préparations. Elle expose tous les éléments de l'action, Corneille s'étant attaché à montrer l'avenir sous un jour favorable : le cœur de Chimène appartient déjà à Rodrigue et, par bonheur, le choix du comte s'accorde avec le sien. Ces vers nous renseignent sur les mérites de Rodrigue et sur la sympathie qui règne entre les deux familles

En même temps, la scène fait planer un doute sur cet avenir par les appréhensions de Chimène, qui s'inquiète sans raison, en proie à un pressentiment mystérieux (vers 53-56). Mais est donnée l'indication de l'évènement d'où pourrait sortir le malheur : la réunion du conseil du roi.

On comprend que Voltaire ait blâmé les comédiens de son temps qui ne jouaient pas cette scène (ni la scène 2 qui, elle, n'est vraiment pas indispensable puisqu'elle présente ce personnage presque inutile qu'est l'Infante) car quoi de plus dramatique que l'image du bonheur et de la sécurité alors que déjà l'orage approche?

---

### I, 2

L'impression favorable laissée par la première scène où Chimène et sa suivante s'entretenaient des mérites de Rodrigue est renforcée par celle-ci où l'on voit l'Infante inclinée elle aussi vers lui. La noblesse de l'attitude de Chimène est, elle aussi, encore renforcée par celle de l'Infante qui, sachant qu'elle ne peut épouser le jeune homme, a fait le sacrifice de cette union. Si elle n'a pas trouvé le repos qu'elle espérait de ce renoncement, elle lutte contre son sentiment en s'efforçant de hâter le mariage de son amie. Ainsi toutes les volontés semblent liguées pour obtenir ce mariage ; il semble qu'il n'y a plus d'obstacle à sa réalisation, et c'est pourquoi le coup de théâtre de la scène suivante est encore mieux préparé.

On remarque les antithèses («*malheureuse alors qu'ils sont heureux*»), les répétitions expressives («*Dans le bonheur d'autrui, je cherche mon bonheur*»), les hyperboles («*Ma tristesse redouble à la tenir secrète*» - «*j'épandrai mon sang / Avant que je m'abaisse à démentir mon rang*»), les images («*les traits dont son âme est blessée*»), les maximes («*dans les belles âmes / Le seul mérite a droit de produire des flammes*» (vers 93-94), ce qui est la définition même de la conception de l'amour que se faisait Corneille !).

---

### I, 3

#### L'affront du comte

Le comte :

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

Le comte : 160 *Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes :  
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 : 165 *Ne parlons plus d'un choix dont votre esprit s'irrite :  
La faveur l'a pu faire autant que le mérite ;  
Mais on doit ce respect au pouvoir absolu  
De n'examiner rien quand un roi l'a voulu.  
À l'honneur qu'il m'a fait ajoutez-en un autre ;  
Joignons d'un sacré nœud ma maison à la vôtre :  
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.*

Le comte : 170 *À des partis plus hauts ce beau fils doit prétendre ;  
Et le nouvel éclat de votre dignité  
Lui doit enfler le cœur d'une autre vanité.  
Exercez-la, Monsieur, et gouvernez le prince :  
Montrez-lui comme il faut régir une province,  
Faire trembler partout les peuples sous sa loi,  
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,  
Reposer tout armé, forcer une muraille,  
Et ne devoir qu'à soi le gain d'une bataille.  
Instruisez-le d'exemple, et rendez-le parfait,  
Expliquant à ses yeux vos leçons par l'effet.*

Don Diègue : 185 *Pour s'instruire d'exemple, en dépit de l'envie,  
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 armée,  
Et sur de grands exploits bâtir sa renommée.*

Le comte : 195 *Les exemples vivants sont d'un autre pouvoir ;  
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 journées?  
Si vous fûtes vaillant, je le suis aujourd'hui,  
Et ce bras du royaume est le plus ferme appui.  
Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer brille ;  
Mon nom sert de rempart à toute la Castille :  
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,*

200

205 *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...*

Don Diègue : *Je le sais, vous servez bien le roi :  
 Je vous ai vu combattre et commander sous moi.  
 Quand l'âge dans mes nerfs a fait couler sa glace,  
 210 Votre rare valeur a bien rempli ma place ;  
 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 quelque différence.*

Le comte : 215 *Ce que je méritais, vous l'avez emporté.*

Don Diègue : *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 : 220 *L'éclat de mes hauts faits fut mon seul partisan.*

Le comte : *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 : 225 *Ne le méritait pas ! moi?*

Don Diègue : *Vous.*

Le comte : *Ton impudence,  
 Téméraire vieillard, aura sa récompense.  
 (Il lui donne un soufflet.)*

Don Diègue, mettant l'épée à la main : *Achève, et prends ma vie, après un tel affront,  
 Le premier dont ma race ait vu rougir son front.*

Le comte : *Et que penses-tu faire avec tant de faiblesse?*

Don Diègue : 230 *Ô Dieu ! ma force usée en ce besoin me laisse !*



Le comte :

235

*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 :  
D'un insolent discours ce juste châtiment  
Ne lui servira pas d'un petit ornement.*

### Notes

-Les vers 163-164 étaient primitivement : «*Vous choisissant peut-être on eût pu mieux choisir. - Mais le roi m'a trouvé plus propre à son désir.*» La forme définitive a plus de vigueur et une portée plus générale ; elle marque mieux les progrès de l'autorité royale sur les féodaux.

-Vers 166 : avant ou après le nom, «*sacré*» avait, au XVII<sup>e</sup> siècle, le même sens.

-Vers 167-168 : le texte primitif était : «*Rodrigue aime Chimène et ce digne sujet / De ses affections est le plus cher objet.*» La rédaction finale, plus pathétique, oppose mieux les dispositions conciliantes de don Diègue à la colère du comte. Rime : «*fils*» se prononçait alors «*fi*».

-Vers 168 : «*hymen*» : «*mariage*».

-Vers 170 : «*beau fils*» : la familiarité de l'expression choqua déjà Voltaire.

-Vers 174 : «*comme*» : «*comment*» - «*province*» : région, parfois très étendue, sur laquelle s'exerce l'autorité du représentant du pouvoir central.

-Vers 179 : «*le métier de Mars*» : Mars était le dieu de la guerre dans la mythologie latine ; cette périphrase, qui désigne le métier militaire, est en accord avec l'emphase ironique de la tirade.

-Vers 183 : «*d'exemple*» : «*par l'exemple*».

-Vers 183-184 : le texte primitif était : «*Instruisez-le d'exemple et vous ressouvenez / Qu'il faut faire à ses yeux ce que vous enseignez.*» ; une antithèse vigoureuse a très heureusement relevé la platitude de ce second vers.

-Vers 187 : «*long tissu*» : «*enchaînement*».

-Vers 189 : «*ordonner*» : «*disposer en ordre de bataille*».

-Vers 191 : le texte primitif, «*ont bien plus de pouvoir*», était plat.

-Vers 194 : «*journées*» : au sens militaire : «*jours de bataille*».

-Vers 196 : «*royaume*» est complément d'«*appui*».

-Vers 200-206 : le texte était primitivement :

*«Et si vous ne m'aviez, vous n'auriez plus de rois.  
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,  
Il apprendrait à vaincre en me regardant faire.»*

Voilà une retouche importante qui permet de voir, avec précision, dans quel sens Corneille travaillait pour améliorer son texte. Il supprima des redites («*aviez*», «*auriez*») , des dissymétries fâcheuses («*dessus*», «*sur*»), des tours forcés («*loin des froides leçons qu'à mon bras on préfère*») ou franchement obscurs («*pour essai de générosité*»). Il enrichit l'expression de fortes antithèses («*ennemis*», «*rois*») et remplace une platitude («*marchant à mon côté*») par une image qui exprime tout l'orgueil du comte («*à l'ombre de mon bras*»).

-Vers 202 : «*lauriers*» : ce sont les feuilles du laurier dont on faisait des couronnes accordées à ceux qu'on voulait honorer.

-Vers 206 : «*répondre*» : il semble, car l'interruption de la phrase ne permet pas de l'affirmer nettement, que le mot signifie ici : «*réaliser les espérances qu'on a fait naître*».

-Vers 208 : «*sous moi*» : «*sous mes ordres*».

-Vers 209 : «*nerfs*» : «*muscles*» : la confusion est encore courante aujourd'hui chez les non spécialistes - «*couler sa glace*» : métaphore de style tragique.

- Vers 210 : «*rare*» : «exceptionnelle».
- Vers 213 : «*concurrence*» : le mot n'a pas ici le sens abstrait de «prétention de plusieurs personnes à un même objet», mais fait allusion aux circonstances concrètes ; nous dirions aujourd'hui : «compétition».
- Vers 218 : «*en être refusé*» : on disait au XVII<sup>e</sup> siècle : «refuser quelqu'un de quelque chose» - «*en*» répond à «*digne*» : «n'est pas un bon signe du fait qu'on est digne».
- Vers 219 : «*brigue*» : «intrigue».
- Vers 220 : «*fut mon seul partisan*» : «prit seul parti pour moi».
- Vers 222 : «*en*» et «*le*» renvoient à «*honneur*» ainsi considéré comme indépendant de l'expression verbale - «*faire honneur*» ; ce ne serait pas, aujourd'hui, d'une bonne syntaxe, le pronom ne pouvant renvoyer qu'à un nom déterminé.
- Vers 228 : «*race*» : «famille» - Scudéry et l'Académie française trouvèrent, non sans raison, qu'on ne dit pas : «le front d'une race».
- Vers 230 : «*besoin*» : «circonstance critique» et non, comme aujourd'hui, «nécessité».
- Vers 231 : «*Ton épée est à moi*» : au vers 230, don Diègue avait laissé tomber son épée - «*tu serais trop vain*» : «tu aurais trop bonne opinion de toi-même».
- Vers 233 : reprise parodique du vers 185.
- Vers 236 : avec «servir de», on employait l'article indéfini, alors que nous l'omettons aujourd'hui.

### Commentaire

À la suite des premières scènes, nous savons quelque chose de presque tous les personnages, et les grandes scènes peuvent commencer. Et voici que paraissent, sortant du palais, le père de Chimène et le père de Rodrigue.

Considérée en elle-même, la scène est essentiellement dramatique. Son mouvement est un crescendo où l'on peut distinguer trois temps :

- 1<sup>er</sup> : vers 151-169 : ton conciliant de don Diègue qui voudrait éviter la querelle ;
- 2<sup>e</sup> : vers 170-214 : réveil de son humeur belliqueuse du fait de l'ironie méprisante du comte ;
- 3<sup>e</sup> : vers 215-236 ; l'acte brutal, irréparable.

Le comte veut provoquer don Diègue, tandis que celui-ci désire à tout prix éviter les gestes qui rendraient impossible le mariage qu'il souhaite. Mais il a l'épiderme aussi sensible que le comte : ainsi, peu à peu, toutes autres considérations céderont aux exigences de l'honneur. C'est cette progression qui fait l'intérêt de la scène, et qu'il faut étudier en détail.

Don Gomès provoque don Diègue en réclamant la fonction qui lui a été accordée (vers 152-154), en accusant le roi d'injustice et de favoritisme (vers 157-160), en mettant en doute la capacité de son rival de faire l'éducation morale et militaire du prince (vers 170-184), en insistant sur l'exemple pratique que lui-même pourrait lui donner, ce dont est incapable le vieillard (vers 191-207), en reprenant dans des répliques brèves tous ses arguments : l'injustice du choix (vers 215), sa plus grande valeur (vers 217), les manœuvres de don Diègue (vers 219), la considération qu'on a eue de son âge (vers 221), la vigilance du héros mal récompensée (vers 223).

Don Diègue oppose «*dans ma famille*» (vers 154) à «*vous élève*» afin de montrer que la distinction qu'il reçoit n'est pas obtenue par hasard, qu'elle n'est pas anormale, qu'elle est habituelle dans sa famille, qu'il ne s'agit pas d'une ascension sociale rapide et passagère. C'est aussi par modestie, pour en reporter l'éclat sur tous ses parents, sur tous ses ancêtres (est ainsi marquée l'importance de la famille dans le système féodal).

Corneille dut à Guillèn de Castro l'idée de cette dispute. Mais, avec lui, la scène prit une tout autre valeur car il rejeta tous les éléments inutiles pour ne laisser en présence que le comte et don Diègue.

Deux caractères s'affrontent :

-Le comte montre l'orgueil blessé, la petitesse et en même temps une certaine grandeur, Corneille ne pouvant le noircir sans diminuer l'ampleur de l'affront. Voltaire porta ce jugement : «La dureté, l'impolitesse, les rodomontades du comte sont, à la vérité, intolérables; mais songez qu'il est puni.» Il incarne parfaitement l'esprit du monde féodal où n'était respecté que le plus fort ; où, dans cette optique, la vieillesse devient donc le danger le plus grave : réduisant la force physique, elle risque

même de ternir l'éclat des gestes passés, et de faire du maître un esclave ; dans sa dispute avec don Diègue, le comte ne met jamais en doute la grandeur passée de ce dernier ; ce qui compte, c'est que, sans rival aujourd'hui, le comte se voit, contre toute attente, préférer un rival d'hier ; leur conflit éclate lorsqu'il devient nécessaire d'instituer un ordre de préséance temporel ; puisqu'il est le plus fort aujourd'hui, le comte estime qu'il aurait dû être choisi par le roi.

-Chez don Diègue, on voit l'amour-propre satisfait, le désir de conciliation et la dignité ; il se montre modéré, pour deux raisons : d'une part, il est plus âgé ; d'autre part, il veut calmer le comte pour introduire sa demande en mariage. Mais, grand seigneur, il ressent les piqures d'amour-propre aussi vivement que le comte, et il ne peut les recevoir sans se défendre et attaquer à son tour.

L'affrontement est d'autant plus terrible que les deux adversaires sont d'une valeur exceptionnelle, qu'ils s'estiment, qu'ils partagent le même culte de l'honneur. Mais don Diègue demeure le plus sympathique parce que l'âge a modéré en lui l'ardeur des passions. La blessure d'amour-propre que vient de recevoir le comte lui donne l'occasion de blâmer la décision du roi ; il le fait en termes si généraux (vers 157-160) que les féodaux en lutte contre Richelieu ne pouvaient manquer d'applaudir. Par contre, la réponse de don Diègue (vers 163-164) pouvait apparaître à Richelieu comme la formule la plus heureuse du loyalisme.

Se pose la question : vaut-il mieux confier l'éducation d'un prince à un homme d'expérience ou à un homme d'action ? Cette scène devient ainsi l'opposition pathétique du passé et du présent, de la théorie et de la pratique.

Le drame ne demeure pas verbal ; il s'accompagne de gestes qui introduisent une action physique, moyen grossier et peu classique de provoquer l'émotion. Voltaire blâma la gifle : « On ne donne pas aujourd'hui un soufflet sur la joue d'un héros [...] C'est là le seul exemple qu'on en ait sur le théâtre tragique. Il est à croire que c'est une des raisons qui firent intituler "*Le Cid*" tragi-comédie. »

Le drame est enfin parfaitement rendu par le rythme de la scène qui est rapide. Corneille y a pourtant introduit de la variété, par les différentes longueurs des tirades qui aboutissent à une succession de brèves répliques. De nombreux vers reprennent un mot du vers précédent. L'idée tend à s'exprimer en maximes.

