CORNEILLE

LE CID

F. Pessoa,

Octobre. 1906.

Maria Manuela
Rosa Dias

LE CID

TRAGÉDIE

A LA MÊME LIBRAIRIE

Corneille (P.) : *Théâtre choisi*, contenant *le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *le Menteur* et *Nicomède*, texte conforme à l'édit... des *Grands Écrivains de la France* et publié avec une introducti... une notice sur chaque pièce et des notes, par M. Petit de Julleville... 1 vol. petit in-16, cart. 3

Chaque pièce séparément. 1 vol. petit in-16, cart. 1 fr.

—— *Scènes choisies*, publiées avec une introduction, des notices... des notes, par M. Petit de Julleville. 1 vol. petit in-16, cart. 1 fr.

Corneille (P.) : *Œuvres*, édition des *Grands Écrivains de la France*, publiée sous la direction de M. Ad. Regnier, membre... l'Institut, sur les manuscrits, les copies les plus authentiques... les plus anciennes impressions, avec variantes, notes, notices... lexiques et album contenant des portraits, des fac-similés... M. Ch. Marty-Laveaux. 12 vol. in-8 et un album, br. 97 f...

Chaque volume et l'Album se vendent séparément 7 fr. 50.

Tome I. : Avertissement. — Notice biographique. — Avertissements placés par Corneille en tête des divers recueils de ses pièces. — Discours de l'utilité et des parties du Poème dramatique. — Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire. — Discours des trois unités, d'action de jour et de lieu. — Mélite. — Clitandre. — La veuve.

Tome II : La Galerie du Palais. — La Suivante. — La Place Royale. — La Comédie des Tuileries. — Médée. — L'illusion.

Tome III : Le Cid. — Horace. — Cinna. Polyeucte.

Tome IV : Pompée. — Le Menteur. — La Suite du Menteur. — Rodogune.

Tome V : Théodore. — Héraclius. — Andromède. — Don Sanche d'A... — Nicomède.

Tome VI : Pertharite. — Œdipe. Toison d'or. — Sertorius. — ...nisbe. — Othon.

Tome VII : Agésilas. — Attila. — Bérénice. — Psyché. — Pulch... Suréna.

Tome VIII : Imitation de Jésus-C...

Tome IX : Louanges de la sainte ... — L'Office de la sainte V... Les sept Psaumes pénitent... Vêpres des dimanches et ... — Instructions et prières ... ch... — Les Hymnes du Bré... laire — Version des hymn... de ... tor. — Hymnes de ... sainte G...

Tome V : Poésies di... verses. — diverses en pr... ose. — Le... Tables.

Tomes XI et ... XII : Lexique.

28-05. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 1-...

Maria Manuela Nogueira
Rua Dias Moreira

CORNEILLE

LE CID

TRAGÉDIE

PUBLIÉE CONFORMÉMENT AU TEXTE DE L'ÉDITION

DES

GRANDS ÉCRIVAINS DE LA FRANCE

AVEC

NOTICES, ANALYSES ET NOTES PHILOLOGIQUES ET LITTÉRAIRES

PAR

L. PETIT DE JULLEVILLE

Ancien professeur à la Faculté des lettres de Paris

ONZIÈME ÉDITION

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1905

NOTICE SUR PIERRE CORNEILLE

(1606-1684)

La famille Corneille était anciennement établie à Rouen, dans des charges qui ressortissaient au Palais ou à l'administration provinciale. Le grand-père de Pierre Corneille [1] était commis au greffe du Parlement. Le père de notre poète était maître des eaux et forêts; il eut sept enfants, dont l'aîné, le futur auteur du *Cid*, naquit à Rouen le 6 juin 1606.

Pierre Corneille fit toutes ses études au collège des jésuites de Rouen, probablement avec succès; ses vers latins sont d'un très habile écolier; on sait qu'il remporta plusieurs prix, dont l'un, croit-on, de vers français. Ses études finies, il s'appliqua au droit; le 18 juin 1624 il prêta serment en qualité d'avocat [2], au Parlement de Rouen. Son neveu Fontenelle prétend qu'il ne plaida qu'une fois et n'eut aucune envie de recommencer. Quatre ans plus tard, il traita de l'achat de deux offices d'avocat du roi, l'un au siège des eaux et forêts, l'autre en l'amirauté de France, à

1. Nommé lui-même Pierre Corneille, comme tous les fils ainés de la famille.

2. A dix-huit ans; les études juridiques préalables n'étaient alors qu'une formalité.

la table de marbre du Palais. Le gage annuel des deux charges ne passait pas douze cents livres avec les épices [1]. Mais elles laissaient, paraît-il, un peu de loisir, car, la même année, on joua *Mélite* à Paris.

D'où était née la vocation de Corneille pour la poésie et le théâtre? Assurément de son génie d'abord; mais Rouen n'était pas, comme on pourrait croire, un milieu défavorable à l'éclosion d'un poète; Rouen était, après Paris, la ville de France où l'on goûtait le plus le théâtre, où la comédie était le plus florissante. Le *Puy des Palinods*, sorte d'Académie provinciale, y encourageait le goût des vers en récompensant les poètes. Au XVI[e] siècle, les *Confrères de la Passion*, de Paris, étaient venus presque annuellement jouer leur répertoire à Rouen. Ces traditions s'étaient maintenues au siècle suivant, en se modifiant. Un excellent acteur, Mondory (qui joua plus tard *le Cid* d'original), se partageait entre Paris et Rouen. De 1566 à 1630, les libraires de Rouen n'avaient pas imprimé moins de soixante-six tragédies. Monchrestien [2], s'il fut joué quelque part, ce qu'on ignore, dut l'être à Rouen, où fut publié son théâtre.

En 1628, Mondory était à Rouen; Corneille le vit au théâtre et l'admira; c'est sans doute en l'écoutant qu'il se sentit poète dramatique et connut sa vocation. Il lui remit, un jour (peut-être en tremblant bien fort), une comédie intitulée *Mélite ou les Fausses Lettres*. Mondory lut la pièce; il en devina le mérite et la nouveauté. Au lieu de la jouer à Rouen, il l'emporta à Paris, où *Mélite* fut représentée sur le théâtre du Marais dans le courant de 1629. Le succès fut surprenant, quoique la pièce soit embrouillée, diffuse et peu intéressante. Mais elle captiva les spectateurs par l'agrément du style : Corneille, dans *Mélite*, a réussi, en plus d'un passage, à reproduire avec vérité la conversation des hon-

1. Il se démit de ces deux charges en 1650; elles furent vendues par lui six mille livres.

2. Poète tragique, né à Falaise en 1575, mort en 1621.

nêtes gens : ce mérite parut neuf et piquant, à une époque où régnait encore le style amphigourique et guindé du vieux Hardy [1].

Clitandre (joué en 1632) ne vaut pas *Mélite*, mais du moins il en diffère. Après le succès de leur première pièce, tant d'autres l'eussent recommencée, pour prolonger leur triomphe ! Corneille, dès ses premiers pas dans la carrière, nous fait admirer sa fécondité d'invention. Au reste, *Clitandre* est une très mauvaise pièce ; cette prétendue « tragédie » n'est qu'un drame romanesque dans le goût de ceux de Hardy ; l'action, chargée d'incidents, est confuse et sans intérêt. La pièce échoua, et Corneille revint à la comédie de mœurs. Il donna successivement *la Veuve* (1633), qui eut un brillant succès, *la Galerie du Palais* (1633), *la Suivante* (1634), *la Place Royale* (1634). Ces quatre pièces, comme *Mélite* elle-même, ne consistent guère qu'en conversations galantes d'amoureux plus spirituels que vraiment épris, et le goût de notre temps veut dans la comédie plus de force et de profondeur. Elles plaisaient à une époque où l'on aimait les sentiments subtils et les causeries raffinées. Dans *l'Astrée*, tant chérie de trois générations successives, les héros ne parlaient pas autrement. Ajoutons que déjà nul n'écrivait en vers aussi bien que Corneille ; les couplets excellents abondent dans la moindre de ses comédies de jeunesse.

En 1633, Corneille, déjà célèbre, fut présenté à Richelieu. Le grand cardinal se piquait, comme on sait, d'exceller au théâtre autant que dans la politique. Il composa même, ou fit composer, sous sa direction, plusieurs pièces, dont il fournissait le plan ; ses poètes attitrés faisaient les vers. Corneille fut attaché à ce singulier bureau poétique, où il

1. Corneille écrivait ces lignes en tête de *la Veuve* (1633) : « La comédie n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance. Sur cette maxime, j'ai tâché de ne mettre en la bouche de mes acteurs que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent, et de les faire discourir en honnêtes gens et non pas en auteurs. »

rencontra Boisrobert, Colletet, l'Estoile et Rotrou. *La Comédie des Tuileries* fut ainsi fabriquée, en 1634, par les « cinq auteurs », comme ils se qualifiaient eux-mêmes au titre de l'ouvrage. Mais, selon Voltaire, Corneille, chargé du troisième acte, se permit de toucher au plan du cardinal, qui se fâcha et dit le fameux mot : « Il faut avoir de l'esprit de suite ». Corneille retourna donc à Rouen, où il écrivit *Médée*, tragédie, jouée en 1635.

Pour la première fois, il puisait aux sources antiques; laissant de côté le grec, qu'il savait mal, et Euripide, il s'inspirait de Sénèque le Tragique, écrivain du second ordre, il est vrai, mais dont le style éclatant plaisait à son génie. Du premier coup il surpassait son modèle. On ne peut lire *Médée* sans être frappé d'étonnement, tant la pièce paraît écrite avec plus de vigueur et de pureté que toutes celles qui l'avaient précédée. Ce n'est certes pas un chef-d'œuvre, mais elle étincelle de beaux vers, de superbes pages. Corneille avait trouvé sa véritable voie; car, bien qu'il ait donné *le Menteur*, son génie est avant tout un génie tragique.

Vers ce temps il avait commencé d'étudier le théâtre des Espagnols. Est-ce là, dans un original ignoré ou perdu, ou dans une imitation générale du goût castillan, qu'il puisa d'abord l'idée de *l'Illusion comique* (jouée en 1636), où le Matamore, personnage tout espagnol, débite en excellents vers des forfanteries si divertissantes, et quelquefois fait pressentir *le Cid* en parlant, quoique indigne, le langage de la vraie bravoure. L'« illusion » qui donne son nom à la pièce est l'erreur d'un père qui voit représenter sous ses yeux, par l'artifice d'un magicien, d'abord les aventures de son fils, puis un drame fictif dont l'acteur principal est ce même fils, devenu comédien à l'insu de sa famille. Cette pièce singulière se termine par un magnifique éloge du théâtre français, épuré par les travaux heureux des nouveaux poètes, honoré des faveurs du roi et de son ministre.

Le Cid, qui suivit de près, fut représenté sur le théâtre du Marais, vers la fin de 1636. Il y avait dix-huit ans qu'un

poète espagnol, Guillen de Castro, avait fait jouer sur la scène de Valence *la Jeunesse du Cid*, un ample drame, écrit dans le goût de son pays, tout chargé d'événements, qui, pour la plupart, s'exposaient aux yeux des spectateurs. Corneille emprunta beaucoup à Guillen de Castro, tout en s'efforçant de faire rentrer l'action dans les limites que les règles prétendues d'Aristote, et surtout le goût nouveau, favorisé par Richelieu, commençaient à imposer à la tragédie en France. Dans cette pièce, pour la première fois, il étalait sur la scène la lutte émouvante qu'il devait, par la suite, y représenter tant de fois, la lutte du devoir ou de l'honneur contre la passion d'abord menaçante, enfin vaincue. Rodrigue est fiancé à Chimène, et Chimène aime Rodrigue; mais, pour venger son père outragé, Rodrigue tue le père de Chimène, et, pour venger son père immolé, Chimène demande au roi la tête de Rodrigue. A la fin, l'innocent meurtrier, en repoussant une invasion des Maures et en sauvant son pays, lave sa faute involontaire et obtient le pardon ou du moins l'espoir du pardon. Un style à la fois simple et vigoureux dans la partie héroïque du poème, et profondément touchant dans la partie pathétique, exprimait avec vivacité toutes les beautés de cette action attachante et toutes les péripéties de la lutte qui se livre entre les deux fiancés et dans le cœur de chacun d'eux.

