

Le Cid et la notion d'action

Pierre Voltz

Citer ce document / Cite this document :

Voltz Pierre. Le Cid et la notion d'action. In: Littératures classiques. Supplément au n°11, janvier 1989. Corneille, le Cid, Othon, Suréna. pp. 67-85;

doi : <https://doi.org/10.3406/licla.1989.1188>

https://www.persee.fr/doc/licla_0999-1573_1989_num_11_1_1188

Fichier pdf généré le 18/02/2020

Pierre Voltz

Le Cid et la notion d'action

Problèmes de Méthode

Le théâtre, étant déroulement temporel d'un jeu au présent est en perpétuel mouvement. Mais ce mouvement, s'il était simple succession d'actes sans liaison, ne constituerait pas une action. Or le théâtre est aussi représentation, c'est-à-dire mise en ordre de ce mouvement, et c'est cette mise en ordre qui lui donne sa force d'impact (esthétique) et son sens (éthique). Pour cela l'art (le métier) y met un ordre tel qu'il introduit une raison causale (l'ordre de la succession est l'ordre de l'explication) et une finalité (l'objet présenté sous nos yeux tend à une fin). C'est le sens de la comparaison qu'Aristote établit entre la pièce de théâtre et un animal, et c'est ce que précise excellemment Corneille lui-même quand il définit à sa manière le nécessaire :

« Cette définition a son fondement sur les diverses acceptions du mot grec *anankaion*, qui ne signifie pas toujours ce qui est absolument nécessaire, mais aussi quelquefois ce qui est seulement utile à parvenir à quelque chose. Le but des acteurs est divers, selon les divers desseins que la variété des sujets leur donne. (...) Les choses qu'ils ont besoin de faire pour y arriver constituent ce nécessaire... »

Mais cette raison causale et cette finalité présupposent que tous les actes accomplis sous les yeux du spectateur soient rapportés à une source unique, un sujet *agissant*, que nous avons pris l'habitude d'appeler personnage, mais que les contemporains de Corneille appelaient ACTEUR, par exemple en tête de la liste établie au début de chaque pièce de théâtre, mais aussi constamment dans les textes théoriques.

L'emploi du terme me paraît intéressant, d'abord parce que sa racine le rapproche de celui d'action, l'acteur est celui qui agit, l'acteur est celui qui donne sens à ses actes, mais aussi celui qu'on ne connaît que par ses actes. A

la fois hypostase des actions produites et résultat d'une construction, il n'a pas d'existence objective en dehors de notre *jugement*.

Mais qui est cet « acteur » ? Il ne se confond ni avec le comédien qui joue (acteur au sens moderne du terme) ni avec le personnage (être fictif autonome dont on raconte l'histoire), contrairement à ce qu'on dit parfois et malgré certains flottements de vocabulaire. A la représentation, c'est un *composé* du comédien qui lui prête un corps en scène et du personnage fictif dont ce même comédien représente les actions. Mais à la lecture (qui est le point de vue qui nous intéresse ici), comme pour le poète au moment où il compose son texte (car la perspective de Corneille est celle d'un théoricien, non du théâtre, mais du « poème dramatique »), à la lecture c'est aussi un composé : celui de cet être fictif qu'on appelle personnage, mais dans sa relation de présence à un auditoire, selon les contraintes du théâtre. « Car le théâtre ne nous fait rien savoir que par des gens qu'il expose à la vue de l'auditeur ».

C'est la raison pour laquelle la liste des « acteurs » ne comporte les noms que de ceux qui paraissent en scène. Les Maures, le fils du Roi, sont sans doute des « personnages » de la fable racontée, d'une certaine manière, hors du théâtre ; ils pourraient être au sens journalistique du terme, « acteurs du drame », mais ils n'en sont pas les « acteurs » au sens de l'action théâtrale.

L'intérêt de cette remarque est de constater qu'action, acteur et personnage sont liés : on n'isole donc pas aisément les catégories d'action et de personnage ; mais distinguer le plus soigneusement possible l'« acteur » (au sens classique) lié à des actions, du personnage, construit par des jugements, introduit une méthode plus rigoureuse de compréhension des problèmes d'action, à partir du *texte* et des *actes* accomplis. La recherche du personnage comme « acteur » s'appuie sur des questions comme : que fait-il ? que dit-il ? que veut-il ? en suivant à la trace la succession de ses actes - ce qui est, je pense, exactement la notion de *ROLE* - en remettant à plus tard la question : qu'est-il ? que ressent-il ? car à vrai dire on n'en sait rien.

Par exemple Chimène (acte IV) demande le duel judiciaire - c'est un acte, inséré dans un ensemble d'autres actes, cela définit le rôle de Chimène et permet de déterminer son « action ». Mais qui dira la part, dans cette demande, de l'obstination à poursuivre Rodrigue, de l'humiliation de s'être trahie devant le Roi et la cour (devant un monde d'hommes !), de la violence intérieure de son caractère, de son tempérament « hystérique », etc. Chimène c'est d'abord cet « acteur » qui demande le duel, dans des circonstances extérieures données, et sans qu'on sache si elle avait prévu cette demande ou si elle obéit à une impulsion, mais qui *manifeste* qu'elle continue à *vouloir* la mort de Rodrigue.

Je ne veux pas dire que l'interprétation n'ait pas son intérêt : elle est au contraire ce qui fait la vie du théâtre, pour les comédiens et pour leur public, pour les lecteurs et les commentateurs, mais elle se fait sur la base de jugements et de présupposés, ce sont eux qu'elle met en jeu, qui permettent les échanges,

les débats, les querelles. Dans la querelle du *Cid*, avec le recul la chose apparaît évidente : qu'est-ce qui permet à Scudéry de dire :

« Elle se résoud d'épouser le meurtrier de son père et bien que cela ne s'achève pas sur l'heure, la volonté (qui seule fait le mariage) y paraît tellement portée qu'enfin Chimène est une parricide »

ou à l'Académie de dire de son côté :

« la fille consent à ce mariage par la seule violence que lui fait son amour... »

Mais aussi qu'est-ce qui leur interdirait d'interpréter ainsi le rôle de Chimène ? Rien non plus. La seule chose illégitime est de présenter ce jugement comme objectif, et la seule sanction est la place qu'il reçoit dans l'opinion.

