



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

‘ ‘Le Cid’ ’ (1637)

**tragi-comédie en cinq actes et en vers
de Pierre CORNEILLE**

pour laquelle on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

l'intérêt de l'action (page 3)

l'intérêt littéraire (page 4)

l'intérêt documentaire (page 6)

l'intérêt psychologique (page 7)

l'intérêt philosophique (page 9)

la destinée de l'œuvre (page 10)

une mise en scène (page 12)

Bonne lecture !

Acte I

À Séville, dans l'Espagne du Moyen Âge, Rodrigue, fils de don Diègue, et Chimène, fille de don Gomes comte de Gormas, amants heureux, doivent s'unir dans le mariage. Elle éprouve des craintes au moment où don Diègue doit demander sa main après le Conseil où sera nommé le gouverneur du prince. L'Infante, la fille du roi, aime Rodrigue, mais, ne pouvant l'épouser, l'a rapproché de Chimène. Don Diègue a été nommé gouverneur du fils du roi alors que don Gomes considère que cette tâche devait lui être confiée : il affronte le vieillard, l'insulte, le gifle et le désarme d'un coup d'épée. Don Diègue exprime son désespoir et demande à Rodrigue de le venger. Au cours de « stances », dans une lutte douloureuse avec lui-même, il se plaint du dilemme dans lequel il est placé.

Acte II

Sur la place publique, Rodrigue aborde le comte qui refuse une réparation. Rodrigue le provoque en duel. L'Infante reconforte Chimène qui est soumise, elle aussi, à un dilemme. L'Infante voudrait empêcher le duel, mais les deux hommes sont sortis en se querellant. Elle reprend espoir, car ce combat éloigne Rodrigue de Chimène et va donner à celui-ci une valeur qui le rendra digne d'une princesse. Le roi est mécontent du fait que le comte ait refusé réparation. Don Sanche, amoureux de Chimène, justifie le comte, mais le roi le fait taire. On apprend que, à l'issue du duel, le comte est mort. Chimène vient demander justice au roi, tandis que don Diègue justifie son fils et réclame d'être puni à sa place. Elle affronte don Diègue, l'accuse et il riposte. Rodrigue est-il coupable? Chimène l'emportera-t-elle? La décision est remise.

Acte III

Le désarroi est identique chez Rodrigue et chez Chimène qui s'aiment toujours. Rodrigue ose s'introduire de nuit chez elle pour lui offrir sa vie. Mais elle est au palais, et Elvire, sa suivante, le fait se cacher. Chimène est de retour avec don Sanche qui, l'aimant sans espoir, lui offre son épée. Mais elle lui déclare préférer attendre la décision du roi. En fait, elle est déchirée entre deux devoirs, et Rodrigue l'entend déclarer à sa suivante qu'elle exigera sa punition et sa mort, puis se tuera à son tour. Se montrant alors, le jeune homme, au cours d'un dialogue très pathétique, lui demande de le tuer de sa propre main. Mais la jeune fille refuse, déclare attendre réparation d'un combat régulier, ne lui cache ni son amour ni l'espoir qu'il puisse se défendre contre le roi et contre elle ; ils s'aiment mais suivront leur devoir. Dans la rue, se manifeste le contraste entre les sentiments de Rodrigue et ceux de don Diègue : trouvant enfin son fils, il lui dit sa joie et lui annonce que les Maures sont là, qui cherchent à surprendre Séville et vont débarquer pendant la nuit. Il lui suggère de tenter une action d'éclat susceptible de le racheter et de mettre fin à ses malheurs. Rodrigue qui recherche la mort accepte : que va-t-il advenir de lui?

Acte IV

Elvire annonce à Chimène le triomphe de Rodrigue sur les Maures, mais celle-ci est toujours décidée à faire son devoir. L'Infante lui oppose qu'on ne poursuit pas le sauveur de la patrie, mais c'est en vain. Le roi exalte Rodrigue qui raconte la bataille : il a pris la tête de quelques milliers de guerriers, a repoussé les assaillants et fait prisonniers deux rois. Le récit de cet héroïque exploit suscite les louanges les plus chaudes de la part du roi. Mais Chimène vient demander justice. Le roi lui annonce faussement la mort de Rodrigue au cours du combat ; il la pousse ainsi à révéler son amour et sa douleur et, en effet, elle s'évanouit. Mais aussitôt qu'elle apprend que son bien-aimé est encore en vie, elle réclame vengeance. Le roi, plein de reconnaissance pour celui qui vient de battre les Sarrasins, la lui refuse, mais conçoit un stratagème : il consent à un duel avec celui qui voudra la venger. Don Sanche se présente. Chimène épousera le vainqueur : qui sera-t-il?

Acte V

Chez Chimène, Rodrigue lui déclare être disposé à se laisser tuer pour l'apaiser ; mais elle refuse et le supplie d'être le vainqueur, en l'arrachant ainsi des bras de don Sanche car, lui rappelle-t-elle, elle est le prix du combat ; il se défendra. L'Infante se désespère : Rodrigue est devenu digne d'elle mais, par devoir, elle le laissera à Chimène. Celle-ci craint l'issue du combat : son cœur l'éloigne de don Sanche, son devoir l'éloigne de Rodrigue. Lorsque don Sanche, battu, vient lui apporter son épée, la jeune fille, croyant qu'il a tué Rodrigue, l'accable d'injures et lui avoue son amour pour le Cid. Se croyant libérée par la mort de Rodrigue, elle demande au roi de ne pas l'obliger à épouser don Sanche. Mais Rodrigue est vivant, et il est vainqueur. Elle doit obéir à la loi qu'elle a acceptée. Elle ne lui cache plus son sentiment mais elle ne peut accepter d'être unie ainsi au meurtrier de son père. L'Infante lui donne, une seconde fois, Rodrigue qui, une dernière fois, offre sa vie à Chimène. Elle reconnaît qu'elle ne le hait pas mais dit devoir obéir au roi ; que celui-ci ne lui impose pas un mariage odieux ; Rodrigue ira combattre et 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