Le public s'enthousiasma pour une poésie si neuve et si belle. Mais les rivaux de Corneille eurent la petitesse de se coaliser contre lui pour essayer de faire condamner son chef-d'œuvre par l'Académie naissante. Richelieu lui-même eut le tort de s'associer à ces manœuvres : plusieurs causes l'animaient contre *le Cid*; toute la pièce respirait une vive admiration pour la bravoure et la fierté castillanes, et la France faisait alors la guerre aux Espagnols, dont l'armée avait un moment franchi la frontière pendant l'été de 1636. Elle renfermait une apologie nullement déguisée du duel, et Richelieu s'efforçait, par des édits sanglants, de réprimer la fureur des duels. Enfin les pièces des « cinq auteurs »

étaient plus ou moins tombées, et l'œuvre de Corneille, ce transfuge, était accueillie partout avec des transports d'enthousiasme. Voilà pourquoi Richelieu [1] encouragea Scudéry et Mairet, qui attaquaient passionnément cette tragédie trop heureuse, et força Chapelain d'écrire *les Sentiments de l'Académie sur le Cid*, critique assez modérée dans la forme, mais très injuste, au fond, de l'œuvre de Corneille.

Cette fameuse « querelle du *Cid* » occupa six mois, puis s'éteignit, laissant *le Cid* aussi glorieux, mais Corneille profondément découragé. Sa pièce avait été déclarée « contre les règles » par l'Académie et censurée par des hommes qui se disaient et qu'on croyait les oracles du goût en France. Il demeura plus de trois années sans vouloir rien donner au théâtre, et ses ennemis crurent qu'il resterait muet à jamais. Le 15 janvier 1639, Chapelain écrivait : « Corneille ne fait plus rien; et Scudéry a du moins gagné cela en le querellant, qu'il l'a rebuté du métier et lui a tari sa veine ».

Heureusement Chapelain se trompait : Corneille travaillait. L'année 1640 vit paraître et triompher *Horace* et *Cinna*.

Dans *Horace*, tiré d'un chapitre de Tite-Live, Corneille a voulu surtout peindre l'énergie du patriotisme romain aux beaux temps de la république, et la lutte de cette passion sublime contre l'amour, que le poète désormais sacrifiera toujours à l'honneur et au devoir. Dans *le Cid*, l'amour avait vaincu après de dures épreuves; mais enfin Chimène avait pardonné. Dans *Horace*, Camille, éprise de Curiace, maudit son frère, vainqueur de son fiancé; elle est poignardée par Horace, et Horace est absous. L'amour est immolé avec Camille, immolé au patriotisme.

Cinna, composé, représenté presque en même temps qu'*Ho-*

1. Toutefois il est juste de louer Richelieu de n'avoir pas abusé de sa toute-puissance pour interdire la pièce, et de ne pas s'être opposé aux lettres de noblesse qui furent accordées au père de Corneille, en janvier 1637, à l'occasion du succès du *Cid*.

race, quoique profondément différent, semble né de la même conception dramatique. Cinna, Émilie, héritiers du parti pompéien et des haines républicaines, conspirent contre l'empereur Auguste, qui, après avoir persécuté leurs parents, les a comblés eux-mêmes de bienfaits. Auguste apprend leur trahison, hésite avec angoisse s'il doit punir ou absoudre; puis, sa grande âme s'ouvrant au pardon, il fait grâce à Cinna, l'unit à Émilie et consolide ainsi par la clémence un pouvoir acquis par la terreur. Dans *Horace*, l'amour était immolé au patriotisme. Dans *Cinna*, il est humilié devant la clémence royale. Dans *Polyeucte* [1], il devait se sacrifier lui-même à la sainteté; l'amour humain, dans cette œuvre sacrée, est immolé à l'amour divin [2].

Polyeucte, au moyen âge, se fût appelé un *mystère*, car c'est en peignant l'âme d'un saint que Corneille a voulu compléter cette galerie d'héroïques figures. Après la grandeur chevaleresque figurée dans *le Cid*, celle du citoyen retracée dans *Horace*, et la grandeur royale représentée dans *Cinna*, il a exprimé dans *Polyeucte* la grandeur d'une âme chrétienne qui dédaigne la terre et les joies terrestres pour n'aspirer qu'au ciel; car le vrai héros de *Polyeucte*, quoi qu'en ait cru le XVIII^e^ siècle, ce n'est pas Sévère, c'est Polyeucte. Mais la figure de Pauline, l'admirable épouse de Polyeucte, redouble l'intérêt de cette pièce extraordinaire : l'héroïsme de son époux martyr élève jusqu'à la passion son âme, d'abord indifférente et troublée un moment du souvenir de Sévère autrefois aimé. Elle-même se convertit en voyant couler le sang de Polyeucte; elle veut mourir pour le suivre au ciel.

Cette illustre tragédie n'a pas toujours été comprise ainsi, même au temps de Corneille; et c'est d'ailleurs un

1. Joué probablement en 1643, au plus tôt en 1641; mais la date la plus vraisemblable est 1643.

2. Voy. nos *Leçons de littérature française*, t. II, p. 10 (chez G. Masson, 1885).

privilège dangereux des grands écrivains que chaque siècle tour à tour interprète, selon ses tendances, l'esprit de leurs œuvres et s'efforce de les attirer, pour ainsi dire, aux opinions qui lui plaisent davantage et de leur imposer, très sincèrement d'ailleurs, ses jugements et ses préférences. Corneille nous peut offrir de nombreux exemples de cette instabilité du goût public. Toutes les générations successives l'admirent, mais non pas de la même façon et pour les mêmes qualités. Dans *Cinna*, nous sommes aujourd'hui séduits surtout par la majesté du pardon que l'empereur accorde aux conjurés; et les spectateurs du temps de Richelieu, moins disposés à l'admiration envers le pouvoir absolu dont ils sentaient le poids, et plus épris (par l'imagination du moins) des vertus républicaines dont ils avaient si peu l'usage hors du théâtre, semblent avoir eu surtout des yeux complaisants pour le couple révolté d'Émilie et de Cinna : Cinna, en qui Balzac a cru voir le type de l'*honnête homme*, Émilie, qu'il a nommée « la belle, la raisonnable, la sainte et l'adorable furie ».

Dans *Polyeucte*, nous avons peut-être pénétré mieux que les contemporains la vraie pensée du poète en remettant le héros de la foi chrétienne à la place qui lui appartient, c'est-à-dire à la première, et en concentrant sur cette figure sainte le principal intérêt du drame. Mais les premiers spectateurs avaient senti autrement; l'amour combattu de Pauline pour Sévère les passionnait aux dépens de l'intérêt dû au sacrifice austère d'un martyr; et l'idée ne semble pas leur être jamais venue qu'à la fin de la pièce, Pauline, transfigurée par l'admiration qu'inspire à sa grande âme l'héroïsme chrétien, supérieur à tout autre héroïsme, aime, adore Polyeucte, et veut mourir pour le suivre, oubliant désormais Sévère, sans effort et sans lutte.

Corneille ne s'éleva jamais plus haut que dans ces quatre admirables pièces : *le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte*. Mais gardons-nous de limiter à ces quatre tragédies la part durable de son œuvre. Après *Polyeucte*, il écrivit dix pièces

de théâtre, conçues, exécutées dans la pleine maturité du génie, et qui renferment des parties au moins qui sont du premier ordre.

Pompée, tiré de la *Pharsale* du poète Lucain, que Corneille goûtait particulièrement, semble un beau fragment de poème historique plutôt qu'un véritable drame. Pompée ne paraît pas dans cette pièce qui porte son nom, mais il en est bien l'âme et le héros; elle s'ouvre par la délibération où sa mort est résolue; elle s'achève par la punition de ses assassins. L'héroïque fermeté de Cornélie, sa veuve, en face de César vainqueur, éclate en d'admirables scènes où la sublimité du style recouvre et cache une certaine emphase des sentiments. Malheureusement l'amour épisodique de César pour Cléopâtre refroidit un peu l'action. Corneille tombera souvent dans cette faute, de donner, à toute force, un rôle à l'amour, dans des pièces où il n'a que faire; une galanterie un peu fade a gâté ainsi beaucoup de ses dernières pièces. Ses contemporains furent très éloignés de lui en savoir mauvais gré. Si Corneille aujourd'hui nous apparaît surtout comme le poète de l'héroïsme, il fut aussi, ne l'oublions pas, pour la génération qui vécut de sa vie, et ressentit la fraîche impression de ses œuvres naissantes, le poète de l'amour, avant Racine, qui, par une manière toute neuve et plus vraie de peindre cette passion, devait faire oublier les tableaux très différents que d'autres en avaient tracés avant lui. Car l'amour, chez Corneille, n'est pas la passion toute pure, cherchant, pour se satisfaire, à briser l'obstacle qui l'arrête. C'est la passion héroïque, luttant contre elle-même, et contre son honneur, qu'elle nomme « sa gloire », et sacrifiant toujours, non sans effort, non sans déchirements, mais avec une joie austère, le sentiment au devoir. Cette peinture de l'amour idéal et chaste, enveloppé fièrement dans une draperie d'héroïsme, séduisit et charma les contemporains du poète : génération ardente et fougueuse qui joignait à des mœurs souvent grossières, presque brutales, une imagination hautaine;

éprise des glorieuses chimères, et dédaigneuse des vulgaires obstacles, ils se reconnurent dans les personnages de Corneille, et accueillirent avec transport ces beaux vers qui prêtaient une voix plus distincte et merveilleusement éloquente aux grands sentiments que chacun balbutiait confusément dans son âme. De l'admiration pour l'œuvre naquit une sorte de tendresse confiante pour le poète, sentiment qui nous étonne aujourd'hui, nous, habitués par une longue tradition à chercher surtout dans notre vieux Corneille les mâles beautés de la muse tragique. Mais il est pourtant bien vrai qu'il fut aussi, dans son temps, dans la jeunesse de sa gloire, le confident écouté, le conseiller discret de beaucoup d'âmes, à la fois glorieuses et tourmentées, que la passion entraînait, mais que préoccupait leur honneur [1].

Deux comédies succèdent à *Pompée* (1644). En donnant *le Menteur* (1644), Corneille louait ainsi la pièce espagnole d'où il l'avait tirée (*la Vérité suspecte*, d'Alarcon) : « Elle est toute spirituelle depuis le commencement jusqu'à la fin, et les incidents si justes et si gracieux, qu'il faut être de bien mauvaise humeur pour n'en aimer pas la représentation. » L'éloge convient à l'imitation aussi bien qu'à l'original. Est-il une plus charmante comédie que *le Menteur*? Elle n'est pas sans défauts, sans doute : l'intrigue est embrouillée; la moralité, incertaine et faible, ou plutôt nulle. Mais quelle verve éblouissante, quel esprit, quel style! Comment Corneille a-t-il réussi à faire que le héros paraisse aimable encore qu'il soit atteint d'un défaut que tout le monde abhorre? que son père Géronte, bien que trompé indignement par un fils sans respect, demeure, à force de bonté, respectable à nos yeux, presque majestueux dans les reproches qu'il fait à ce fils? *La Suite du Menteur* (1645), imitée

1. En 1670, la grande Mademoiselle, éprise de Lauzun, qu'elle voulait épouser, n'osa se déclarer à lui qu'après avoir trouvé dans Corneille des vers qui justifiaient sa passion.

de Lope de Vega[1], fut moins heureuse, comme il arrive d'ordinaire aux *suites*; toutefois, s'il est juste d'avouer que le lien qui rattache ensemble les deux pièces est tout artificiel et assez péniblement noué, que l'invention dans *la Suite* est à la fois plus romanesque et moins amusante que dans *le Menteur* : le style, dans la moins bonne des deux pièces, est aussi bon que dans la meilleure; il étincelle de grâce et de vivacité; ces deux comédies suffisent à confondre ceux qui se sont imaginé que Corneille n'avait point d'esprit.

Rodogune, tragédie, fut jouée l'année suivante (1646) : la reine Cléopâtre y personnifie la passion du pouvoir, poussée jusqu'à la rage et jusqu'au crime. Cette avidité du sceptre, que Shakespeare a pour ainsi dire partagée entre Macbeth et lady Macbeth, prêtant à celle-ci la pensée du crime, à celui-là le bras qui l'exécute, Corneille l'a concentrée dans une seule tête et dans un seul bras. Cléopâtre a des instruments, mais elle n'a pas de complices. Pour conserver un trône, elle fait poignarder un fils et veut empoisonner l'autre : elle est prise elle-même dans ses propres trames et réduite à boire le poison qu'elle destinait à Antiochus et à Rodogune. Ce coup de théâtre fait l'intérêt poignant du cinquième acte de cette tragédie; l'effet en est prodigieux. Toutefois l'œuvre laisse le spectateur plutôt vivement remué qu'intéressé : aucun des personnages n'obtient sa sympathie. Cléopâtre est un monstre, et Rodogune à peine moins barbare. Les deux princes, jouets de ces furies, sont trop doux et trop faibles; leur rôle est tout passif, leur physionomie indécise. Telle est cependant la pièce que Corneille préférait hautement dans tout son théâtre, non pas, comme on l'a dit, à la façon des parents qui aiment de préférence, entre leurs enfants, les moins bien doués, les plus mal venus; mais simplement parce que *Rodogune* lui semblait « un peu plus à lui que les tragédies

1. D'une comédie intitulée *Aimer sans savoir qui*.

qui l'ont précédée, à cause des incidents surprenants » qu'elle renferme et qui étaient « purement de son invention ». Or, entre toutes les qualités de son génie, celle que préférait Corneille était la fécondité de son imagination. De là son goût pour les pièces qu'il nomme *implexes*, c'est-à-dire compliquées, et pour les situations tendues, violentes et fortement embrouillées. Le goût de Racine était tout différent : il voulait « une action simple, chargée de peu de matière, soutenue par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages [1] ».