C'est donc sur l'*inventaire des actes* que passera la frontière la plus exacte entre la catégorie d'action et celle de personnage. La difficulté est que, dans le continuum d'actions qui constituent le *tissu* de la pièce (le *texte* au sens premier), il n'y a pas de repères définis qui permettent un découpage simple pertinent. Tout ce qu'on peut espérer, c'est de construire une démarche cohérente.

L'action est donc ce qui introduit les actes des « acteurs » dans un ordre et dans un sens. Mais comme dans toute mécanique complexe, se pose un problème de niveau et d'emboîtement. Révélateur de ce fait le texte des *Discours* où s'opposent l'action au singulier (l'« unité d'action » par exemple, ou « faire languir l'action », « la dignité d'une action ») et les actions au pluriel (« les actions particulières », « les bonnes et les mauvaises actions », « les actions momentanées », « le principe des actions », etc.). A l'aide de ce qu'écrit Corneille lui-même, et en systématisant le propos, on peut suggérer les divisions suivantes :

1/ Les « actions en elles-mêmes, liées aux circonstances de temps et de lieu », sortes d'unités synthétiques minimum, regroupant un ensemble d'actes, mais prenant leur sens d'être rapportées à un « acteur » ou à une rencontre entre acteurs, dans une scène pendant laquelle se décide quelque chose (la démarche est intuitive, le découpage menacé d'arbitraire : mais on peut s'accorder sur la réalité pratique du fait). Par exemple : « Rodrigue défie le Comte », ou « Chimène vient demander justice au Roi ».

2/ La liaison des actions : ce qui fait qu'entre deux actions, qui se justifient en elles-mêmes par rapport à la logique de l'acteur (le « vraisemblable »), l'enchaînement causal crée un rapport de nécessité : l'une entraîne l'autre. Par exemple « Rodrigue tue le Comte » entraîne « Chimène vient demander justice ». Mais ce n'est pas le cas entre « Les Mores attaquent » et

« Rodrigue est vainqueur », entre lesquels intervient un effet d'inattendu et une rupture.

3/ La constitution, à partir d'un enchaînement donné d'actions particulières d'un premier ensemble saisi comme un tout parce qu'il a une unité, et qui peut être action complète ou incomplète selon les cas.

Par exemple la grande scène IV,5 où le Roi reçoit Chimène pour la seconde fois, est un enchaînement complexe d'actions particulières qui se composent en un tout aboutissant à travers des péripéties multiples à une décision, le duel judiciaire assorti d'un ordre du Roi. Ce sous-ensemble, souligné par la fin d'acte, est lui même lié à ce qui précède (la victoire de Rodrigue) et à ce qui suit : il peut donc s'intégrer à un ensemble plus vaste par emboîtement.

En revanche l'Infante (II,4 et 5) ayant appris la querelle de Rodrigue et du Comte console Chimène, puis, restée seule, s'abandonne à une rêverie où elle voit Rodrigue vainqueur et digne de son amour, pour bientôt se ressaisir et s'enfuir sans prendre de décision. Il y a là une action enchaînée, formant un tout, mais incomplète, et de surcroît entièrement rabattue en boucle sur le personnage de l'Infante, puisqu'elle n'est d'aucune conséquence sur les autres personnages et donc sur les autres éléments de l'action. Elle pose donc le problème de son intégration à l'ensemble : la critique classique y verra une faute, parce qu'elle ne reconnaît qu'un mode d'intégration, qui est l'englobement dans une causalité explicite et linéaire. Mais on peut supposer d'autres modes (la juxtaposition, la rupture, le contraste implicite). Puisqu'elle est là, cette scène fait partie du tout, on ne peut pas éliminer le problème en disant simplement qu'elle est inutile, mais en définissant, à partir de son existence, un certain mode de composition dans l'oeuvre de Corneille des années 30.

4/ la hiérarchisation de ces sous-ensembles en « action principale » et « action épisodique », en fonction soit de la quantité, soit de la nature du sujet. Ici ce sont bien évidemment les amours de Rodrigue et de Chimène qui constituent l'action principale.

5/ la composition de l'ensemble en une action (l'action au singulier) qui englobe l'ensemble des éléments de la pièce en un tout organisé et donc défini par une unité. Cette unité c'est que dans le rapport à la tension qui s'instaure entre le noeud (obstacle au mariage des héros) et le dénouement (possibilité de ce mariage), tout prend sens par rapport à lui, soit pour le favoriser soit pour y faire obstacle. Or dans *Le Cid* l'obstacle principal est le péril de mort auquel est exposé le « premier acteur ». Si tout (ou presque) converge vers ce péril, l'unité de l'ensemble est forte (c'est ce qu'affirme Corneille). Est-ce le cas dans le *Cid* ?

Mais la chose est complexe car les différents niveaux d'actions ne s'emboîtent pas rigoureusement l'un dans l'autre mais peuvent se chevaucher, s'imbriquer, l'idéal étant même que tous les éléments s'enchaînent si étroitement l'un dans l'autre qu'on ne puisse plus les débrouiller. C'est bien le

problème de tout organisme : ni l'anatomie ni le fonctionnalisme ne permettant de rendre compte de la totalité vivante.

Essai de Description selon le Déroulement du Texte.

Il n'est pas possible ici de développer une étude complète de l'action dans *Le Cid*, qui tiendrait compte de tous ces éléments et prétendrait analyser chaque ensemble ou sous-ensemble en lui-même et dans son rapport avec les autres. Je vais donc tenter de présenter un tableau d'ensemble qui intègre ces différents niveaux selon ce principe : suivre l'ordre du déroulement temporel des événements, mais avec le plus d'attention possible aux actions particulières, afin de ne pas perdre l'articulation de l'ensemble et des détails. J'ai privilégié, dans la présentation de cette continuité d'actes, l'opposition entre les enchaînements prévisibles (organisés selon le « vraisemblable des « acteurs » et le « nécessaire » des liaisons) et un certain nombre d'événements qui provoquent la surprise.

Or on est tout de suite frappé par le nombre important de ces surprises (ces coups de théâtre sont sans doute dans le goût romanesque de la tragi-comédie), mais aussi par le fait que les autres actions sont avant tout des « réactions » à ces surprises, et que quand on les compare, apparaissent de curieuses répétitions des mêmes actions particulières. Peut-être tient-on là une des clés de l'organisation de la pièce (à moins que ce ne soit que ma façon personnelle de « raconter la pièce ? ») Encore faut-il prendre le temps de les énumérer.