Au vers 225, on assiste à un passage du «vous» au «tu» qui, dans la tragédie, souligne traditionnellement la violence du sentiment, le paroxysme de la colère et l'accélération du mouvement dramatique.

Le style se fait familier lorsque est exprimée la tendresse ou l'ironie. Mais, le plus souvent, il est ferme, la phrase se bornant à un vers ou quelques-uns tout au plus ; il est renforcé par des antithèses qui existent dans les idées comme dans les mots, par des images comme celle du vers 209. Les vers sont sonores, particulièrement à la rime.

Cette scène déclenche le drame sur lequel sera construite la pièce : Chimène, qui aimait Rodrigue l'aimera d'autant plus qu'elle l'estimera d'avoir vengé l'honneur de son père, mais elle ne pourra l'épouser (si elle l'épouse un jour) qu'après avoir obtenu réparation.

---

#### I, 4

##### Le monologue de don Diègue après l'insulte du comte

240 *Ô 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 ?  
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 ?*

245 *Ô cruel souvenir de ma gloire passée !  
Œuvre de tant de jours en un jour effacée !*

Nouvelle dignité, fatale à mon bonheur !  
 Précipice élevé d'où tombe mon honneur !  
 Faut-il de votre éclat voir triompher le comte,  
 250 Et mourir sans vengeance, ou vivre dans la honte ?  
 Comte, sois de mon prince à présent gouverneur :  
 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.  
 255 Et toi, de mes exploits glorieux instrument,  
 Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,  
 Fer, jadis tant à craindre et qui, dans cette offense,  
 M'as servi de parade, et non pas de défense,  
 Va, quitte désormais le dernier des humains,  
 260 Passe, pour me venger, en de meilleures mains.

Venaient ensuite quatre vers que Corneille supprima :

*Si Rodrigue est mon fils, il faut que l'amour cède,  
 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.*

### Notes

- Vers 239 : «*travaux*» : «entreprises pénibles et glorieuses» (voir les travaux d'Hercule).
- Vers 240 : «*lauriers*» : ce sont les feuilles du laurier dont on faisait des couronnes accordées à ceux qu'on voulait honorer.
- Vers 244 : «*ma querelle*» : «ma cause».
- Vers 249 : «*éclat*» : celui de la «*dignité*». L'Académie française estima que «triompher de l'éclat d'une dignité» ne valait rien ; il faut reconnaître que l'expression est embarrassée.
- Vers 256 : «*tout de glace*» : «glacé par les ans» (voir le vers 209).
- Vers 258 : «*parade*» : «exhibition pompeuse».
- Les vers supprimés n'étaient pas d'une langue bien ferme, et ils ralentissaient l'action. Les «*flammes*» sont les ardeurs amoureuses.

### Commentaire

Après avoir reçu la gifle du comte, don Diègue se retire tristement, remettant dans son fourreau son épée inutile, son adversaire restant seul maître de la place. Maintenant, le vieillard solitaire est en tête à tête avec l'injure qu'il a subie. Et il se plaint dans un monologue qui, invraisemblable dans la réalité, fut repris de Guillèn de Castro chez lequel on voyait don Diègue se saisir de sa lourde épée et constater qu'il ne pouvait plus la manier. Mais le monologue est nécessaire car il nous fait comprendre l'intensité de ce désir de vengeance de don Diègue qui va se reporter sur Rodrigue, et animera son bras.

Ce monologue, s'il est véhément, est parfaitement composé parce que Corneille ne perdit jamais une occasion de développer en discours les débats intérieurs de ses héros :

- D'abord, don Diègue constate l'emprise de l'âge (vers 237-244).
- Puis il jette un regard amer sur sa «*gloire passée*» (vers 245-250).
- Enfin, il renonce à assumer sa fonction et à assurer lui-même sa vengeance (vers 251-260).

Or un monologue ne peut être dramatique que dans la mesure où il y a conflit, dans l'âme d'un personnage, entre des tendances contradictoires, et où il entraîne une décision. Ici, don Diègue prend bien la décision d'avoir recours à son fils ; mais son âme n'est pas le théâtre d'un conflit : il se laisse aller au désespoir. Le monologue est donc essentiellement pathétique, parce que s'y exhale toute l'amertume et tout le désarroi de l'âme de don Diègue, son sentiment de son impuissance (vers 237,

244, 256-260), de sa honte, avivée par le souvenir de sa gloire (vers 242-243, 245-246. 255, 257). Nous assistons à une véritable confession.

---

## L. 5

### L'épreuve que don Diègue fait subir à Rodrigue

Don Diègue : *Rodrigue as-tu du cœur?*

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

Don Diègue : *Agréable colère !  
Digne ressentiment à ma colère bien doux !  
Je reconnais mon sang à ce noble courroux ;  
265 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,  
Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel ;  
D'un soufflet. L'insolent en eût perdu la vie ;  
270 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.  
Va contre un arrogant éprouver ton courage :  
Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage ;  
275 Meurs, ou tue. Au surplus, pour ne te point flatter,  
Je te donne à combattre un homme à redouter ;  
Je l'ai vu, tout couvert de sang et de poussière,  
Porter partout l'effroi dans une armée entière.  
J'ai vu par sa valeur cent escadrons rompus ;  
280 Et pour t'en 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 : *Le...*

Don Diègue : *Ne réplique point, je connais ton amour :  
Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour ;  
285 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 ;  
Montre-toi digne fils d'un père tel que moi.  
Accablé des malheurs où le destin me range,  
290 Je vais les déplorer. Va, cours, vole, et nous venge.*

## Notes

- Vers 261 : «*cœur*» : «courage».
- Vers 263 : «*ressentiment*» : «vif sentiment d'une chose désagréable» et non, comme aujourd'hui, rancune.
- Vers 269 : «*généreuse*» : «noble», «conforme aux sentiments des êtres bien nés».
- Vers 275 : «*flatter*» : «induire en erreur».
- Vers 279 : «*rompus*» : «mis en déroute».
- Vers 285 : «*offenseur*» : malgré Scudéry, le mot fut approuvé par l'Académie française pour la beauté du parallélisme avec «*offense*».
- Vers 286 : «*vengeance*» : «moyen (et non acte) par lequel on se venge».
- Vers 289 : «*où*» : «dans lesquels» - «*range*» : «réduit», «contraint».
- Vers 290 : «*déplore*» : sens étymologique «pleurer sur» - contrairement à l'usage actuel, dans une série d'impératifs, le pronom complément se plaçait avant le dernier.

## Commentaire

«*Passe, pour me venger, en de meilleures mains*» s'est écrié don Diègue en rejetant son épée. Comme s'il avait entendu son appel, à l'instant même, Rodrigue est devant lui. Don Diègue veut s'assurer de sa capacité à le venger en se battant contre le père de celle qu'il aime. Chez Guillèn de Castro, le père, pour éprouver ses deux fils aînés, leur serrait la main à les faire gémir ; puis il mordait un doigt de Rodrigue qui, de fureur, s'écriait : «Ah ! si vous n'étiez pas mon père, je vous soufflerais». Corneille a profondément modifié la scène dont il s'inspirait ; il n'a gardé que Rodrigue parce qu'il n'était pas nécessaire d'augmenter encore la douleur du vieillard, et parce qu'il est plus pathétique qu'il n'ait qu'un seul fils, qu'un seul espoir. De plus, Corneille a idéalisé l'épreuve : elle n'est plus physique, puérile et brutale, mais morale, et, de ce fait, plus compatible avec les mœurs de son époque. En effet, la morale de don Diègue s'accorde en même temps avec le Moyen-Âge espagnol (en ce sens que, pour lui, l'honneur s'impose sans discussion) et avec le début du XVIIe siècle (en ce sens que le personnage français est plus humain, et que, appréciant cet enfant qui est sa fierté, et connaissant son amour pour Chimène, il ne dit pas : «C'est le comte» mais : c'est «*le père de Chimène*», vers 282).

Cette morale qui plaçait au-dessus de tout la réalisation violente de la vengeance ne pouvait que mécontenter Richelieu, adversaire du duel.

On peut s'étonner de la brièveté de cette scène dont l'enjeu est si important. Mais c'est un combat ; et elle est animée d'un mouvement rapide mais varié ; elle monte progressivement vers cette révélation qui est vers un coup de théâtre supérieurement amené :

-D'abord, don Diègue s'assure du courage de son fils (vers 261-267).

-Puis il le charge de sa vengeance (vers 267-279).

-Alors que le spectateur attend avec impatience qu'il révèle sur qui elle doit s'exercer, il tarde à nommer l'insulteur, craignant de mettre tout de suite son fils en face du grand sacrifice qu'il lui demande (vers 280-282). L'habileté, pour don Diègue, consiste à opérer par surprise, et à ne pas laisser Rodrigue se reprendre.

-Avant que Rodrigue ait pu se ressaisir (il devra se faire à lui-même toutes les objections qu'il aurait pu avancer), il le quitte, en étant sûr d'être obéi mais conscient de la douleur qu'il éprouve (vers 283-290).

Ainsi la vraisemblance est respectée, et le débat y gagne en pathétique.

Dans cette scène qui est animée d'un mouvement rapide, il n'y a pas un mot qui ne serve. Ainsi :

-L'abrupte question de don Diègue : «*Rodrigue, as-tu du cœur?*» (vers 261), si elle est l'aboutissement logique de son monologue et marque sa décision, est surtout destinée à surprendre son fils, à le faire se cabrer sous ce qu'elle a d'insultant par le doute qu'elle suppose. Il obtient la réponse attendue, et tout est dit : le père sait qu'il pourra compter sur son fils, et se livre à une explosion de joie bien naturelle. Ensuite, intervient un éloge enflammé de la vaillance du comte qu'il

ne craint pas de grandir, sûr que le renom de l'adversaire ne sera qu'un stimulant de plus pour un adolescent qui aime la gloire, et qui conserve d'ailleurs une violence farouche, les gestes intervenant chez lui encore.

-La succession d'injonctions de même forme :

« *Viens, mon fils, viens, mon sang, viens réparer ma honte ;  
Viens me venger* » (vers 266-267)

permet une montée vers une révélation qui est un coup de théâtre supérieurement amené ; qui est prolongé par les mots « *venger* » (vers 272), « *vengeance* » (vers 286) qui reviennent comme un leit-motiv, et donnent à la scène un caractère d'exhortation ardente.

-Au vers 268, l'affront est présenté comme atteignant Rodrigue autant que son père. Il ne faut pas y voir l'égoïsme d'un vieillard féroce empressé à sacrifier la jeune génération, mais l'expression de la conception qu'avait la société féodale d'une famille unie dans la réparation comme dans le déshonneur. On y trouve aussi l'idée de la relève effectuée par la jeunesse qui monte

-Du vers 273 au vers 279, don Diègue présente le comte d'abord comme « *un arrogant* » dont il faut rabaisser la morgue, puis comme un vaillant combattant dont le vieillard fait même un vibrant éloge sans craindre de le grandir car il est sûr que le renom de l'adversaire ne sera qu'un stimulant de plus pour un jeune homme qui aime la gloire.

-L'interruption de Rodrigue au vers 282 marque son sens de l'honneur, sa hâte de satisfaire son père.

-Au vers 283, sont prononcés enfin les mots essentiels : « *Le père de Chimène* », qui ont été retardés le plus longtemps possible par ce père sensible qu'est don Diègue qui aurait pu hypocritement se contenter de nommer le comte ; qui a craint de mettre d'emblée son fils face au grand sacrifice qu'il lui demande de faire.

-Le seul mot de Rodrigue au vers 282 marque sa sidération à la pensée de son amour, devant le dilemme qui s'impose à lui.

-La dernière réplique de don Diègue est dramatique dans son fond et dans sa forme : elle s'épanouit en un élan progressif où se remarquent les rapprochements de mots forts (« *offenseur* » et « *offense* » dans une véritable maxime - « *affront* » et « *vengeance* » - « *fils* » et « *père* » - « *malheur* » et « *destin* ») ; où s'interpose la lenteur et la lourdeur du vers 289 qui traduit toute l'amertume du vieillard de ne pouvoir agir lui-même ; où éclate l'injonction finale du vers 290, rendue plus expressive par l'allitération en « *v* » ; ces monosyllabes ardentes sont le dernier cri de don Diègue ; ils précipitent la délibération, ils appellent l'acte

Le personnage de don Diègue est ici éminemment émouvant : dans l'expression de sa joie devant l'ardeur chevaleresque, à peine contenue, de Rodrigue ; dans sa mélancolie quand il retrouve sa jeunesse chez un autre, chez son fils ; dans la peinture de l'unité de la famille et de la continuité de la race ; dans cette union du père et du fils liés dans le déshonneur comme dans la réparation ; dans l'idée de la relève par la jeunesse qui monte.

La variété se manifeste dans le rythme des vers :

-lenteur et lourdeur du vers 289 qui traduit toute l'amertume du vieillard ;

-au vers suivant : ardeur de l'exhortation où les monosyllabes ardentes présentent une allitération ; sont brutalement détachées ; sont le dernier cri de don Diègue, précipitant la délibération, appelant l'acte.

Il faut noter les rapprochements de mots forts, les vers qu'on dit frappés à la façon des formules figurant sur les médailles, la concision qui va jusqu'à l'emploi de deux verbes sans complément au vers 272.

---

I. 6

Les stances du Cid

Percé jusques au fond du cœur  
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,  
Misérable vengeur d'une juste querelle,  
Et malheureux objet d'une injuste rigueur :  
295 Je demeure immobile, et mon âme abattue  
Cède au coup qui me tue.  
Si près de voir mon feu récompensé,  
Ô Dieu ! l'étrange peine !  
En cet affront mon père est l'offensé,  
300 Et l'offenseur le père de Chimène !  
  
Que je sens de rudes combats !  
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse,  
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse,  
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.  
305 Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,  
Ou de vivre en infâme,  
Des deux côtés mon mal est infini.  
Ô Dieu, l'étrange peine !  
Faut-il laisser un affront impuni?  
310 Faut-il punir le père de Chimène?  
  
Père, maîtresse, honneur, amour,  
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie,  
Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie.  
L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour.  
315 Cher et cruel espoir d'une âme généreuse,  
Mais ensemble amoureuse,  
Digne ennemi de mon plus grand bonheur,  
Fer, qui causes ma peine,  
M'es-tu donné pour venger mon honneur?  
320 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,  
J'attire en me vengeant sa haine et sa colère,  
J'attire ses mépris en ne me vengeant pas.  
325 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,  
Allons, mon âme, et puisqu'il faut mourir,  
330 Mourons du moins sans offenser Chimène.  
  
Mourir sans tirer ma raison !  
Rechercher un trépas si mortel à ma gloire !  
Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire  
D'avoir mal soutenu l'honneur de ma maison !  
335 Respecter un amour dont mon âme égarée  
Voit la perte assurée !