Nommons seulement *Théodore*, tragédie chrétienne, jouée en 1646; cette pièce est une erreur, et on s'étonne que Corneille l'ait commise en pleine possession de son génie, âgé de moins de quarante ans, entre *Rodogune* et *Héraclius*, dont la conception est si forte et l'exécution si habile.

Héraclius (1647), que l'illustre dramaturge espagnol Calderon imita plus tard de Corneille [2], est une des pièces les plus intéressantes de notre théâtre classique, un peu gâtée malheureusement par une excessive complication. L'usurpateur Phocas a fait périr Maurice, empereur d'Orient, et croit avoir tué de même Héraclius, l'enfant de Maurice : mais Héraclius a été sauvé par sa gouvernante Léontine. Le tyran, qui croit cette femme dévouée à ses projets, lui confie son propre fils, Martian, qui n'est âgé que de quelques mois, comme Héraclius. Léontine, pour rétablir sur le trône la postérité de Maurice, substitue un enfant à l'autre. Vingt ans s'écoulent; certains indices font soupçonner à Phocas la substitution qui s'est faite; mais les deux jeunes gens, trompés par d'autres apparences, croient l'un et l'autre être le véritable Héraclius. Phocas veut arracher son

1. Préface de *Britannicus*.

2. Voltaire s'est acharné à essayer de prouver que c'est au contraire Corneille qui a imité Calderon; il semble aujourd'hui bien prouvé, ou du moins infiniment probable, qu'*Héraclius* a précédé le drame de Calderon (dont la date est inconnue).

secret à Léontine; elle reste impénétrable et défie l'usurpateur de pouvoir distinguer son fils de son ennemi.

La beauté particulière de cette pièce méconnue, c'est que tous les rôles sont attachants, même celui du tyran Phocas, dont le cœur se déchire, si dur qu'il soit, quand il voit ces deux jeunes gens, dont l'un est son fils, sans qu'il sache lequel, désavouer tous deux ce titre infâme à leurs yeux, se parer à l'envi du nom condamné d'Héraclius, et vouloir mourir fils de Maurice plutôt que vivre fils de Phocas. *Héraclius* est obscur sans doute, mais il mérite bien qu'on se fatigue à le comprendre.

Fort peu avant ou après la première représentation d'*Héraclius*, le 22 janvier 1647, Corneille fut reçu à l'Académie française, en remplacement du poète Maynard. Il avait échoué deux fois : on lui avait préféré d'abord un M. de Salomon, puis le poète tragique du Ryer; la troisième fois même, on lui eût préféré peut-être un nommé Ballesdens; mais, ce Ballesdens s'étant retiré, Corneille fut reçu; Ballesdens perdit peu pour attendre; l'année suivante, il remplaça Malleville, ayant échappé au ridicule d'entrer à l'Académie avant l'auteur du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*, de *Polyeucte*, de *Pompée*, du *Menteur*, de *Rodogune*.

Les troubles de la Fronde interrompirent quelque temps les spectacles. En 1650, Corneille reparut à la scène avec *Andromède*, tragédie lyrique, ou opéra, dont d'Assoucy avait fait la musique, et Torelli les *machines*, qui furent fort admirées. Le livret seul est de Corneille, et, comme beaucoup de livrets, ce n'est pas un chef-d'œuvre : l'auteur lui-même disait dans l'*Argument* : « Cette pièce n'est que pour les yeux ».

Don Sanche d'Aragon [1], joué (1650) presque en même temps qu'*Andromède*, est, dit Corneille, « un poème d'une espèce nouvelle ». Les personnages sont d'un rang illustre; mais leurs aventures, sans être ridicules, n'offrent rien de

1. Imité de loin du *Palais magique* de Lope de Vega.

vraiment tragique. Il appelait ce genre nouveau la « comédie héroïque ». En réalité, elle existait depuis soixante-dix ans, sous le nom de *tragi-comédie*, genre agréable et varié, plus proche de nous, plus humain, plus vivant que la tragédie; il aurait pu donner des chefs-d'œuvre; le bonheur lui a manqué. Il expire après la *Pulchérie* de Corneille en 1672.

Don Sanche est tout près d'être ce chef-d'œuvre; il y manque je ne sais quoi, une action plus nourrie, une conduite plus vive; non les bons vers, qui abondent, vivement frappés, sonores et fiers.

Nicomède (1651), dont Corneille a dit : « Ce ne sont pas les moindres vers qui soient partis de ma main », *Nicomède* est, comme *Don Sanche*, une tentative toute nouvelle : ce fécond génie refusait de se répéter; toujours en quête de voies nouvelles, il aimait « à s'écarter un peu du grand chemin », dût-il « se mettre au hasard de s'égarer ». Cette fois, que nous montre-t-il? Un jeune prince, très brave, très bon capitaine, mûri par l'expérience du malheur plus vite que par celle des années, au milieu d'une cour orientale où tout lui est hostile : sa marâtre Arsinoé, parce qu'elle veut déposséder le fils du premier lit au profit de son fils à elle; son frère Attale, fils d'Arsinoé, parce qu'il est jaloux de Nicomède et de sa gloire; l'ambassadeur romain Flaminius, parce que la politique romaine veut que ses agents dans toutes les cours cherchent à perdre tout ce qui est généreux et fier, comme à flatter et caresser tout ce qui est lâche et bas; enfin son père même, le roi Prusias, type achevé de ces rois de la décadence orientale, dégradés par le despotisme et la terreur des armes romaines, tremblant devant Flaminius, devant sa femme, devant ses fils; prêt à toute lâcheté, même au crime, pour conserver une ombre de sceptre : un vrai personnage de comédie, hardiment jeté par Corneille au milieu du cadre tragique : Voltaire s'en montre fort choqué dans son *Commentaire* sur Corneille; Victor Hugo s'en autorise en fondant le drame romantique dans la

Préface de *Cromwell*. Toutes ces inimitiés liguées contre Nicomède sont devinées, désunies et déjouées, non par la force, mais « par une prudence généreuse qui marche à visage découvert, qui prévoit le péril, sans s'émouvoir, et qui ne veut point d'autre appui que celui de sa vertu et de l'amour qu'elle imprime dans le cœur de tous les peuples » Joignez à cet appui la pointe acérée d'une ironie constante, qui ne laisse jamais s'éloigner l'ennemi vaincu sans qu'il soit un peu piqué et raillé, mais avec grâce et bonne humeur.

Un événement fâcheux éloigna peu après Corneille du théâtre pendant sept années. En 1652, il avait donné *Pertharite*; la pièce tomba sans remède à la première représentation : *Pertharite* se passait chez les Lombards, au VII^e^ siècle; les noms gothiques des personnages, le décousu de la conduite et la singularité de l'action rebutèrent les spectateurs. Il y a pourtant de beaux vers dans *Pertharite* (où Corneille n'a-t-il pas semé les beaux vers?), et Racine a certainement emprunté de cette pièce malheureuse l'idée de la situation qui fait le fond de sa tragédie d'*Andromaque*.

L'année précédente, Corneille avait publié la traduction en vers des vingt premiers chapitres de l'*Imitation de Jésus-Christ*; cet essai avait obtenu un succès inespéré. Dégoûté du théâtre, le poète entreprit d'achever cette œuvre pieuse et consolante; la traduction complète parut en 1656; elle se vendit beaucoup, et, chose singulière, rapporta plus d'argent à l'auteur qu'aucune de ses tragédies. Toutefois l'œuvre est assez faible, mais pouvait-elle être meilleure? Tout le charme littéraire de l'original est dans l'admirable simplicité du style et dans la profondeur de l'analyse morale. Or la forme poétique convient peu à cette délicate psychologie chrétienne, et le style de Corneille, ordinairement hautain, héroïque, un peu tendu, n'excellait pas à exprimer les touchantes effusions du pieux auteur.

Les sollicitations flatteuses du surintendant Fouquet, qui

protégeait les gens de lettres par goût, par politique et par ostentation, peut-être aussi l'ennui du repos et l'ambition de nouveaux triomphes déterminèrent Corneille à reparaître au théâtre en 1659. Il donna *Œdipe* et obtint un succès qui nous étonne aujourd'hui; car cette tragédie est l'une des plus faibles de son théâtre : mais le public avait regret de *Pertharite* si mal accueilli, et du long silence de l'auteur; il voulait réparer ses torts envers son poète favori. Peut-être eût-il mieux valu pour la gloire de Corneille qu'il cessât de produire avant l'épuisement de sa veine. Il y a encore de beaux vers et de belles pages même jusqu'en ses derniers ouvrages; mais ce génie créateur, qui sait construire une œuvre dramatique, assembler et subordonner les parties de l'action, ménager l'intérêt, l'accroître de scène en scène, enfin faire vivre et agir des hommes sur le théâtre, ce don souverain fit défaut à sa verve fatiguée.

Sertorius (1662) est toutefois très supérieur à *Œdipe*. « La politique, dit l'auteur lui-même, fait l'âme de toute cette tragédie », il n'y faut rien chercher qui émeuve ou touche le cœur. Ce n'est pas que l'amour en soit banni; mais il n'y paraît qu'au second rang et se subordonne lui-même aux calculs de la politique. Une théorie chère à Corneille et qu'il appliqua volontiers dans tout son théâtre, mais surtout dans les œuvres de sa vieillesse, c'est que l'amour doit toujours avoir place dans une tragédie, mais au second rang. « L'amour, dit-il (dans une lettre à Saint-Évremond), est une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque; j'aime qu'elle y serve d'ornement, mais non pas de corps. » Or il serait plus vrai de dire que l'amour dans une tragédie doit tenir la première place, ou ne paraître pas du tout. S'il est épisodique, il est froid et presque toujours ennuyeux. *Sertorius* se soutient encore à demi par une belle scène entre le général rebelle et Pompée, par beaucoup de beaux vers dont la pièce est remplie Toutefois l'immense succès qu'elle obtint à son apparition nous étonne un peu aujourd'hui. Mais les mo-

dernes, en acquérant le droit de traiter de la politique ailleurs qu'au théâtre, ont un peu perdu le goût de la tragédie politique, si chère à la génération qui avait vu ou fait la Fronde.

En 1663, Corneille donna au théâtre une *Sophonisbe ;* il ne réussit pas à faire oublier celle que Mairet avait fait jouer en 1629, et qui est notre plus ancienne tragédie régulière. L'année suivante (1664), *Othon,* tiré des *Histoires* de Tacite : pièce obscure et embrouillée, dénuée de l'intérêt poignant qui, dans *Héraclius,* rachetait les mêmes défauts. *Agésilas,* joué en 1666, est une pièce en vers libres de différentes mesures à rimes croisées; cette innovation aurait pu être heureuse, mais elle fut compromise par l'insuccès d'une œuvre ennuyeuse qui est tout entière en entretiens de froide galanterie; et quels noms que ceux de Lysandre et d'Agésilas, d'un « roi de Paphlagonie » et de « princesses persanes » pour les mêler à cette métaphysique amoureuse! C'était un roman de Mlle de Scudéry, mis en vers et dialogué. Mais cette monotonie languissante a pu parfois plaire dans le livre, qu'on prend et qu'on quitte; en aucun temps elle n'est supportable au théâtre.

Attila (1667) est bien supérieur, quoique Boileau ait enveloppé les deux pièces dans une commune épigramme. On y trouve au moins quelques pages fortement écrites dans un style coloré, pittoresque, et dans un sentiment juste, assez conforme à ce que nous savons aujourd'hui, ou croyons savoir, de l'histoire des Huns.

En 1670, Madame, duchesse d'Orléans, voulut se ménager l'amusement de voir aux prises, sur le même sujet, le vieux Corneille et le jeune Racine, de qui la réputation croissante portait ombrage à celle de son rival. Chacun des deux poètes fut invité, à l'insu de l'autre, à composer une *Bérénice,* et à mettre au théâtre la séparation touchante de l'empereur Titus et de cette reine de Judée. La princesse mourut sans avoir vu les fruits de ce singulier concours; mais la victoire de Racine était certaine, et dans la tragédie de

Corneille, *Tite et Bérénice*, on ne trouve à louer que quelques vers heureux et une conception assez fière du personnage principal.