Intérêt de l'action

Corneille a puisé directement dans le drame de Castro pour sa tragi-comédie en cinq actes,

Classification : Corneille a sous-titré sa pièce « *tragi-comédie* » parce que c'est une tragédie (des princes et des rois sont mêlés à des affaires politiques et courent un danger de mort) mais qui se termine bien puisqu'on peut espérer l'union future de Rodrigue et de Chimène. Il avait aussi inventé le genre de la « *comédie héroïque* » qui développe, sans aucun péril de mort, une intrigue de mariage mêlée de politique dans des milieux royaux ou princiers ; cette étiquette pourrait donc aussi convenir. Bien que Corneille veuille que l'amour soit au second plan, la situation est par excellence romanesque : une amante que son devoir force à poursuivre la mort de son amant qu'elle tremble d'obtenir, une fille de roi soupirant pour un jeune homme qui n'est pas de sang royal, un adversaire tué en duel, un autre généreusement épargné, une victoire sur les ennemis, et toujours, chez le héros, le souci de se soumettre à la volonté de celle qu'il aime.

La pièce présente aussi des éléments de comédie : quiproquos, stratagème du roi pour berner Chimène.

Originalité : Les auteurs classiques empruntent leurs sujets à des sources qui sont non seulement avouées mais claironnées. Avec modestie, on se présente parfois comme un simple traducteur du prédécesseur. La plupart du temps, ces sources sont antiques et, pour Corneille, elles seront romaines. Mais, ici, c'est un sujet espagnol qui s'est imposé. La pièce est, en effet, inspirée du « *Romancero* », poème médiéval espagnol, et d'une épopée dramatique de Guilhem de Castro, « *Las mocedades del Cid* » (1618, « *La jeunesse du Cid* ») qui présente un personnage historique : Ruy Diaz de Bivar, qui, par ses couleurs, son ton épique, son action étendue sur plusieurs années, offrait à Corneille le thème de l'amour de deux jeunes gens, que des faits dramatiques vont séparer, et la lutte entre l'amour et l'honneur bien que ce conflit fût, en quelque sorte, étouffé au milieu d'un nombre excessif d'aventures romanesques et épiques. Voltaire commenta : « 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 Guillén de Castro, furent sentis par Corneille, comme on découvre un sentier couvert de ronces et d'épines. »

Nous savons que Corneille parlait couramment l'espagnol, probablement grâce au nombre important de familles espagnoles installées à Rouen, sa ville natale. Les Corneille étaient alliés à une famille

d'origine espagnole, les Chalon, dont un des membres avait pour prénom Rodrigue et avait vingt ans quand Corneille écrivit "*Le Cid*". Cependant, il fit subir des modifications importantes au drame espagnol.

Déroulement : Corneille prend comme pivot de son drame la lutte intérieure entre deux sentiments, et réduit l'action à ses éléments essentiels, en la contenant dans les limites de vingt-quatre heures (selon le goût du théâtre français) et en la concentrant dans une violente crise psychologique. Le conflit est provoqué par une situation exceptionnelle. L'aventure extérieure demeure romanesque, amoureuse, pleine de véhémence, le décor demeure héroïque et guerrier. Mais ces éléments sont fondus et ardemment transfigurés par la passion de l'honneur qui exalte et tourmente, tour à tour, l'âme des deux protagonistes.

On voit à la scène 6 de l'acte I (les stances de Rodrigue) se former le nœud cornélien, un dilemme impossible à résoudre. Mais Chimène, elle aussi, le connaît, de même que l'Infante. Quand Chimène vient demander justice, le drame est noué. Rodrigue devait tuer don Gormas pour se montrer digne de Chimène et celle-ci devait demander justice contre l'homme aimé, pour se montrer digne de lui !

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 épousera le vainqueur du duel : qui sera-t-il?
- à la fin de l'acte V, même le dénouement laisse planer l'incertitude.

Le stratagème du roi et la méprise de Chimène sont des exemples des rebondissements que Corneille sait donner à son action.

Mais les actions physiques ne sont pas montrées à cause du respect des prétendues bienséances qui correspondait, en fait, à l'impossibilité technique d'avoir une action violente sur la scène à l'italienne.

Découpage : Il est classique : il se fait en cinq actes et en scènes. Mais la règle des trois unités n'est pas respectée. Corneille a écrit sa pièce avec la fougue de la jeunesse et du génie. Aussi a-t-il bousculé les bienséances et la règle des trois unités : l'unité d'action n'est pas respectée parce que l'utilité du rôle de l'Infante est contestable ; l'unité de temps n'est pas respectée parce qu'une nuit est nécessaire pour que la bataille ait lieu ; surtout, l'unité de lieu n'est pas du tout respectée, ce qui a provoqué le déchaînement des doctes contre Corneille dans la fameuse querelle du "*Cid*" où il a été demandé à la toute jeune Académie française de donner son avis.