340 *N'écoutons plus ce penser suborneur  
Qui ne sert qu'à ma peine,  
Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur,  
Puisqu'après tout il faut perdre Chimène.*

345 *Oui, mon esprit s'était déçu,  
Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse :  
Que je meure au combat, ou meure de tristesse,  
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.  
Je m'accuse déjà de trop de négligence,  
Courons à la vengeance,  
Et tout honteux d'avoir tant balancé,  
Ne soyons plus en peine  
Puisqu'aujourd'hui mon père est l'offensé,  
Si l'offenseur est père de Chimène.*

350

### Notes

- Vers 293 : «*misérable*» : «digne de pitié».
- Vers 294 : «*objet*» : «motif».
- Vers 297 : «*feu*» : celui de l'amour (langage de la galanterie).
- Vers 302 : «*s'intéresse*» : «prend parti».
- Vers 305 : «*triste*» : «funeste», «redoutable» - «*flamme*» : «ardeur amoureuse» (langage de la galanterie).
- Vers 312 : «*aimable tyrannie*» : celle exercée par la femme aimée, cette alliance de mots étant propre au langage de la galanterie.
- Vers 315 : «*généreuse*» : «noble», «courageuse».
- Vers 315-320 : Rodrigue s'adresse à son épée ; d'où le mot «*fer*» (vers 318).
- Vers 316 : «*ensemble*» : «en même temps».
- Vers 322 : «*Je dois*» : «devoir» employé absolument a le sens d'«avoir des responsabilités envers quelqu'un».
- Vers 323-324 : la «*haine*», la «*colère*», les «*mépris*» de Chimène.
- Vers 331 : «*sans tirer ma raison*» : «sans obtenir satisfaction (pour une offense)».
- Vers 334 : «*maison*» : «famille aristocrate».
- Vers 335-336 : il faut comprendre : voit la perte assurée si je le respecte
- Vers 337 : «*penser*» : au XVII<sup>e</sup> siècle, nom masculin pour «pensée» - «*suborneur*» : «qui détourne du devoir».
- Vers 339 : «*Allons, mon bras*» : Le commentaire de cette invocation que fit Voltaire est tout à fait significatif de l'évolution du goût. On y lit en effet : «L'Académie avait approuvé "allons, mon âme" ; et, cependant, Corneille le changea et mit "*allons, mon bras*". On ne dirait plus aujourd'hui ni l'un ni l'autre. Ce n'est point un effet du caprice de la langue, c'est ce qu'on s'est accoutumé à mettre plus de vérité dans le langage. "Allons" signifie "marchons" ; et ni un bras ni une âme ne marchent ; d'ailleurs, nous ne sommes plus dans un temps où l'on parle à son bras et à son âme.»
- Vers 340 : «*après tout*» signifie : que je tue son père ou que je ne le tue pas
- Vers 341 : «*déçu*» : «trompé mais sans idée de douce illusion détruite» ("*Dictionnaire*" de Richelet).
- Vers 347 : «*balancé*» : «hésité».

### Commentaire

Parfois, chez Corneille, le monologue, sans perdre son caractère dialectique, prit une forme et un élan lyriques brisant l'uniformité du rythme tragique : cela donna lieu, quand l'émotion du héros devenait trop forte, à son épanouissement dans des «*stances*» (ensembles de strophes présentant le même agencement de vers de longueurs variées créant une cadence inégale). Ces morceaux permettaient

de mieux rendre, avec plus de nuances et plus d'intensité, les sentiments de ses héros dans la crise qu'ils traversent : la colère, la menace, l'inquiétude, l'irrésolution, etc.. Loin d'interrompre l'action, ce sont des moments de suspension qui en marquent un tournant décisif. Les stances étaient fort employées au théâtre à cette époque où les genres n'étaient pas encore strictement distingués. Corneille en avait mis dans la comédie qu'est "*La veuve*" (1631) ; dans "*Le Cid*", on découvre celles de Rodrigue et, ailleurs dans la pièce, celles de l'Infante ; on allait encore en avoir dans "*Polyeucte*" (IV, 2) et dans "*La toison d'or*".

En 1660, dans l' "**Examen d'Andromède** ", tout en condamnant les stances du "*Cid*" pour leur "*affectation*" et un refrain "*qui n'a rien de naturel*", il déclara leurs "*cadences inégales*" "*merveilleusement*" aptes à exprimer "*les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries*"

Ici, il est tout à fait vraisemblable que Rodrigue, partagé entre son devoir et son amour, s'exprime dans un monologue délibératif qui s'intègre bien dans l'ensemble de l'action de la pièce car il faut qu'on voie avec précision qu'il mesure toute l'étendue de son sacrifice. Se dessine déjà ici la conception du héros cornélien qui aime voir clair en lui-même et soumet toujours sa cause au tribunal de la raison.

Corneille avait compris que, après avoir montré don Diègue mettant à l'épreuve la « *vertu* » de son fils, et le jugeant digne d'assumer sa vengeance, il lui fallait rendre le débat qui se fait dans l'âme de Rodrigue, le dilemme capital qui le tourmente, et dont dépend toute sa destinée, car l'homme qu'il doit affronter pour venger son père est le père de celle qu'il aime : Chimène dont le nom figure à la fin de chaque strophe. Son monologue expose un de ces cas de conscience amoureuse qui plaisaient tant aux Cours d'amour; de ce fait, à la passion se mêle un peu de rhétorique ; cette antithèse entre l'offenseur et l'offensé donne un air de jeu d'esprit au bel élan de cœur de Rodrigue.

On observe :

- une disposition d'ensemble de six strophes de dix vers ;
- cet agencement de vers : un octosyllabe / quatre alexandrins / un hexasyllabe / un décasyllabe / un hexasyllabe / deux décasyllabes ;
- ce schéma des rimes : abbaccdede, les rimes de type a et d étant masculines, les rimes de type b, c, e, étant féminines ;
- l'identité des termes à la rime aux vers 8 et 10 de chaque strophe, « *peine* » et « *Chimène* », ce lien mettant en valeur le double thème essentiel de la scène, l'amour et la douleur.

On observe encore une nette rupture par rapport aux alexandrins réguliers et aux rimes plates de l'ensemble de la pièce. Cette rupture est significative d'une nouvelle orientation du discours, et les irrégularités des vers et des rimes sont évocatrices d'un bouleversement.

On peut distinguer :

- La première strophe qui est donnée à la plainte.
- Les strophes deux et trois qui sont marquées par l'incertitude, par le conflit qui est bien marqué par : « *Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse* » (v.302) ; Rodrigue se rend compte qu'il ne peut conserver l'amour de Chimène s'il renonce à venger son père : aux vers 305-306, 308-311 et, surtout, 324 : « *J'attire ses mépris en ne me vengeant pas* », apparaît cette idée essentielle qui allait dominer toute la tragédie : l'amour étant fondé sur l'admiration, il faut, pour conserver celui de la femme aimée, se plier à ce qu'exige le code de l'honneur.
- La quatrième strophe où est exprimée la tentation du suicide, qui cependant serait fatal à son amour comme à son honneur ; d'où cette décision :

*«Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur,  
Puisque après tout il faut perdre Chimène.»* (vers 339-340).

Mais la perd-il vraiment? Au contraire : sacrifiant en apparence son amour, il choisit le seul moyen de le sauver.

- La cinquième strophe où vibre le sens de l'honneur.
- La sixième strophe où Rodrigue voit clair dans son cœur dans l'effusion mystique et la prière ; où triomphe le devoir filial.

On constate bien ici que le débat cornélien n'est pas, comme on le dit traditionnellement, une lutte entre l'amour et le devoir, mais plutôt une lutte entre deux devoirs également impérieux. Or les conflits de devoirs sont d'autant plus passionnants qu'ils opposent deux thèses adverses qui se valent à peu près. Habilement, Corneille oppose ces deux questions : vais-je défendre mon père et perdre ma fiancée ou vais-je obéir à l'amour et être maudit par mon père?

Comme Chimène ne voudrait pas d'un amant qui se serait déshonoré en se dérochant à son devoir, l'amour pousse donc Rodrigue dans le même sens que le souci de l'honneur. Son héroïque décision est raisonnable et libre. Si Rodrigue et Chimène se distinguent des personnages des tragi-comédies antérieures, c'est parce que, si élevé que soit leur sens du devoir, les décisions qu'il entraîne ne sont pas prises sans déchirement.

\* \* \*

On peut se livrer à une étude plus précise, par ces différentes remarques :

Les péripéties de la lutte intérieure sont rendues aussi par les variations du rythme des vers, par le choix du vocabulaire.

L'étude du lexique permet de préciser les éléments du conflit et de son évolution.

On distingue le champ lexical de la douleur et du chagrin. Dans la première strophe, le participe «*Percé*» ouvre le texte sur l'idée d'une blessure violente. Le complément de lieu «*jusques au fond du cœur*» insiste sur cette idée, encore accentuée par les termes «*atteinte... mortelle*» (v. 292), «*abattue... tue*» (vers 295 et 296), à la césure ou à la rime, et qui par leur force et leur densité sont significatifs. L'idée d'une blessure douloureuse est également sensible à travers les adjectifs «*Misérable*» et «*malheureux*», tous deux mis en relief au début du vers, et le nom «*peine*», qui est souligné par «*étrange*». Enfin, les termes «*immobile*» et «*Cède*» marquent une évolution entre l'absence de mouvement et le fléchissement. À ce titre, ils sont caractéristiques de la profondeur de la douleur.

Dans la suite des stances, on observe une reprise de ces termes ou de termes analogues. Ainsi on relève la récurrence de «*peine*», précédemment signalée. Le nom est toutefois utilisé dans une phrase négative au vers 336. On remarque aussi l'emploi de «*mal*» (vers 307, 334), «*malheureux*» (vers 314), «*tristesse*» (vers 343). Au vers 313, l'expression «*Tous mes plaisirs sont morts*» renvoie à la même idée, soulignée par l'indéfini «*tous*».

Ce relevé fait apparaître une densité plus grande des termes exprimant la douleur dans la première partie du texte. Cette douleur fait place à l'expression d'un conflit intérieur.

Le début de la seconde strophe met en valeur le nom «*combats*», par l'exclamative, le pluriel, la place à la rime et l'épithète «*rudes*». Ce conflit est explicité au vers 302 par l'opposition entre les notions d'honneur et d'amour. La place qu'occupe chacune d'elles, un hémistiche, marque l'équilibre du rapport de forces, ce qui accentue la difficulté du choix. On remarque la reprise de ce système. Ainsi on repère le parallélisme des constructions suivantes : «*Il faut venger un père /... perdre une maîtresse*», avec les jeux entre les verbes et les noms : «*L'un m'anime le cœur / l'autre retient mon bras*», où les mots se répondent terme à terme ; «*trahir ma flamme /... vivre en infâme*», annoncé par «*triste choix*», qui s'opposent d'un vers à l'autre. Les deux vers 309 et 310 traduisent également la perspective de ce choix, autant par la longueur égale de ces vers que par la double interrogation qui les ponctue. On retrouve ensuite des structures analogues, en particulier dans la strophe 3. Au vers 311, c'est à l'intérieur d'un même hémistiche que se trouvent les notions opposées : «*Père / maîtresse, honneur / amour*». Ensuite, le jeu des oppositions est identique au précédent, ainsi au vers 312 («*Noble... contrainte / aimable tyrannie*»), aux vers 313 («*plaisirs / gloire*»), 314 («*malheureux / indigne*»), 315 et 316 («*généreuse / amoureuse*»).

Ces systèmes d'opposition sont particulièrement denses dans les strophes 2 et 3, ce qui souligne le caractère insoluble du conflit vécu par Rodrigue.

Un autre champ lexical se développe à partir de la strophe 4. Le nom «*trépas*», en relief à la fin du vers 321 ouvre sur le thème de la mort. Déjà présent auparavant («*tue*», vers 296 ; «*morts*», vers 313), il se développe davantage à partir de là, et l'on trouve ainsi «*mourir*» (vers 329), «*Mourons*»

(vers 330), «*Mourir*» (vers 331), «*mortel*» (vers 332). Cependant les emplois du terme sont différents. Dans la strophe 4, la mort, soulignée par la reprise rapprochée du verbe au début et à la fin du vers, apparaît comme le dernier recours de Rodrigue. Dans la strophe 5, l'exclamative initiale marque au contraire le rejet de cette solution. C'est qu'une autre idée se présente, dont témoignent la reprise et l'abondance du champ lexical de l'honneur. On relève ainsi «*gloire*», en relief à la fin du vers 332, «*honneur*» (vers 334 et 339), à la rime dans ce dernier cas, «*dois*» (vers 342), qui fait pendant au vers 332, mais dont le complément, «*tout*», souligne davantage le sens ici, «*sang pur*» (vers 344). L'abondance et la mise en relief de ce champ lexical témoignent de la résolution finale de Rodrigue, encore accentuée par la place du mot «*vengeance*» au vers 346.

L'observation des champs lexicaux dominants et leur évolution montre bien l'évolution de la réflexion de Rodrigue au cours de ces stances.

L'observation de la personne à laquelle est écrit le texte et de la ponctuation permet de déterminer sa tonalité.

La présence de la première personne est mise en relief au vers 295 par le rejet du verbe principal de la phrase, «*Je demeure*», au début du vers, après une série d'appositions. Ensuite, la première personne s'impose constamment tout au long du texte. On remarque l'emploi de l'indicatif dans les verbes des trois premières strophes, «*je sens*» (vers 301), puis, dès la quatrième strophe, si l'indicatif domine au début («*Je dois, J'attire*», vers 322-323), l'impératif apparaît («*Allons, Mourons*») et reste fréquent dans les strophes suivantes («*N'écoutons plus ; Allons ; sauvons ; Courons ; Ne soyons plus*»). Cette fréquence marque que, après avoir subi le choc initial puis après avoir posé les termes du problème, Rodrigue décide de l'action à mener.

La présence constante de la première personne met en valeur la solitude du héros tragique face à sa liberté.

La ponctuation également est significative. On relève ainsi un point et deux points d'exclamation dans la première strophe, quatre points, deux points d'exclamation et deux points d'interrogation dans la seconde strophe, un point et deux points d'interrogation dans la troisième strophe, cinq points dans la quatrième strophe, deux points et quatre points d'exclamation dans la cinquième strophe et deux points dans la dernière strophe. On notera que les points d'interrogation n'appellent pas de réponse, mais manifestent l'embarras intérieur du héros. Ce relevé montre la présence d'une ponctuation traduisant le sentiment personnel et le doute intérieur dans les strophes 1, 2, 3 et 5, c'est-à-dire dans celles qui expriment la douleur, le combat, et, en ce qui concerne la dernière, le refus d'une première solution déshonorante.

La ponctuation indique que le texte est placé sous le signe du lyrisme. L'importance donnée à l'expression des sentiments douloureux du héros marque aussi la tonalité tragique des stances.

Les procédés d'écriture permettent d'appréhender plus nettement l'état d'esprit de Rodrigue, de mettre en valeur son déchirement entre deux situations également douloureuses et le dilemme tragique auquel il est soumis.

La forme même du texte, le monologue, permet l'expression des sentiments les plus personnels. Il permet au héros, par une réflexion sur soi-même, de déterminer la conduite à suivre.

Le choix des stances, par les différences de rythme et par les rimes qui ne sont pas plates comme dans un monologue ordinaire, crée une musicalité qui renforce le caractère élégiaque de la scène.