UNE SITUATION INITIALE OU TOUT CONDUIT AU MARIAGE.

Rodrigue et Chimène s'aiment, les pères sont d'accord, la demande va avoir lieu. Il y a bien un rival mais sans moyen d'action (sans développement du rôle), et une amoureuse malheureuse mais décidée à favoriser ce mariage. Pas d'opposants donc, la pièce débute dans un ton de comédie, sans aucun obstacle, sans aucun noeud. Chimène manifeste bien une crainte mais apparemment sans fondement. (« Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers »). Un obstacle va nécessairement venir nouer la pièce (le public est en attente), mais on ne sait pas d'où il viendra. (on peu comparer ce début avec celui de *Polyeucte* ou celui de *Rodogune* pour constater que Corneille aime un commencement ouvert, ce qui ne sera pas la pratique dominante de la tragédie classique).

PREMIER EVENEMENT IMPREVU : LA QUERELLE DES PERES

Il y a là deux actes qui se suivent : le choix du Roi de nommer Don Diègue gouverneur et la querelle proprement dite (le soufflet). Or il est remarquable que ni la possibilité que le Roi choisisse Don Diègue, ni l'existence d'une rivalité entre les deux chefs n'est annoncée dans les informations que reçoit le public. La seule information reçue concerne le comte, à qui il est évident qu'il

nommé. Par ailleurs il ne sera jamais fait place à débat sur le choix du Roi, dont on ignore les motifs. Ce choix se fait hors scène, il apparaît donc comme arbitraire et provoque la surprise.

Il en est de même de la réaction du Comte : présentée en scène, elle compte pour le public plus que la décision du Roi. Mais elle apparaît, elle aussi, comme imprévisible et inattendue. Corneille dirait qu'elle n'est pas « préparée » ou pas « annoncée ». C'est un coup de théâtre de la première sorte (qui surprend à la fois le public et les personnages).

L'ensemble est donc extérieur à l'action telle qu'elle était lancée, il est vraisemblable mais non nécessaire. Mais du fait de la double qualité des antagonistes (pères en même temps que seigneurs), l'événement bloque aussitôt la situation initiale : il constitue l'obstacle et pose le noeud de la pièce.

REACTIONS :

Don Diègue demande à son fils de le venger (signe scénique : l'épée change de main). Son indifférence à la considération du mariage renforce le noeud et introduit pour Rodrigue le premier péril (péril de mort).

Rodrigue décide d'assumer cette vengeance et de provoquer le Comte. Ce que je retiens des Stances c'est néanmoins que la situation est pour lui totalement fermée : quoiqu'il fasse « il faut perdre Chimène » et le seul horizon est la mort : « puisqu'il faut mourir » et « que je meure au combat ou meure de tristesse ».

Il est remarquable de noter qu'on connaît peu ou mal les réactions de Chimène. Elles sont de l'ordre de la crainte. Sans décision volontaire claire, elle s'enfuit.

En revanche, à l'idée de la rupture du projet, l'Infante se prend à rêver d'amour. Mais sans prendre d'initiative. C'est le type-même d'une action refermée sur le personnage, sans inférence sur l'action d'ensemble. Changement intérieur mais non pas changement d'attitude : situation immobile.

Seul le Roi prend une initiative (vouée à l'échec), celle de chercher un accommodement.

SECOND EVENEMENT IMPREVU : RODRIGUE TUE LE COMTE :

Ce « succès » relève de ce que Corneille appelle, d'une formule que je trouve savoureuse, une « vraisemblance extraordinaire » (c'est, si l'on me permet de transposer le vocabulaire des *Discours*, le possible statistiquement improbable). Rodrigue échappe à son premier « péril de mort ».

AUSSITOT SUIVI DE LA DEMARCHE DE CHIMENE :

Chimène (sans qu'on ait aucun accès à sa prise de décision) vient demander la tête de Rodrigue au Roi : second péril de mort. Cette décision relève du « vraisemblable ordinaire », c'est pourquoi je la lie au précédent sans en faire

une étape nouvelle, mais elle a, dans sa manifestation, un caractère de surprise également.

REACTIONS :

Le Roi est dans l'expectative, il remet toute décision à plus tard.

Don Sanche prend espoir et fait sa cour. Mais sans être bien reçu : échec.

Rodrigue cherche à mourir. Il vient voir Chimène. Il lui demande de le tuer de sa main. Elle refuse. Il continue à vouloir mourir, indifférent au péril de mort qu'elle représente. Il est enfermé dans une idée fixe. L'annonce de l'arrivée des Mores préfigure un nouveau péril de mort qui se superpose à la poursuite de Chimène, mais le laisse aussi indifférent : toujours guidé par l'intention de mourir il part au combat par *obéissance* à son père, mais sans rien dire.

Chimène refuse à Rodrigue la vengeance privée : elle veut une punition publique, après quoi elle est prête à mourir. Obstination entêtée.

On ne connaît pas les réactions de l'Infante.

TROISIEME EVENEMENT IMPREVU : RODRIGUE VAINQUEUR DES MORES :

L'épisode doit être décomposé en deux éléments : a) l'arrivée des Mores est une action extérieure, sans doute annoncée, mais qui fait coup de théâtre. Comeille plus tard analysera ce procédé comme une faute de construction. En 1636 il l'utilise cependant comme tel : rebondissement de l'ordre de la surprise (imaginaire du romanesque). b) Rodrigue qui allait chercher une mort glorieuse, revient vainqueur : nouvel effet de « vraisemblance extraordinaire », dont le parallélisme avec le combat avec le Comte mérite d'être souligné. Rodrigue échappe à l'un des deux périls de mort qui le menaçaient.

REACTIONS :

Chimène apprend avec émotion la victoire de Rodrigue, mais reprend sa « colère ». L'intervention de l'Infante ne change rien à son attitude. Elle s'obstine à « poursuivre sa mort » (v. 1178). La situation pour elle demeure bloquée de la même façon.