Intérêt littéraire

La pièce, comme toute tragédie, est écrite dans la langue noble qui ne peut être que celle des personnages, et en vers, des alexandrins, qui sont nécessaires à la solennité du sujet, qui s'imposaient dans toutes les tragédies du temps. Mais l'alexandrin est, chez lui, 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 dans un ou deux vers ; d'où des maximes :

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

*« Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour.
Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense. »* (vers 284-285)

*« 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)

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

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

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

La vigueur héroïque se manifeste

- dans des échanges tels que celui-ci :

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

- dans une narration telle que celle-là :

«*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)

Le poète sut aussi exprimer avec lyrisme

- la douleur :

«*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)

- le conflit fondamental :

«*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)

«*Et je veux que la voix de la plus noire envie
Elève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis,
Sachant que je t'adore et que je te poursuis.*» (vers 970-972)

Corneille a le goût et l'art des débats oratoires. Il organise de véritables procès : procès de Rodrigue devant le roi avec le réquisitoire de Chimène et le plaidoyer de don Diègue (II, 8). Cette éloquence ample et lucide ne laisse 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 la forme du monologue qui peut être lyrique : ce sont les stances de Rodrigue. La cadence des stances de Rodrigue est inégale, ce qui permet de mieux rendre la colère, la menace, l'inquiétude, l'irrésolution :

«*Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une injuste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,*

*Je demeure immobile, et mon âme abattue
Cède au coup qui me tue.»* (vers 291-296)

. Mais elles marquent un tournant décisif : à la fin de ses stances, Rodrigue voit clair dans son cœur. D'autre part, la variété des rythmes et des rimes, les effets de refrain («*Faut-il punir le père de Chimène?*») permettent au poète de rendre avec plus de nuances et plus d'intensité les sentiments de son héros dans la crise qu'il traverse.

Il est souvent impossible de distinguer chez Corneille éloquence et poésie.

La poésie héroïque latente éclate soudain en éclairs fulgurants. Écoutons le comte et don Diègue chanter leur gloire ou la gloire (I), Rodrigue défier l'Espagne entière (vers 1558-1564). Le récit de Rodrigue (IV, 3) est un magnifique fragment d'épopée. Il se développe ainsi tout un symbolisme héroïque, des métaphores parfois baroques (d'où le reproche fait par Voltaire sur les vers 673-678 : le jeu de mots sur les «*lèvres*» d'une plaie). Mais la pièce entière est animée par la métaphore puissante du sang généreux.

Corneille est capable aussi du lyrisme amoureux : duos d'amour de Rodrigue et Chimène (III,4, vers 985-1000).

Pourtant, ses ennemis lui reprocheront «*beaucoup de vers bas et de façons de parler impures*». Ils lui reprocheront, en particulier, la forme et l'in vraisemblance des stances de Rodrigue.

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

Intérêt documentaire

La pièce est fondée sur un épisode de l'Histoire de l'Espagne au Moyen Âge. Rodrigo Diaz de Bivar, né en 1043, est un héros de la Reconquête. Il servit d'abord le roi de Castille puis le frère ennemi de celui-ci qui lui donna en mariage sa cousine Jimena (Chimène). Tombé en disgrâce, il parcourut l'Espagne, offrant ses services à des princes chrétiens et même musulmans et remportant d'éclatantes victoires, d'où son surnom de «*Cid* (de l'arabe «*sidi*» : seigneur) *Campeador*» (de l'espagnol : «*guerrier illustre*»). En 1094, il s'empara du royaume maure de Valence dont il fut le souverain jusqu'à sa mort. Symbole de la chevalerie castillane au temps de la Reconquête, le Cid devint un personnage légendaire et inspira, dès 1140, un des chefs-d'œuvre de la littérature espagnole, le «*Cantar del mio Cid*», poème épique qui fut à l'origine de nombreux «*romances*» qui forment le «*Romancero du Cid*». Cette légende a inspiré ensuite des auteurs dramatiques dont les plus importants sont Guilhem de Castro et Corneille.

La pièce dépeint des mœurs anciennes où primaient la soumission au clan et la vendetta (don Diègue s'adressant à Rodrigue : «*Viens mon fils, viens mon sang, viens réparer ma honte*»). Dans une certaine mesure, ce sont les mœurs du Moyen Âge, la civilisation féodale voyant, en effet, le grand pouvoir de petits seigneurs très fiers de leurs prérogatives et qui supportaient mal la tutelle du roi : ce sont, dans la pièce, don Diègue et, surtout, le Comte. Ils perpétuent un code de l'honneur qui exige la réparation d'un affront dans le sang, qui a inventé la pratique étrange du duel judiciaire ; ce sont ces codes sociaux qui obligent Rodrigue à tuer le père de Chimène.

Mais, en fait, Corneille est plus sensible à l'état de la France du temps de Richelieu, et même, plus spécialement, celle de 1636. C'était un pays encore chevaleresque où les métaphores amoureuses et guerrières s'entrecroisaient continuellement dans les salons comme à la cour. L'Espagne était alors la puissance prédominante en Europe et imposait sa culture ; tout en France était alors à l'espagnole : le costume, le ton de la conversation et celui de la galanterie, les mœurs. À cet égard, l'Espagne offrait justement à Corneille le type de tempérament (qu'on appelle l'espagnolisme) auquel il aspirait confusément et où l'honneur, romanesque, éloquent, exalté, la poursuite énergique de la vengeance, tiennent une grande place avec la passion amoureuse, la jalousie.

Les deux pays étaient pourtant en guerre, l'Espagne avait même envahi le territoire français mais on avait repris Corbie. Richelieu pouvait donc être mécontent de cette pièce qui exaltait l'héroïsme espagnol, mais, paradoxalement, on trouvait dans l'héroïsme du Cid dans sa lutte contre les Maures un exemple exaltant pour inciter à lutter contre l'envahisseur.