\* \* \*

Cette scène présente donc un grand intérêt dramatique, dans la mesure où l'on note l'évolution de Rodrigue, de la douleur pure et paralysante au choix d'une conduite, en passant par un rude combat intérieur entre l'honneur et l'amour, qui est la définition même du conflit cornélien.

Ces stances marquent un tournant décisif car, à la fin, Rodrigue voit clair dans son cœur. D'autre part, la variété des rythmes et des rimes, les effets de refrain permettent au poète de rendre avec plus de nuances et plus d'intensité les sentiments de son héros dans la crise qu'il traverse.

De telles stances n'allaient plus être admises dans les tragédies classiques.

-Il manifeste un mépris désinvolte du bien et du mal : «*Mais puisque c'en est fait, le coup est sans remède.*» (vers 353) - «*Désobéir un peu n'est pas un si grand crime*» (vers 366).

Don Rodrigue : *À quatre pas d'ici je te le fais savoir.*

Le comte : *Jeune présomptueux !*

Don Rodrigue : *Parle sans t'émouvoir.*  
405 *Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées  
La valeur n'attend point le nombre des années.*

Le comte : *Te mesurer à moi ! 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 connaître,  
410 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.  
Les palmes dont je vois ta tête si couverte  
Semblent porter écrit le destin de ma perte,  
415 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,  
Ton bras est invaincu, mais non pas invincible.*

Le comte : *Ce grand cœur qui paraît aux discours que tu tiens  
420 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.  
Je sais ta passion, et suis ravi de voir  
Que tous ses mouvements cèdent à ton devoir,  
425 Qu'ils n'ont point affaibli cette ardeur magnanime,  
Que ta haute vertu répond à mon estime,  
Et que voulant pour gendre un cavalier parfait,  
Je ne me trompais point au choix que j'avais fait.  
430 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,  
Trop peu d'honneur pour moi suivrait cette victoire,  
435 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 : *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 440 *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.*

### Notes

- Vers 399 : «*la même vertu*» : «le courage même» ; au XVII<sup>e</sup> siècle, on ne distinguait pas nettement «la vertu même» et «la même vertu».
- Vers 407 : «*vain*» : «d'un orgueil injustifié».
- Vers 413 : «*palmes*» : comme les lauriers, elles étaient accordées à la suite de victoires.
- Vers 417 : «*rien impossible*» : on dit aujourd'hui : «rien d'impossible».
- Vers 420 : autrement dit : «Je voyais ton courage dans tes yeux».
- Vers 425 : «*magnanime*» : qui manifeste une grandeur d'âme et de courage qui l'élève au-dessus du commun des êtres.
- Vers 427 : «*cavalier*» : «gentilhomme» ; autre forme de «chevalier» influencée par l'espagnol.
- Vers 428 : «*au*» : «dans le».

### Commentaire

La scène précédente avait lieu dans une salle du palais ; celle-ci a lieu dans la rue. L'invitation : «*Parlons bas*» se justifiait mieux dans la pièce espagnole où Chimène assistait à la scène. Cette scène est une contrepartie de I, 3 en ce sens que, à l'affront commis par le comte à l'égard de don Diègue correspond le défi jeté ici par Rodrigue. Dans les deux cas, c'est le personnage le plus jeune qui agit, qui mène la discussion.

Rodrigue est calme parce qu'il est sûr de lui. Ses questions répétées des vers 400-403 posent avec netteté le problème de l'honneur, de la réputation, du sens familial, qui est au centre du débat ; et elles le font avec une ardeur et une familiarité aussi qui montrent que le temps n'est plus aux vaines politesses, et que Rodrigue se considère comme l'égal du comte. Il ternirait sa gloire s'il paraissait tenir trop à la vie (vers 440). Il assure fièrement à don Gomès, qui raille ses prétentions :

*«Tout autre que moi*

*Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi.»* (vers 411-412).

Le caractère du comte se modifie au cours de la scène. Avec cet orgueil féodal, typique des grands aristocrates du temps de Corneille, il oppose d'abord un dédain hautain à ce trop jeune adversaire qu'il juge indigne de lui, feint d'être indifférent à ses propos. Cependant, sa fierté, sa résolution forcent son estime, et il lui fait part de son admiration. S'il lui parle de son projet de mariage, c'est peut-être pour le détourner d'une entreprise qui ne peut que lui être funeste. Il lui manifeste donc une certaine mansuétude, une certaine bienveillance, éprouvant tout de même de la pitié pour le jeune imprudent qui brave la mort avec tant de courage ; en remarquant qu'il n'a pas de fils, on pourrait conjecturer qu'il a pu projeter son sentiment paternel sur Rodrigue ; constater que, par conséquent, le duel entre eux acquiert sous cet angle un aspect également plus ambigu et plus complexe. Mais ses paroles qui se voulaient apaisantes sont insultantes pour un jeune homme à l'épiderme sensible.

De ce fait, par la logique de l'orgueil, ces deux hommes qui s'estiment sont entraînés dans un mouvement qui ne peut aboutir qu'à un acte d'hostilité ; et ce qui rend fatal ce mouvement, c'est le sentiment le plus sympathique qui soit, même dans l'excès où il tombe : l'enthousiasme juvénile.

Le comte essaie de contenir la fougue de Rodrigue dont on voit progresser l'indignation : les mots des vers 436-437 prouvent que don Gomès n'a pas obtenu l'effet qu'il attendait de ses paroles ; les vers 441-442 expriment bien son sens de l'honneur et son admiration pour ceux qui le possèdent (ils préparent la protestation de Chimène qui, elle aussi, ne voudra pas survivre un moment à l'honneur de son père ; enfin, les mots «*peur de mourir*» (vers 441) rendent le duel inévitable.

Cette scène est celle du "Cid" où sonne le plus superbement le vers cornélien qui est marqué ici d'ardentes répliques (418, 438), de significatives répétitions (400-403), de fortes maximes (405-406, 410, 434, 441-442).

---

## II, 3, 4 et 5

### Les sentiments de Chimène et de l'Infante

Ce sont quelques scènes de transition, un peu languissantes mais nécessaires, car il faut un intervalle entre le moment où va s'engager le duel et celui où l'on pourra en connaître l'issue. Dans ces conversations, Chimène et l'Infante se révèlent un peu plus à nous.

On pourrait intituler ces scènes :

3 : "Le cœur viril de Chimène" ;

4 : "L'annonce de la querelle entre le comte et Rodrigue" ;

5 : "Les nouvelles espérances de l'Infante".

Chimène, pour qui le duel ne peut être évité (vers 450, 460, 467, 468, 469, 470, 471, 472), s'en inquiète parce qu'elle connaît bien le caractère de son père et celui de Rodrigue. Elle sait en particulier que son amant se conduira en homme de cœur si le devoir l'appelle. D'ailleurs, elle n'admet pas qu'il en soit autrement. En examinant ses paroles, on voit déjà apparaître les principes qui inspireront sa conduite. Mais les exigences de l'honneur lui paraissent encore rudes :

*«Honneur impitoyable à mes plus chers désirs,*

*Que tu me vas coûter de pleurs et de soupirs !»* (vers 459-460).

Elle est déjà aux prises avec deux devoirs dont les exigences sont égales : d'une part, conserver un amant digne d'estime mais qui sera l'assassin de son père ; d'autre part, préserver la vie de son père en intercédant auprès d'un «*amant*» qui, de ce fait, sera devenu indigne (vers 487-492). Par conséquent, elle se trouve dans une situation extrêmement dramatique.

L'Infante reconnaît ses qualités :

*«Chimène a l'âme noble, et quoique intéressée,*

*Elle ne peut souffrir une basse pensée.»* (vers 493-494).

Mais, dans les vers suivants (495-498), elle essaie de jouer un rôle qui relève plutôt de la comédie, et, dès la scène suivante, on apprend qu'elle arrivera trop tard. Cependant, cette scène renforce le caractère dramatique de l'action en soulignant que le duel est inévitable.

À la scène suivante, si l'Infante est lucide comme Rodrigue dans ses stances, elle n'est pas aussi énergique que lui, aussi maîtresse d'elle-même, car son désarroi apparaît dans les vers 529-546 : elle a claire conscience de l'emprise de ses sentiments sur elle, mais elle laisse son imagination se donner libre cours, traçant alors le tableau d'une brillante carrière militaire de son héros, disant :

*«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.»* (vers 544-546).

Si le rôle de l'Infante se rattache mal à l'action, ce que Corneille lui-même avait admis, dans la scène 5, son destin apparaît étroitement lié au duel qui est en train de se dérouler. En effet, par un revirement bien humain, elle sent renaître en elle, plus fort que jamais, son amour pour Rodrigue ; le danger qu'il court est bien fait pour exalter cette âme romanesque, et, puisqu'elle ne peut pas s'abaisser jusqu'à lui, peut-être pourra-t-il s'élever jusqu'à elle. Ces rêveries ne sont pas inutiles : Corneille voulut faire pressentir à son public l'illustration future d'un héros qu'il ne montrait que dans ses commencements.

---



## II. 6

Pendant que se déroule le duel entre Rodrigue et le comte, Corneille ménage une autre scène de préparation qui se place dans le palais.

La scène montre le mécontentement du roi à l'égard du comte qui est défendu par don Sanche, prétendant de Chimène naguère dédaigné et qui, à la fois chevaleresque et intéressé, croit avoir maintenant le droit de se poser en protecteur de l'orpheline.

Don Fernand apparaît faible, cette faiblesse se manifestant par :

- ce que ses reproches ont de débonnaire et de peu convaincant ;
- sa bienveillance montrée aux vers 593-594 ;
- ses atermoiements (vers 570) ;
- la place qu'il accorde à la discussion avec don Sanche qui est du genre de celle qui se tiennent dans un régime démocratique ;
- la contradiction relevée par Voltaire entre «*taisez-vous*» (vers 579) et «*que pourrez-vous dire?*» (vers 582) ;
- son «*N'en parlons plus*» du vers 607 qui marque la clôture maladroite d'un débat dans lequel on regrette de s'être engagé et dans lequel on sait n'avoir pas brillé ; qui permet aussi d'introduire la mention du problème plus grave et plus pressant qui est celui de l'attaque des «*Mores*».

Corneille traite ici d'une question politique alors à l'ordre du jour : les rapports entre la royauté et l'aristocratie où s'affrontaient la vieille conception féodale qui reconnaissait l'indépendance relative des grands seigneurs, et la conception nouvelle qui instaurait l'indiscutable autorité du souverain (vers 561-572, 601-606). Don Fernand parle en roi qui réproche l'indiscipline du comte. Mais celui-ci trouve un défenseur en don Sanche, qui représente donc ici l'esprit féodal frondeur qui, comme un «*soldat*» (vers 600) qui n'a pas besoin de penser, de réfléchir, pour être l'instrument dont se sert le pouvoir, se fait une idée primaire de l'honneur à laquelle le roi, qui est essentiellement un esprit politique devant voir, au-delà des intérêts particuliers, l'intérêt collectif, oppose une conception plus noble. On remarque, au vers 600, l'opposition significative entre «*parlez*» et «*agir*» .

Comme l'Infante, don Sanche tire de l'injure faite à don Diègue une satisfaction secrète, et son intérêt personnel l'incite à soutenir une thèse générale, à savoir :

*«Qu'une âme accoutumée aux grandes actions*

*Ne se peut abaisser à des submissions.»* (vers 583-584),

car, héroïque sur le champ de bataille, elle ne peut s'humilier en société, elle ne peut y appliquer le même code de l'honneur que là-bas ; ainsi, le refus de s'humilier n'est que la conséquence mais aussi la garantie d'un courage militaire dont on pense qu'il excuse tout. Et, déjà, don Sanche se pose dans une attitude de champion.

Apparaît aussi la question du duel (vers 589-598), alors d'actualité, Corneille s'étant dans tout son théâtre intéressé aux préoccupations de ses contemporains.

Dans cette scène est annoncée aussi, sans longueurs inutiles (par rapport à la première version), l'épreuve dans laquelle Rodrigue donnera toute sa mesure : le combat contre «*les Mores*» : «*on a vu dix vaisseaux*

*De nos vieux ennemis arborer les drapeaux ;*

*Vers la bouche du fleuve ils ont osé paraître.»* (vers 607-609).

---

## II. 8

### Les plaidoyers de Chimène et de don Diègue

Les cinq scènes précédentes ont occupé le spectateur pendant le duel. Elles ont été utiles pour le développement du drame ; mais celui-ci devient prenant lorsque Chimène, éplorée, vient demander justice à son souverain, et que don Diègue tente de justifier la conduite de Rodrigue puisqu'il a vaincu le comte pour lui.

C'est Guillèn de Castro qui avait eu l'idée de faire se présenter en même temps don Diego et Jimena, la fille de don Gomez de Gormaz ; chez lui, don Diego s'était barbouillé la joue avec le sang de son ennemi, et Jimena brandissait un mouchoir ensanglanté. Corneille supprima cette mise en scène, et ne conserva que la situation.

Dans cette scène dont le rythme est varié, après deux appels passionnés qui s'interrompent l'un l'autre (vers 647 à 658), se placent deux plaidoyers parallèles : celui de Chimène (vers 659-670, 673-696) et celui de don Diègue (vers 697-732), la scène se présentant alors comme une séance solennelle de justice. Cette forme de débats (qu'on allait retrouver dans V, 2 d'"*Horace*") fait ressortir le caractère intellectuel du drame cornélien. Voltaire commenta la scène ainsi : «Le premier mot de Chimène est de demander justice contre un homme qu'elle adore ; c'est peut-être la plus belle des situations. Quand, dans l'action, il ne s'agit que de l'amour, cette passion n'est pas tragique. [...] Mais Chimène fera-t-elle couler le sang du Cid? Qui l'emportera d'elle ou de don Diègue? Tous les esprits sont en suspens, tous les cœurs sont émus.»

En tenant compte de cette appréciation, on peut montrer que la grandeur tragique du plaidoyer de Chimène tient précisément à l'habileté et à la force qu'elle déploie pour faire condamner Rodrigue. Elle s'adresse d'abord à la sensibilité du roi en dressant un terrible tableau de la mort de son père (vers 659-670 et 673-680, où on remarque chez elle une hantise du cadavre, une utilisation d'hyperboles : si elle évoque cette vision avec tant d'insistance, c'est qu'il y a en elle une amoureuse qui craint de faiblir et qui s'excite elle-même à bien faire son devoir ; aussi désigne-t-elle Rodrigue par des périphrases, tandis que, au vers 738, elle proclame : «*Il est juste, grand roi, qu'un meurtrier périsse*», employant l'article indéfini car elle souhaite secrètement que soit puni, non pas Rodrigue, mais don Diègue qui vient de s'accuser et de s'offrir à sa place). Puis elle s'adresse à la raison du roi en employant les arguments les plus propres à éveiller la susceptibilité d'un être jaloux de son autorité, que, habilement, elle qualifie de «*plus juste des rois*» (vers 679) ; auquel elle fait remarquer l'indépendance que prennent les nobles (vers 681-682), les empiètements criminels commis par la jeunesse frondeuse (vers 685-686), le caractère néfaste des duels (vers 683-684 - ces vers durent avoir une résonance particulière dans l'auditoire de 1637), dont l'un a conduit à l'assassinat d'un éminent serviteur de l'État qui dégoûtera tous les candidats à de telles fonctions (vers 687-688).

