HAL open science

De Matamore à Dom Gormas et au Cid : avatars de la parole héroïque

Gilles Siouffi

To cite this version:

Gilles Siouffi. De Matamore à Dom Gormas et au Cid : avatars de la parole héroïque. Champs du signe, 2002. hal-03124660

HAL Id: hal-03124660

https://hal.science/hal-03124660v1

Submitted on 28 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Gilles SIOUFFI, « De Matamore à Dom Gormas et au Cid : avatars de la parole héroïque », Toulouse, *Champs du signe*, 2002, p. 19-59.

De Matamore à Dom Gormas et au Cid : avatars de la parole "héroïque"

Que signifie pour un héros de parler de ses actes ? Voilà une question qui est bien une question de théâtre - le théâtre art de la parole, représentation de la vie par ce qui s'y dit, substitution du plan du langage au plan de l'action. Si au théâtre chacun ne peut être et faire pratiquement que par ce qu'il dit, le "héros", celui qui s'est rendu auteur d'actes héroïques, s'y trouve réduit à une condition paradoxale. N'y a-t-il pas contradiction, en effet, - contradiction fondamentale dans notre difficulté à prendre la décision d'agir, et à anticiper la valeur de nos actes - entre ces deux aspects de notre condition dans le monde : notre capacité à agir et notre capacité à parler ?

Cette question, nous l'examinerons chez Corneille, à propos d'un moment assez particulier de sa carrière : celui où, après avoir produit une série de comédies à succès, comédies dans lesquelles un flot brillant et continu de paroles accompagnait une action à la thématique attendue, il se hasarde à soumettre quelques personnages à la nécessité, dans une même pièce, d'agir et de parler[1]. Cette question, c'est aussi celle qui fondait en partie un très grand roman antérieur de quelques décennies aux débuts de Corneille : le *Don Quichotte* de Cervantès.

Indiscutablement, il s'agit d'une question à forte signification culturelle : elle revient à s'interroger sur le rôle de la parole dans des sociétés latines soumises à une pression sociale de type aristocratique : sociétés espagnole, italienne et française. On sait que le personnage de Matamore, loin d'être une création originale de Corneille, s'annonçait au contraire clairement au spectateur sous les traits du stéréotype, particulièrement de stéréotype théâtral. Ses antécédents espagnols et italiens ont été relevés et abondamment commentés[2]. Apparemment, la présence d'un fanfaron dans une comédie était, dans ce début de XVIIe siècle, plus qu'une habitude, presque un passage obligé[3]. Dans *Mélite*, Corneille s'était fait fort de n'avoir pas recouru, précisément, à ces personnages caricaturaux qui faisaient le succès du genre : "On n'avait jamais vu jusque-là que la Comédie fît rire sans Personnages ridicules, tels que les Valets bouffons, les Parasites, les Capitans, les Docteurs, etc."[4]

A première vue, par conséquent, la présence de Matamore dans *L'Illusion comique* peut apparaître clairement comme une concession au goût du jour. On peut même y voir une manière de défaut, tant le rattachement de ce personnage à la conduite générale de l'action est vague, sa présence parfois inexpliquée (finissant même par devenir carrément et comiquement inopportune aux autres personnages), - au point qu'il semble venir d'une autre pièce. Peut-être Corneille a-t-il voulu, en s'assurant de cet élément de comique prévisible et banalisé, contrebalancer le risque pris par "l'invention

---

[1]Nous aurons l'occasion de revenir sur les cas particuliers que constituent *Clitandre* et *Médée*. A notre sens, la principale difficulté que s'est donnée Corneille dans*Le Cid* est précisément de mettre en scène une parole héroïque sans la soumettre obligatoirement et *a priori* aux conditions strictes imposées par le genre tragique.

[2]Par R. Garapon, notamment, dans les pages xxiv à xxx de l'introduction à l'édition utilisée pour le programme d'agrégation, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2001. Profitons de ce moment pour préciser que toutes les références, de pages et de vers, au *Cid* et à *L'Illusion comique*, renverront désormais à cette édition. Relevons parmi les sources les plus proches de Corneille pour le personnage de Matamore le recueil des *Rodomontades espagnoles* de Nicolas Baudouin, dont Garapon, après Letellier, nous dit qu'il a connu dix-huit éditions, dont six à Rouen entre 1627 (première) et 1630.

[3]Toujours selon Garapon, des cinquante pièces résumées dans le recueil de comedia dell'arte *Theatro delle favole representative*, publié en 1611 par Flaminio Scala, six seulement sont dépourvues de ce personnage qui porte des noms variés : Rodomonte, Fracasso, Matamore, Fierabras, Rinoceronte, etc.

[4]*Examen de Mélite*.

bizarre et extravagante" que représente à ses yeux le reste du dispositif, sa volonté initiale ayant été clairement de faire du neuf - car "la grace de la nouveauté parmy nos François n'est pas un petit degré de bonté", pour citer toujours l'épître "A Mademoiselle M.F.D.R."[5].