Le duel était un sujet d'actualité : Richelieu l'avait interdit parce qu'il causait une terrible hémorragie des aristocrates ; or, autre raison pour le cardinal d'être mécontent, il y en a deux dans la pièce, qui présente des arguments pour et contre la légitimité de cette coutume.

Richelieu, enfin, défendait la royauté contre les grands féodaux orgueilleux comme le sont le Comte et don Diègue : ils imposent la loi féodale du devoir de la vengeance aux jeunes.

Intérêt psychologique

Corneille est-il un bon psychologue, lui qui peindrait, selon La Bruyère, les êtres humains «*tels qu'ils devraient être*» tandis que Racine les peindrait «*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?

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. Ces qualités (ou ces défauts, selon la conception que l'on se fait de la vie) se trouvent, évidemment, d'abord chez le Comte et chez don Diègue, des hommes de pouvoir, des hommes âgés, fidèles à la tradition d'autorité et d'honneur qui est celle de leur milieu, qui semblent ne pas tenir compte des sentiments : «*L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir*».

Mais même les jeunes gens que sont l'Infante, Rodrigue et Chimène demeurent volontaires et lucides et, en toute circonstance, agissent dans la plénitude entière du sentiment de leur responsabilité : «*Je le ferais encor, si j'avais à le faire*» (vers 878) affirme Rodrigue. Il a un côté «*Toujours prêt !*» qui répond au «*Va, cours vole et nous venge !*» de son père et Corneille lui-même s'amuse de la hauteur où il se drape, s'enchantant de son éloquence, se grisant des sentiments extrêmes qu'il brandit. L'Infante, lorsqu'elle lutte contre son amour pour Rodrigue, n'obéit pas à un simple préjugé de caste : elle se jugerait diminuée si, dédaignant ce qu'elle se doit, elle cédait à son inclination. Sa raison la persuade qu'elle doit renoncer à Rodrigue. Celui-ci, s'il ne provoquait pas le comte, serait déshonoré aux yeux de son père, aux yeux de tous, aux yeux de Chimène ; honni comme un lâche par la société féodale dans laquelle il vit, il deviendrait une sorte de paria. Mais, cet ordre social, il l'accepte ; dès lors, sa décision ne doit plus rien qu'à lui-même, à sa volonté libre et souveraine. Une fois le Comte mort, Chimène agira comme lui, pour les mêmes raisons.

On pourrait donc croire, à première vue, qu'ils font taire leur amour pour se soumettre au sens du devoir. Corneille privilégie les passions nobles et mâles ; dans l'ensemble de son théâtre, l'amour doit se contenter du second rang, laissant le premier soit au «*devoir de la naissance*» et au «*soin de l'honneur*», soit à l'ambition et à la vengeance. Son théâtre est extrêmement viril et même les femmes peuvent manquer de féminité. D'où la conception assez simpliste qu'on peut se faire d'eux, la moquerie qu'ils peuvent provoquer, comme dans cette réplique prêtée à Chimène par un ironiste : «*Qu'il est beau l'assassin de papa !*», comme dans toutes ces versions parodiques qui ont été faites du «*Cid*», en particulier «*Le Cid magané*» de Réjean Ducharme.

En fait, Corneille ajoutait que «*la haute vertu*» se trouvait chez ses personnages «*dans un naturel sensible à ces passions*» (l'amour) et les domptait «*sans les affaiblir, leur laissant toute leur force pour en triompher plus glorieusement*». S'ils sont lucides, volontaires et responsables, ils sont aussi capables de souffrir et de se troubler, parce qu'ils aiment véritablement.

Même les pères ne sont pas unidimensionnels : le vieux Don Diègue n'est pas insensible à ce que peut ressentir son fils, en dépit de la fermeté qu'il affecte, et le Comte lui-même éprouve de la pitié pour le jeune imprudent qui brave la mort avec tant de courage.

Mais c'est chez les jeunes personnages qui connaissent l'amour que le conflit des valeurs est le plus marqué. L'Infante, si elle est fille du roi, n'en est pas moins une femme et aime Rodrigue. Celui-ci n'a rien d'un matamore, c'est aussi un amoureux qui aime Chimène d'abord parce qu'elle est belle : «*Et ta beauté sans doute emportait la balance*». Corneille note : «*En dépit de la mort du Comte, Rodrigue aime toujours Chimène... Il suit son devoir sans rien relâcher de sa passion*» ; il va jusqu'au bout de

son effort mais il est désespéré. De la même façon, Chimène, en demandant la tête de Rodrigue, ne continue pas moins de l'aimer.

Mais on se plaît trop souvent à ne voir, chez Corneille, qu'une opposition simpliste entre amour et devoir. En fait, elle est dépassée et conduit même à un véritable paradoxe. On peut donc se demander : Amour, sens du devoir ou souci de sa gloire, qu'est-ce qui anime vraiment et Rodrigue et Chimène et l'Infante aussi? Il faut constater que les personnages, pour leur amour comme pour leur devoir, sont animés par le souci de leur gloire, c'est-à-dire une forme passionnée de l'honneur, 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. Pour le héros, il s'agit avant tout de ne pas déchoir à ses propres yeux. Il veut réaliser la plus haute image de lui-même. Il veut provoquer, maintenir et augmenter l'admiration dont il est l'objet. L'admiration est le ressort tragique proprement cornélien. Rodrigue est admiré par l'Infante et par Chimène ; il va admirer 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, s'ils s'opposent souvent ou, du moins, paraissent s'opposer, leur essence étant 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'intuition est, en effet, divinatrice : Chimène aime Rodrigue avant qu'il ait eu l'occasion de s'illustrer ; elle pressent en lui (de même que l'Infante) le héros futur. L'estime réciproque va nourrir et vivifier 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. Rodrigue est invincible parce qu'il aime et se sent aimé. Au cours du combat contre les Maures, il est animé, n'en doutons pas, par l'aveu de Chimène : «*Va, je ne te hais point* »(vers 963) et par ces mots de don Diègue :

*« Si tu l'aimes, apprendis que revenir vainqueur
C'est l'unique moyen de regagner son cœur »*(vers 1095-1096).