À la violence du discours de Chimène s'oppose la gravité, la noblesse de celui de don Diègue. Le drame est aussi de son côté car il regrette de n'avoir pu réaliser lui-même sa vengeance sans compromettre son fils. Son caractère apparaît très nuancé : on y trouve à la fois de la mélancolie, la tristesse due à son impuissance, le rappel douloureux de ses exploits, son émotion devant le sacrifice de son fils. Avec habileté, il retourne contre Chimène ses propres arguments : aux vers 683-684 répondent ceux (701-707) où il montre que, sujet valeureux, sauveur de la patrie, il a eu quand même à subir un affront ; aux vers 685-686 répondent ceux (708-710) où il montre que le comte lui-même appartient à cette jeunesse frondeuse et criminelle dénoncée par sa fille. Il revendique toute la responsabilité. Il est plus calme que Chimène parce qu'il ne vient pas réclamer une vengeance mais offrir une réparation.

Ainsi la source de l'émotion est double, comme le drame : du côté de Chimène comme du côté du père de Rodrigue.

Mais il y a une certaine unité dans ces deux discours parce que le dernier argument de chacun des deux adversaires est toujours la réclamation d'une mort venant compenser celle du comte : pour Chimène, il s'agit de la mort de Rodrigue ; pour don Diègue, il s'agit de la sienne.

Parlant à leur suite, le roi réserve sa décision (vers 733 à 740). La solennité de l'appareil judiciaire qu'il impose dissimule mal ce qu'il y a chez lui de timidité et d'indécision. Sa faiblesse enlève à la

grandeur tragique de la scène. Cependant, don Fernand est bon et digne ; la simplicité de ses paroles convient ici car elle met en relief l'importance du problème qui lui est soumis.

En ce qui concerne le style, on remarque :

- le retour de certains mots («punir», «immoler», «venger»), qui traduit une véritable obsession qui fait qu'on a pu dire du "Cid" qu'il est un poème de la vengeance ;
  - le retour d'autres mots («envie», «honneur», «gloire») qui trahit l'orgueil de don Diègue chez qui la phrase oratoire est beaucoup plus ample, tandis que l'expression, particulièrement ferme, aboutit à la formule, à la maxime ;
  - l'expression de la douleur horrifiée de Chimène à travers des phrases enflammées, des images outrées, de mauvais goût, ce que Voltaire blâma, mais non Scudéry (qui était gâté par la mode de son temps). Ce défaut, dû à l'époque et au modèle espagnol, et qui fut plus accentué dans les premières versions du texte, passe ici parce que la violence d'expression prend chez Corneille une signification qu'elle n'avait pas chez Guillén de Castro. Chimène n'est plus ici seulement la voix de la vengeance, mais encore l'amoureuse de Rodrigue.
- 

### III, 3

#### Le dilemme qui tenaille Chimène

Sont en présence Chimène et Elvire.

Celle-ci est la traditionnelle confidente de la tragédie classique : son rôle est d'éviter à Corneille un monologue, de transposer habilement en un dialogue ce qui aurait pu n'être qu'une lutte intérieure. Elle a une fonction maïeutique car elle permet à Chimène d'exprimer son état d'âme. Ayant l'irritante simplicité de ceux qui ne sont pas directement intéressés à une affaire, représentant la raison, la logique, elle cherche d'abord (vers 803) à calmer Chimène. Mais, au vers 809, elle s'étonne de son dilemme. Au vers 825, elle la pousse à s'expliquer. Aux vers 829-830, elle tente de la ramener à la modération. Aux vers 836-841, elle exprime enfin un avis, indiquant à Chimène que son intérêt pour Rodrigue sera excusé. Au vers 845, elle l'incite à pencher délibérément pour lui. Au vers 846, elle l'amène à se décider. Mais, finalement, elle a échoué.

La scène renseigne le spectateur sur l'entêtement tragique de Chimène. Les vers 810-848 dépeignent bien sa situation morale : elle éprouve encore de l'amour pour Rodrigue (vers 810-816), mais elle écoute aussi la voix de l'honneur (vers 817-824). Le vers 818 : «*Il déchire mon cœur sans partager mon âme*» est significatif : sont distingués le siège des sentiments et celui de la conscience ; le premier est déchiré par la lutte entre deux amours : celui du père et celui de l'«*amant*» ; mais la seconde est un bloc inentamable, inébranlable dans ses desseins. Dans les vers 825-828, Chimène se révolte à la pensée qu'elle pourrait trahir la mémoire de son père ; aussi sa décision est-elle prise :

«*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* [«courageux»].» (vers 842-844),

en dépit d'un amour (vers 846) auquel elle ne peut sacrifier sa gloire, mais auquel aussi elle ne veut pas survivre (vers 847-848).

Certains vers soulignent fortement les contradictions qui la tourmentent : 811, 812, 813-814, 816, 818, 827, 828, 848.

---

### III, 4

#### Le désarroi identique de Rodrigue et de Chimène

Don Rodrigue : 850 *Eh bien ! Sans vous donner la peine de poursuivre,  
Assurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre.*

Chimène : *Elvire, où sommes-nous, et qu'est-ce que je voi?  
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 : 855 *Hélas !*

Don Rodrigue : *Écoute-moi.*

Chimène : *Je me meurs.*

Don Rodrigue : *Un moment.*

Chimène : *Va, laisse-moi mourir.*

Don Rodrigue : *Quatre mots seulement :  
Après ne me répons qu'avecque cette épée.*

Chimène : *Quoi ! Du sang de mon père encor toute trempée !*

Don Rodrigue : *Ma Chimène...*

Chimène : 860 *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 : *Plonge-le dans le mien,  
Et fais-lui perdre ainsi la teinture du tien.*

Chimène : 865 *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 Rodrigue : 870 *Je fais ce que tu veux, mais sans quitter l'envie  
De finir par tes mains ma déplorable vie ;  
Car enfin n'attends pas de mon affection  
Un lâche repentir d'une bonne action.  
L'irréparable effet d'une chaleur trop prompte  
Déshonorait mon père, et me couvrait de honte.*

875 *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  
 880 Ma flamme assez longtemps n'ait combattu pour toi ;  
 Juge de son pouvoir : dans une telle offense  
 J'ai pu délibérer si j'en prendrais vengeance.  
 Réduit à te déplaire, ou souffrir un affront,  
 J'ai pensé qu'à son tour mon bras était trop prompt ;  
 885 Je me suis accusé de trop de violence ;  
 Et ta beauté sans doute emportait la balance,  
 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,  
 890 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 quoique j'en soupire,  
 Jusqu'au dernier soupir je veux bien le redire :  
 895 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.  
 900 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 : 905 *Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,  
 Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infâmie ;  
 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,  
 910 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 :  
 915 Même soin me regarde, et j'ai, pour m'affliger,  
 Ma gloire à soutenir, et mon père à venger.  
 Hélas ! Ton intérêt ici me désespère :  
 Si quelque autre malheur m'avait ravi mon père,  
 Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir  
 920 L'unique allégement 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 perdu ;  
 Cet effort sur ma flamme à mon honneur est dû ;  
 925 Et cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine,  
 Me force à travailler moi-même à ta ruine.  
 Car enfin n'attends pas de mon affection*

930 *De lâches sentiments pour ta punition.  
 De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne,  
 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 ;  
 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 : 940 *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 défendre ;  
 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 : 945 *De quoi qu'en ma faveur notre amour t'entretienne,  
 Ta générosité doit répondre à la mienne ;  
 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,  
 950 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.  
 955 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,  
 960 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 dois.*

Chimène : *Je ne puis.*

Don Rodrigue : *Crains-tu si peu le blâme, et si peu les faux bruits ?  
 965 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 : 970 *Elle éclate bien mieux en te laissant la vie ;  
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.  
Va-t'en, ne montre plus à ma douleur extrême  
Ce qu'il faut que je perde, encore que je l'aime.*

975 *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 : 980 *Que je meure !*

Chimène : *Va-t'en.*

Don Rodrigue : *À quoi te résous-tu ?*

Chimène : *Malgré des feux si beaux, qui troublent ma colère,  
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 : 985 *Ô miracle d'amour !*

Chimène : *Ô comble de misères !*

Don Rodrigue : *Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères !*

Chimène : *Rodrigue, qui l'eût cru ?*

Don Rodrigue : *Chimène, qui l'eût dit ?*

Chimène : *Que notre heur fût si proche et sitôt se perdît ?*

Don Rodrigue : 990 *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 : 995 *Si j'en obtiens l'effet, je t'engage ma foi  
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...*

### Notes

- Vers 851 : «*voi*» : orthographe étymologique qui n'était plus conservée que pour la rime.
- Vers 857 : «*avecque*» : orthographe déjà archaïque. À propos du geste de Rodrigue, Corneille indiqua, dans l'«*Examen*» : «*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.*»
- Vers 862 : «*croître*» : «faire croître».
- Vers 864 : C'est une de ces images que, dans l'«*Examen du Cid*», Corneille trouva «*trop spirituelles pour partir de personnes fort affligées*». Voltaire remarqua que «cela n'a point été repris par l'Académie. Je doute que cette teinture réussît encore aujourd'hui. Le désespoir n'a pas de réflexions si fines, et j'oserais ajouter si fausses.»
- Vers 873 : «*chaleur trop prompte*» contient une excuse pour le geste du comte.
- Vers 874 : ce vers marque la solidarité de la famille féodale.
- Vers 875 : «*cœur*» : «courage».
- Vers 880, 924, 965 : «*flamme*» : «ardeur amoureuse».
- Vers 882 : «*délibérer*» : «réfléchir sur une décision à prendre».
- Vers 883 : il faudrait : «ou à souffrir».
- Vers 886 : «*emportait la balance*» : «déterminait la préférence» - il faudrait : «aurait emporté».
- Vers 887 : «*appas*» : par ce pluriel ancien étaient désignés les attraits d'une femme - il faut comprendre : «à tes appas qui, sans cela, auraient été les plus forts».
- Vers 890, 910 : «*généreux*» : «noble», «conforme aux sentiments des gens bien nés».
- Vers 892 : «*diffamer*» : «déconsidérer involontairement».
- Vers 898 : «*satisfaire*» : «offrir une réparation d'honneur».
- Vers 901, 959 : «*un père mort*» : latinisme courant au XVII<sup>e</sup> siècle : «la mort d'un père».
- Vers 913 : «*funeste*» : sens étymologique : qui concerne la mort (nous dirions «funèbre») et non, comme aujourd'hui, «qui entraîne la mort».
- Vers 914, 938, 954, 971 : «*gloire*» : «considération», c'est-à-dire la chose à laquelle le héros cornélien attache la plus grande importance et, en même temps, le désir de cette considération.
- Vers 915 : «*soin*» : «souci».
- Vers 917 : «*intérêt*» : «l'amour que manifeste Rodrigue à l'égard de Chimène».
- Vers 919 : «*le bien*» : «le bonheur».
- Vers 921 : «*charmes*» : «influence magique».
- Vers 927-928 : reprise à peu près littérale des vers 871-872.
- Vers 930, 946 : «*générosité*» : «noblesse d'âme».
- Vers 940 : «*partie*» : «adversaire en justice» ; le mot s'oppose à «*bourreau*» et est commenté par les vers 942 et 944 où «*poursuivre*» aussi est pris au sens judiciaire.
- Vers 942 : «*Je la dois attaquer*» : aujourd'hui, le pronom complément se place entre le verbe et l'infinitif.
- Vers 946 : reprise du vers 930.
- Vers 956 : «*traits*» : «actions qui marquent une intention favorable, nuisible ou (comme ici) simplement fâcheuse».
- Vers 957 : «*point d'honneur*» : «chose ou aspect qu'on considère comme touchant à l'honneur et sur lequel il est impossible de faire de concession ou de transiger».
- Vers 961 : «*amant*» : «prétendant» sans nuance péjorative.
- Vers 965 : «*saura*» a deux compléments d'objet : un nom («*crime*») et une proposition («*que ta flamme dure*») ; cette liberté de construction n'est guère admise aujourd'hui.
- Vers 971 : «*ennuis*» : «tourments».
- Vers 975 : «*Dans l'ombre de la nuit*» : afin de sauvegarder les bienséances ; il y a là, en outre, une indication pour la chronologie de la pièce.
- Vers 976 : «*court hasard*» : «court un risque».



- Vers 978 : «*souffert*» : «accepté».
- Vers 979 : «*lieu*» : «occasion».
- Vers 981 : «*feux*» : «ardeurs amoureuses».
- Vers 982 : «à» : «pour».
- Vers 988 : «*heur*» pour «bonheur» - c'était déjà un archaïsme.
- Vers 992 : «*coup*» : ce mot n'avait rien de familier au XVII<sup>e</sup> siècle.
- Vers 994 : «*Tant que*» : «En attendant que».
- Vers 995 : «*je t'engage ma foi*» : « je te jure que...»
- Vers 996 : «*De ne respirer pas*» : aujourd'hui, nous rapprochons les deux termes de la négation : «de ne pas respirer».
- Vers 997 : «*garde bien qu'on te voie*» : «prends garde que»

### Commentaire

Nous voici au cœur même de la tragédie dans cette scène qui est la scène capitale de l'acte III. Mieux que n'importe quelle autre scène de la tragédie, elle en traduit la signification ; elle en donne la clé, en faisant connaître les véritables motifs qui ont poussé Rodrigue à provoquer et tuer le comte. Cette rencontre entre Rodrigue et Chimène a lieu quelques heures à peine après la mort du comte. Le véritable drame, le drame intérieur qui se joue dans le cœur des deux héros, est rendu manifeste.

-Source : Au drame espagnol, Corneille emprunta l'idée de la scène et son développement, le pathétique extérieur (Rodrigue tend son épée à Chimène), le dialogue passionné de la fin, les sentiments. Il a à peu près traduit en 39 vers 66 vers de Guillén de Castro. Mais il fit de cette entrevue une scène centrale où se révèle aux deux amants leur accord parfait. Il a su tirer de cette situation toute l'émotion qu'elle implique, et jamais encore l'analyse psychologique, secret des grands classiques, ne s'exerça avec plus de délicatesse.

-Appréciation de la situation : Bienséances, vraisemblance, tout semblait s'opposer à cette scène qui a d'ailleurs été fort décriée. En 1660, dans son *“Examen du “Cid”*, Corneille reconnut que la présence de Rodrigue chez celle dont il a tué le père était on ne peut plus délicate, surtout à une époque où s'élaborait la fameuse règle du respect des bienséances : *«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 lui refusât de 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”. 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.»*

Si, pour faire accepter cette visite par le public, Corneille dut prendre quelques précautions, et montrer combien grand est le désarroi des deux «*amants*», s'imposa à lui cette autre règle, elle éternelle, qui veut que, avant tout, on plaise. Or cette entrevue plaît au public parce qu'il l'attend ; qu'il éprouve une ardente sympathie pour les deux héros qui se conduisent d'ailleurs avec franchise et dignité.