Présenté ainsi au public après la série des comédies antérieures, le personnage de Matamore peut donc aisément se résumer à ses habits caricaturaux et farcesques. L'artificialité en est codée, ce que notera Corneille dans son examen de 1660 : "[parmi les personnages] il y en a mesme un qui n'a d'estre que dans l'imagination, inventé exprés pour faire rire, et dont il ne se trouve point d'original parmy les hommes."[6] Si on relit l'*Illusion comique* après avoir lu ou vu *Le Cid*, toutefois, on pourra avoir un regard différent. On pourra se faire la réflexion, et certains se la sont faite, d'ailleurs[7], que, fondamentalement, la parole de Matamore, personnage ridicule, et la parole de Rodrigue, personnage "sérieux", ne sont pas très différentes, un intéressant trait d'union entre les deux personnages pouvant être constitué par celui du père de Chimène dans *Le Cid*, Dom Gormas[8]. Il semblerait ainsi que Corneille ait abordé un certain type de héros - et de parole "héroïque" - par son envers caricatural et comique. Ce trajet peut se comprendre si l'on se remet à l'esprit que, stylistiquement, la parodie ou le pastiche peuvent constituer de bons moyens de s'approprier un langage, ou d'en cerner les contours, ne serait-ce que par la commodité que viennent apporter stéréotypes et clichés . De plus, il y a beaucoup de marge de manoeuvre dans le ridicule, alors que la ligne est très étroite, qui sépare le sublime du ridicule. La tâche, tout de même, est plus facile.

Tout se passe donc comme si Corneille avait d'abord testé les potentialités comiques d'une certaine forme de langage héroïque avant de le mettre à l'oeuvre dans une concurrence et une collaboration sérieuses avec les formes de l'action. L'itinéraire, naturellement, ne se limite pas au trajet qui a conduit de Matamore au Cid en passant (peut-être ?) par Dom Gormas. La filiation qui a mené Corneille du *Cid* à *Horace* mériterait elle aussi d'être étudiée, mais plus encore le retournement qui l'a conduit à revenir à l'imposture langagière avec *Le Menteur*. A ce propos, notons la significative déclaration d'intention qui figure dans l'épître à cette dernière pièce, et selon laquelle Corneille assure avoir voulu "repasser de l'héroïque au naïf". "Repasser" ? Ce serait donc le signe que Corneille est bel et bien *passé* une première fois du naïf (par l'adjectif *naïf*, Corneille décrivait assez volontiers l'esthétique de ses premières comédies[9]) à l'héroïque. Sans doute fait-il référence par là au genre en général des pièces - tragédie, ou tragi-comédie d'un côté, comédie de l'autre, dans le sens assez particulier où Corneille entendait la comédie ; peut-être avait-il aussi dans l'esprit une référence au héros qu'il mettait au centre de ses pièces, et au type de théâtralité qui pouvait en découler.

Que les personnages - et les langages- du Cid et de Matamore aient quelque chose en commun perturbe un petit peu la perception que nous avons de la noblesse du premier. La comparaison, clairement, est irrévérencieuse. Pourtant, comment ne pas imaginer que la principale difficulté à laquelle a dû se heurter Corneille, quand il a voulu faire de Rodrigue un héros, a été de le faire parler (alors que la question était pour ainsi dire inverse pour Matamore), et qu'au-delà, un problème a été par lui posé : celui de la parole héroïque. C'est la parole héroïque qui discrédite Matamore et crée le

---

[5]*L'Illusion comique*, p. 3.
[6]Ibid., p. 123.
[7]"Matamore, c'est Rodrigue ou Horace sans les actes. Le langage, le ton de ces héros, sont communs ; leurs élans, leur exaltation, leurs maximes les mêmes." (O. Nadal 1948, p. 119).
[8] C'est le Comte, surtout, qui a semblé un fanfaron à l'époque. Voir, à ce sujet, les commentaires de Scudéry : "Le Comte de Gormas est un Capitan ridicule [...] Tout ce qu'il dit étant plus digne assurément d'un fanfaron que d'une personne de valeur et de qualité." (in Corneille 1980, p. 788).
[9]L'adjectif est présent par exemple dans la préface de *La Suivante* (où il est question de "style naïf"), tout comme dans l'*Examen de Mélite*.

comique dans *L'Illusion comique* : et c'est la fanfaronnade qui engendre le conflit et crée la tragédie dans *Le Cid*.

1. L'entrée en scène du "héros"

Notre premier objectif sera ici d'examiner comment la parole de l'éventuel "héros" est mise en scène dans les deux pièces qui nous concernent. En d'autres termes de mesurer quel espace lui est ménagé pour se déployer, quelles conditions scéniques, et dans quel rapport avec la parole des autres personnages elle s'inscrit. Nous ferons donc un rapide panorama des scènes dans lesquelles nos trois "héros" interviennent en nous concentrant sur les aspects pragmatiques de ces prises de parole ; et nous nous intéresserons plus particulièrement, bien sûr, aux premières scènes qui les voient paraître. Cette partie sera la plus descriptive de notre analyse.