Pulchérie, comédie héroïque, jouée en 1672, *Suréna*, tragédie, jouée en 1674, passèrent presque inaperçus. Ce n'est pas que ces pièces soient, comme l'a prétendu Voltaire, « ridiculement écrites ». Corneille jusqu'au bout reste un grand écrivain en vers. Cette année même (1672), il adressait au roi une *Épître* sur la campagne de Flandre, infiniment supérieure au fameux *Passage du Rhin* de Boileau. Mais il est trop vrai que ces derniers enfants de sa veine tragique sont profondément ennuyeux. Ce sont pures tragédies d'amour, où il n'est question que de savoir si le héros épousera ou non l'héroïne; et toutefois ni l'un ni l'autre ne réussissent à nous intéresser à leur passion verbeuse et froide. Corneille sortait de sa voie pour s'acharner à lutter contre Racine dans ce domaine de la tendresse où Racine devait rester sans rival.

Est-ce à dire que Corneille fût incapable d'exprimer l'amour? L'invention du rôle de Chimène suffirait à protester contre une telle assertion. Trente-cinq ans après *le Cid*, Corneille, vieilli et fatigué, dans le livret de l'opéra de *Psyché* (1671), composé en collaboration avec Molière et Quinault, écrivait encore, pour sa part, entre autres vers excellents, la déclaration si naïve et si passionnée que Psyché adresse à l'Amour, et cette page où l'Amour jaloux reproche à la jeune Psyché le tendre souvenir qu'elle a conservé de la maison paternelle. Ce sont là des morceaux exquis; et tout l'œuvre de Corneille vieilli abonde ainsi en charmantes surprises.

Mais entre ces rares éclairs l'obscurité semblait plus profonde, et le génie du grand poète allait s'affaiblissant, quoiqu'il se refusât lui-même à l'avouer, et quoique des admirateurs aveugles ne voulussent pas le reconnaître. Ses qualités pâlissent et ses défauts s'accusent à mesure qu'il s'approche du terme de sa longue carrière. L'héroïque fierté de ses

personnages tourne à la raideur : ses héroïnes étaient fermes, elles deviennent dures; ses héros raisonnaient trop, ils deviennent subtils. Le langage de la passion pouvait sembler chez lui un peu romanesque; il devient fade et alambiqué. A mesure que les idées et les sentiments perdent quelque chose de leur vérité, de leur naturel, le style même s'affaiblit. Mais jusque dans les plus médiocres pièces de ce grand poète on rencontre des beautés qui ne sont qu'à lui, que lui seul pouvait trouver. C'est ce qui faisait dire à Mme de Sévigné, après la représentation de *Pulchérie* : « Vive notre vieil ami Corneille! Pardonnons-lui de méchants vers en faveur des divines et sublimes beautés qui nous transportent! » C'est encore là le meilleur jugement que la postérité puisse rendre sur l'œuvre de Corneille vieilli.

On a souvent représenté Corneille comme un génie tout instinctif, faisant, sans s'en douter, ses chefs-d'œuvre; écrivant d'admirables vers, d'admirables pièces, quand l'inspiration le soutenait, quand « un bon lutin », comme disait Molière, lui dictait ce qu'il fallait écrire; et tombant ensuite au-dessous de lui-même, et quelquefois au-dessous du médiocre, quand cette inspiration lui faisait défaut, quand le lutin cessait de dicter. Cette façon de présenter l'œuvre et de caractériser le talent de notre poète est fort éloignée de la vérité. Sans doute Corneille est poète d'instinct, de nature et d'inspiration; on ne saurait dire de lui ce que l'on a dit de Malherbe, que l'art, le travail et la patience l'ont fait poète, plus que le ciel. Mais il n'en est pas moins vrai que Corneille est en même temps un talent laborieux, conscient, réfléchi, qui n'a rien hasardé sans savoir ce qu'il faisait, et sans vouloir le faire. Durant sa longue carrière, il n'a cessé de méditer sur son art, d'en examiner l'objet, les principes, les règles, les moyens, et une partie importante de son œuvre est le fruit de ces réflexions prolongées. Cette partie est toute en prose : elle comprend les *Examens* que, dans l'édition collective de son théâtre donnée en 1660,

Corneille a insérés en tête de toutes ses pièces, tragédies et comédies, antérieures à cette date; en outre, trois *Discours* traitant : *de l'utilité et des parties du poème dramatique; de la tragédie; des trois unités.*

Dans les *Examens*, l'auteur s'est jugé lui-même avec une bonne foi parfaite, une rare modestie et un sens très judicieux : ils restent en somme le meilleur commentaire de son théâtre, ou du moins la base de toute étude consacrée à Corneille. En énonçant avec netteté le dessein de ses pièces, les sources où il a puisé, les moyens dont il s'est servi, l'objet qu'il s'est proposé, l'auteur semble avoir voulu prévenir les interprétations hasardées, qui, pour complaire aux préoccupations changeantes et aux goûts mobiles des générations successives, chercheraient dans son œuvre autre chose que ce qu'il y a mis, et loueraient ou blâmeraient chez lui des intentions qu'il n'a jamais eues, des beautés ou des défauts également imaginaires.

Les *Discours* abondent en pages de critique littéraire du plus vif intérêt, et d'une grande nouveauté à l'époque où elles furent écrites; soit que Corneille, traitant la délicate question de la moralité des ouvrages dramatiques, exprime cette idée hardie : que la moralité consiste surtout dans la peinture *naïve* (c'est-à-dire exacte et vraie) des vertus et des vices; soit que, recherchant l'objet du genre dramatique, il confirme Aristote et prévienne Molière et Racine, en déclarant que : la poésie dramatique a pour but le plaisir des spectateurs, — au risque d'étonner des théoriciens raffinés qui prétendent que l'art n'a d'autre objet que lui-même; soit que, creusant de son mieux la règle imputée à tort à Aristote, la règle désormais sacrée en France des trois unités, il s'efforce, avec plus de bonne foi que d'exactitude, de montrer le parfait accord de son théâtre avec cette règle. En réalité, il avait abordé la scène sans la connaître; il en avait parlé fort légèrement, s'en était même un peu moqué jusqu'à la querelle du *Cid*; la croisade entreprise alors contre lui le fit réfléchir; il était de sa nature hautain, mais

timoré. Les semonces de l'Académie et la férule de Chapelain lui imposèrent. Corneille se soumit, et, une fois docile, se convainquit. Sa conversion aux trois unités fut sincère, mais elle lui coûta. Racine, quelques années plus tard, devait porter bien plus légèrement le poids de ces règles; elles gênèrent Corneille. On souffre à voir, dans les *Discours*, les efforts que fait ce grand homme pour se mouvoir dans les entraves où les critiques de son siècle ont réussi à l'envelopper. Certes, il n'en fit pas moins des chefs-d'œuvre. Mais il est permis de penser que s'il eût été livré à la libre allure de son inspiration féconde, moins surveillé, moins harcelé par des hommes aussi médiocres que les Chapelain, les Scudéry, les Mairet, les d'Aubignac, la part de l'excellent eût été plus grande encore dans son œuvre admirable, mais inégale.

La vie de Corneille avait été fort peu traversée d'événements mémorables. Aucun grand poète n'a tenu ses ouvrages plus à l'écart de son foyer. Ceux qui ont voulu chercher dans ses vers l'expression de ses sentiments personnels ont fait fausse route, car les causes les plus opposées, les opinions les plus contradictoires, les passions les plus diverses ont trouvé en Corneille un interprète également éloquent. Sa grande valeur dramatique est surtout dans l'impersonnalité de son œuvre.

Vers la fin de 1640 ou au commencement de 1641, il avait épousé Marie de Lamperière, fille d'un lieutenant général aux Andelys : elle avait une jeune sœur qui se maria plus tard avec Thomas Corneille, frère cadet de Pierre; ces deux ménages fraternels vécurent dans une étroite union et ne voulurent d'abord séparer ni leurs foyers ni leurs fortunes. Thomas, comme Pierre, fut poète dramatique, et remporta quelquefois de brillants succès à la scène. Il ne saurait être question de comparer les deux frères; c'est toutefois beaucoup pour l'honneur de Thomas d'avoir pu, sans ridicule, composer des tragédies dans la maison de Pierre.

Corneille eut six enfants, dont l'éducation acheva de

l'appauvrir. Dans l'intérêt de leur fortune, il quitta Rouen et vint se fixer à Paris en 1662; sa dépense dut s'en trouver fort accrue sans que son revenu augmentât. En ce temps les bénéfices du théâtre étaient nuls ou dérisoires; les comédiens étaient généreux en payant deux mille livres une tragédie en cinq actes [1]. Une pièce était jouée trente fois quand elle avait un grand succès. Une fois imprimée, le droit de la représenter librement appartenait à tous. Les pensions royales (celle de Corneille était de deux mille livres), instituées avec éclat, ne furent jamais payées avec régularité; à la fin on les supprima [2]. Quoi d'étonnant si Corneille, après *Suréna*, se trouva plus pauvre qu'avant *Mélite*? On a pu exagérer la gêne croissante qui attrista ses dernières années. L'anecdote si connue du soulier qu'il fit raccommoder dans une échoppe est apocryphe, et, fût-elle vraie, prouverait sa simplicité plutôt qu'elle n'attesterait sa misère. Il ne paraît pas que Corneille ait manqué strictement du nécessaire. C'est bien assez, ou plutôt c'est trop déjà qu'il ait achevé sa glorieuse vie dans des embarras continuels, en proie aux soucis mesquins de la vie matérielle. Il en souffrit cruellement. « Le mérite console de tout », a dit Montesquieu; mais ce grand moraliste avait trois châteaux, beaucoup de champs et de vignes, une réputation immense, et vendait à bon prix ses vins de Médoc aux Anglais, et ses livres à toute l'Europe.

Après l'obscur *Suréna* (1674), dont les contemporains n'ont même pas mentionné la représentation déserte, Corneille n'écrivit plus que quelques vers de circonstance : sur la paix de Nimègue (1678), sur le mariage du dauphin (1680). Son beau génie s'éteignait ; « ses forces diminuèrent de plus en plus, écrit son neveu Fontenelle, et, la dernière année de

1. Prix que paya la troupe de Molière pour jouer *Attila* et *Tite et Bérénice*.

2. On supprima du moins celle de Corneille : l'intervention de Boileau la fit rétablir quelques jours avant la mort du poète.

sa vie, son esprit se ressentit beaucoup d'avoir tant produit et si longtemps ». Il mourut dans la nuit du 30 septembre au 1er octobre 1684, âgé de soixante-dix-huit ans trois mois et vingt-quatre jours. Il fut inhumé le lendemain dans l'église Saint-Roch [1]. Cette fin, attendue, n'eut pas un très grand retentissement. L'Académie fit célébrer le service d'usage en l'honneur du plus illustre de ses membres, et, par une attention délicate, elle choisit à l'unanimité Thomas Corneille pour remplacer Pierre.

Voici déjà deux cents ans que Corneille est mort, et depuis deux cents ans sa renommée n'a subi aucun déclin. Il occupe une si haute place dans l'admiration de la postérité, que nul n'est mis au-dessus de lui : peu lui sont comparés.

Doué naturellement d'un génie dramatique tout à fait extraordinaire, il se distingue et excelle surtout par ces trois qualités : la fécondité de l'invention, la variété de la mise en œuvre, et l'éclatante beauté du style. Aucun écrivain n'a mieux écrit en vers que Corneille. J'ajouterai comme un trait propre à son œuvre : l'aspiration constante vers la grandeur. Il a placé très haut son idéal dramatique, si haut qu'il ne l'a pas toujours atteint. Car son œuvre immense est, il faut l'avouer, très inégale.

Jugée dans son ensemble et non sur ses seuls chefs-d'œuvre, elle est peut-être au-dessous de son génie; au-dessous de ce qu'elle eût été, je crois, si Corneille s'était vu mieux servi par les circonstances. Car ses qualités sont à lui seul; ses défauts lui viennent de ses contemporains.

Oui, si grand qu'il soit, Corneille eût été plus grand encore, s'il fût né trente ans plus tôt ou trente ans plus tard. Deux choses lui ont manqué : la liberté et le goût. Né trente ans plus tôt, il eût été libre; on ne lui eût pas

1. Où, le 1er octobre 1884, on célébra avec éclat le deuxième centenaire de cette mort.

imposé la contrainte des règles, la surveillance de Chapelain; né trente ans plus tard, il aurait eu plus de goût (autant qu'en eut Racine) par la seule influence du milieu où il eût vécu.