Voltaire l'excusa parce que : 1° «cette faute est de l'auteur espagnol» ; 2° «quelque répugnance qu'on ait à voir Rodrigue chez Chimène, on oublie presque où il est ; on n'est occupé que de la situation.»

D'autre part, l'offre de son épée que, au vers 857, Rodrigue, la tirant de son fourreau, fait à Chimène, selon un romanesque hérité des romans de chevalerie, et qu'elle repousse par un geste qui révèle ses véritables sentiments (si elle lui rappelle la mort de son père, elle lui fait craindre aussi celle de Rodrigue) fut regrettée par Corneille qui, dans l'*“Examen du Cid”*, en 1660, écrivit : *«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.»*

-Le rythme de la scène : Il lui est donné par son double caractère de discussion et de duo d'amour. La scène débute par un prélude qui est haletant à cause de la surprise de Chimène, et qui est marqué par un significatif passage du «vous» au «tu» (vers 855) ; ce moment de désarroi trouve sa fin dans ce jeu de scène qu'est l'offre que Rodrigue fait de son épée à Chimène, afin qu'elle s'acquitte elle-même de ce qu'elle doit à son père. Ce geste est empreint d'un certain romanesque issu des romans de chevalerie. Cette obstination de Rodrigue à vouloir être tué de la main de Chimène fut justifié par Corneille dans son "*Examen*" par son modèle espagnol et par le goût de l'époque. Elle semble bien s'accorder aussi avec l'exaltation héroïque de ce jeune homme sortant à peine d'un duel terrible.

Ensuite, un apaisement relatif permet d'y voir clair dans les âmes car se développe un dialogue plus ample dans la discussion passionnée, où, les grands alexandrins se groupant en tirades, les arguments de Rodrigue (vers 869-904) puis ceux de Chimène (vers 905-932) se répondent exactement.

Enfin, on entend un chant alterné où les «*amants*» jettent un regard mélancolique sur leur bonheur perdu (vers 933-1000).

La discussion, malgré les couplets lyriques, est menée suivant la logique habituelle chez Corneille : Rodrigue s'offre à la vengeance de Chimène car il revendique toute la responsabilité de son acte ; il rappelle combien il a délibéré, mais indique aussi comment le sentiment d'être indigne de Chimène en refusant le duel l'avait finalement décidé. Pour sa part, Chimène ne peut lui reprocher d'«*avoir fui l'infamie*» ; mais elle doit, elle aussi, suivre son devoir, et donc exiger le châtimement du meurtrier de son père. Ses paroles font écho à celles de Rodrigue en une sorte de chant amébé où les répliques sont presque interchangeables. Aux mots de Rodrigue : «*n'attends pas de mon affection / Un lâche repentir d'une bonne action*» (vers 871-872) répondent ceux de Chimène : «*n'attends pas de mon affection / De lâches sentiments pour ta punition*» (vers 927-928). Ce parallélisme tend à montrer la parfaite identité de vues et de sentiments entre Rodrigue et Chimène dont les âmes sont aussi nobles, aussi élevées, en un mot aussi cornéliennes, l'une que l'autre. Il faut toutefois remarquer que le mot «*honneur*» n'a pas le même sens à chaque reprise.

-Les personnages :

-Rodrigue : Il y a chez lui un mélange d'ardeur héroïque et d'ardeur amoureuse. Dans une rencontre aussi délicate, il demeure digne. Ne pouvant supporter la réprobation de Chimène, mais ne s'excusant pas de son acte dont il revendique même toute la responsabilité, il vient chercher auprès d'elle son châtimement, s'offrant à sa vengeance. C'est ainsi qu'il justifie l'audace qu'il a eue de venir dans cette maison où se trouve encore le cadavre du comte auquel on a bien soin de ne faire aucune allusion. On remarque le vers 878 : «*Je le ferais encor, si j'avais à le faire*» qui est bien cornélien et allait se retrouver dans "*Polyeucte*" (vers 1671) ; il y a là une attitude habituelle chez le héros cornélien qui, sûr de son bon droit, ne regrette rien. Puis Rodrigue rappelle combien il a délibéré, mais aussi comment le sentiment d'être indigne de Chimène en refusant le combat l'avait finalement décidé ; il n'y a pas là calcul de sa part ; mais, ayant entendu Chimène s'exprimer dans la scène précédente, il veut lui montrer que le dilemme a été le même pour lui. Cependant, pour lui, la situation est plus simple (voir les vers 897-898), et ne pose pas de problème : il a accompli son devoir en satisfaisant à l'honneur, et il ne perd pas Chimène ; bien au contraire : sacrifiant en apparence son amour, il a choisi le seul moyen de le sauver ; il n'y a pas eu chez lui de conflit entre le devoir et la passion car ce fut par amour pour Chimène qu'il a décidé de tuer le comte. On remarque son étonnement béat, car, son devoir satisfait, il peut se réjouir de voir l'amour de Chimène intact.

Octave Nadal apprécia ainsi le rôle de Rodrigue dans cette scène : «Ni mensonge, ni calcul, on veut le croire, n'altère sa fervente prière : il peut bien imaginer et même désirer qu'un devoir de vengeance, aussi dur que celui qui le tourmente, habite Chimène et lui commande de le tuer.» Non seulement on peut mais on doit le croire :

-c'est bien parce qu'il se faisait de Chimène cette idée que, pour mériter son estime, il a tué son père (voir les vers 324 et 888-892) ;

-si l'on supposait, de sa part, le moindre calcul, il y aurait, entre son attitude et celle de Chimène, une discordance qui heurterait le bon goût.

Cependant, M. Nadal parla de «chantage», et dit qu'«il y a du mépris dans cet acharnement de Rodrigue à poursuivre Chimène comme une proie», qu'il «poursuit une dialectique qui rassemble les meilleurs arguments destinés à forcer les hésitations de Chimène», mettant ainsi en cause sa sincérité.

En fait, on peut penser que sa dialectique fut plutôt un moyen, pour Corneille, d'accroître l'intensité dramatique de la situation avec laquelle Chimène se trouve aux prises.

-Chimène : Pour apprécier l'intensité du mouvement dramatique de la scène, il faut se placer surtout à son point de vue. Après sa colère initiale, elle avoue :

*«Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,*

*Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie.»* (vers 905-906).

Mais elle indique qu'elle est contrainte, à son tour, d'obéir à son devoir (vers 912-916) et que, au lieu de trouver en lui un consolateur (vers 917-922), il lui faut exiger le châtiment du meurtrier de son père (vers 923-932), le poursuivre pour rester digne de lui :

*«De quoi qu'en ta faveur mon amour m'entretienne,*

*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.»* (vers 929-933).

Corneille accroissait l'intensité dramatique de la situation avec laquelle elle se trouve aux prises en lui faisant admettre que son «*amant*» n'est pas un être indigne ; ce qui a déterminé son acte, c'est non seulement la loi de l'honneur, mais aussi son amour. Chimène apparaît toujours partagée entre deux devoirs également impérieux, déchirée entre deux obligations (on peut relever les vers qui, en indiquant ce que sa situation a de contradictoire, soulignent ce qu'elle a de dramatique), elle voit sa situation avec une parfaite lucidité, ce qui en accroît l'intensité dramatique. On peut constater avec quelle rigueur, dans les vers 905-932, s'enchaînent les idées ; relever les vers qui, par la fermeté du style, soulignent sa lucidité (908, 911, 912, 916, 923, 927, 928, 931, 932).; montrer que les vers 918-922, loin de former une digression pendant laquelle elle oublierait son devoir, ne font qu'accentuer sa rigueur morale car elle s'y montre telle qu'elle est, aimante. Elle insiste donc ainsi sur l'effort qu'il lui faut faire pour combattre et dominer son amour. Au vers 932, par sa logique même, elle est amenée à une conclusion qui lui fait horreur : exiger la mort de Rodrigue pour être son égale. Mais Rodrigue, en acceptant cette mort de sa main (vers 939), fait renaître son trouble

Et c'est là un trait de vérité psychologique, elle n'est pas à l'abri d'une défaillance ; ce fléchissement, qui est le signe d'un nouveau désarroi, se marque aux vers 982-984 ; elle réagit comme elle le peut au vers 992. Elle est plus émouvante encore par sa délicatesse, par les nuances qu'elle apporte.

Ce déchirement qu'elle subit, cette épreuve qu'elle a encore à subir expliquent le contraste entre l'étonnement béat de Rodrigue et le désespoir avec lequel elle constate la force de son amour et ne sait si elle pourra remplir son devoir. Son état d'âme est contradictoire et, de ce fait, dramatique ainsi que le montrent les vers 940, 944, 951, 972, 974, 983, 984.

On la voit peu à peu, dans une progression subtile, arriver à avouer son amour en disant : «*Va, je ne te hais point.*» (vers 963), litote fameuse à propos de laquelle il ne faut pas se contenter de la relever, mais la légitimer : partagée entre un désir de vengeance bien naturel et le désespoir de voir Rodrigue mourir, elle ne peut s'exprimer que par une formule négative qui correspond à la nécessité psychologique : l'honneur, la pudeur et la décence sont respectés, mais elle laisse parler son cœur.

Les détracteurs de Corneille furent choqués par sa complaisance coupable à l'égard du meurtrier de son père ; mais ils ne comprenaient pas que, à la fois, elle sait quel est son devoir filial, et qu'elle reconnaît qu'un devoir filial identique a guidé Rodrigue. En fait, on peut soutenir que son rôle est faux et contre nature parce qu'elle s'acharne contre celui qu'elle aime tout en priant le Ciel que ses efforts n'aboutissent pas. Mais il ne faut pas oublier le caractère exemplaire de la tragédie et de la tragédie cornélienne en particulier, qui enferme les personnages dans de terribles dilemmes, combattre un

ennemi qu'on aime étant une situation proprement cornélienne qui donne au conflit son caractère à la fois héroïque et tragiquement humain. Le sacrifice, en magnifiant l'amour, assure son triomphe. L'amour fondé sur l'estime est plus fort que la mort.

Cependant, on pourrait considérer que, malgré ses paroles (qui ne se traduisent jamais par des actes), Rodrigue (que Chimène fait tourner en bourrique !) ayant, par ses exploits, succédé à don Gomès, en l'épousant, elle ne trahit ni sa classe ni même sa race ; bien au contraire, elle assure leur pérennité.

Finalement, on constate une parfaite identité de vues et de sentiments entre Rodrigue et Chimène, ces deux êtres que le destin aurait voulu séparer. Chez elle pas plus que chez lui il n'y a conflit entre l'amour et le souci de l'honneur car l'amour est, en fait, fondé sur l'estime, sentiment qui grandit l'individu, et provoque une certaine émulation. Le mouvement dramatique n'est donc pas dû, comme à l'ordinaire, à l'opposition de deux caractères différents mais à la différence des situations dans lesquelles sont placés les deux personnages.

Mais les mêmes sentiments entraînent, pour chacun d'eux, des situations qui, elles, s'opposent : le sens de l'honneur qui amène Rodrigue à demander la mort anime aussi Chimène et l'oblige à la lui refuser ; Rodrigue accepte de mourir au nom de la justice, mais la même justice veut que Chimène n'en soit pas l'instrument ; Rodrigue invoque enfin l'amour, et c'est cet amour qui empêche Chimène de se venger.

Que l'amour puisse conduire ces deux «*amants*», que tout devrait séparer à jamais, à se revoir, à se parler malgré tout ; que les protestations de soumission au devoir des deux héros ne peuvent dissimuler leurs mouvements de tendresse passionnée, voilà qui scandalisa une partie du public lors de sa première représentation, en 1637, et créa la polémique.

-Le lyrisme : Cette scène est riche en vers vigoureux et antithétiques, mais aussi en vers qui sont parmi les plus tendres du théâtre de Corneille. Comme, au vers 985, Rodrigue renonce à convaincre Chimène, et ne fait que s'attendrir sur leur amour, tandis qu'elle s'attendrit sur leur malheur, nous avons un duo lyrique, un chant alterné où les «*amants*» jettent un regard mélancolique sur leur bonheur perdu. On trouve alors des vers qui sont parmi les plus beaux du théâtre cornélien ; le dernier vers, en particulier, «*Je cherche le silence et la nuit pour pleurer*» (vers 1000), est plein d'une résonance mystérieuse et riche ; il exprime à la fois la seule attitude possible dans de telles circonstances et avec de tels personnages. On a parfois blâmé la subtilité des pensées, jugée excessive chez des êtres passionnés ; mais Corneille la justifia, dans son «*Examen*», par la poésie des grands sentiments qui ne peuvent se contenter du langage naturel.

-----

### III, 5 et 6

#### Le contraste entre les sentiments de don Diègue et ceux de Rodrigue

Tandis que Rodrigue rencontre Chimène, don Diègue erre à sa recherche. La scène 5, à première vue, paraît inutile à l'action, mais elle est un moyen, pour accroître l'intensité pathétique de la rencontre avec Rodrigue, de la faire attendre. Elle permet aussi de montrer les différents sentiments de don Diègue : d'une part, il exprime sa joie car il jouit de la vengeance réalisée ; d'autre part, il est anxieux parce qu'il craint que Rodrigue tombe sous un autre danger. Dans ce monologue, il apparaît donc sous un jour nouveau : pour la première fois, il n'est pas seulement un chef de famille, mais un père qui s'attendrit pour son fils.

Il fallait que, après le duel qui a rendu son honneur à la famille, le père et le fils se rencontrent enfin :

Don Diègue : 1025      *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*  
1030 *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.*  
1035 *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 empreint l'affront que ton courage efface.*

Don Rodrigue : *L'honneur vous en est dû : je ne pouvais pas moins,  
1040 Étant sorti de vous et nourri par vos soins.  
Je m'en tiens trop heureux, 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 je m'ose à mon tour satisfaire après vous.*  
1045 *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,*  
1050 *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, porte plus haut le fruit de ta victoire :  
Je t'ai donné la vie, et tu me rends ma gloire ;  
1055 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 cœur magnanime éloigne ces faiblesses ;  
Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses !  
L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.*

Rodrigue : 1060 *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.*  
1065 *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,*  
1070 *Le trépas que je cherche est ma plus douce peine.*

Don Diègue : *Il n'est pas temps encor de chercher le trépas :*

	<i>Ton prince et ton pays ont besoin de ton bras. La flotte qu'on craignait, dans ce grand fleuve entrée, Croît surprendre la ville et piller la contrée.</i>
1075	<i>Les Mores 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</i>
1080	<i>Que j'ai trouvé chez moi cinq cents de mes amis, Qui sachant mon affront, poussés d'un même zèle, Se venaient tous offrir à venger ma querelle. Tu les as prévenus ; mais leurs vaillantes mains Se tremperont bien mieux au sang des Africains.</i>
1085	<i>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 ;</i>
1090	<i>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 ; Porte-la plus avant : force par ta vaillance Ce monarque au pardon, et Chimène au silence ;</i>
1095	<i>Si tu l'aimes, apprends que revenir vainqueur, 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</i>
1100	<i>Que ce qu'il perd au comte il le recouvre en toi.</i>

### Notes

- Vers 1030 : «*race*» : «famille».
- Vers 1035 : «*heur*» : «bonheur» ; c'était déjà un archaïsme.
- Vers 1041 : «*ravie*» : sens fort : «qui éprouve un transport d'admiration».
- Vers 1046 : «*discours*» : «entretien» (sans caractère oratoire) - «*flatte*» : «induit en erreur».
- Vers 1049 : «*flamme*» : «sentiment amoureux», terme de la langue galante.
- Vers 1054 : «*gloire*» : «considération», la chose à laquelle le héros cornélien attache la plus grande importance et, en même temps, le désir de cette considération.
- Vers 1061 : Il faut comprendre que Rodrigue veut dire que, ayant tué le père de celle qu'il aime, c'est comme s'il s'était vengé sur sa propre personne.
- Vers 1062 : «*change*» : «changement».
- Vers 1064 : «*amant*» : «prétendant» sans nuance péjorative.
- Vers 1066, 1086 : «*généreux*» : «noble», «chevaleresque».
- Vers 1073 : «*ce grand fleuve*» : le Guadalquivir.
- Vers 1076 : «*amène*» : l'accord ne se faisait qu'avec le dernier des deux sujets («*nuit*»).
- Vers 1080 : «*cinq cents de mes amis*» : nous sommes à l'époque féodale que caractérisait le dévouement des vassaux pour leur suzerain.
- Vers 1082 : «*querelle*» : «cause».
- Vers 1086 : «*bande*» : «troupe de soldats» (sans nuance péjorative) - «*généreuse*» : «courageuse».
- Vers 1087 : «*abord*» : «attaque».
- Vers 1091 : «*palmes*» : comme les lauriers, elles étaient accordées à la suite de victoires.
- Vers 1098 : «*en*» : «au moyen de».