Dans *L'Illusion comique*, le personnage de Matamore se caractérise par une présence verbale très forte : 272 vers sont placés dans sa bouche, c'est-à-dire qu'il est le personnage qui parle le plus, plus qu'Isabelle, second personnage le plus bavard de la pièce. Mais cette parole est toujours placée en décalage d'une manière ou d'une autre. Beaucoup d'éléments sont ici à commenter. Notons cette première étrangeté : la scène 2 de l'acte II, où nous voyons paraître - et tant parler ! - Matamore, n'est-elle pas censée être la scène d'apparition de... Clindor ? Après tout, c'est cela le véritable enjeu de *L'Illusion comique*, tel qu'il est défini dans l'acte I : *voir Clindor*. Or, que remarquons-nous ? C'est qu'en fait, c'est Matamore qui occupe toute la place, Clindor intervenant à peine, et se trouvant cantonné dans le rôle de faire-valoir d'un personnage qui paraît, dès l'abord, revêtu d'une légitimité problématique. Il s'agit là du premier d'un des multiples effets de surprise sur lesquels joue la pièce, faite constamment d'attente déjouée et de renouvellement de suspense. Cet effet est d'autant plus grand que la *captatio benevolentiae* effectuée par Alcandre auprès de Pridamant a été longue et s'est terminée, au sujet de Clindor, par un vers :
Faictes luy du silence et l'escoutez parler (v. 220),
qui, au fur et à mesure que la scène avance, va prendre une couleur comique rétrospective.

Si la présence envahissante de Matamore peut paraître étonnante au spectateur qui pénètre enfin dans l'"illusion", pour autant, Alcandre a déjà planté plusieurs jalons lui donnant des clés préliminaires pour comprendre ce personnage. Tout d'abord, il a précisé la nature des liens qui unissent Clindor à Matamore :
Voyez desja paroistre [...] votre fils et son Maistre. (v. 218).
En campant Matamore sous les traits du "guerrier amoureux" (v. 195), il a également synthétisé de façon explicite la double stéréotypie qui gouverne la nature du personnage, et dont l'union est censée faire le principal ferment comique. Mais surtout, il a bien précisé que Clindor dupe Matamore :
Il sçait avec adresse, en portant les paroles,
De la vaillante dupe atraper les pistolles (v. 197-198).
Outre la situation paradoxale qui consiste, pour Matamore, maître de la parole, à avoir besoin d'un émissaire pour convoyer ses messages, on voit bien que l'enjeu même de son discours risque d'être désamorcé par cette sorte de prolepse théâtrale qu'effectue pour nous Alcandre. Matamore est un personnage "annoncé", décrit à l'avance, en grande partie privé de ses propres ressorts. Tout se passe comme si l'"illusion comique" proposée par Alcandre ne se fixait comme objectif de pénétrer dans les mystères que constitue la vie de Clindor que si le spectateur accepte de dépouiller de tout suspense un élément de cette "illusion" : le personnage de Matamore. Une étrange complémentarité est ainsi installée entre Clindor et Matamore : du côté de Clindor, le suspense et les possibilités d'action, de celui de Matamore, le stéréotype. Encore faut-il noter que, si le

personnage de Matamore est clairement annoncé par Alcandre comme un personnage secondaire, duquel il n'y a pas grand-chose à attendre, l'attention du spectateur est tout de même piquée par cette idée de "duperie" que le magicien a laissé entendre. Ici réside peut-être un élément de suspense, verbal cette fois : comment s'y prend-on pour duper son maître ? à quels jeux de langage va-t-on bien avoir affaire ? Ajoutons encore peut-être ce dernier élément : *ces deux fantosmes vains* (v. 218), qui, selon Alcandre, annoncent les comédiens qui tiendront le rôle des personnages, ne semblent-ils pas aussi nous avertir que la scène risque parfois d'être occupée par une parole incongrue, envahissante et creuse ? Il paraît clair que Corneille s'est amusé, dans ce début de pièce, à installer ici et là des éléments de dialogue permettant de malicieuses lectures.

La première scène de la "vraie pièce" s'ouvre donc par un : *Quoi , Monsieur, vous resvez !* (v. 221), adressé par Clindor à Matamore, et qui est déjà comique en lui-même. Il faut ici s'imaginer Matamore perdu dans ses pensées, voire carrément prostré, en tout cas dans une inaction totalement en contradiction avec les discours qui vont suivre. Matamore peut ici nous apparaître comme une marionnette tristement abandonnée à elle-même, privée des mains qui vont lui donner vie. La réplique ménage aussi des possibilités d'ironie dramatique qui seront exploitées dès le vers 225 dans la bouche de Matamore : *Il est vray que je resve*. Plusieurs fois au cours de la pièce, le personnage va être amené à dire malgré lui la vérité sur lui-même[10]. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas Matamore qui prend la parole : il est plutôt dans la *réaction*, réaction à un Clindor qui le tire de son silence, et en qui on verrait presque, parfois, un animateur s'efforçant de remuer un orateur récalcitrant. D'ailleurs, les deux premières prises de parole de Matamore sont motivées par des enchaînements dits "sur le mot"[11] (la première sur le mot *rêve*, la seconde sur le mot *armée*).