NOTICE SUR LE CID

I. — Le Cid espagnol et le Cid français.

On a dit bien des fois que l'apparition du *Cid* marque une date illustre et inaugure une ère nouvelle dans l'histoire des lettres françaises. On a dit vrai; mais ces mots ont besoin d'explication.

Le Cid n'est pas une œuvre entièrement nouvelle à la date où il paraît; seulement c'est un chef-d'œuvre. Voilà sa nouveauté.

Avant 1636, sous les noms de tragédies ou de tragi-comédies, il avait paru vingt pièces de théâtre analogues à celle-là : par Rotrou, par Scudéry, par Du Ryer, par Mairet. Mais, sauf d'heureux détails, ces pièces sont faibles, écrites sans génie et sans style. Nous pouvons à peine aujourd'hui en supporter la lecture; aucune ne pourrait être représentée, tandis que nous voyons encore jouer *le Cid* avec des transports d'admiration. Il a gardé l'immortelle jeunesse du premier jour.

Le Cid nous montre, dans deux jeunes âmes, l'amour en lutte avec le respect de leur nom et le culte de leur honneur. Cette conception générale du drame n'offrait rien non plus d'absolument neuf, ni de rare; mais la situation particulière où l'auteur a placé ses deux héros est profondément touchante, autant qu'elle est hardie et singulière.

On sait comment Corneille fut amené à trouver cet admi-

rable sujet dans la littérature espagnole. Beauchamps, au XVIIIe siècle, a raconté cette heureuse aventure dans ses *Recherches sur les théâtres de France*[1]. Beauchamps écrivait près d'un siècle après l'événement; mais il n'a pas été démenti par Fontenelle, neveu et biographe de Corneille, et l'exactitude de son récit paraît au moins très vraisemblable :

« M. de Chalon, secrétaire des commandements de la Reine mère, avait quitté la cour et s'était retiré à Rouen dans sa vieillesse. Corneille, que flattait le succès de ses premières pièces, le vint voir. « Monsieur, lui dit M. de « Chalon, après l'avoir loué sur son esprit et ses talents, le « genre de comique que vous embrassez ne peut vous pro- « curer qu'une gloire passagère. Vous trouverez dans les « Espagnols des sujets qui, traités dans notre goût par des « mains comme les vôtres, produiront de grands effets. Ap- « prenez leur langue, elle est aisée; je m'offre de vous mon- « trer ce que j'en sais et, jusqu'à ce que vous soyez en état « de lire par vous-même, de vous traduire quelques endroits « de Guillem de Castro. »

L'Illusion comique, cette œuvre singulière, où brillent tant de pages belles ou au moins curieuses, fut probablement le premier fruit de ce commerce de Corneille avec la riche littérature espagnole. Le goût de la pièce est tout castillan, et le fond même de l'intrigue pourrait bien être emprunté d'un original espagnol, perdu ou ignoré. Le personnage tout espagnol du *Matamore*, cette amusante caricature, débite, au milieu de ses forfanteries, quelques beaux vers, qui, transportés dans un autre cadre, sembleraient dignes d'un héros tragique.

L'Illusion fut représentée en 1636. Dans le même temps, Corneille dérobait à nos voisins une plus riche dépouille : il composait *le Cid*.

Lui-même a indiqué, avec une entière bonne foi, les

1. T. II, p. 157.

sources étrangères où il avait puisé ; il a dit ce qu'il doit à l'historien Mariana [1], « le Tite-Live de l'Espagne », ainsi qu'on l'a nommé au delà des Pyrénées, avec un peu de complaisance. Sur la foi de Mariana, Corneille semble n'avoir jamais révoqué en doute l'authenticité des amours de Rodrigue et de Chimène. Mais Ticknor, appréciant Mariana, remarque en lui presque autant de naïveté que d'érudition : « Sa foi complaisante pour les vieilles chroniques, tempérée par une grande instruction, donne à ses récits un air de sincérité, de bonne foi, et un tour pittoresque tout plein d'un charme singulier ». Corneille le cite à la première page de son *Avertissement* du *Cid*. Il y joint deux anciens *romances* [2], sans doute rajeunis dans le texte, mais dont le fond paraît tenir aux premières racines de cette légende héroïque : Chimène y demande vengeance au Roi de Léon, contre Rodrigue, meurtrier de son père. Le Roi répond : « Je ne toucherai pas au Cid, il est homme de grand'valeur, « et qui défend mes royaumes; je ferai mieux; je te le don- « nerai pour époux ». Chimène demeura contente pour la merci que lui fit le Roi, en lui donnant pour protecteur celui même qui l'avait faite orpheline. » Corneille, tout en comprenant bien que de telles mœurs ne convenaient pas sur notre scène, a vivement senti le charme et l'originalité de cette poésie sauvage; il en a compris très exactement la valeur; il dit, en parlant des *romances* espagnols : « Ces sortes de petits poèmes sont comme les originaux décousus de leurs anciennes histoires ». Ainsi la critique moderne reconnaît les débris d'antiques *cantilènes* dans plus d'un récit de nos vieilles chroniques.

Dans les *romances*, dont le texte actuel n'est peut-être pas antérieur au xv[e] siècle, dans la *Chronique rimée*, qui est du

1. Jean de Mariana, jésuite espagnol, né en 1537, mort en 1623. Son *Histoire d'Espagne* parut en latin, de 1592 à 1595, et un peu plus tard en espagnol.

2. Le mot *romance* est masculin en espagnol; il reste masculin en français quand il désigne les antiques chants populaires de l'Espagne.

XIII^e, dans le *Poeme du Cid campeador*, qui est du XII^e [1] (Corneille ne paraît pas avoir connu ces deux dernières sources), le personnage du Cid nous apparaît encore un peu barbare, mais déjà généreux, déjà transformé, purifié, idéalisé par l'imagination populaire et l'enthousiasme des poètes. Le véritable Cid, le personnage historique, antérieur à la légende et à la poésie, semble avoir été beaucoup moins admirable; il fut sans peur, mais non sans reproche. Au reste, nous savons de lui si peu de chose! Il s'appelait don Rodrigo Diaz de Bivar; il vivait au XI^e siècle; né à Burgos, il mourut en 1099, à Valence, qu'il avait reprise aux Maures. Toute sa vie il guerroya au service des Rois de Castille, Ferdinand I^er, Sanche le Fort, Alphonse VI; tantôt contre les Maures, tantôt contre les Rois chrétiens voisins et rivaux. Il vendit cher ses services et pensa souvent trahir le suzerain qu'il défendait. C'est un héros plus brave que pur; il s'acquit beaucoup d'honneurs par de grands exploits, et beaucoup de richesses par de grandes fourberies. Il portait deux surnoms, l'un arabe, l'autre espagnol; il les réunit et s'appela *le Cid campeador*, c'est-à-dire : le seigneur qui fait campagne.

La légende s'empara tôt de cette vie aventureuse, agitée, mêlée de bien et de mal, de belles actions et de brigandage. Elle la transforma rapidement, de manière à faire, au bout de cent ans, de cette figure indécise, le pur idéal de l'honneur chevaleresque et de la vaillance espagnole. Que reste-t-il de vérité historique au fond de cette création poétique? Nous l'ignorons. Corneille ne s'étant pas soucié de le démêler, nous n'y insisterons pas davantage.

Dans l'histoire ou dans la légende du Cid, il y avait un fait saillant, propre à étonner les esprits et à exciter vivement l'intérêt : Rodrigue avait épousé la fille d'un homme qu'il avait tué. L'aimait-il avant le meurtre? Avait-il voulu, de gré ou de force, réparer le dommage fait à l'orpheline?

1. Ces dates, fort contestées, ne sont qu'hypothétiques.

Les *romances* ont adopté cette version, très conforme aux mœurs barbares. Ils font dire à Rodrigue ces mots, devant le prêtre qui va l'unir à Chimène :

« J'ai tué un homme, Chimène, mais non en trahison ; je l'ai tué d'homme à homme pour venger une injure ouverte. J'ai tué un homme et je te donne un homme. Me voici pour te satisfaire, et, au lieu du père mort, tu reçois un époux honoré. »

Les *romances* ne disent pas que Rodrigue aimât Chimène avant de tuer le père de Chimène. Mais on pouvait supposer que l'amour existait avant que le meurtre fût commis, et qu'ainsi Rodrigue avait été contraint, pour ainsi dire, par une nécessité fatale, à tuer le père, alors qu'il adorait la fille; c'était assez pour rendre cette donnée profondément pathétique et très propre au théâtre, où le spectacle de la passion, combattue par le devoir ou l'honneur, offre toujours un si vif attrait. Un dramaturge espagnol s'en aperçut avant Corneille et eut l'honneur de lui tracer la voie en écrivant lui-même une œuvre inégale, mais remplie de beautés.

Guillem de Castro y Belvis était né à Valence en 1567; il mourut en 1630, six années seulement avant la représentation du *Cid* français. Imitateur de son illustre contemporain Lope de Vega, il écrivit pour le théâtre un très grand nombre de pièces, dont quarante seulement sont imprimées. Celle dont Corneille s'est inspiré s'appelle *las Mocedades del Cid*, titre qu'on traduirait bien par celui-ci, que j'emprunte à la littérature du moyen âge : *les Enfances du Cid*. Plusieurs de nos chansons de geste sont intitulées de même : *les Enfances de Charlemagne, de Roland, de Vivien*. On appelait *les Enfances* d'un héros le récit de ses premiers exploits [1].

1. Et parfois le poète prolongeait le récit de la vie du héros fort au delà de l'adolescence. Ici même, la seconde partie des *Mocedades del Cid* raconte l'histoire du Cid jusqu'au delà de la mort du roi Sanche.

Le drame espagnol, imprimé à Valence en 1618, et représenté probablement quelques années plus tôt, se compose de deux parties distinctes, qu'on jouait séparément. La première partie seule a été imitée par Corneille : c'est donc la seule qui doive ici nous occuper.

Elle se compose de trois *journées*, qu'on jouait successivement, dans une seule séance ; la pièce, qui comprend quatre mille petits vers, n'est pas beaucoup plus étendue qu'une de nos tragédies françaises. La première journée renferme quinze scènes ; la seconde, quatorze ; la troisième, dix. Le lieu de l'action change quatre fois dans la première journée, six fois dans la seconde et cinq fois dans la troisième ; ce sont en tout quinze *tableaux*, comme on dirait aujourd'hui. Mais, en Espagne, à cette époque, non plus qu'en France [1], les changements de décor n'étaient pas connus. La scène était unique et multiple à la fois ; les quinze lieux différents à travers lesquels l'action se promène, dans *les Enfances du Cid*, étaient représentés ou figurés, d'avance, sur le théâtre. D'ailleurs, l'action revenant plusieurs fois aux mêmes endroits, il n'y avait réellement que huit lieux différents à marquer. Il va sans dire que la représentation était souvent presque symbolique ; la complaisance des spectateurs facilitait la besogne aux machinistes ; une longue tradition avait fait accepter partout ce procédé de mise en scène à demi réel, à demi idéal, employé pendant toute la durée du moyen âge. C'est grâce à cette complaisance et à l'usage du décor sommaire, que les auteurs des *mystères* avaient pu si aisément promener une action immense à travers toute la terre. Un pan de muraille s'appelait Rome ou Constantinople ; deux colonnes, un fauteuil au milieu, figuraient une salle d'audience royale. Quatre arbres faisaient une forêt ; un bassin indiquait la mer ; une barque annonçait toute une flotte. Selon ce procédé furent joués les *mystères*, Shakespeare, et Corneille lui-même, jusqu'au jour

1. Voyez ci-dessous page 42.

où l'unité absolue de lieu s'imposa définitivement en France.

Dans le drame espagnol, tout est spectacle, ou du moins tout veut étonner les yeux, en même temps que charmer l'esprit. Le début est plein d'éclat. La scène est à Burgos, où don Rodrigue est armé chevalier, dans le palais du Roi, en présence du souverain, de toute la cour, de l'Infante et de Chimène, éprises toutes deux du nouveau chevalier; mais leur amour n'est connu de personne. L'idée d'avoir instruit les deux pères de la tendresse qui unit leurs enfants est propre à Corneille et heureusement inventée. Le nœud de l'action semble ainsi plus serré; tous les personnages savent la situation des uns à l'égard des autres; l'outrage fait à don Diègue paraît plus sanglant; le comte, plus coupable; la punition, plus juste, et Rodrigue, plus innocent.