Avant le duel avec Don Sanche, au cri que l'amour arrache à Chimène : «*Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix*», la généreuse exaltation du Cid ne connaît plus de borne (vers 1558-1564). Ainsi, l'amour cornélien ressemble à l'amour courtois du Moyen Âge féodal et à la conception romanesque de l'amour précieux. Pour Corneille, l'amour véritable est une passion noble qui fait non pas des lâches mais des héros.

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 conception cornélienne de l'amour, ne peut être aimée qu'une personne qui est digne d'être aimée, l'amour est fondé sur l'admiration. Il faut donc, pour être aimé, satisfaire sa gloire qui passe par l'accomplissement du devoir.

Le cas est patent chez l'Infante à qui son rang de fille du roi impose de n'épouser qu'un prince de sang royal, qui éprouve de l'amour pour Rodrigue, amour auquel elle renonce par un sens du devoir, par une soumission à la raison, et surtout par un souci de sa gloire, c'est-à-dire un souci du respect qu'elle se doit à elle-même, comme fille du roi, qui est vraiment primordial chez elle, qui étouffe l'être intime, mais qui 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.

Rodrigue est soumis à un dilemme : se venger, c'est perdre Chimène ; ne pas se venger, c'est perdre la gloire et donc aussi perdre Chimène. Le paradoxe cornélien est qu'il devait tuer le père de Chimène pour être aimé d'elle :

*« 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,
Qui m'aima généreux me haïrait infâme »*. (vers 886-890)

*«Je t'ai fait une offense, et j'ai dû m'y porter
Pour effacer ma honte, et pour te mériter».* (vers 895-896)

Rodrigue n'a donc pas oublié Chimène ; c'est même le désir de ne pas démeriter d'elle et, par là, d'en être estimé qui le fait agir. Mais il est cruellement tenaillé lorsqu'il doit envisager de tuer le père de celle qu'il aime (dans les stances), car il craint de la perdre, il craint de découvrir qu'elle n'est pas en fait de son niveau ; il accomplit son devoir tout de même assez facilement car c'est un homme, mais son amour est décuplé quand il découvre que Chimène est bien son égale en cherchant, elle aussi, à se venger, en demandant sa propre mort ; il n'aurait pas pu continuer à l'aimer si elle ne l'avait pas fait.

Chimène est donc soumise à un dilemme symétrique : elle doit demander le châtement de l'assassin de son père pour être digne de son amour ; ne pas se venger, c'est perdre la gloire et donc aussi perdre Rodrigue. Le paradoxe cornélien est qu'elle devait obtenir la mort de Rodrigue pour être aimée de lui. 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 est hystérique (c'est dans le texte), elle a plus de mal à poursuivre sa vengeance et elle s'évanouit lorsqu'elle croit que Rodrigue a été tué. Comme elle est faible, elle doit d'autant plus affirmer sa virilité, sa vertu, son souci de l'honneur et de la gloire ; c'est pourquoi elle a toujours ce mot à la bouche. Le paradoxe cornélien, c'est aussi qu'elle n'aurait pu continuer à aimer Rodrigue s'il n'avait pas fait son devoir, s'il n'avait pas tué son père. C'est ce dont a conscience Rodrigue :

«Qui m'aima généreux me haïrait infâme». (vers 890).

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)

*«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)

Il semble que ce ne soit plus l'amour mais la gloire seule qui soit en jeu. *«Pour conserver sa gloire et finir son ennui»*, Chimène n'exprime qu'un désir (vers 847-848) : *«poursuivre Rodrigue et mourir après lui»*. De sa gloire seule, elle semble souhaiter la victoire, mais c'est parce qu'elle n'est pas sûre de sentiments parallèles chez Rodrigue. Il suffira 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.

Ce paradoxe, elle aura plus de mal aussi à le dépasser et c'est pourquoi la pièce se termine alors qu'elle ne l'a pas encore formellement dépassé, 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, par son énergie.

Intérêt philosophique

Sens politique : La tragédie cornélienne est politique ; les affaires de l'État y tiennent une place capitale et un véritable enseignement politique se concentre dans les maximes qui définissent une conception noble et grandiose du pouvoir. Ici, Rodrigue sauve le royaume par sa victoire sur les Maures. Surtout, le roi joue un rôle essentiel.

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. On a pu dire, à propos du "Cid" que l'effort vers la soumission à la raison d'État est freiné par l'inachèvement de l'État qui permet aux initiatives aristocratiques de se manifester.

Ce système neuf, c'est la monarchie absolue qui devrait, puisqu'elle est absolue, 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 et seraient 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, étant optimiste, ne peut présenter de véritables tragédies mais seulement des tragi-comédies, des drames historiques. Il faut évidemment que le roi soit doté de la maîtrise de soi, de la lucidité, de l'aspiration à la grandeur, capable d'exercer une justice sereine, de faire preuve de clémence.

Corneille et Shakespeare ne produiront de véritables tragédies que lorsqu'ils constateront que ce rêve ne se réalise pas, que la monarchie absolue ne réduit pas les aristocrates et ne donne pas aux bourgeois la place qu'ils méritent.