Rapidement, néanmoins, sur le mode de la réaction outrée, se met en place la parole du Capitan, et celui-ci lâche ses premiers feux d'artifice poético-rhétoriques, en plusieurs tirades interrompues et relancées par Clindor. La scène est longue ; le propos très décousu. On peut se demander si une légitimité quelconque, à un moment donné, va être apportée à cette conservation de parole. Celle-ci viendra : il s'agit de demander ambassade à Clindor auprès d'Isabelle, mais deux vers seulement lui sont consacrés (v. 286-287), qui ne sont pas amenés, et qui se réalisent plutôt sous la forme du balbutiement. Le vers 287 est très fragmenté, marqué par une interruption (ou aposiopèse), et exprime la demande d'une manière qui est tout sauf rhétorique : *Que dit-elle de moi ?* Le contraste avec ce qui précède est frappant. Au moment d'aborder le vif du sujet, la parole s'est comme délitée. La réponse à la question n'ayant apparemment pas été écoutée par Matamore avec beaucoup d'attention, tout de suite, le discours dévie à nouveau, et ce sera Clindor, au vers 333, qui se verra obligé de réintroduire le sujet principal en essayant d'initier ce qui ne sera en fait que la scène 4 de l'acte II :
Revenons à l'amour, voici votre maîtresse.

Ainsi, dès cette première scène, Corneille met en place un patron de scène avec Matamore qui sera quasi systématiquement utilisé tout au long de la pièce, et qui se caractérise par les aspects suivants. Tout d'abord, une présence dans l'espace décalée, ou peu propice à la prise de parole. Soit une présence silencieuse et marginale (moments où il reprend son statut de marionnette abandonnée) : "rêve" de II, 2 ; solitude remplie d'incertitude de III, 7 - souvent d'ailleurs, Matamore se retrouve pour une raison ou pour une autre caché et cantonné dans un élément de décor (fin de II, 2 ; liaison entre III, 7 et III, 8 , l'aboutissement de ce schéma étant représenté par son enfermement dans le grenier jusqu'à IV, 4) - ; soit un surgissement inopportun et brutal (II, 4 ; III, 3 ; IV, 8). Il a une interprétation personnelle de ses mouvements de scène qui est toujours erronée

[10]Au vers 857, il se qualifiera lui-même de "vieux resveur".
[11]Pour reprendre la terminologie de P. Larthomas 1972.

(v. 410), et sa proxémique vis-à-vis des autres personnages n'est pas toujours adéquate (v. 694, à Géronte : *Ah, Monsieur, excusez si, faute de vous voir....*). En somme, il se caractérise par une occupation incongrue de la scène, au point qu'on se demande s'il fait vraiment partie de la pièce. Le temps de son occupation de la scène est d'ailleurs en diminution constante, et les conditions d'une prise de parole de moins en moins réunies.

La seconde caractéristique de ses interventions est le décalage existant entre l'acte de langage (s'il y en a un) qui les gouverne et le contenu réel des prises de parole. Ceci est particulièrement notable dans II, 4, qui devrait être une scène de déclaration, mais dont le déroulement est complètement détourné. Enfin, la plupart des scènes mettant en jeu Matamore se terminent par une fuite (III, 4 ; III, 9, etc.). Il y a donc une mise en rapport totalement inversée, totalement contraire, du langage et des actes. Cette articulation est poussée très loin par Corneille, bien au-delà de ce qu'aurait pu légitimer une éventuelle satire de la couardise. A la vérité, plus on y regarde de près, plus on s'aperçoit que le personnage de Matamore a été travaillé par Corneille dans un sens radical, quasi moliéresque, qui est aussi une manière d'aborder quelques expériences limite de la théâtralité. L'histoire de Matamore dans *L'Illusion comique* est l'histoire d'une désagrégation progressive, qui est d'abord celle d'une difficulté croissante à faire entendre sa parole (celle-ci est de plus en plus frontalement contestée, notamment dans l'acte III, avant d'être brutalement "liquidée" dans l'acte IV par deux femmes), mais aussi celle d'une difficulté d'ethos, pouvant au final donner lieu à une interrogation profonde sur l'être, parfaitement articulable avec le dispositif général de l'"illusion".