La seconde scène est au palais dans la salle du Conseil. Le Roi désigne don Diègue pour gouverneur de son fils; don Gormas ambitionnait cette charge; en se voyant évincé, il s'emporte, et, devant le Roi, il injurie don Diègue et lui donne un soufflet. Le Roi menace; mais don Gormas est trop puissant pour qu'on ose l'arrêter; il s'éloigne impuni, hautain, l'épée en main.

La troisième scène est dans la maison de don Diègue. Le vieillard rentre du palais, fou de colère et de honte. Il décroche sa grande épée, héritage fameux de Mudarra le Maure; il essaye de la brandir; elle pèse trop lourd à son bras trop faible. Mais don Diègue a trois fils pour le venger. Il les appelle, et, pour éprouver leur courage, saisissant la main aux plus jeunes, il leur serre le poignet, à le briser. Ils gémissent, mais n'osent se défendre. Le père, avec mépris, repousse ces faibles courages; il se tourne vers Rodrigue et lui prend un doigt, qu'il mord de toute sa force. Rodrigue pousse un cri de fureur : « Si vous n'étiez mon père, je vous donnerais un soufflet. — Et ce ne serait pas le premier », s'écrie le vieillard. Il raconte l'outrage reçu, montre sa joue déshonorée, nomme l'agresseur et demande

son sang. Rodrigue demeure seul, désespéré, mais résolu toutefois à venger son père en tuant le père de Chimène.

La quatrième scène est sur la place publique, entre le palais du Roi et la maison de don Diègue. Le comte de Gormas se promène sur la place avec une suite de gens armés; il avoue à un ami qu'il regrette sa violence; mais il refuse de s'abaisser à faire des excuses. Rodrigue paraît alors. Il salue Chimène et l'Infante qui du palais voient tout ce qui se passe, et observent avec anxiété la scène qui se prépare. Rodrigue aborde le comte; il le provoque, excité par don Diègue, qui, debout au seuil de sa porte, lui montre sa joue soufflетée. Le comte riposte avec arrogance. Le duel s'engage sur le lieu même : Rodrigue porte un coup terrible; le comte tombe mortellement frappé. Chimène pousse un cri de douleur et vient au secours de son père. Rodrigue s'éloigne l'épée haute en se défendant contre les gens du comte, acharnés vainement contre lui.

La première journée est finie. On voit le procédé continu de ce drame, tout en spectacle; nul récit; tout est action et mouvement; tout ce qui peut se mettre sous les yeux du spectateur est étalé sur la scène.

La deuxième journée n'est séparée de la première par aucun intervalle de temps. La scène est d'abord dans le palais du Roi. Chimène et don Diègue arrivent devant lui, l'une demandant justice et vengeance, l'autre défendant avec hauteur le fils qui l'a vengé. La crudité des mœurs du théâtre espagnol s'accuse ici avec une franchise brutale; Chimène agite un mouchoir trempé dans le sang de son père. Don Diègue montre sa joue, qu'il a réellement teinte et lavée du sang de l'offenseur. Corneille adoucira ces traits barbares; ce qui est réalité dans Guillem de Castro ne sera plus chez lui qu'allégorie et figure de style éloquente :

Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage.

Le Roi diffère sa décision; il cherche à consoler Chimène sans condamner Rodrigue.

La scène suivante est dans la maison de Chimène; c'est cette audacieuse entrevue des deux amants, tant reprochée à Corneille; et toutefois c'est là le nœud de la pièce et l'intérêt capital du drame.

Rodrigue se présente devant la fille de l'homme qu'il vient de tuer; il lui offre sa vie, pour expier son offense. Chimène, comme dans Corneille, lui avoue qu'elle l'aime encore, tout en poursuivant sa mort pour satisfaire à son propre devoir. Elle supplie ce cher meurtrier de fuir, pour échapper au châtiment qu'elle-même implore du Roi contre lui.

Plusieurs mois se sont écoulés; Rodrigue vit caché dans un lieu désert, près de Burgos. L'impérieuse loi de l'unité de jour n'a pas permis à Corneille de conserver cet intervalle de temps, qui donne aux faits plus de vraisemblance, aux sentiments plus de convenance. Don Diègue arrive dans ce lieu sauvage, suivi d'une petite armée recrutée parmi ses amis. Il apprend à son fils que les Maures ont envahi la Castille; il veut que Rodrigue aille combattre les Infidèles; qu'il meure sur un champ de bataille, ou qu'il achète par la victoire le pardon de son Roi. Rodrigue obéit avec joie; il s'agenouille devant son vieux père et reçoit sa bénédiction avant de marcher à l'ennemi.

Voici les montagnes d'Oca, au nord de Burgos; un roi maure les traverse, traînant après lui des captifs et un riche butin; Rodrigue fond sur les Maures, les bat, les poursuit, et fait leur roi prisonnier. La mêlée s'engage furieuse, hors de la vue des spectateurs. Cependant un berger peureux, caché au haut d'un arbre, en suit tous les incidents et les raconte naïvement. Nous avons là un exemple frappant de ce curieux mélange de l'héroïque et du trivial qui plaît au drame espagnol comme au drame shakespearien. Mais qui pourrait regretter ici que la tragédie classique écarte cette mise en scène animée? Nous n'avons ni le spec-

tacle du combat, ni le récit vivant et imagé du berger caché dans l'arbre; mais nous avons la sublime et incomparable narration du combat de Rodrigue, raconté par le vainqueur lui-même.

Rodrigue arrive au palais du Roi, ramenant les chefs maures prisonniers. Il est accueilli avec joie et en grand honneur. Au milieu de l'allégresse publique, Chimène apparaît en longs habits de deuil; elle vient encore demander justice; elle exige la mort du vainqueur. Le Roi, pour la satisfaire, feint de bannir Rodrigue; mais il le bannit en l'embrassant tendrement, et l'on prévoit que cet exil ne sera pas de longue durée.

La troisième journée, qui doit amener le dénouement, s'ouvre au palais du Roi. On va rappeler Rodrigue à la cour, et Chimène implore, contre ce pardon, la justice du monarque. Mais un courtisan, don Arias, qui a deviné l'amour qu'elle porte en secret à Rodrigue, veut la forcer, par une ruse habile, à se trahir; il annonce brusquement que Rodrigue a péri dans une embuscade. Chimène, à cette fausse nouvelle, laisse éclater son désespoir. On la détrompe alors; mais elle nie sa faiblesse; elle désavoue son amour; elle veut que le Roi soumette Rodrigue au jugement de Dieu; et, quel que soit le vainqueur qui lui apportera la tête du meurtrier, elle jure de lui donner sa main et sa fortune.

La scène suivante, omise par Corneille, accuse vivement l'esprit religieux qui fait le fond du théâtre espagnol. Rodrigue, revenant à la cour, où il doit combattre pour soutenir son bon droit, s'entend appeler d'un fossé au bord de la route : il s'approche, il voit un lépreux qui l'implore. Ses écuyers reculent avec horreur. Le charitable chevalier s'approche de ce misérable; il le secourt, le nourrit, le réchauffe de son manteau, et s'endort à côté de lui. Le lépreux se transfigure alors et s'élève au ciel en promettant au héros endormi que nul ennemi désormais, maure ou chrétien, ne pourra lui résister. Ce lépreux était saint Lazare, envoyé de Dieu pour annoncer à Rodrigue ses hautes destinées.

Cet épisode singulier ne paraît pas dans la pièce de Corneille, d'où notre poète a effacé avec soin toute trace proprement chrétienne, et jusqu'au nom de Dieu, de Jésus-Christ ou des saints. Par une singulière réaction contre le théâtre des *mystères* et l'abus fait pendant trois siècles des sujets purement religieux sur la scène, le XVII^e^ siècle n'ose plus même faire mention du christianisme au théâtre, hors des pièces qualifiées proprement de *sacrées*. Voilà comment *le Cid*, œuvre profondément chevaleresque, et imprégnée des mœurs d'une époque où la religion se mêlait à tout, se trouve cependant dégagé de tout élément catholique. Il y a là, dans cette œuvre si belle, un réel anachronisme, mais il était volontaire et réfléchi.

Cependant la Castille et l'Aragon se disputent la possession d'une ville frontière. Un guerrier aragonais, don Martin Gonsalez, s'offre à trancher ce différend par un combat singulier; il veut même être le champion de Chimène en même temps que de l'Aragon. Chimène accepte ce défenseur, quoique, au fond de son âme, elle fasse des vœux pour Rodrigue. Mais la pièce ne peut se dénouer si Rodrigue ne trouve un moyen pour forcer Chimène à confesser publiquement son amour.

Tandis que toute la cour assemblée attend avec angoisse les nouvelles du combat, un messager paraît qui dit qu'un chevalier le suit de près, portant la tête de Rodrigue. A cette nouvelle funeste, Chimène, qui n'a plus rien à ménager, Chimène au désespoir, laisse éclater sans scrupule l'aveu de sa passion et supplie le Roi pour qu'il lui permette d'aller se cacher dans un cloître. Mais la prétendue mort de Rodrigue est une feinte; il reparaît vainqueur et bien portant, fier de laisser à la porte, au bout d'une pique, la tête de Gonsalez. On lui reproche d'avoir trompé tout le monde. Il répond que son messager n'a rien dit que de vrai; car il rapporte sa propre tête, mais sur ses propres épaules. Chimène avait promis sa main au vainqueur qui lui présenterait la tête de Rodrigue; mais elle avait oublié de dire si elle la voulait coupée ou vivante. Ainsi s'égaye le

bel esprit un peu barbare propre au drame espagnol. Corneille écartera soigneusement ces gentillesses féroces.

Le Roi, les grands conjurent Chimène de subir la loi du combat et d'accorder sa main à Rodrigue. Chimène consent, rougissante et interdite. L'amour a désarmé la haine. Mais, dans le drame espagnol, trois ans se sont écoulés depuis la mort du comte.

On le voit, Corneille doit beaucoup à Guillem de Castro : la querelle des deux pères, le monologue de don Diègue insulté, l'entretien du vieillard avec son fils, les stances de Rodrigue, en un mot presque tout l'acte premier appartient, en original, à l'auteur espagnol. Dans l'acte second, Corneille lui doit encore l'idée au moins et certains détails de la scène première, où le comte refuse de donner satisfaction; la seconde, où Rodrigue le défie; la huitième, où Chimène implore le Roi. Toute l'admirable entrevue de Rodrigue et de Chimène dans l'acte III est imitée de Guillem de Castro, ainsi que le stratagème employé par le Roi dans l'acte IV pour arracher à Chimène le premier aveu de son amour.

Peu de vers toutefois sont strictement traduits. Corneille prend l'idée, mais la plupart du temps il transpose l'expression, pour ainsi dire : son style ressemble fort peu à celui de Guillem de Castro, et d'excellents juges, appréciateurs consommés de l'une et l'autre langue, l'ont déclaré bien supérieur [1]. Le style du poète espagnol est un mélange fort singulier, pour notre goût, d'une naïveté parfois triviale, et d'une affectation raffinée où l'on sent le contemporain, l'admirateur du trop fameux Gongora. Le mal sévissait alors dans toute l'Europe : il s'appelait l'*estilo culto* en Espagne, le *marianisme* en Italie, l'*euphuisme* en Angle-

1. Ce n'est pas à dire qu'il n'y ait dans *le Cid* un petit nombre de vers empreints d'un peu d'afféterie; ce défaut plut sans doute en 1636; plus tard il choqua l'auteur lui-même, qui dans l'*Examen d'Horace* écrit (1660) ces lignes trop sévères : « Les vers d'*Horace* ont quelque chose de plus net et *de moins guindé* pour les pensées que ceux du *Cid* ».

terre et la *préciosité* en France. *Pyrame et Thisbé*, tragédie de Théophile, jouée en 1619, offre le même mélange de trivialité et d'affectation.

Le goût de Corneille, sans être irréprochable, est déjà plus sévère, et son génie, d'ailleurs, lui tient souvent lieu de goût. Il a su discerner très sûrement les grandes beautés du drame espagnol; il se les est appropriées en les revêtant d'une forme qui n'est qu'à lui, et en les enchâssant dans un drame plus serré, plus vigoureux, plus intéressant que l'original.

Ce qu'il faut remarquer avant tout, c'est la hardiesse de Corneille dans le choix d'un tel sujet. Qu'est-ce en effet que *le Cid*? C'est l'histoire d'une fille qui consent à épouser ou du moins laisse espérer qu'elle épousera un jour l'homme qui a tué son père. Il est vrai que Rodrigue vengeait le sien, et que Chimène et lui s'aimaient avant la catastrophe qui les sépare. Il n'importe. La donnée est singulièrement audacieuse, et le sujet même du drame est directement opposé à nos mœurs. Il y a quelques années, un poète a mis en présence, sur la scène, le fils de Ganelon et la fille de Roland [1]. Il a voulu qu'ils s'aimassent; mais il n'a pas osé rendre heureux cet amour, et le dénouement de la pièce est la séparation des deux amants. La trahison de Roncevaux pouvait-elle être pardonnée, même au fils innocent? Selon nos idées modernes, la vengeance est moins impérieuse, mais l'oubli est plus difficile. Une fille aujourd'hui, placée dans la situation de Chimène, ne demanderait pas la tête de son amant, mais elle ne l'épouserait pas. Voyons comment Corneille a fait accepter à ses contemporains une donnée si audacieuse et si contraire à nos mœurs.