-Vers 1100 : «*au*» : «avec».

### Commentaire

Si la représentation se fait dans des décors simultanés, on peut imaginer que don Diègue apparaît dans la rue au moment même où Rodrigue sort de chez Chimène.

Cette scène est importante parce que :

-C'est la première rencontre du père et du fils depuis que celui-ci a rendu son honneur à sa famille. Placée plus tôt, cette rencontre aurait fâcheusement interrompu le mouvement dramatique ; et, si Corneille l'avait rejetée plus loin, il lui aurait fallu justifier un retard assez surprenant. Mais il faut reconnaître qu'elle est trop éloignée de l'événement pour être vraiment pathétique, et cela malgré la précaution que Corneille a prise de nous montrer, dans la scène précédente, un don Diègue anxieux.

-Elle annonce l'arrivée des «*Mores*», et fait prévoir, pour Rodrigue, de nouveaux exploits venant modifier sa situation par rapport au roi (vers 1093-1094, 1100) et par rapport à Chimène (vers 1095-1096).

-Elle apporte des éléments à la connaissance des personnages. Rodrigue, qui vient de se séparer de sa maîtresse, qui ne tient plus à la vie puisque l'exercice de la vengeance lui a fait perdre le bonheur, et qui, lassé, juge qu'il a assez fait pour l'honneur de son père, n'étant plus en action, s'abandonne à son chagrin. Surtout, à don Diègue qui lui dit :

«*Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses !*

*L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir*» (vers 1058-1059), il répond,

indigné :

«*L'infamie est pareille, et suit également*

*Le guerrier sans courage et le perfide amant.*» (vers 1063-1064), lui demandant

donc de reconnaître le caractère unique de tout amour et donc son individualité personnelle, refusant de n'être qu'un fils aux ordres du père. S'il a obéi au «*Meurs ou tue*» (vers 275) de ce dernier, s'il a vaincu la peur de la mort afin de ne pas devenir l'esclave de don Gomès, il sait que son aventure n'est pas terminée ; chez le héros, la tendresse autant que la vaillance trouve son épreuve authentique dans l'affrontement mortel.

Les vers 1063-1064 mettent amour et honneur sur le même plan, fait exceptionnel dans le théâtre de Corneille. Et c'est parce que l'amour fut ainsi conçu dans cette pièce qu'il allait pouvoir écrire, dans le «*Discours du poème dramatique*» :

-d'une part : «*Je ne lui ai jamais laissé prendre le pas devant*» ;

-d'autre part : «*Dans "Le Cid" même , qui est sans contredit la pièce la plus remplie d'amour que j'aie faite, le devoir de la naissance et le soin de l'honneur l'emporte sur toutes les tendresses qu'il inspire aux amants que j'y fais parler.*»

Don Diègue, lorsqu'il parle de l'approche des «*Mores*», soumet à Rodrigue les deux plus fortes raisons qui puissent l'inciter à se surpasser : Chimène et le roi pardonneront la mort du comte au jeune vainqueur qui reviendra, le front chargé de palmes.

Le conflit des générations entre don Diègue et Rodrigue marque une opposition entre deux codes de valeurs : don Diègue prêche le souci de l'honneur, tandis que Rodrigue montre de la réticence, et tente de défendre les droits de l'amour.

Très habilement, Corneille maintient, tout le long de la pièce, une oscillation de son héros entre les deux grands sentiments qui se disputent son cœur : l'amour et l'honneur. Il apparaît ainsi plus complet, et son rôle est plus dramatique.

On remarque, dans la réplique de don Diègue qui va du vers 1053 au vers 1059, les vers qui sonnent comme des maximes destinées à frapper l'auditoire.

Les vers 1069 et 1070 illustrent le caractère tragique de la pièce.

-----

#### IV, 1

##### Chimène apprend que Rodrigue est vainqueur des «Mores»

Ici, Corneille se détacha de plus en plus du texte de Guillèn de Castro.

Le combat contre les «Mores », qu'il était évidemment impossible de reproduire ou même de suggérer sur la scène à l'italienne, a eu lieu pendant l'entracte. De toute façon, ce qui intéressait Corneille n'était pas tant l'événement lui-même que le retentissement qu'il pouvait avoir dans les âmes. Il voulait ici montrer comment Chimène allait recevoir la nouvelle de la victoire de Rodrigue.

Elle apparaît partagée entre son admiration, sa fierté, sa joie (vers 1101-1124) et sa volonté de vengeance (vers 1125-1141).

Cette courte scène grandit encore à nos yeux cette fille héroïque. Son orgueil d'«*amante*» se manifeste dans ce vers : «*Et la main de Rodrigue a fait tous ces miracles?*» (vers 1110). On note son aveu dans ce si tendre cri : «*Mais n'est-il pas blessé?*» (vers 1123). Mais, à son habitude, plus son cœur s'émeut, plus sa volonté se raidit, et elle gémit d'être obligée de renoncer à un amour qui lui ferait tant d'honneur car il faut qu'elle poursuive encore cette affreuse vengeance qui allait être bien difficile à obtenir puisque c'est du sauveur du pays qu'elle devra dès lors demander la vie. Aussi, pour être plus sûre de ne pas faiblir, elle s'applique à se représenter l'image de son père mort, à regarder les «*tristes vêtements*» de deuil qu'elle porte, qui lui rappellent sans cesse son malheur et son devoir. Dans la scène suivante (en fait, superflue ; qui ne fut ménagée que pour laisser à Rodrigue le temps de prendre ses dispositions après sa victoire), devant l'Infante qui compatit à sa douleur, elle affirme avec plus d'insistance encore sa résolution en affectant de maudire cette gloire nouvelle qui redoublerait sa peine, en affirmant que sa volonté ne cédera pas à son amour.

-----

#### IV, 3

##### Le récit du combat victorieux

Don Rodrigue :

*Sous moi donc cette troupe s'avance,  
Et porte sur le front une mâle assurance.  
Nous partîmes cinq cents ; mais par un prompt renfort  
1260 Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port,  
Tant, à nous voir marcher avec un tel visage,  
Les plus épouvantés reprenaient de courage !  
J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés,  
Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés ;  
1265 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,  
1270 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 flux nous fait voir trente voiles ;  
1275 L'onde s'enfle dessous, et d'un commun effort  
Les Mores et la mer montent jusques au port.  
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,*



1280 *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.*  
 1285 *Les nôtres, à ces cris, de nos vaisseaux répondent ;  
 Ils paraissent armés, les Mores se confondent,  
 L'épouvante les prend à demi descendus ;  
 Avant que de combattre, ils s'estiment perdus.  
 Ils couraient au pillage, et rencontrent la guerre ;*  
 1290 *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'oublent :*  
 1295 *La honte de mourir sans avoir combattu  
 Arrête leur désordre, et leur rend leur vertu.  
 Contre nous de pied ferme ils tirent leurs alfanges,  
 De notre sang au leur font d'horribles mélanges ;  
 Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port,*  
 1300 *Sont des champs de carnage où triomphe la mort.  
 Ô combien d'actions, combien d'exploits célèbres  
 Sont demeurés sans gloire au milieu des ténèbres,  
 Où chacun, seul témoin des grands coups qu'il donnait,  
 Ne pouvait discerner où le sort inclinait !*  
 1305 *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 ne l'ai pu savoir jusques au point du jour.  
 Mais enfin sa clarté montre notre avantage :*  
 1310 *Le More 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.  
 Ils gagnent leurs vaisseaux, ils en coupent les câbles,  
 Poussent jusques aux cieux des cris épouvantables,*  
 1315 *Font retraite en tumulte, et sans considérer  
 Si leurs rois avec eux peuvent se retirer.  
 Pour souffrir ce devoir leur frayeur est trop forte :  
 Le flux les apporta ; le reflux les remporte,  
 Cependant que leurs rois, engagés parmi nous,*  
 1320 *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,*  
 1325 *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 combattants.*

## Notes

- Vers 1257 : «*Sous moi*» : «sous mes ordres».
- Vers 1261 : «*avec un tel visage*» : Corneille avait d'abord écrit : «*en si bon équipage*», ce que Scudéry critiqua ; la correction s'explique parce que les conditions morales étaient plus importantes que les conditions matérielles.
- Vers 1263 : «*aussitôt qu'arrivés*» : l'Académie française critiqua cette tournure dont elle n'apprécia pas la rapidité.
- Vers 1264 : «*lors*» : «alors».
- Vers 1273 : «*obscure clarté*» : bel exemple d'oxymore (figure de rhétorique qui vise à rapprocher deux termes que leurs sens devraient éloigner) qui est d'autant plus pertinent ici puisqu'on y occit les «*Mores*» !
- Vers 1274 : «*trente voiles*» : métonymie justifiée par le fait que, du rivage, on ne voit d'abord que leurs parties supérieures.
- Vers 1279 : «*abusant*» : «trompant».
- Vers 1282 : Sont mis en relief l'ignorance du danger et l'accomplissement de celui-ci.
- Vers 1286 : «*paraissent*» : «apparaissent» - «*se confondent*» : «tombent dans le désordre».
- Vers 1288 : «*Avant que de*» : c'était la seule forme qu'admettait Vaugelas, le grammairien alors prééminent.
- Vers 1295 : «*La honte de mourir sans avoir combattu*» : du fait de ce vers, en 1941, le préfet de police de Paris modifia le programme de la "Comédie-Française" pour y faire jouer de préférence... "*Le malade imaginaire*" !
- Vers 1296 : «*vertu*» : au sens du mot latin «*virtu*» : virilité, énergie, courage.
- Vers 1297 : «*alfange*» : mot d'origine arabe qui désigne un sabre courbe, une sorte de cimeterre (mot qu'on trouve au vers 1323) ; il marque, chez Corneille, un souci de couleur locale .
- Vers 1299 : bel exemple de polysyndète, la répétition d'«*et*» donnant de l'énergie, du relief à l'expression.
- Vers 1308 : «*l'*» : «*où le sort inclinait*» du vers 1304.
- Vers 1317 : «*souffrir*» : «accepter», «assumer».
- Vers 1324-1325 : la dissymétrie de construction entre une proposition infinitive et une proposition subordonnée était admise au XVII<sup>e</sup> siècle.

## Commentaire

La bataille se trouvait déjà dans la pièce de Guillen de Castro qui transportait le spectateur dans une montagne où le héros faisait face à l'armée d'un roi maure ; mais on assistait seulement à une partie du combat, la suite étant contée par un personnage bouffon, un berger grimpé dans un arbre. Corneille, devant s'en tenir à un récit, préféra le mettre dans la bouche de Rodrigue qui, ainsi, se révèle à nous davantage : sujet respectueux parlant devant le roi, il ne songe guère à se faire valoir, mais demeure simplement heureux d'avoir pu donner sa mesure.

Le récit présente ces différentes qualités :

- Il est équilibré, et on peut y distinguer trois parties, trois tableaux : avant la bataille (vers 1258-1282), la bataille (vers 1283-1308), la victoire (vers 1309-1329) qui s'équilibrent par leurs longueurs.
- Il a la précision et la concision d'un compte rendu militaire, étant débarrassé des détails inutiles, tous ceux qui sont donnés étant indispensables à l'intelligence de l'action :
  - la configuration des lieux,
  - la ruse qui consista à utiliser les vaisseaux se trouvant dans le port où se cachèrent la plus grande partie des Espagnols,
  - la rapidité avec laquelle arrivent les renforts (vers 1259-1260) et leur renouvellement ininterrompu (vers 1265, 1307, 1311), ce qui donna aux «*Mores*» l'impression de n'avoir que peu d'ennemis à combattre ; mais leur nombre s'est constamment augmenté, et le jour en a révélé toute l'importance ;
  - la répartition des effectifs,

- l'immobilité et le silence des hommes de Rodrigue,
- le silence de la garde sur les remparts qui donne l'impression que la ville est sans défiance,
- le débarquement tranquille des «*Mores*»,
- l'éclatement surprenant de l'assaut,
- la démoralisation provoquée chez l'ennemi par la surprise ;
- l'ardeur des soldats espagnols et sa contagion,
- les cris et les revers ;
- la confusion et la peur panique des ennemis jusqu'à ce que (le «*Mais*» du vers 1293) le combat s'équilibre et demeure incertain jusqu'au jour ;
- la retraite des assaillants.

Ainsi, le récit, vivant, pittoresque, varié et dramatique, permet de suivre facilement le développement de la manœuvre, d'apprécier les notations visuelles ou sonores, les dispositions stratégiques, les observations psychologiques.

Tout se succède en un mouvement fougueux, sur un rythme d'épopée, le spectateur ou le lecteur étant tenu en haleine jusqu'au bout parce que, jusqu'au bout, comme Rodrigue lui-même au cours de la bataille, il ne sait quelle va en être l'issue.

Le récit est vraisemblable en dépit de l'obligation, imposée par le respect de la règle de l'unité de temps, d'une victoire rapide.

Il est empreint, animé, de la fierté du vainqueur racontant une bataille où, avec audace, il a assumé une autorité à laquelle il n'avait pas droit mais que les circonstances justifiaient ; où il a fait preuve de courage, de sang-froid, d'habileté, et s'est couvert de gloire.