Tout ceci pourrait prêter à croire que le personnage de Matamore ne saurait être le lieu d'une interrogation profonde de Corneille sur la parole héroïque. Mais qu'on ne s'y trompe pas. L'acharnement que l'auteur semble avoir mis à discréditer les conditions de parole de son "héros" et à décaler constamment ses prises de parole d'avec les schémas d'action dans lesquels elles prennent place n'interdit pas une problématisation de cette parole. Tout d'abord parce que, pour être monolithique, le personnage de Matamore n'en est pas pour autant constant : son affaiblissement, la raréfaction de sa parole, tout de même, demeurent mystérieux. Par ailleurs, il y a cet étonnant monologue de l'acte III, à propos duquel H. Baby dit qu'il constitue une véritable originalité, dans la mesure où il n'a pas de modèle dans la tradition théâtrale du fanfaron[12]. Corneille choisit de nous montrer Matamore seul, dans une situation qui est véritablement celle du héros, dans une adversité qui est bien sûr largement imaginaire, mais qu'il faut tout de même se représenter comme une expérience cardinale de la carrière héroïque. De là des accents chancelants qui parfois (v. 869 : *Destin, qu'à ma valeur tu te montres contraire !*), sont d'authentiques accents héroïques. Autrement dit, la disparition soudaine de la parade verbale, activée en présence d'autres personnages, révèle un envers qui n'est rien de moins que la fragilité héroïque.

Intéressons-nous à présent à la présence verbale de Dom Gormas et de Rodrigue dans *Le Cid*.

Dom Gormas a une parole frappante, dans *Le Cid*, mais brève : quatre scènes seulement, dans *Le Cid* de 1636, dont trois seulement sont réellement développées : la confrontation avec Don Diègue (I, 4), le dialogue préliminaire avec Dom Arias (II,1), avant la confrontation avec Rodrigue (II, 2), ces deux dernières étant liées par la présence sur scène du Comte. C'est sans doute un élément de tragédie qu'un personnage, ainsi, joue un rôle de premier plan dans une petite partie seulement d'une pièce. Notons aussi que la présence de Dom Gormas se situe aux débuts d'actes : il est un personnage dont on pressent que, dans cet arrière-fond de l'action virtuel et en quelque sorte imperméable aux événements qui demeure à l'esprit de chaque spectacteur tout le temps que dure la représentation, il aurait pu jouer un rôle majeur. Simplement, il est sorti de

[12]H. Baby 2001, p. 119.

scène par ce qui constitue, précisément, un accident décisif de l'action. Entre temps, sa parole contribue fortement à l'effet phatique général de ce début de pièce. C'est lui, par exemple, qui entame le dialogue avec Don Diègue (I,4) et avec Don Arias (II,1). Il a une prise de parole rapide et efficace.

Le Cid de 1636 commence donc par un bref dialogue entre la suivante de Chimène, Elvire, et le Comte. Cette scène d'exposition est constituée de deux répliques longues, dont la seconde, celle du Comte formulant son avis sur les prétendants de Chimène, et particulièrement sur Rodrigue, est déjà presque une tirade (vingt-un vers). La parole du Comte, apparemment, n'a aucune difficulté à se déployer, mais, comme Matamore, le Comte est ici mis en scène en présence d'un personnage subalterne. Cette tirade est composée d'un portrait de Rodrigue aux accents nobles qui ne laisse rien soupçonner, mais se termine par quatre vers d'un ton tout différent, dans laquelle il évoque la future distinction que doit lui octroyer le Roi. On y entend alors fugitivement quelques accents de Matamore sur le détail desquels nous aurons l'occasion de revenir. Notons qu'il n'y a pas de réponse à ces propos. Cette scène a d'ailleurs été complètement modifiée en 1660, Corneille ayant choisi de rendre l'exposition plus "directe" en nous montrant directement Chimène avec sa confidente.

Quelques remarques concernant les autres scènes où intervient Dom Gormas. Il est notable, tout d'abord, que sa grande scène initiale, la scène avec Dom Diègue, moteur de l'action tragique, intervienne si rapidement, et en des termes aussi tranchés. C'est entre autres un caractère de l'acte I que de voir défiler la parole avec rapidité et décision, les scènes se suivant de manière contrastée, chaque prise de parole des personnages se caractérisant par un acte de langage net et clairement identifiable. Mais c'est aussi que le Comte, jusqu'à sa disparition dans l'acte II, constitue par sa présence une sorte de dynamique interne à l'articulation discursive générale. Il a en quelque sorte une faculté à engendrer la parole. Dans sa scène avec Dom Diègue, il est un véritable bretteur de la parole, plus présent dans un premier temps que son adversaire (deux petites tirades d'une quinzaine de vers chacune), puis prenant l'initiative d'un retrait symptomatique de la parole (par le passage à la stichomythie au vers 209), qui anticipe la transmutation finale de la parole en acte. Par là, cette scène peut être vue comme emblématique d'une actualisation brutale et forcée de la valeur d'acte de la parole. Dom Gormas représentera dans la pièce celui des personnages qui est le plus dans un rapport d'acte avec la parole : n'estime-t-il pas que c'est un *insolent discours* (v. 229), chez Dom Diègue, qui lui a valu ce soufflet ? Ne se montrera-t-il pas rebelle à la parole autoritaire, celle du Roi, dans son dialogue avec Dom Arias ? Et n'estimera-t-il pas qu'il est dans le pouvoir de sa parole de dissuader un acte réfléchi, dans sa confrontation avec Rodrigue ?