Le Cid s'ouvrait, en 1636, par un dialogue entre le comte de Gormas et la gouvernante de Chimène : le comte, informé par Elvire, approuvait l'amour de Rodrigue pour sa fille. Cette première scène fut supprimée plus tard et fon-

1. M. de Bornier, dans *la Fille de Roland*, tragédie (1875).

due, sous forme de récit, dans la suivante, qui est entre Elvire et Chimène. La pièce y perd un peu en clarté d'exposition.

Chimène s'éloigne. L'Infante Léonor paraît. « La scène reste vide, dit Voltaire; ce défaut ne serait plus supporté. » Mais la scène ne restait pas vide, à bien dire. Au temps de Voltaire on avait oublié comment était disposé le théâtre lorsque *le Cid* fut joué pour la première fois.

La règle de l'unité de lieu était encore à peine établie, fort mal observée. La scène était quadruple et non unique. D'un côté s'élevait le palais du Roi, partagé en salle du Conseil royal et appartement de l'Infante; de l'autre, la maison de Chimène; le palais, la maison étaient ouverts aux yeux du spectateur. Entre les deux on voyait une place publique et les rues de Séville, où l'action se passe. C'était encore le système décoratif du moyen âge, mais réduit et simplifié [1].

Avant que Chimène eût cessé de parler dans sa maison, l'Infante paraissait dans le palais [2]; quand Chimène disparaissait, l'Infante était en vue et commençait aussitôt son rôle. Donc la scène ne restait pas vide.

Ce rôle de l'Infante a été sévèrement jugé au temps de Corneille et au nôtre. Il y a de bonnes raisons pour le trouver inutile. Mais il y en a d'excellentes pour l'approuver.

On n'en a pas toujours saisi le vrai caractère, et je m'étonne qu'un juge qui n'était pas du tout un lettré, Napoléon, ait mieux compris ce rôle que les lettrés de profession.

« Ce rôle, disait-il, est fort bien imaginé. Corneille a voulu

1. Corneille écrit (dans le *Discours des trois unités*) : « *Le Cid* multiplie les lieux particuliers sans quitter Séville; et, comme la liaison des scènes n'y est pas gardée, le théâtre, dès le premier acte, est la maison de Chimène, l'appartement de l'Infante dans le palais du Roi, et la place publique; le second (acte) y ajoute la chambre du Roi, et sans doute il y a quelque excès dans cette licence ». Comparez ce que dit Corneille sur le même sujet dans l'*Examen du Cid*.

2. Voyez les vers 59-61.

nous donner la plus haute idée du mérite de son héros, et il est glorieux pour le Cid d'être aimé par la fille de son Roi en même temps que par Chimène [1]. »

D'ailleurs ce n'est pas Corneille qui a inventé le rôle de l'Infante; il l'a trouvé dans l'espagnol et conservé. Guillem de Castro lui-même l'avait reçu de la légende.

Dans la tradition épique et chevaleresque du moyen âge, à laquelle appartient le Cid, tout doit tendre à l'apothéose du héros, du preux, du guerrier, tout est sacrifié à sa gloire, même la femme et même l'amour; il faut, pour qu'il paraisse plus grand, plus héroïque et plus aimable, non seulement qu'il soit aimé de la femme qu'il aime, mais encore que plusieurs autres, dont il ignore ou dédaigne les sentiments, brûlent en secret pour lui et se consument à sa gloire. De telles situations sont fréquentes dans les chansons de geste.

Cette observation justifie le rôle de l'Infante. Mais dans *le Cid*, cette pièce où l'esprit classique, déjà si marqué, tend à tout resserrer, à élaguer sans cesse, à courir au dénouement, ce personnage épisodique, il faut l'avouer, fait longueur et parfois d'une façon choquante. Corneille l'a lui-même senti, et peut-être, en le conservant, n'avait-il fait que suivre la tradition sans la bien comprendre. Voilà pourquoi il fait si bon marché du personnage dans l'*Examen du Cid* et dans le *Discours du poème dramatique*. Lui-même ne nous dit rien de tout ce qu'on peut dire pour la défense de ce rôle : il donne à entendre qu'il l'a conservé pour ménager une place dans sa pièce à une actrice chérie du public [2]. Pendant cent cinquante ans, les acteurs ont de leur chef retranché à la représentation ce personnage jugé inutile.

La grande scène de la querelle éclate entre le comte et don Diègue :

> Enfin vous l'emportez, et la faveur du Roi
> Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi.

1. Cité par Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. VII, p. 261.
2. Mlle Beauchâteau.

Où se passe cette scène? Le témoignage de Corneille est formel dans l'*Examen*. Elle se passe sur la place publique au sortir du palais; c'est là que don Diègue exhale ses plaintes et que Rodrigue le rejoint; c'est là que le jeune homme apprend l'outrage et reçoit l'ordre de le venger. Nous n'analyserons pas des beautés si bien connues; mais admirons au moins dans cette scène la force du style poétique, dont toute la beauté est dans le choix, la valeur et la place des mots les plus simples; point d'images, point d'épithètes; une vigueur toute nue qui dédaigne les ornements :

A des partis plus hauts ce beau fils [1] doit prétendre;
Et le nouvel éclat de votre dignité
Lui doit enfler le cœur d'une autre vanité.
Exercez-la, Monsieur, et gouvernez le Prince :
Montrez-lui comme il faut régir une province,
Faire trembler partout les peuples sous sa loi,
Remplir les bons d'amour et les méchants d'effroi.
Joignez à ces vertus celles d'un capitaine :
Montrez-lui comme il faut s'endurcir à la peine,
Dans le métier de Mars se rendre sans égal,
Passer les jours entiers et les nuits à cheval,
Reposer tout armé, forcer une muraille,
Et ne devoir qu'à soi le gain d'une bataille.

Jamais personne avant Corneille n'avait écrit en vers avec cette force. Et combien peu, depuis Corneille, ont retrouvé le secret de ce style plein, serré, massif, où toute la période semble coulée d'un seul jet ou taillée dans un seul bloc!

Tout ce qui suit, le désespoir de don Diègue, la grande scène entre le père et son fils, les stances de Rodrigue, tout cela est trop connu pour y insister. On ne saurait trouver dans tout notre théâtre un premier acte plus attachant.

A propos du monologue de Rodrigue, Voltaire a blâmé

1. Se peut-il que « beau fils » comme trop familier révoltât Voltaire! Il dit ici : « Vous pouvez juger par ce seul trait de l'état où était alors notre langue! »

les stances mêlées à la tragédie. C'était une mode au temps de Corneille, et l'on en abusait. Mais Voltaire a-t-il raison de dire : « Ce changement de mesure est invraisemblable. C'est comme si un personnage qui parlerait en prose se mettait tout à coup à parler en vers. »

L'objection n'est pas d'un poète. Tout est convention au théâtre. Est-ce qu'il est beaucoup plus vraisemblable qu'un personnage parle en alexandrins qu'en stances lyriques?

Sainte-Beuve dit : « Il faudrait la musique pour exprimer la lutte qui déchire le cœur de Rodrigue ». Mais justement la poésie lyrique, c'est la musique dans la poésie. Le choix de ce rythme est donc heureux. Que le monologue d'Auguste, de ce vieil empereur politique et rusé jusque dans sa clémence, soit écrit en alexandrins, c'est bien; mais ici la strophe convient mieux pour exprimer les transes douloureuses de ce cœur jeune et tendre encore quoique héroïque.

Observons toutefois que Corneille lui-même finit par presque désavouer les *stances* de Rodrigue et y trouver modestement plus de défauts que de vraies beautés. Ce n'est pas qu'il se montrât fort touché de l'objection singulière que « beaucoup de gens d'esprit et de savants » faisaient déjà autour de lui contre l'introduction des vers lyriques dans le poème dramatique. Il pense que cette sorte de vers est excellente pour exprimer « les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre [1] », car tout cela « s'accommode merveilleusement avec leurs cadences inégales et avec les pauses qu'elles font faire à la fin de chaque couplet. La surprise agréable que fait à l'oreille ce changement de cadence imprévu rappelle puissamment les attentions égarées, mais il y faut éviter le trop d'affectation. »

1. Voy. *Examen d'Andromède.*

J'ai regret de dire que Corneille ajoute : « C'est par là que les stances du *Cid* sont inexcusables, et les mots de *peine* et *Chimène*, qui font la dernière rime de chaque strophe, marquent un jeu du côté du poète, qui n'a rien de naturel du côté de l'acteur ». S'il n'y avait quelque ridicule à défendre Corneille contre Corneille lui-même, j'aimerais à louer tout du *Cid*, jusqu'aux *stances* de Rodrigue. Remarquez que nous verrons ainsi plusieurs fois Corneille trop prompt à sacrifier la gloire de son premier chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre de sa jeunesse, le plus pur et le plus radieux de ses chefs-d'œuvre, le plus éternellement jeune et resplendissant, *le Cid* enfin. Boileau a tort de dire que

L'Académie en corps eut beau le censurer.

Elle ne le *censura* pas en vain, car elle eut le fâcheux honneur d'inspirer au poète lui-même plus d'un doute et plus d'un scrupule sur le mérite de son poème.

L'acte second devait s'ouvrir chez le comte : c'est là que don Arias lui apportait les ordres du Roi; là se passait la scène de la provocation, que Chapelain osait trouver trop longue; c'est le plus précieux emprunt que Corneille ait fait au drame espagnol.

Toute la suite se passe au palais, où l'Infante s'efforce à consoler Chimène; puis Chimène la quitte, et la triste princesse laisse alors percer l'espoir (dont elle rougit) que Rodrigue vaincra le comte et se rendra un jour digne de l'hymen d'une reine. Ainsi cet amour romanesque et vain entrevoit le premier les hautes destinées du héros. Invention heureuse et naturelle; car Chimène n'a pas besoin que Rodrigue monte aussi haut pour l'épouser. L'Infante au contraire, qui ne peut aimer qu'un héros, devine avant tous les autres la gloire future du Cid.

Le Roi paraît, pour annoncer l'imminente invasion des Maures; mais il ne fait rien pour la prévenir ou la combattre. On a beau dire : « C'est un Roi féodal et, par con-

séquent, sans puissance ». Don Fernand est vraiment un peu trop nul dans la pièce, et il y a là un défaut réel, qu'il était d'ailleurs malaisé d'éviter : si le Roi ne fait rien, c'est pour que Rodrigue fasse tout.

La scène suivante, où don Diègue et Chimène viennent, après la mort du comte, se jeter aux pieds du souverain en demandant justice, ne contribue pas beaucoup à rehausser la physionomie du Roi. Mais qui peut s'apercevoir de ces faiblesses, ou de quelques traits de mauvais goût qui gâtent un peu la plainte de Chimène? Le spectateur est pris, attaché, entraîné ; la situation est parvenue à une intensité d'intérêt qui emporte tout.

Il faut admirer Corneille d'avoir su nous soutenir à cette hauteur. Nous touchons au point culminant du drame ; au troisième acte, nous sommes chez Chimène et nous voyons Rodrigue ; le meurtrier du comte est devant la fille de celui qu'il a tué. C'est la plus grande audace de cette pièce, où l'audace abonde.

Dans l'aveu fait à sa confidente, Chimène avait résumé en un vers admirable toute cette situation pathétique :

....Que pensez-vous donc faire?
— Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui.

Sur ce vers paraît Rodrigue ; et le drame est si bien conduit qu'on peut dire : Rodrigue est attendu, sa venue est nécessaire.

La scène entre les deux amants est d'une incomparable beauté ; mais est-elle seulement belle pour la tendresse infinie et la douleur déchirante que le poète y fait parler tour à tour? Non ; elle a surtout le mérite d'éclaircir aux regards des deux amants le sens de cette tragédie qu'ils jouent. Désormais plus de malentendu entre ces deux âmes tourmentées par des sentiments contraires : Rodrigue offre sa vie, et Chimène la demande ; mais, malgré cette inimitié qu'un rigoureux devoir leur impose, ils s'adorent tous deux ;

ils s'adoreront jusque dans la mort, qui (c'est leur seul espoir) les réunira bientôt.