L'infante fait une démarche auprès de Chimène (son premier geste vers autrui) pour lui demander de renoncer à perdre Rodrigue. Mais elle le fait au nom de l'intérêt général. S'il y a une implication personnelle d'espoir amoureux, elle ne peut que se déduire d'un double sens des mots, et du ton d'affrontement qui a remplacé la confiance du début.

Le Roi change d'attitude : la victoire de Rodrigue l'amène à choisir son camp contre la demande de Chimène (v.1265/66). Fin du péril de mort par poursuite en justice qui le menaçait.

Rodrigue vainqueur est reçu et honoré par le Roi. Il fait le récit de la bataille. Mais hormis une brève allusion à Chimène (v. 1262), et le fait qu'il sorte sans rien dire quand on annonce la venue de cette dernière, aucun commentaire sur sa situation personnelle : rien ne nous autorise à penser qu'il ait changé de comportement.

Donc la victoire sur les Mores change le statut social de Rodrigue, mais ne modifie ni la situation d'ensemble ni les actions particulières de « premiers acteurs ».

QUATRIEME EVENEMENT IMPREVU : LE DUEL JUDICIAIRE :

Ce n'est pas une action « extérieure » comme l'arrivée des Mores : elle est à la fois logique, vraisemblable et préparée (à la fin d'une longue scène de débats). C'est toutefois un événement imprévu dans la mesure où il est le résultat d'initiatives diverses qu'aucun des acteurs n'avait imaginé. C'est la scène la plus complexe de la pièce, et qui porte la situation à son maximum de confusion.

Il faut bien en effet en reconstituer le scénario :

1/ Chimène vient demander au Roi justice comme à l'acte II. Le Roi, qui n'a plus l'intention de satisfaire sa demande, mais qui lui « tient lieu de Père », se propose de revenir aux affaires privées, et invente la ruse cruelle qui lui fait avouer son amour.

2/ Chimène réagit violemment et s'obstine à demander la mort de Rodrigue. Mais elle s'interrompt brutalement (v. 1385) comprenant la vanité de sa démarche, ce que le Roi confirme (v. 1398). Seule contre tous, elle demande alors, d'une manière subite, le recours à la justice privée du duel judiciaire.

3/ Le Roi refuse, puis le Roi cède. Mais en édictant une loi : le combat sera unique, et Chimène épousera le vainqueur, quel qu'il soit. Ces conditions donnent à l'action un caractère différent, parce qu'elles fixent un terme et annoncent un dénouement. En ce sens elles sont une donnée extérieure à la seule dynamique des personnages principaux.

REACTIONS :

Don Sanche reprend espoir et se prépare au combat.

Rodrigue (V,1) ne voit que l'obstination de Chimène à vouloir sa mort. Il ira au combat avec l'intention de se laisser tuer. Toujours l'idée que la seule issue est la mort. Seul le demi-aveu de Chimène (« Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix ») provoque le sursaut salutaire.

L'Infante, elle, renonce définitivement à tous ses espoirs, elle revient en quelque sorte au point de départ (« Allons encore un coup le donner à Chimène »), cela dit avant qu'on connaisse le résultat du duel...

Chimène est au comble de la confusion : prise au piège, ne pouvant épouser ni l'un ni l'autre (même si elle préfère l'un à l'autre), elle annonce son intention

de ne pas obéir à la loi du Roi (« Quand il sera vainqueur, crois-tu que je me rendre ? »). Etrange obstination.

**CINQUIEME EVENEMENT (ON N'OSE DIRE IMPREVU !) :
RODRIGUE VAIQUEUR DE DON SANCHE.**

Les femmes donnaient Rodrigue vainqueur sans hésitation, mais c'est Don Sanche qui revient, l'épée à la main. Il faut prendre le procédé à la lettre comme un coup de théâtre - même s'il est peu croyable et même si l'hésitation ne dure qu'un moment : après tout Rodrigue a bien tué le Comte, et Corneille nous a habitués à ce « vraisemblable extraordinaire... » - coup de théâtre ou plutôt « double péripétie », puisqu'elle sera vite annulée, aux yeux du public, par les propos (même interrompus) de Don Sanche, puis par son récit.

REACTIONS :

Don Sanche est disqualifié par sa défaite.

Le Roi demande à Chimène de céder et d'obéir à son commandement.

L'Infante accomplit le seul acte engageant pour elle de toute la pièce : elle amène Rodrigue à Chimène.

Rodrigue est vainqueur. Normalement il épouse.

Tout semble près pour le dénouement. OR...

Rodrigue subordonne la loi du Roi aux décisions de Chimène. Toujours responsable de la mort du Comte, il renouvelle son acceptation de mourir.

Chimène conteste la loi du Roi (« Je vous dois obéir. Mais... ») et continue en fait de refuser, puisqu'elle se tait, silence dont Corneille dit dans *l'Examen* :

"Je sais bien que le silence passe d'ordinaire pour une marque de consentement ; mais quand les rois parlent, c'en est une de contradiction : on ne manque jamais de leur applaudir quand on entre dans leurs sentiments ; et le seul moyen de leur contredire avec le respect qui leur est dû, c'est de se taire... »

Enfin le Roi cède et ne fait pas appliquer immédiatement sa propre loi.

DONC DERNIER EVENEMENT IMPREVU : LE MARIAGE EST DIFFERE.

Le mariage est possible mais remis à plus tard. Comme il n'y a plus d'opposant autre que Chimène, il est probable, mais non certain. Son degré de probabilité est laissé à l'appréciation du spectateur/lecteur : la pièce ne s'achève pas sur un dénouement clair. Prolongement, au-delà du texte, de la situation bloquée par la mort du Comte.