C'est peut-être dans cette dernière scène qu'éclate le plus la différence essentielle qui sépare la fanfaronnade du Comte de celle de Matamore. On y observe que le Comte s'y exprime avec un laconisme tranchant, qui frôle plusieurs fois le monosyllabe, dans une stylisation de réplique courte (jusqu'au vers 409) inhabituelle dans le genre élevé, et qui rappelle plutôt l'esthétique de la comédie[13]. La parole est ici censée porter, elle est véritablement conçue comme une arme, une arme de dissuasion envers Rodrigue. Au final, on s'apercevra que la théâtralisation de la parole chez Matamore et chez le Comte sont presque diamétralement opposées. La parole de Matamore est abondante (quoique allant en se raréfiant) et marginale, alors que celle du Comte est laconique et centrale. Avec Matamore, Corneille semble s'être amusé à séparer l'influx verbal de sa légitimité pragmatique, alors qu'avec le Comte, il semble au contraire avoir joué à placer le maximum de force illocutoire dans la prise de parole d'un personnage. L'enjeu en est

[13]Surtout des premières comédies de Corneille, dans lesquelles abondent les échanges vifs, proches de la stichomythie, inspirés selon Corneille directement par le parler quotidien. Mais on peut voir un élément de commedia dell'arte, également, ici.

tout différent : si l'un et l'autre personnages sont, d'une manière ou d'une autre, tout entiers dans leur parole, Matamore l'est d'une façon qui le rend inexistant sans sa parole tandis que celle du Comte l'enchaîne au contraire jusque dans ses actes. Ainsi Matamore peut rester un fanfaron anecdotique tout au long d'une pièce qui, fondamentalement, pourrait fort bien s'en passer, alors que la parole du Comte est brève, décisive et ravageuse. C'est pourquoi aussi ce dernier disparaît aussi vite : après lui, le cours de la pièce peut prendre son élan, et un autre langage peut commencer.

Venons-en à présent à Rodrigue. On imagine quelles ont dû être les inquiétudes de Corneille au moment d'écrire la scène où il allait donner la parole à son jeune héros moulé sur une idée, l'action, le haut fait, la noblesse, qui ne correspondait à aucun des patrons de la parole théâtrale qu'il avait jusqu'alors explorés. Aussi n'est-il pas très étonnant de constater qu'il prend le spectateur par surprise. Cette prise de parole se fait sous la protection, si l'on peut dire, de Dom Diègue, gage de noblesse et d'élévation. Mais tout de suite, on remarque que Corneille a choisi un parti-pris qu'il ne pourra, naturellement, conserver tout au long de la pièce : celui d'une parole brève, rapide, pressée, presque minimaliste, dans la réaction. Avant que Dom Diègue ne se retire, et qu'il ne commence véritablement ses stances, Rodrigue n'aura finalement dit que quelques mots, dont une question (v 269), et un monosyllabe (v 285). La parole lui semble donc véritablement arrachée. Rodrigue semble venu d'un monde inconnu pour venir faire irruption un peu malgré lui dans la pièce que nous sommes en train de vivre. Il ne paraît pas habitué à la parole (ajouterons-nous : "théâtrale" ?), et le contraste est grand avec la joute d'essence entièrement verbale que nous venons de vivre entre Dom Diègue et Dom Gormas.

Le véritable problème, ici, consiste dans la scène qui suit, à savoir les stances. Corneille les a conservées en 1660 (même si retouchées), conscient qu'il s'agissait là d'un des plus beaux morceaux de la pièce ; mais dans l'examen de *Clitandre*[14] , il a bien précisé que les monologues devaient leur présence dans ses premières pièces essentiellement au goût du public : on ne les trouve plus dans sa production postérieure, à l'exception précisément de quelques stances. Le problème des monologues est qu'il font sortir le personnage d'une situation de communication, rendant plus sensible encore l'artificialité de la parole théâtrale. Dans le cas de Rodrigue, il s'agit d'un inconvénient majeur, dans la mesure où, clairement, les stances de la fin de l'acte I viennent interrompre une tension dramatique et discursive assez exceptionnelle pour faire tomber le personnage dans une tonalité romanesque proche, précisément, de celle de *Clitandre*. Il s'agit là d'un moment éminemment risqué de la pièce : le jeune héros, en attente de sa première confrontation avec l'action, se voit exposé au risque majeur qui menace celui qui se trouve dans cette situation : la parole. Dans un isolement statique qui rompt de façon brutale la motricité des scènes qui précédaient, le héros est conduit à une parole réflexive, d'autant plus problématique qu'elle n'a pas de vraisemblance, et affiche sans fard sa fonction d'expression d'un discours intérieur. La question de l'aliénation de soi dans le discours ne peut manquer alors de se poser. Toutefois, ces stances sont "sauvées", si l'on peut dire, - outre leurs qualités stylistiques (et ici, le choix d'une virtuosité de versification n'est sans doute pas anodin) - par la dynamique que leur confère le motif du dilemme, motif qui réintroduit à l'intérieur de la parole une valeur d'acte, puisqu'il donne l'impression que le fait de parler motive à l'action, et entraîne le personnage, en fin de scène à un élan comparable à celui qui s'obtiendrait en fin d'un long dialogue animé.