— Adieu : je vais traîner une mourante vie,
Tant que par ta poursuite elle me soit ravie.
— Si j'en obtiens l'effet, je t'engage ma foi
De ne respirer pas un moment après toi.

Quel drame a jamais offert un duo d'amour plus passionné, plus émouvant?

— Au nom d'un père mort, ou de notre amitié,
Punis-moi par vengeance, ou du moins par pitié.
Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.
— Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis....
....Rodrigue, qui l'eût cru? — Chimène, qui l'eût dit?
— Que notre heur fût si proche et sitôt se perdit?
— Et que si près du port, contre toute apparence,
Un orage si prompt brisât notre espérance?

Aujourd'hui, dans la mise en scène du *Cid*, au milieu de ce troisième acte, le décor change à vue : la maison de Chimène, où l'entrevue a eu lieu, disparaît; et nous voyons par les rues de Séville, où la nuit vient de tomber, don Diègue s'avancer d'un pas chancelant, cherchant son fils, qu'il n'a plus revu depuis les mots fameux et l'ordre sanglant si bien obéi :

Va, cours, vole et nous venge.

Au XVIII^e^ siècle on jouait toute la tragédie dans un lieu unique et vague : où don Diègue arrivait sans être vu de Rodrigue ni de Chimène, et sans les voir. Voltaire se moque de cette invraisemblance, qu'il n'eût pas fallu imputer à Corneille. Dans l'intention du poète, c'est en sortant de la maison de Chimène que Rodrigue rencontrait son père dans la rue : et là éclatait cette explosion de joie du vieillard à qui son fils a rendu l'honneur :

Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,
Viens baiser cette joue, et reconnois la place
Où fut empreint l'affront que ton courage efface.

Mais à la joie du père le fils répond par son désespoir:

Ne me dites plus rien; pour vous j'ai tout perdu.

Alors se révèle toute la grandeur d'âme du vieux chevalier chez qui le bras tout seul est faible et fatigué. « Quoi! mon fils, quoi! tu veux mourir. Eh bien! Les Maures approchent: ils seront ici cette nuit. Marche contre eux.

Là, si tu veux mourir, trouve une belle mort. »

Mais Rodrigue ne mourra pas! Non! il ne mourra pas le fils qui a si bien su venger son père. Ce matin même, ignorant encore la valeur de Rodrigue, don Diègue lui disait :

....Meurs ou tue.

Maintenant il ne doute plus de lui. Il lui crie : Va les vaincre.

....Force par ta vaillance
Ce monarque au pardon, et Chimène au silence.

Le jour se lève sur le quatrième acte, apportant déjà dans Séville les triomphantes nouvelles de Rodrigue vainqueur et des Rois maures captifs.

La bataille a duré trois heures, Elvire l'annonce à Chimène, comme pour bien préciser devant les spectateurs que la règle fatale est observée dans sa rigueur : il peut y avoir vingt heures que la pièce est commencée. Il en reste quatre pour l'achever; et ces quatre heures suffiront. Ce n'était pas assez d'avoir du génie, quel prodigieux talent était nécessaire pour condenser une œuvre aussi touffue, aussi puissante dans d'aussi étroites limites, sous l'empire de lois si arbitraires et si rigoureuses.

Le sujet du *Cid* exigeait naturellement l'ampleur et les libertés du drame, espagnol ou anglais, accordées aux Calderon et aux Shakespeare. Avoir su l'enfermer dans le cadre classique est un coup de maître et prouve une habileté singulière.

On a tout dit sur le récit du combat; nous n'avons rien d'égal à cette narration dans notre théâtre classique, pourtant si riche en beaux morceaux de ce genre. Celui-ci est le seul où l'éloquence ne doive rien à la rhétorique; il a toutes les beautés, la simplicité du style, la grandeur du sentiment, le souffle entraînant; c'est l'admirable explosion d'une âme guerrière, jeune, triomphante et pourtant modeste. Il y a des vers d'une beauté vraiment épique :

> Le reste, dont le nombre augmentoit à toute heure,
> Brûlant d'impatience autour de moi demeure,
> Se couche contre terre, et sans faire aucun bruit,
> Passe une bonne part d'une si belle nuit.

Et plus loin :

> Nous nous levons alors, et tous en même temps
> Poussons jusques au ciel mille cris éclatants.

Et la note émue, humaine et mélancolique ne manque pas dans ce chant de gloire :

> O combien d'actions, combien d'exploits célèbres
> Sont demeurés sans gloire au milieu des ténèbres,
> Où chacun, seul témoin des grands coups qu'il donnoit,
> Ne pouvoit discerner où le sort inclinoit!

Faut-il l'avouer? on oublie un peu Chimène dans cette mêlée guerrière, et, quand don Alonse interrompt :

> Sire, Chimène vient vous demander justice,

on ressent quelque chose de l'impatience du Roi :

> La fâcheuse nouvelle, et l'importun devoir!

Cette disposition d'esprit aide le spectateur à accepter l'ordre que le Roi va imposer à Chimène et par lequel Corneille prépare adroitement le dénouement.

Chimène a demandé le combat singulier, elle a choisi ou accepté son champion. Tout jusque-là est conforme aux

mœurs chevaleresques. Elle a juré d'épouser le vainqueur de Rodrigue, mais non pas d'épouser Rodrigue s'il est vainqueur. C'est le Roi qui de lui-même impose cette condition, sans laquelle il refuse d'autoriser le duel. Chimène la subit — peut-être avec une joie secrète — mais en protestant toutefois. Quant à dire avec l'Académie que le Roi ne pouvait ainsi disposer de la main d'une femme qui n'est ni sa sœur ni sa fille, il faut, pour élever de telles objections, ignorer entièrement les mœurs féodales. Rien n'y est plus conforme, au contraire, et nos chansons de geste sont remplies de situations toutes semblables. Un Roi, un suzerain était censé le père d'une fille orpheline ; et le droit de disposer d'elle et de la marier selon son caprice ou son intérêt est celui qu'ils s'arrogeaient avec le moins de scrupule, même au temps où leur suzeraineté avait le moins de puissance effective.

Le cinquième acte était hérissé de difficultés. Il s'agissait de dénouer une situation presque inextricable d'une façon qui satisfît au vœu passionné des spectateurs, sans porter atteinte à l'honneur de l'héroïne. Dans l'espagnol, le temps, qui adoucit toutes les plaies et qui panse toutes les blessures, qui apporte avec lui l'oubli, qui commande ou justifie le pardon, le temps venait en aide au poète et permettait à Chimène, après plusieurs années écoulées, de se montrer moins inflexible. Ici la loi classique ôte cette ressource à Corneille et veut qu'il ait désarmé la fille du comte de Gormas presque avant que le corps de son père soit refroidi [1] !

Comment donc hâter ou du moins assurer un dénoue-

1. Il ne faut pas croire que l'auteur n'ait pas senti dans cette occasion la gêne des règles. « Je m'assure, dit-il, que si on racontait dans un roman ce que j'ai fait arriver dans *le Cid*... on lui donnerait un peu plus d'un jour pour l'étendue de sa durée ; l'obéissance que nous devons aux règles de l'unité de jour et de lieu nous dispense alors du vraisemblable, bien qu'elle ne nous permette pas l'impossible. » (*Discours de la tragédie.*)

ment que tout recule? Corneille a su le faire par un trait de génie, en inventant cette seconde entrevue des deux amants, entrevue que l'espagnol ne lui offrait pas. C'est un ressort original et tout nouveau dont il a seul l'honneur.

Chose étrange en vérité! Corneille vieilli affectait de ne plus goûter lui-même le mérite extraordinaire de cette scène. Il disait de cette seconde entrevue et même de la première, dans l'*Examen du Cid* :

« Toutes les deux ont fait leur effet en ma faveur, mais je ferais scrupule d'en étaler de pareilles à l'avenir sur nos théâtres. »

Quand il écrivait ces lignes (en 1660), il avait cinquante-quatre ans, plutôt l'âge de la raison que celui des vers et surtout des belles audaces. Heureux pour les poètes, l'âge où l'on ose encore et où, pour avoir osé, on réussit!

Toute la beauté de cette scène est dans cette conception profonde : Rodrigue va combattre don Sanche et le vaincra s'il veut; mais il ne peut le vouloir que s'il arrache le consentement de Chimène.

Voilà pourquoi il reparaît devant elle et lui dit : « Don Sanche est votre champion. En combattant contre lui, je combattrais contre vous; je ne me défendrai pas. Adieu, je vais mourir! »

Rodrigue est-il sincère? Il est sincère à demi; on a eu tort de dire qu'il ne l'est pas du tout. Car sans aucun doute il aimerait mieux mourir que de perdre Chimène ou d'obtenir Chimène sans l'aveu de Chimène. Mais c'est cet aveu qu'il espère arracher.

Et Chimène lutte à son tour pour échapper à cette nécessité cruelle d'avouer qu'elle souhaite au fond du cœur la défaite de son champion, la victoire de son adversaire.

Voyez par quel artifice, j'oserais dire bien féminin, toutefois noble encore et digne, elle essaye, sans se livrer elle-même, de ramener son amant à la volonté de vivre et de vaincre.

Tu vas mourir! Don Sanche est-il si redoutable?

Elle essaye de piquer l'amour-propre :

> Celui qui n'a pas craint les Mores, ni mon père,
> Va combattre don Sanche, et déjà désespère!

Rodrigue répond simplement :

> J'ai toujours même cœur, mais je n'ai point de bras
> Quand il faut conserver ce qui ne vous plaît pas....
> Vous demandez ma mort, j'en accepte l'arrêt.

Nouvel artifice de Chimène pour arriver au même résultat, faire que Rodrigue se défende sans qu'il lui en coûte à elle cet aveu qu'il demande :

> Ainsi que de ta vie il y va de ta gloire....
> Quand on *te* saura mort, on *te* croira vaincu....
> Et défends ton honneur, si tu ne veux plus vivre.

Mais Rodrigue est inflexible ou feint de l'être :

> Rodrigue peut mourir sans hasarder sa gloire.

Et tout ce couplet un peu fade, mais charmant écho des sentiments romanesques dont Corneille avait rempli son théâtre avant d'écrire *le Cid*; car, dans cette œuvre singulière, il y a la veine de *l'Astrée* qui coule à côté de la veine épique; et les subtilités des précieuses s'y mêlent avec les cris héroïques de l'épopée. Rodrigue ébauche d'avance son épitaphe de parfait amant :

> On dira seulement : « Il adoroit Chimène;
> Il n'a pas voulu vivre et mériter sa haine;
> Il a cédé lui-même à la rigueur du sort
> Qui forçoit sa maîtresse à poursuivre sa mort :
> Elle vouloit sa tête; et son cœur magnanime,
> S'il l'en eût refusée, eût pensé faire un crime.
> Pour venger son honneur il perdit son amour,
> Pour venger sa maîtresse il a quitté le jour,
> Préférant (quelque espoir qu'eût son âme asservie)
> Son honneur à Chimène, et Chimène à sa vie. »

Cette fois Rodrigue a vaincu ; la pudeur cède, l'aveu échappe ou plutôt éclate :

Puisque, pour t'empêcher de courir au trépas,
Ta vie et ton honneur sont de foibles appas,
Si jamais je t'aimai, cher Rodrigue, en revanche,
Défends-toi maintenant pour m'ôter à don Sanche;
Combats pour m'affranchir d'une condition
Qui me donne à l'objet de mon aversion.
Te dirai-je encor plus? va, songe à ta défense,
Pour forcer mon devoir, pour m'imposer silence;
Et si tu sens pour moi ton cœur encore épris,
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
Adieu : ce mot lâché me fait rougir de honte.

Mais il est *lâché*. Rodrigue a vaincu, ou plutôt l'amour a vaincu — pour la première et dernière fois — dans cette mâle tragédie cornélienne, où l'amour, toujours présent, sera désormais toujours sacrifié.

J'admire par quelle inintelligence les acteurs du XVIIIe siècle pouvaient supprimer le couplet qui succède et que dit avec transport Rodrigue laissé seul sur le théâtre par Chimène qui s'est enfuie, rougissante, éperdue. Sans doute, ce couplet est emphatique, et Rodrigue n'y parle guère autrement que le Matamore dans *l'Illusion*. Mais, dans cette exaltation un peu fanfaronne, comme on sent bien la joie débordante après la victoire obtenue :

Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte?
Paroissez, Navarrois, Mores et Castillans,
Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants;
Unissez-vous ensemble, et faites une armée,
Pour combattre une main de la sorte animée:
Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux;
Pour en venir à bout, c'est trop peu que de vous!

Après cette scène passionnée qui laisse le spectateur en proie à une profonde émotion, Corneille avait voulu lui ménager comme une trêve et le reposer par un intermède sans action, musical et caressant. On entendait l'Infante