-C'est aussi un texte splendidement agencé :

- Les phrases sont rapides, avec certains raccourcis (vers 1282, 1297-1298, 1318, 1323, 1326).
- Des contrastes (vers 1259-1260, 1262, 1281-1282, 1286, 1288, 1289, 1310, 1318) soulignent les retournements de la situation.
- Le présent de narration est utilisé à certains endroits (vers 1257-1258, 1263, 1266-1300, 1309-1326) pour mettre en relief les faits essentiels, les épisodes les plus importants et les plus précis de la bataille, tandis que le passé est réservé aux faits accessoires, vagues, généraux, et aux explications.
- Le rythme du vers s'adapte exactement au récit : tantôt ample, tantôt souple, tantôt coupé.
- Les vers puissants, vigoureux, sonores et expressifs abondent, le dernier laissant habilement la phrase en suspens pour suggérer que l'ardeur de Rodrigue et de ses hommes demeure toujours disponible si d'autres ennemis se présentaient.

Cette victoire de Rodrigue prépare le dénouement en le posant en défenseur du pays et non plus simplement en défenseur de l'honneur familial. Mais ce récit, se plaçant immédiatement avant la scène où, pour la seconde fois, Chimène vient demander justice au roi, allait mettre celui-ci dans une situation difficile ; pourra-t-il condamner un homme qui venait de sauver la patrie dans des conditions aussi glorieuses?

---

#### IV, 5

##### Le stratagème du roi

Don Fernand voudrait encore remercier Rodrigue. Mais on lui annonce l'arrivée de Chimène qui vient de nouveau réclamer justice.

Corneille ayant, comme il le marqua bien aux vers 1444-1445 et 1449, voulu respecter la règle de l'unité de temps qui imposait que l'action se déroule en moins de vingt-quatre heures, cette seconde démarche est évidemment trop hâtive. Et Chimène joue ici un rôle ingrat puisqu'elle exige la punition d'un héros sauveur du pays.

Comme le roi invente une ruse : faire croire à Chimène que Rodrigue est mort (l'idée de cette épreuve se trouvait chez Guillèn de Castro, et c'était un procédé courant dans les tragi-comédies), l'entrevue prend un tour nouveau, car Chimène, victime du subterfuge, révèle son amour. Cependant, alors que

l'atmosphère autour d'elle se détend, avec ingéniosité, obstination et excessivité, elle, qui est la seule à vivre une tragédie, essaie d'expliquer que la douleur l'a trahie : «*Sire, on pâme de joie ainsi que de tristesse*» (vers 1350) ; elle développe sa thèse, qui est trop peu vraisemblable, avec une ardeur passionnée (elle appelle Rodrigue «*l'assassin de mon père*», vers 1394 ; elle use de mensonges désespérés pour sauver la face), en de très beaux vers que Corneille allait reprendre dans "*Horace*" :

«*Mourir pour le pays n'est pas un triste sort ;*

*C'est s'immortaliser par une belle mort.*» (vers 1367-1368).

Le point d'honneur la pousse à feindre la colère et à exagérer son désir de vengeance. Puis, voyant qu'il lui faut renoncer à l'espoir d'obtenir justice, elle fait naître elle-même une nouvelle épreuve pour Rodrigue : un duel judiciaire où don Sanche sera son champion, et dont il est juste qu'elle soit l'enjeu. La décision du roi est très utile car il a été jusque-là trop débonnaire, a trop manqué d'énergie, et doit maintenant se servir de son autorité. Mais nous ne sommes pas inquiets sur l'issue du combat (qui, toujours au nom de la règle des vingt-quatre heures, ne doit pas être «*différé davantage*»), et le véritable duel dont nous attendons l'issue est celui qui opposera Rodrigue vainqueur à Chimène.

-----

## V, 1

### La seconde rencontre de Rodrigue et de Chimène

Dans ce dernier acte, Corneille se libéra de plus en plus de l'influence de la pièce de Guillen de Castro, sa tragédie se concentrant sur les deux «*amants*», tandis qu'il s'appliqua à suivre l'évolution des sentiments de Chimène, car c'est d'elle seule que dépend le dénouement. L'épreuve matérielle dans laquelle elle a jeté Rodrigue devient pour elle une épreuve morale dont l'acuité éclate dans cette seconde entrevue.

On peut distinguer trois étapes dans cette scène :

- le désespoir de Rodrigue (vers 1480-1500) ;
- les arguments de Chimène et enfin son aveu (vers 1501-1557) ;
- l'enthousiasme de Rodrigue (vers 1558-1564).

L'adversaire de Rodrigue n'a rien de formidable, et il semble que le héros, qui vient de chasser «*les Mores*», devrait en avoir raison sans beaucoup de peine. Mais Corneille imagina que Rodrigue refuse de se défendre, moyen dramatique qu'il allait d'ailleurs lui-même condamner dans son "*Examen du Cid*".

Au début de la scène, l'attitude du jeune homme est tout-à-fait conforme à la tradition chevaleresque. Par une double raison d'amour et d'honneur, il veut indiquer à Chimène que sa défaite, lors du duel avec don Sanche, sera volontaire, et il garde au fond de son cœur quelque espoir de l'attendrir et de la désarmer. Quand Chimène s'emploie à piquer son amour-propre, il est obligé de se défendre, mais ne cède pas : du vers 1480 au vers 1500, puis du vers 1539 au vers 1542, il réfute ses suppositions (il refusera le combat, et verra le duel comme un supplice mérité [vers 1480-1482], non par manque de courage (aux vers 1523-1528, il mentionne bien les exploits qui lui ont assuré sa «*gloire*» et, après lesquels, il peut donc accepter la mort [vers 1529-1532] d'autant plus qu'on l'attribuera à son amour pour Chimène [vers 1533-1538], qu'on comprendra qu'il ait méprisé la vie pour satisfaire honneur et amour [aux vers 1539-1542, il imagine son épitaphe : «*Pour venger son honneur il perdit son amour, / 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 vie.*»], cette mort ne portant pas atteinte à la «*gloire*», ce qui démolit l'argument de Chimène [vers 1543-1546]) mais par acceptation du châtimement [vers 1483-1492] ; il s'offrira aux coups de don Sanche en les considérant comme étant ceux assénés par Chimène [vers 1493-1500]), lui indiquant ainsi les vraies raisons de sa conduite. Il la comprend, mais fait semblant du contraire.

Cependant, quand Chimène se rend, et lui avoue son amour, sa généreuse exaltation ne connaît plus de borne, et il ose défier l'Espagne entière :

«*Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte ?*

*Paissez, Navarrais, Mores et Castillans,*

*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.* (vers 1558-1564 qui  
sont parfaitement dans les mœurs du temps).

Chimène est toujours aux prises avec deux devoirs également impérieux : le devoir d'honneur et le devoir d'amour. Elle est d'abord indignée par l'arrivée de Rodrigue (vers 1465-1466). C'est ensuite la stupeur devant la résolution de celui-ci : «*Tu vas mourir !*» (vers 1471), le brusque changement de ton soulignant l'intensité du drame qui se joue dans son âme. Mais la stupeur ne dure qu'un instant ; elle se ressaisit et engage la lutte ; du vers 1473 au vers 1479, elle passe progressivement du ton de l'angoisse à celui d'une ironie destinée à piquer l'amour-propre de Rodrigue : «*l'épouvante*» (vers 1474), «*si faible*» (vers 1475), «*se croit déjà mort*» (vers 1476) ; elle lui rappelle ce qu'il doit à la renommée (vers 1505-1508). Ses suppositions injurieuses n'ayant pas porté, elle fait appel au sentiment de l'honneur qui paraît, chez Rodrigue, plus fort que l'amour, et les vers 1509-1522 sont pathétiques :

-Dans le fond : elle est obligée d'avouer qu'elle souhaite la victoire de Rodrigue, qu'elle veut même qu'il l'obtienne afin que son honneur à elle soit satisfait et que son amour puisse parler ; refuser le duel lui apparaît comme un outrage à la fois à l'honneur de Rodrigue et à l'amour qu'elle lui porte.

-Dans la forme : la révolte de Chimène se manifeste dans des vers pleins d'invectives, de sarcasmes, de questions derrière lesquels se dissimule mal l'amour le plus réel.

Derrière ces raisons qui se pressent, on sent la profondeur du sentiment qui les lui suggère, mais que, du fait des circonstances (vers 1547-1548), de diverses considérations qui retardent l'aveu (vers 1549-1557), elle n'exprime que lorsqu'elle est poussée dans ses derniers retranchements, qu'elle cède et laisse échapper l'aveu attendu : «*Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.*» (vers 1556 que Voltaire a décrété «le plus beau vers de la pièce» car il est très harmonieux, les mots «*vainqueur*» et «*Chimène*», d'une part, et «*combat*» et «*prix*», d'autre part, se répondant) ; il rappelle celui qu'elle avait déjà fait III, 4 : «*Va, je ne te hais point.*» (vers 963) en allant cependant, cette fois, plus loin puisqu'elle conditionne son amour à une victoire de Rodrigue. On pourrait presque dire que c'est là le véritable dénouement de la pièce.

Est émouvant le jeu qui se déroule entre ces deux êtres passionnés dont chacun voudrait lire dans le cœur de l'autre ; dont chacun longtemps s'efforce de garder son secret.

-----

#### V,4

##### La distance entre Chimène et sa suivante

Cette scène est la dernière des scènes qui nous permettent d'attendre l'issue du duel ; mais elle est beaucoup plus nécessaire et dramatique que les deux autres. Au moment où le drame va se dénouer, il importe de souligner que Chimène n'a rien cédé, et que, chez elle, la contradiction entre les deux devoirs (celui de l'honneur et celui de l'amour) est toujours aussi forte. Corneille a donc ménagé un contraste entre l'idéal héroïque de Chimène et celui, qu'on pourrait qualifier de bourgeois, de sa confidente. La scène est un affrontement entre elles, et le mouvement dramatique est dû à la résistance de Chimène aux arguments d'Elvire.

Tandis que, pour Chimène, l'issue du duel, quelle qu'elle soit, sera toujours décevante, comme elle le remarque dans la forte opposition du vers 1652 : soit qu'elle ne satisfasse pas l'honneur («*Mon père est sans vengeance*»), soit qu'elle ne satisfasse pas l'amour («*mon amant est mort*»), pour Elvire, elle apparaît, au contraire, au vers 1654, comme devant être toujours profitable, soit qu'elle satisfasse l'amour («*vous avez Rodrigue*»), soit qu'elle satisfasse l'honneur («*vous êtes vengée*»). Aussi les apaisements d'Elvire, aux vers 1653-1656, aboutissent-ils à un résultat exactement contraire à celui

qu'elle attendait puisque Chimène, aux vers 1657-1667, indique que, pour elle, la situation est encore sans issue car elle repousse les deux termes de l'alternative : Rodrigue («*objet de ma haine*», «*assassin de mon père*») ou don Sanche («*objet de tant de colère*», «*assassin de Rodrigue*») seront tous deux «*teints du sang que j'ai le plus chéri*» (vers 1660).

Plus loin, Elvire avance un autre argument qu'elle juge plus propre à impressionner Chimène : aux vers 1675-1676, elle envisage que le roi lui ôte tout scrupule, et lui permette d'accepter Rodrigue ainsi qu'elle le souhaite au fond d'elle-même. Mais Chimène, dans les vers 1677-1684, lui oppose l'orgueil féodal.

Enfin, Elvire fait appel au courroux du Ciel qui frappe ceux qui se rendent coupables de cette démesure que les Grecs appelait «ubris» et qu'elle appelle «*orgueil étrange*» (vers 1685). Chimène cède alors en partie (vers 1700-1702). Mais son «*appréhension*» d'être à don Sanche n'est exprimée que pour préparer un effet dramatique.

-----

## V, 6 et 7

### Le dénouement

Nous avons vu que, avec l'aveu de Chimène, la pièce a pratiquement trouvé son dénouement. Les scènes 2, 3 (où la «*gloire*» de l'Infante est exprimée dans un monologue en forme de stances puis dans une conversation avec sa suivante) et la scène 4 (où est montrée l'angoisse de Chimène qui rougit de s'être trop avancée, mais ne peut imaginer Rodrigue mort et don Sanche son époux) ne sont guère que des scènes d'attente. À la scène 5 survient le quiproquo de l'épée de don Sanche portant un sang que Chimène prend pour celui de Rodrigue, d'où les reproches de celle-ci qu'interrompt une explosion de tendresse. Toutes ces scènes ne font que préparer la fin du drame par l'intervention du roi, à la scène 6 où il révèle sa sagesse, et, surtout, à la scène 7, la scène finale où le dénouement est dû à sa bienveillance et à son autorité.

On pouvait croire terminé le rôle de Chimène. Dans les scènes précédentes, elle convainquait de moins en moins son entourage de la sincérité de son attitude à l'égard de Rodrigue. En V, 6, aux vers 1723-1724 et 1732, elle avoue définitivement sa défaite ; elle reconnaît que, pour elle, la tragédie de l'honneur est terminée.

Mais il reste la tragédie politique : il s'agit de savoir si elle acceptera l'obligation que lui crée le duel judiciaire (voir le vers 1444 : «*Sire, je l'ai promis*») qui est celle d'épouser don Sanche. Comme elle a horreur de lui (vers 1733-1734), elle demande au roi de l'en délier, et pense même à une autre solution (vers 1738-1740) tant qu'elle croit qu'elle devra l'épouser. Mais cela ne dure que le temps d'apprendre que Rodrigue n'est pas mort (vers 1743) ; de ce fait, la loi du duel judiciaire exige maintenant qu'elle l'épouse, ce que lui interdit son devoir ! Le roi intervient (vers 1763-1772) puis l'Infante (vers 1773-1774). Rodrigue, qui, seul, comprend les exigences de Chimène, estime indigne de lui de se prévaloir du droit que lui donne le duel (vers 1778-1780) et veut lui accorder une satisfaction digne d'elle (vers 1781-1795), son ton passant de la fougue juvénile avec laquelle, sous le coup de ses exploits, il évoque tous ceux qu'il pourrait encore accomplir pour lui plaire, à la tristesse grave avec laquelle il se rend compte que tout ceci n'aurait pas d'importance pour elle, ne diminuerait pas son ardeur à le poursuivre, et qu'il vaut mieux, en coupable et en amoureux, s'offrir à ses coups. Si Chimène a deux raisons de se laisser vaincre : son amour (vers 1803) et l'obéissance au roi (vers 1804), le devoir la domine, et elle repousse avec horreur la perspective du mariage (vers 1811-1812).

Cependant, finalement, l'autorité du roi prévaut. Il indique paternellement à Chimène que ses obligations devront être remplies un jour, conciliant ainsi la rigueur du devoir avec l'attente des spectateurs. Dans la pièce espagnole, Chimène devait épouser Rodrigue le soir même ; mais il y avait environ trois ans que le comte était mort. Corneille ne pouvait conserver un tel intervalle. Par respect de la règle du respect des bienséances, il ne pouvait que faire pressentir ce mariage, sans l'annoncer. Le dernier vers (1840), où don Fernand dit à Chimène : «*Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi*», est chargé de sens, tout en profondeur.

Ce dénouement d'espoir est bien celui qui pouvait le mieux convenir à cette belle pièce toute pénétrée d'idéalisme.

Ainsi, grâce aux délicates précautions de Corneille, comme le nota La Harpe, «le spectateur s'en va content, et le poète a raison.»

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions, en cliquant sur :

[andur@videotron.ca](mailto:andur@videotron.ca)

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site en cliquant sur :

[www.comptoir litteraire.com](http://www.comptoir litteraire.com)