A la scène 2 de l'acte II, de même qu'en I, 6, l'arrivée de Rodrigue n'est pas préparée, pas annoncée. Rodrigue fait irruption sur scène et motive avec le Comte un échange vif et laconique en qui on peut voir l'effet différé - et en miroir - du dialogue de

[14]Dans l'examen de *Clitandre*, par exemple.

ce dernier avec Dom Diègue, et qui ne sera interrompu, dans le côté désarticulé de son enchaînement, que par une brève tirade du Comte (v. 421-438). Dans une tragédie, l'arrivée ex abrupto d'un personnage non annoncé, sur ce modèle, est assez rare, mais ici, la vraisemblance psychologique est suffisante pour expliquer cette précipitation. Corneille maintient dans cette scène la théâtralité tendue d'une parole rare, et qui ne paraît motivée que par l'acte illocutoire qui la gouverne. Un parallélisme assez sensible est installé avec la parole de Dom Gormas, mais la scène se termine par une décision de Rodrigue : *Marchons sans discourir* (v. 441), qui est une critique explicite de l'investissement dans le langage qui peut être celui du Comte (ces propos sont surtout une réponse à la tirade, ci-dessus mentionnée).

Corneille ne pourra, bien évidemment, maintenir toute la durée de la pièce l'artifice d'une parole qui semble arrachée à Rodrigue dans les seuls moments où elle répond à une nécessité immédiate. Notons simplement la présence, dans *Le Cid*, d'une césure qui nous semble assez remarquable : celle qui sépare les deux premiers actes du reste de la pièce. Dans les deux premiers actes, Rodrigue n'a pas véritablement à parler : ce sont les situations qui le contraignent à parler, et l'amènent, hors de cet univers où l'on devine qu'il vit, protégé par sa prédétermination sociale, et vêtu de la potentialité d'actes qui, en eux-mêmes, ne *pouvaient pas* être criminels, à entrer dans l'arène de jeux qui, fondamentalement, ne sont pas les siens. Tout autre est la situation des actes qui suivent : Rodrigue est entré dans les contradictions de l'âge adulte, il a accompli ce qui peut paraître aux yeux de certains - de son Roi autant que de *ce qu'il aime le plus au monde* - comme un crime, ses actes héroïques sont dans le même temps passés mystérieusement, et de façon inattendue de la potentialité et l'actualité : en somme il a à parler pour se justifier de ce qu'il a fait, pour rendre compte, pour défendre. Par là, sa parole est condamnée à devenir d'une certaine manière *ordinaire* : il doit se risquer dans l'argumentation, le débat, l'auto-justification. En somme, il doit en passer, comme les autres personnages, par la rhétorique, élément qui était totalement absent de sa bouche pendant les deux premiers actes.

Si l'on devait essayer ici de résumer à grands traits ces considérations liminaires - qui ont pu paraître un peu longues, qu'on nous en excuse - sur les conditions de prise de parole de nos trois "héros" dans les deux pièces, nous pourrions dire ceci. Tout d'abord, la comparaison de ces prises de parole fait apparaître une dissymétrie profonde entre Matamore et le Comte, autrement dit les personnages en qui l'on peut de la façon la plus claire retrouver des aspects de la figure du fanfaron. Tout se passe comme si Corneille avait exploré deux types assez différents de "rodomontades". Les premières, celles de Matamore, se caractérisent par une déconnexion assez nette des aspects superficiels de la parole (lexicaux, rhétoriques, stylistiques) de son ancrage pragmatique. La parole est de façon patente détournée de sa valeur d'acte, et ce phénomène est assuré majoritairement par l'application quasi systématique d'un schéma de déstabilisation de la situation scénique, de l'ethos du personnage, et de son rapport avec le reste de l'action. Ce schéma est conduit de façon assez mécanique dans *L'Illusion comique*, jusqu'à la marionnette. En Dom Gormas au contraire, Corneille semble avoir stylisé un personnage qui ne maîtrise pas la valeur d'acte de la parole. Les aspects superficiels sont beaucoup moins voyants, mais l'implication dans l'action est constante, audacieuse, périlleuse. C'est le risque de la parole, tel que celui-ci peut se dégager d'une activation conjuguée de la parole et de la thématique héroïque. Enfin, avec Rodrigue, nous avons affaire à la parole qui se veut la plus "sérieuse", mais qui a précisément le plus de mal à se mettre en place.