On sait la difficulté à interpréter ce dénouement. On a reproché à Chimène d'accepter d'épouser l'assassin de son père, ce qui veut dire qu'on considère

que le mariage a lieu ; on a reproché à l'inverse à Corneille de n'avoir pas terminé la pièce. A quoi il répond dans le Premier Discours :

« Je connais des gens d'esprit, et des plus savants en l'art poétique, qui m'imputent d'avoir négligé d'achever le Cid, et quelques autres de mes poèmes, parce que je n'y conclus pas précisément le mariage des premiers acteurs, et que je les envoie point marier au sortir du théâtre. A quoi il est aisé de répondre que le mariage n'est point un achèvement nécessaire pour la tragédie heureuse, ni même pour la comédie. Quant à la première, c'est le péril d'un héros qui la constitue, et lorsqu'il en est sorti, l'action est terminée. Bien qu'il aye de l'amour, il n'est point nécessaire qu'il parle d'épouser sa maîtresse quand la bienséance ne le permet pas ; et il suffit d'en donner l'idée après en avoir levé tous les empêchements, sans lui en faire déterminer la date. Ce serait une chose insupportable que Chimène en convînt avec Rodrigue dès le lendemain qu'il a tué son père, et Rodrigue serait ridicule, s'il faisait la moindre démonstration de la désirer... (69) »

Corneille répond donc : le mariage est différé mais la pièce est quand même achevée... La réponse est un peu normande. Elle est surtout une réponse a posteriori : l'essentiel est de noter que, quand il écrit la pièce, au plan de l'action, Corneille cherche à nous étonner jusqu'au bout. Mais peut-être cet inachèvement a d'autres raisons qu'on peut trouver dans les éléments qui structurent l'action, non plus au plan du déroulement, mais d'une manière transversale.

Le Jeu des Oppositions et des Parallelismes

Je suis en effet frappé par un fait qui vient traverser et peut-être contrecarrer les effets de surprise de la trame romanesque, c'est *la répétition des mêmes schémas* de fonctionnement, qui traduisent sous la trame des événements la présence d'un modèle de situation qu'on peut dire bloqué.

En effet trois fois de suite Chimène rencontre le Roi pour lui manifester le même refus d'accepter, trois fois Chimène rencontre Rodrigue et lui signifie cette même obstination dans le refus, trois fois l'Infante développe les mêmes raisons de ne pas céder à un amour impossible, et trois fois Dan Sanche se laisse prendre au jeu de l'espoir et de l'échec.

Et cette répétition se place sous le signe de quelques grands symboles immobiles (qui ont à voir avec l'action qu'ils *rythment* les répétitions par leurs occurrences dans le discours ou dans les actes). Le Père mort. La Mort. Le Sang. L'Épée...

Or cette répétition des mêmes attitudes est liée à la situation de chaque « acteur ». Si l'on considère les quatre « amoureux » (la pièce se noue autour

d'un projet de mariage !), ce qui frappe d'abord c'est le refus de les mêler dans une intrigue croisée à quatre : dont Corneille fera la recette de bon nombre de tragédies ultérieures, mais qu'il a déjà utilisées dans ses comédies- on ne peut donc pas dire qu'il l'ignore : il lui aurait été facile (par exemple) de faire de Don Sanche le frère de l'Infante et donc un fils du Roi, quels beaux réseaux d'initiatives on peut imaginer dans cette tragi-comédie complexe qu'il n'a pas écrite ! Corneille choisit au contraire dans la définition de leurs sentiments une relation en chaîne :

Infante----[Rodrigue----Chimène]----Don Sanche

à laquelle les actes scéniques superposent une relation centrée autour de Chimène, puisque les trois autres ou ne se rencontrent pas du tout (l'Infante et Don Sanche, L'Infante et Rodrigue) ou ne développent pas de relation explicite (Don Sanche et Rodrigue) :

Infante----Chimène

Chimène----Don Sanche

Chimène-Rodrigue

C'est donc délibérément que Corneille renvoie Don Sanche au second plan, et enferme l'Infante dans sa solitude : le sens des actions particulières à chaque « acteur » l'emporte sur une conception linéaire de l'unité d'action classique.

Mais aussi chaque acteur a une « volonté » particulière différente des autres et dont les différences entrent en composition dans la perception de l'ensemble.

Don Sanche est l'amoureux tout court. Rien ne permet de remonter dans sa volonté d'action au-delà d'une référence très nominale à l'« Amour », posé comme l'évident motif de sa conduite : échec, relance, nouvel échec, renoncement, sa ligne de force est *ouverte sur les événements sans tension explicite* (l'interprète peut l'imaginer comme il l'entend), il est le plus simplement « dramatique », mais aussi le moins développé, l'intérêt de Corneille est ailleurs, et Don Sanche ne servira dans l'action du *Cid* que d'utilité.

Il en va tout autrement des trois autres, dont le moteur n'est pas simplement l'amour (comme source de leurs désirs), mais bien la tension conflictuelle entre l'amour et la gloire (faut-il rappeler que ce qui nous paraît une évidence est au fondement des reproches adressés, notamment à Chimène, par les adversaires de Corneille dans la Querelle ? Pour eux, dans l'univers romanesque de la tragi-comédie, le modèle du héros parfait exclut la manifestation des tensions, au profit de l'affirmation tranquille d'un principe simple). Il faut croire Corneille lorsqu'il écrit :

« ...Dans le Cid même, qui est sans contredit la pièce la plus remplie d'amour que j'aye faite, le devoir de la naissance et le soin de l'honneur l'emportent sur toutes les tendresses qu'il inspire aux amants que j'y fais parler... »(67)

Mais chacun des « acteurs » vit cette tension différemment.

Rodrigue lui, inclut la gloire dans l'amour comme condition de sa possibilité. Rodrigue n'a pas d'autre objet que Chimène, pas d'ambition politique, ni militaire : il n'accepte de défier le Comte que pour « mériter » Chimène, et vainqueur sans l'avoir voulu, ses seules initiatives autonomes dans la pièce sont pour *venir voir Chimène*. Pour le reste il obéit aux événements, à son père, à Chimène. De lui on peut donc dire qu'une fois l'offense faite, et à plus forte raison une fois le comte mort, il est *dans une impasse absolue* : Chimène lui est, quoiqu'il fasse, interdite, et la mort domine désormais son comportement. C'est avec une curieuse constance que tout au long de la pièce et jusqu'en son extrême fin, *il demande à mourir*. Ses actions obéissent donc à un principe immobile.

Le cas de Chimène est tout différent : elle n'est pas dans une impasse *elle est dans une contradiction*. En effet l'amour la pousse à souhaiter Rodrigue, et l'honneur à poursuivre sa mort. La contradiction (à la différence de l'impasse) est une situation qui peut être dépassée et trouver une solution : c'est pourquoi Chimène est au centre du dispositif des interrelations (et non Rodrigue) comme je l'ai décrit plus haut, et sollicitée de plus en plus violemment à mesure que Rodrigue change de statut, devenant le héros national qui peut remplacer son père.