Pourtant, sur un autre plan, Corneille, se hissant à une grande hauteur, adoptait la morale aristocratique et s'opposait à la morale bourgeoise.

Sens moral : "Le Cid" a longtemps été réduit à une problématique assez simpliste, opposant le devoir à l'amour, promouvant un honneur qui se lave dans le sang. En fait, la morale aristocratique refuse la censure des passions : «Le bien ne peut résider pour elle dans la privation, dans la contrainte pénible du devoir sur les appétits du moi» ; en somme, pour les aristocrates, «le plus souvent, la satisfaction des désirs et la gloire, loin de s'exclure, ne font qu'un» (Paul Bénichou, "Morales du grand siècle"). Surtout, Corneille propose une conception noble de l'amour, qui est fondé sur l'admiration et non sur l'abandon à l'attraction physique, à l'émotion, au sentiment. Non, l'honneur ne s'oppose pas à l'amour : l'honneur est encore un amour, et l'amour est encore un honneur.

Au-delà du seul amour, dans cet hymne aristocratique à la jeunesse et à l'héroïsme, l'attitude morale en est une d'énergie, de volonté d'affirmation de soi, de maîtrise de soi, de stoïcisme.

Corneille rencontrait l'opposition d'autres bourgeois qui auraient voulu le triomphe du devoir, qui parlaient de bienséances. Et la bourgeoisie, dans les siècles suivants, continuera, en définissant le héros cornélien, d'opposer passion et devoir.

Stendhal, par contre, saura reconnaître que «l'amour de la gloire» était la plus forte de toutes les passions et qu'elle était le mobile des héros de Corneille. Et Péguy précisera qu'«en réalité, le conflit dans Corneille, ce n'est pas un conflit entre le devoir qui serait une hauteur et la passion qui serait une bassesse : c'est un débat tragique entre une grandeur et une autre grandeur, entre une noblesse et une autre noblesse, entre l'honneur et l'amour.»

Sens philosophique : Une telle conception morale est 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. C'est donc un optimisme, celui des jésuites par rapport au pessimisme des jansénistes qui imprènera le théâtre de Racine.

Destinée de l'œuvre

"Le Cid" a été représenté à Paris, en janvier 1637, sur la scène du théâtre du Marais dirigé par le grand acteur Montdory.

Très vite, une querelle s'éleva autour du "Cid" (ce fut une véritable bataille). On accusa Corneille de plagiat : Mairet, Scudéry attaquèrent vivement l'auteur qui riposta par sa "Lettre apologétique au sieur Scudéry". L'Académie, nouvellement fondée, fut appelée par Richelieu à jouer le rôle d'arbitre, et Chapelain fut chargé de rédiger "Les sentiments de l'Académie sur "Le Cid"". Ils furent publiés le 20 décembre 1637. 'Commentaire des "Observations de Scudéry", les "Sentiments" les suivent sur toutes les questions concernant les règles : invraisemblance du sujet (une fille bien née ne peut aimer

le meurtrier de son père), entorse aux bienséances du fait de « l'impudicité » de Chimène (qui non seulement ne chasse pas Rodrigue de chez elle, mais lui avoue qu'elle l'aime), critique de l'unité de temps (trop d'événements en vingt-quatre heures), caractère trop épisodique du personnage de l'Infante ; ils condamnaient en outre de nombreuses expressions. Mais ils approuvaient cependant plusieurs points de détail critiqués par Scudéry (le caractère du Comte, le rôle de don Sanche), louaient la force des passions et des pensées, soulignaient « l'agrément inexplicable » de l'ensemble, et le lavaient de toutes les accusations de plagiat. Corneille, qui avait espéré un jugement entièrement favorable, songea un moment à répondre, mais, connaissant le rôle joué par Richelieu dans la condamnation des académiciens, il jugea plus prudent de se taire. Blessé, il n'écrivit plus et on le crut perdu pour le théâtre. Chapelain écrivit à Guez de Balzac (1639) qu'« il ne fait plus rien » et qu'« il ne parle plus que de règles et de choses qu'il eût pu répondre aux académiciens ». En 1648, lors de la publication de ses "*Œuvres*", il fit précéder '*Le Cid*' d'un "*Avertissement*" qui fut, dix ans après, sa réponse. Il se défendit d'avoir accepté l'arbitrage de l'Académie, et il 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, dernières séquelles : l'*Examen du Cid*" et certains passages des trois '*Discours sur le poème dramatique*' contenaient encore des justifications et s'offraient le luxe de quelques autocritiques ; mais, surtout, désormais sensible lui aussi à l'importance des bienséances, Corneille laissa planer le doute, au prix de quelques vers du dénouement légèrement retouchés, sur l'acceptation par Chimène de son mariage, même différé, avec Rodrigue.