Mais en même temps elle est incapable de dépasser cette contradiction, autant attachée à l'amour pour Rodrigue qu'à l'image paternelle : d'où son obstination à dire non. Elle ne raisonne pas, sans doute peut-elle passer d'un pôle à l'autre dans son for intérieur, mais dans ses actions extérieures, elle s'en tient à la première attitude adoptée. De là peut-être l'abondance des rappels de l'Ombre paternelle sanglante : ils lui servent à maintenir sa décision contre toute tentative, toute tentation. Elle est figée dans une attitude immobile. (une seule exception : quand elle avoue à Rodrigue qu'elle voudrait le voir vainqueur, V,1. Moment unique et d'autant plus beau, capital pour l'évolution de Rodrigue, mais Chimène, elle, se reprend vite par la fuite).

De l'Infante, on peut dire que pour elle *la situation est fermée dès le départ*. L'amour, interdit par la gloire, est une des composantes du personnage, mais il n'est pas le moteur de son action : car son objet, c'est proprement « la guérison » (« Mon espérance est morte et mon esprit guéri »), par rapport à quoi les événements n'apportent qu'une parenthèse (« Que veux-tu je suis folle ») à partir de laquelle il va falloir reconstituer le système de protection où elle s'est enfermée.

Ce qui frappe dans ce schéma, c'est qu'il est entièrement interne au personnage, qui n'entretient aucun lien avec les autres : elle sert de confidente à Chimène mais ne lui confie rien de son amour. Elle n'existe que pour elle-même, quand elle est seule avec sa confidente. Sa conduite n'est pas comme celle de Chimène, répétitive, elle fait un détour et revient à son point de départ. Pour le *personnage* c'est un travail sur soi considérable (elle est seule à accomplir un tel effort), mais au plan de l'action cela conduit à un statisme comparable.

Il faudrait ici ne pas oublier les autres personnages. Si le Comte, qui disparaît vite (et qui était le seul à avoir un projet d'ambition politique) ne vaut que par sa présence de Mort, et si Don Diègue une fois sa vengeance accomplie, rejoint le rôle des conseillers au second plan - ces deux personnages sont donc neutralisés par rapport au déroulement de l'action centrale qui nous occupe ici - le Roi en revanche, quoique sans intérêt personnel face aux amoureux occupe une place importante, et comme *personnage* tout à fait intéressante. Or, au plan de l'action, il est constamment sur la défensive : il veut accommoder les grands, il intervient trop tard pour empêcher le meurtre du Comte, il demande des délais pour rendre justice à Chimène; il intervient trop tard pour empêcher le meurtre du Comte, il demande des délais pour rendre justice à Chimène, il subit l'attaque des Mores et la victoire de Rodrigue, il accepte contraint et forcé le duel judiciaire. Sans doute n'est-il pas, comme les trois héros, dans la dimension du *conflit* tragique bloqué, mais sa faiblesse, sa manière de temporiser, jusque dans le pseudo-dénouement, est en phase avec l'inertie de leur propre fonctionnement. Harmonique de plus dans la construction de l'action.

L'action du *Cid* combine donc un certain nombre d'éléments :

a) des actions particulières savamment opposées l'une à l'autre dans leur principe et leur conduite, conduisant à un *isolement* de chaque « acteur » dans sa logique propre plus qu'à une convergence en rencontres ou conflits. C'est évident pour l'Infante en face du couple Rodrigue/Chimène. Mais c'est vrai également pour eux deux : leurs rencontres, sous le signe de l'amour, même refusé, sont de l'ordre de la compréhension réciproque, mais aussi de l'*impuissance*, il n'en sort rien qu'un constat de recommencement de l'impasse.

b) un *parallélisme* souligné entre ces actions particulières, du fait qu'elles ont toutes un point commun : elles contraignent les « acteurs » à une attitude immobile et répétitive.

c) le *ressort dynamique* de l'ensemble vient donc de l'extérieur, par effets de surprise et coups de théâtre. Or un point est amusant à noter : c'est que ces événements, bien qu'imprévus, fonctionnent aussi à la répétition : trois combats, trois issues théoriquement douteuses, trois victoires de Rodrigue. Mais là la répétition est d'une autre nature, elle n'est pas seulement cumulative, elle introduit une progression : Rodrigue change de stature et de statut. Tout le

monde dit qu'il remplace désormais le Comte, lui même finit par parler en chef. Et ainsi la superposition des images devrait fournir un élément dynamique au dénouement : l'image du Comte mort étant remplacée par celle de Rodrigue vivant, la faute initiale devrait être effacée (on rejoindrait alors curieusement ce que suggère le *Romancero Español* cité par Corneille : Chimène y épouse sans états d'âme l'homme protecteur qui remplace celui qu'il a tué).

Or je constate que Chimène n'accepte pas cette transformation (elle continue d'opposer les deux hommes dans le vers fameux de l'édition de 1637 :

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

Je constate aussi qu'elle se fait à l'insu de Rodrigue qui ne l'a pas cherchée et qui ne l'exploite guère. C'est plus subtilement, dans l'équilibre des discours (mais les modifications de la parole sont aussi un des éléments des actions particulières) que se manifeste une évolution entre un contenu qui ne change pas et une argumentation qui met la Mort demandée à distance par rapport au rêve maintenu de « mériter » Chimène : au point que dans la scène finale la mort n'est plus que la dernière manière dont Chimène pourrait l'éprouver pour faire pardonner son crime...

Mais cette évolution de Rodrigue reste indiquée en mineur. L'élément dominant du schéma d'action est que dans la lutte entre les éléments de progression et ceux de blocage, ce sont ces derniers, à travers Chimène qui l'emportent : le dénouement suspendu y trouve donc sa justification profonde. On comprend donc le rôle des effets de surprise dits « extéricurs ». Sans eux la situation ne peut pas évoluer. Ils ont une fonction dynamique, qui a deux effets complémentaires : ils définissent la progression, et soulignent les immobilités répétitives. C'est bien de leur combinaison qu'est faite l'action du *Cid*.