Cette querelle et la condamnation très officielle de la jeune Académie française nous permettent de mesurer exactement la place occupée par Corneille dans le champ littéraire de cette période. Reconnu comme le plus doué, il n'était pas jugé le plus parfait. Du moins, pas plus parfait que les autres. Et puis '*Le Cid*' n'était qu'une tragi-comédie, et avec la renaissance de la tragédie régulière en 1634 ("*Sophonisbe*" de Mairet), la tragi-comédie avait perdu toutes chances d'être acceptée comme le genre le plus haut placé dans la hiérarchie littéraire du XVIIe siècle. "*Sophonisbe*" avait balayé les espoirs des jeunes dramaturges qui avaient déployé tous leurs efforts entre 1628 et 1631 pour prouver que la tragi-comédie était le grand genre « moderne », et que les veilles studieuses des écrivains du XVIIe siècle pouvaient en faire pour leur temps l'équivalent de ce qu'avait été la tragédie dans l'Antiquité. Avec la réussite de "*Sophonisbe*", œuvre écrite précisément par l'un des plus illustres représentants de la génération des « Modernes », il était devenu clair que la tragédie régulière non seulement n'était pas un genre impraticable, mais qu'elle pouvait en outre obtenir le label de modernité. En un sens, le choix d'un sujet de tragi-comédie comme '*Le Cid*' constituait en 1637, de la part de celui qui ambitionnait d'être le « primus inter pares », une erreur stratégique. Attaqué dans sa suprématie, à peine conquise, critiqué dans ses principes esthétiques, jugés peu assurés, Corneille se devait de faire la preuve qu'il n'était pas capable seulement d'embraser le public par le charme presque magique d'une stupéfiante histoire d'amour chevaleresque ; la preuve aussi qu'il n'était pas digne d'admiration seulement pour les parties séparées de sa pièce, et que celles-ci sont la base d'un drame extrêmement concentré, fondé sur le choc entre des volontés et des passions, d'une violence inouïe. Les trois années de silence qui séparèrent '*Le Cid*' et "*Horace*", le choix du genre de la tragédie pour sa nouvelle pièce, de la tragédie historique qui plus est ("*Médée*", sa première tragédie, était une tragédie mythologique), la précaution qu'il prit de soumettre sa nouvelle pièce à un comité de critiques proches de Richelieu et de l'Académie française montrent qu'il a cherché à s'en donner tous les moyens. 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 et qu'il eût inventé la tragédie à fin heureuse, il put revenir sur '*Le Cid*', et le transformer, sans le retoucher en quoi que ce soit, en tragédie

Du fait de l'aventure romanesque qu'elle montre, la pièce a connu une jeunesse éternelle.

Une mise en scène

“*Le Cid*”, texte longtemps momifié dans sa grandeur tragique par une longue tradition théâtrale et scolaire, est ici rendu aux ambivalences et pulsations d'une nouvelle jeunesse. Mais il ne suffit pas de repeindre l'or ancien, il faut, avec un esprit de recherche, du respect, de la mesure, mais aussi de l'autorité et de la maîtrise pour imposer une nouvelle cohérence, approfondir un héritage prestigieux assoupi dans sa réputation.

Jean Asselin est un spécialiste du mime qui a fondé une troupe de théâtre, les Mimes Omnibus, dont le jeu, comme il se doit, est très physique, dans des sortes de créations collectives données à l'Espace Libre où il a travaillé à des mises en scène de Shakespeare. Le T.N.M. lui a confié la mise en scène du “*Roi Lear*” dont la bande sonore, en particulier, avait étonné.

Pour la mise en scène du “*Cid*”, il a choisi un mélange d'intensité, pour les personnages principaux, et de parodie, de la part des personnages secondaires.

La scénographie divise l'aire de jeu par une balustrade, évidemment ouverte pour permettre le passage d'un côté à l'autre, ce qui va isoler symboliquement des lieux et, surtout, séparer des personnages dont l'accord ou le désaccord seront marqués par leur position par rapport à elle ; elle sert aussi de soutien à certains personnages dans des moments de désarroi (le monologue de don Diègue, les stances du *Cid*) ; au cours de ce qu'on peut appeler le procès de Rodrigue, Chimène s'y appuie comme à la barre des témoins dans un tribunal. En arrière, de grands panneaux, d'abord cachés par une toile drapée, vont se révéler être des toiles, comme si on était dans une salle de palais non encore aménagée ; la première des toiles, placée horizontalement, est découverte brusquement au moment où est annoncée la mort du comte et elle représente un corps d'homme à demi-nu ; quand Rodrigue vient voir Chimène, il y a sur ce panneau un jeu de leurs mains qui se rapprochent, s'éloignent et se touchent même furtivement qui indique de façon symbolique leur accord sur le corps même du père ; plus tard, c'est encore plus fort : Chimène enfonce dans la poitrine de cet homme nu l'épée de Rodrigue que lui a apportée Don Sanche (la mise en scène fait donc commettre à Chimène une sorte d'assassinat de son père, un geste qui marque comme inconsciemment son accord avec Rodrigue, leur accord de jeunes contre les pères). Les autres panneaux, qui sont verticaux, sont découverts pendant l'entracte : l'un représente une femme à demi-nue, l'autre une scène de bataille qui fait songer à “*La reddition de Breda*” de Velasquez .

À ce décor qui suggère un palais du XVII^e siècle correspondent bien les costumes qui sont de cette époque aussi. Les femmes portent de grandes robes, plus ou moins sévères : plus sévères chez l'Infante et surtout Léonor qui arbore une croix pendant sur sa poitrine (ce qui fait que certains spectateurs la prennent pour une religieuse), moins sévères chez Chimène dans la première partie (après, elle porte le deuil) et surtout Elvire. Le Comte et Rodrigue sont habillés en mousquetaires de Louis XIII avec, en particulier, des bottes très évasées et Rodrigue porte une cuirasse quand il fait le récit de la bataille. Les vieux, don Diègue et le roi, sont plus démodés, le premier avec des manches à crevés, le second avec une fraise.

Dans ce décor et avec ces costumes, la mise en scène produit à plusieurs moments de beaux tableaux qui font songer à la peinture de Velasquez ou des Flamands : par exemple avec le roi et les gentilshommes puis surtout au cours du récit que fait Rodrigue, l'éclairage ayant été modifié pour rendre «*Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*» (IV,3), enfin, à la scène finale, encore autour de Rodrigue qui parle, tous étant rangés derrière lui.

Là déjà peut apparaître la volonté de parodie qui éclate surtout dans le jeu qui est prêté aux personnages secondaires. Le page, qui pourrait être tout à fait discret, est au contraire très bruyant, tapant du talon et prenant des poses, parlant d'une voix forte. Don Arias est particulièrement ridicule avec sa haute taille encore augmentée par la cambrure perpétuelle qu'il a adoptée et son port de tête exagérément redressée. Le roi brandit son sceptre et prend aussi des poses ridicules. Quant aux suivantes, elles sont opposées de façon caricaturale : Léonor, immobile et sévère (pourtant, elle craque quand, à V, 3, elle a soudain un ton ridicule, une élocution grotesque puis une colère excessive et vient pleurer à genoux contre l'Infante) ; Elvire, sensible et agitée, désordre encore accru par le léger défaut d'élocution de la comédienne qui chuinte. À un moment, elles apparaissent et disparaissent rapidement, faisant des bruits de poules qui caquètent.

Surtout, les suivantes et les gentilshommes aussi sont parfois emportés dans des ballets (l'un avec des épées, un autre où elles tournent autour des hommes d'abord immobiles puis qui se mettent en branle eux aussi, les danseurs s'esquivant un à un pour laisser en présence Rodrigue et Chimène, V, 1, pour un très beau tableau) qui se déroulent sur la musique espagnole plaquée pour appuyer d'un clin d'œil l'espagnolisme des personnages. Le duel, en particulier, est mimé dans un ballet comique sur musique de flamenco, l'un mimant la douleur du Comte, un autre s'approchant et lui donnant un baiser.

La bande sonore participe donc à cette entreprise de moquerie : au début, il y a un coup de canon puis les gestes forts des personnages énergiques sont marqués par un coup de gong ; lorsque Rodrigue fait le récit de la bataille, des mots sont gonflés et étirés par un effet spécial ; un effet analogue est utilisé au cours de la scène finale, la voix de Rodrigue étant répercutée par un écho tandis que retentit le gong ; surtout, une musique de flamenco et de rauques voix andalouses viennent souligner l'intensité de l'amour, l'excès de la passion.

Le Comte aussi est traité de façon parodique : son énergie et sa colère se manifestent par l'épée qui est plantée dans le sol, par le coup de poing soudain qu'il donne en se jetant sur le sol et qui est souligné par le gong.

On retrouve un geste analogue chez Rodrigue et un autre coup de gong. Les personnages principaux sont moins parodiques, même si leurs paroles héroïques et passionnées sont soulignées par le jeu des autres ou par la musique. L'Infante parle de son amour tournée vers le public, prie le ciel à genoux, les mains jointes ; à un autre moment, elle s'accroupit près de Chimène car on a beau être princesse on n'en pas moins femme ! C'est bien pourquoi, dans ses stances (V, 2), elle traduit sa frustration quand à :

*«Et ce grand nom de Cid que tu viens de gagner
Ne fait-il pas trop voir sur qui tu dois régner?»*

ses mains descendent sur son corps jusqu'au niveau de son sexe.

Don Diègue prononce son monologue appuyé à la balustrade, un genou à terre, l'autre jambe pliée, le visage à demi tourné vers l'arrière, il regarde son épée à laquelle il s'adresse, la prend et la tient devant lui ; quand il demande à Rodrigue : *«As-tu du cœur?»*, il lui enfonce l'épée dans le ventre !

Pour sa part, Rodrigue a du mal à respirer sous le choc de la question de son père ; au cours de ses stances, il brandit l'épée et s'adresse à elle, la lance et la rattrape puis fait comme s'il s'enfonçait sur elle (la tentation du suicide).

Chimène aussi est jouée d'une façon très intense. Tantôt avec une émotion véritable qui fait qu'il y a, entre elle et Rodrigue, un très beau duo. Mais, quand elle est victime du subterfuge du roi, les rires retentissent de plus en plus fort tandis qu'elle est secouée par des convulsions qui cessent brusquement, ce qui ne peut manquer d'être comique, d'autant plus qu'en arrière s'élève une voix chantant le flamenco avec tout l'excès de la passion espagnole.

La pièce incite à se servir des épées comme de protagonistes importants auxquels on parle, et le metteur en scène a profité pleinement de ces occasions de dramatiser une action qui est traitée avec vivacité, rapidité même. La tradition du théâtre classique se trouve dépoussiérée, sans que la qualité de la diction (le respect du vers est intégral) en souffre : les monologues n'ont plus rien de statique ; Rodrigue se détache d'un groupe de joyeux compagnons pour aller aborder le Comte qui le prendra au menton, le saisira à l'épaule avant que l'autre ne se dégage. Parfois, deux actions se mêlent, empiètent l'une sur l'autre, comme par une sorte d'effet de fondu enchaîné comme on en a au cinéma (don Diègue et le Comte arrivent alors que l'Infante est encore là).

En 1951, quand Jean Vilar a voulu monter la pièce, on a ricané autour de lui : trop classique, trop scolaire. Mais il a eu la bonne idée de confier le rôle de Rodrigue à Gérard Philipe, qui était déjà une vedette grâce au cinéma et qui a enflammé le public.

En 2007, à Paris, elle fut reprise par Alain Ollivier, avec Thibaut Corrion, Claire Sermonne, Philippe Girard, John Arnold. Il choisit de la faire jouer 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 permet d'entendre la beauté claire des alexandrins.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)