Il faudrait pouvoir alors établir la relation entre ces principes de l'action et les formes dramaturgiques de la pièce. Sans vouloir en faire une présentation détaillée qui prendrait ici trop de place, on peut relever quelques points intéressants :

a) en ce qui concerne le LIEU, la subdivision du lieu général (« La scène est à Séville ») en quatre lieux différents qui se succèdent à l'intérieur des actes et conduisent à compter onze grandes séquences dans la pièce est bien évidemment le support de l'éclatement de l'action générale en « actions particulières ».

Mais le long commentaire que Corneille fait dans l'Examen de la séquence qui clôt le premier acte (de la scène du soufflet aux stances de Rodrigue) est riche d'enseignement : il suggère que si l'on s'en tient à la seule logique des *personnages*, cette séquence devrait éclater en fragments plus petits situés dans

des lieux différents (la même remarque peut s'appliquer à d'autres passages du texte, comme le début du II entre l'entrevue Comte/Arias et le défi de Rodrigue au Comte, ou la fin du V avec l'entrée assez curieusement abrupte du Roi chez Chimène : la fragmentation du texte pourrait passer de onze à quinze ou seize séquences...). Ainsi l'unité de cette séquence est due non à la « vraisemblance » mais aux contraintes de la scène (qu'il appelle le nécessaire théâtral), et elle est assurée (outre la prudence qui consiste à ne pas désigner le lieu précisément - origine du lieu « abstrait » qui dominera la dramaturgie des tragédies « classiques » de Corneille) par la *présence physique* du même acteur d'une scène à l'autre. Cette continuité de présence (qui définit la question bien connue de la « liaison des scènes ») assure ainsi *à partir de la perception du public* une unité quasi-matérielle de l'ensemble, comme si les acteurs se donnaient la main du début à la fin de la pièce. Et c'est elle (elle seule) qui fait problème dans le *Cid*, et non la perception de l'action proprement dite, du fait que l'Infante ne l'assure pas. Et c'est pourquoi la critique s'est cristallisée sur son personnage.

Mais il me semble qu'on confond, quand on le déclare « inutile », les deux types de liaisons : celle des scènes, et celle des actions. Or Corneille traite de ce point dans *l'Avis au lecteur* placé en tête du second tome de ses *Oeuvres* en 1648, en comparant (par rapport à la réception du public) l'Infante du *Cid* et la Sabine d'*Horace*.

« Sabine ne contribue non plus aux incidents de la tragédie dans ce dernier que l'Infante dans l'autre, étant toutes deux personnages épisodiques qui s'émeuvent de tout ce qui arrive selon la passion qu'elles ressentent, mais qu'on pourrait retrancher sans rien ôter de l'action principale. Néanmoins l'une a été condamnée presque de tout le monde comme inutile, et de l'autre personne n'en a murmuré, cette inégalité ne provenant que de la liaison des scènes qui attache Sabine au reste des personnages et qui, n'étant pas observée dans le *CID*, y laisse l'Infante tenir sa cour à part ».

De ce texte on peut retirer que, si l'Infante avait été liée aux autres, personne ne l'aurait jugée inutile, et donc que si un rôle épisodique non lié peut être retranché de l'action principale, il n'en est pas moins utile à l'équilibre de l'action dans son ensemble (laquelle ne se réduit à une action « unique » que dans les pièces « de peu d'invention »). Corneille, qui accepte volontiers la critique sur le premier point (sa technique propre ayant elle-même évolué), n'a jamais, à ma connaissance, condamné le personnage de l'Infante dans sa définition. Il faut donc renverser le jugement : l'absence de liaison, inscrite dans la forme du texte du *Cid*, n'est pas signe d'une absence d'unité d'action, mais signe d'une action conçue et acceptée par lui en 1637 comme juxtaposant l'histoire des trois personnages, l'unité d'ensemble venant du rapport de

parallélisme et d'opposition entre leurs aventures. Dirai-je en harmonie avec la sensibilité moderne ?

b) en ce qui concerne le TEMPS, Corneille souligne que les indications explicites du texte relèvent de la volonté de faire apparaître le respect des vingt-quatre heures : ce sont elles qui sont à l'origine des critiques et il regrette de les avoir indiquées. Ce commentaire me paraît la marque de ce que l'action réelle fonctionne plus simplement, dans la perception de la succession des événements. Plus intéressants à noter sont les effets de décalage qu'introduit la rupture des scènes à l'intérieur des actes : par exemple, la scène II, 3 entre Chimène et l'Infante, qui semble en continuation de l'entrevue du I et où les femmes ignorent le défi de Rodrigue au Comte : subtil effet de brouillage de la chronologie qui souligne la simultanéité d'actions parallèles.

c) en ce qui concerne les FORMES DU DISCOURS, je me contenterai de noter que le fait que l'Infante et Rodrigue aient tous les deux des Stances, et Chimène non, est en rapport avec leur « action » propre : les impasses dans lesquelles sont les deux premiers, autorisent en effet le discours délibératif, alors que Chimène, dans sa contradiction bloquée, n'est jamais en situation de délibérer.

d) en ce qui concerne les CINQ ACTES, qui n'ont pas de continuité temporelle, il serait intéressant de mesurer le rapport entre le schéma d'action d'ensemble et la répartition des épisodes, afin de déterminer quel type d'unité ils ont, s'ils en ont une. Or des trois événements importants que sont les combats de Rodrigue, seule la bataille contre les Maures se passe dans un entr'acte II est vrai qu'elle se déroule dans un lieu éloigné, hors de Séville : c'est la pause la plus importante : au contraire les autres entr'actes sont relativement vides d'événements. Les autres combats se déroulent hors scène mais pendant la durée d'un acte (II et V), et les quatre « moments » que cela fait apparaître ne correspondent donc pas aux divisions en actes. Les ensembles qu'ils forment sont : le I et le début du II, la fin du II et le III, le IV et le début du V, la fin du V. Les actes reçoivent alors leur unité de deux autres éléments : une unité chronologique (simultanéité ou succession rapide des scènes, repère chronologique dans la journée) et une fin fortement théâtrale : les stances de Rodrigue (I), la présence du roi et la décision de justice (II), le départ pour la bataille (III), une nouvelle scène à la cour et la décision du duel

De plus, pour utiliser le parallélisme des actions sans monotonie ni surcharge, Corneille qui donne tout normalement l'état des trois personnages pendant l'exposition et au dénouement (I et V), évite pour chaque série de « réactions », celle d'un personnage : Chimène au II, l'Infante au III, Rodrigue au IV.

On pourrait aller encore plus loin dans la description, mais les quelques directions données ici suffisent à montrer jusqu'où peut aller dans le détail de l'agencement, le souci que manifeste Corneille de faire jouer les trois éléments

de l'action : oppositions, parallélismes, et progression dynamique et de les fondre dans un tout organisé.

On peut alors s'interroger sur l'action dans son ensemble et son unité. Corneille l'affirme maintenue, dit-il, par le péril que court Rodrigue, et dénouée par la disparition de ce péril. Il est vrai, et l'analyse faite plus haut le montre, ce péril est constant pour Rodrigue. Mais je ne peux m'empêcher de mesurer combien il est multiple. En effet ce péril n'est pas toujours lié à Chimène et à l'obstacle qu'elle oppose désormais à Rodrigue : car Rodrigue est menacé par le Comte, par les Mores, par Don Sanche, par Chimène bien sûr et encore plus par lui-même ! Corneille a beau dire (en 1660 !) que l'action est dénouée par la disparition de tout péril même si le mariage n'est pas accompli, il est permis de se demander si l'affirmation d'unité à ce point de vue, pour être juste, n'en est pas moins formelle...

On voit aussi en quoi le schéma général de l'action dans le Cid n'est pas classique. Non que les classiques défendent une définition simpliste de l'unité d'action comme linéaire. Ils acceptent très bien les épisodes, du moment qu'ils obéissent à une règle de *convergence* vers l'action principale. Pour le modèle classique, - celui de Corneille après la querelle du CID, pour Racine, pour Voltaire encore, - une situation initiale est donnée, tendue comme un ressort, et quand le ressort se détend, on observe le déroulement des rebondissements dans une logique interne à la situation, à travers une écriture qui utilise conjointement la liaison des actions et la liaison des scènes, la seconde garante de la première. Ce sera, encore à la fin du XIX^{ème} siècle, la théorie de la « pièce bien faite », selon la comparaison fameuse des boules de billard.

Le modèle sous-jacent au Cid est au contraire appuyé sur la *divergence* : on assiste à l'irruption d'un certain nombre d'événements imprévus, à partir desquels les « acteurs » réagissent chacun à sa manière, dans des actions parallèles qui se lient, non pas principalement par imbrication successive en liaison causale nécessaire, mais par juxtaposition, rapprochement de fait, l'unité de l'ensemble, que je crois forte, se construisant dans *l'esprit du spectateur*.

Pour conclure, peut-on tirer quelques remarques sur le genre auquel appartient le Cid, tragi-comédie ou tragédie ? C'est, bien évidemment dans sa forme, une tragi-comédie, le sous-titre de 1637 l'indique clairement. Mais Corneille n'aura pas grande difficulté (à la différence de *Clitandre*) à en faire une tragédie en 1660. Il ne faut donc pas forcer les ruptures. Corneille évoluera et « améliorera » sa technique d'écriture, mais pour l'essentiel, dès le Cid, la très personnelle formule cornélienne relève des deux esthétiques :

- de la Tragi-comédie romanesque il retiendra toujours (voir les pièces qui reviennent le plus souvent dans ses commentaires, comme *Rodogune*, *Héraclius* et *Nicomède*) des événements hauts en relief et en coups de théâtre et

jouant sur la surprise (le « vraisemblable extraordinaire »), ainsi que le principe d'un premier acteur sympathique.

« Le premier acteur pour qui nous devons toujours ménager la sympathie de l'auditoire » (104)

« C'est un soin que nous devons prendre de préserver nos héros du crime tant qu'il se peut, et les exempter même de tremper leurs mains dans le sang, si ce n'est en un juste combat... »(105)

« notre maxime de faire aimer nos principaux acteurs n'était pas de l'usage des anciens... » (106)

de la Tragédie il introduit déjà dans le Cid l'unité d'action (unité de péril) et surtout la fragilité des personnages qui combattent contre eux-même (contrairement à l'habitude du héros parfait de la tragi-comédie, un des points chauds de la querelle) et dont il fera dans le *Second discours* l'exemple type du ressort *tragique* (la pitié et la crainte etc.) : (90)

« [Les conditions que demande Aristote] se rencontrent dans le CID et en ont causé le grand succès : Rodrigue et Chimène y ont cette probité sujette aux passions, et ces passions font leur malheur, puisqu'ils ne sont malheureux qu'autant qu'ils sont passionnés l'un pour l'autre. Ils tombent dans l'infélicité par cette faiblesse humaine dont nous sommes capables comme eux ; leur malheur fait pitié, cela est constant, et il en a coûté assez de larmes aux spectateurs pour ne le point contester... » (90)

Pour terminer, il est amusant de se pencher sur l'opinion de Scudéry dans ses Remarques, car, mise à part la partialité et la malveillance dans les présupposés, Scudéry a bien senti le problème, en plaçant son analyse sous le signe d'une opposition entre la tragédie et la tragi-comédie :

« La tragédie composée selon les règles de l'art ne doit avoir qu'une action principale à laquelle tendent et viennent aboutir toutes les autres ainsi que les lignes se vont rendre de la circonférence d'un cercle à son centre. (...) on n'a pas à dessein de surprendre le spectateur puisqu'il sait déjà ce qu'on doit représenter.

Mais il n'en va pas ainsi de la tragi-comédie. (...) Il faut que le premier acte dans cette espèce de Poème embrouille une intrigue qui tienne toujours l'esprit en suspens, et qui ne se démêle qu'à la fin de tout l'ouvrage. Ce noeud gordien n'a pas besoin d'avoir un Alexandre dans le CID pour le dénouer. Le Père de Chimène y meurt presque dès le commencement : dans toute la pièce, elle ni Rodrigue ne poussent et ne peuvent pousser qu'un seul mouvement : on n'y voit aucune diversité, aucune intrigue, aucun noeud, et le moins clairvoyant des spectateurs

devine, ou plutôt voit la fin de cette aventure aussitôt qu'elle est commencée (...) Le sujet ne vaut rien du tout. »

Scudéry n'a-t-il pas pressenti ce que l'action, chez Corneille (convergence relative, surprise et juxtaposition) avait d'inclassable ?

Pierre Voltz
Université de Provence