Observons donc cette étonnante courbe : de Matamore, on pourrait dire qu'il est, dans nos trois personnages, celui qui parle le plus *en début de pièce*. Ses premières interventions le voient discourir avec abondance, sans être entravé par ses interlocuteurs ; mais l'histoire de ses prises de parole est au final l'histoire d'un irrésistible

decrescendo, qui le conduit pour terminer au silence - silence par ailleurs dépourvu de signification. De Dom Gormas : que sa parole est rapide, brève, peu abondante - et fugitive : il disparaît après deux actes. L'histoire de Rodrigue, de ce point de vue, est inverse : sa parole est peu abondante dans les deux premiers actes, mais le devient par la suite. En sa bouche se trouveront les tirades et grands récits que l'on trouvait dans celle de Matamore au début de *L'Illusion comique* : des volumes importants de parole. Une manière de mise bout à bout de ces trois parcours dessinerait ainsi comme un creux dans lequel serait descendue la parole, celle-ci s'étant annihilée quasiment dans l'action pour renaître revêtue d'une mission pragmatique toute différente : celle de défendre une vie et de construire un destin dans l'engagement verbal avec autrui.

De ce point de vue, *Le Cid* apparaîtra comme une réponse à l'inadéquation dans laquelle la parole héroïque se trouve dans *L'Illusion comique* en face de l'action. Pour ce faire, un détour a été effectué par l'impasse que constitue la fanfaronnade réelle incarnée par le Comte. Et à ce propos, on remarquera que l'effet de cette activation de la parole aura été entièrement négatif : provoquer le drame.

Il nous reste à aborder ce qui constitue le coeur proprement dit de cet article : l'analyse des formes de langage de l'"héroïsme".

2. La "parlure" du héros

Y a-t-il une "parlure" du héros ? Peut-on soumettre au commentaire le retour observable de régularités dans les formes de langage qu'emploient nos trois personnages ? Commençons par l'aspect essentiel, difficilement contournable, et porteur, en même temps, de toutes les ambiguïtés : comment le héros parle-t-il de lui ? Ceci nous amènera à considérer dans un premier temps les aspects énonciatifs du discours, et particulièrement le rôle que peut y jouer la première personne. A. Ubersfeld a montré, dans un article[15], le rôle parfois très explicite joué, dans le théâtre cornélien, par l'assertion "je suis..." (du :
Je suis maître de moi comme de l'univers ;
Je le suis, je veux l'être
d'Auguste dans *Cinna*, V, 3, par exemple) comme énoncé défensif dans un contexte polémique. D'une certaine façon, l'enjeu de l'opposition qui se creuse entre Dom Gormas et Rodrigue, dans *Le Cid*, tient dans cette question qu'adresse au second le premier :
Sçais-tu bien qui je suis ? (v. 413).
La reconnaissance d'identité tient donc une place capitale dans le discours héroïque, sans que cette reconnaissance engage nécessairement à une réflexion sur le contenu de cette identité.

La première personne est omniprésente dans le discours de Matamore. On remarque chez lui un grand emploi des formes sujet, particulièrement à cette place emblématique qu'est le début de vers. L'énoncé assertif simple, du type :
Je depeuple l'Estat des plus heureux Monarques (v. 238) ;
Je couche d'un revers mille ennemis à bas (v. 240) ;
Je vais t'assassiner d'un seul de mes regards (v. 244) ;
qui conjugue l'emploi du pronom sujet en début de vers, l'emploi d'un verbe d'action, d'un présent d'aspect itératif, mais qui se colore d'une possible valeur performative fantasmée, une structure syntaxique linéaire, observant le canon du schéma Sujet-Verbe-Objet, et l'enfermement dans les bornes du vers, constitue ainsi un modèle jaculatoire privilégié d'une parole descriptive qui en revient fréquemment aux mêmes patrons. Remarquons, dans cette scène 2 de l'acte II, l'abondance des pronoms *je* en

[15]A. Ubersfeld 1985.

début de vers dans la bouche de Matamore : v. 238, 240, 244, 252, 257, 263, 271, 276, 308, 313, 326, 327, 329, 343, 344.

Ce schéma est entièrement absent du discours de Dom Gormas. Il faut dire que la parole de ce dernier, dans *Le Cid*, n'est ni narrative ni descriptive. On trouve un certain nombre de formes de pronom sujet à l'initiale du vers, mais elles n'ont pas pour effet le centrage autour de la première personne qu'on observe chez Matamore. Les verbes qu'elles gouvernent sont plutôt de type épistémique ou évaluatif (*se promettre*, v. 24 ; *vouloir*, v. 27 ; *avouer*, v. 353 ; *s'étonner*, v. 395 ; *savoir*, v. 425 ; *se tromper*, v. 430 ; *admirer*, v. 432) : ils signalent une attitude face au monde, un regard, un positionnement. On remarque que les formes sujet du pronom de la première personne sont totalement absentes de l'affrontement qui oppose Dom Gormas à Dom Diègue : ce dialogue tendu ne se réalise absolument pas sous l'égide d'une opposition directe du système des personnes, mais au contraire par le biais d'un détour permanent par la troisième personne (le *il* du Roi, v. 147, mais aussi le *ils* des Rois, v. 152 ; le *un Prince* du v. 186 ; le *qui* neutre du v. 211), qui, en apparence, impersonnalise l'affrontement, en estompe les contours en le plaçant sur un terrain gnomique, mais qui ne révèle pas moins de violence, puisqu'on y observe une fréquente modalité déontique (*luy doit*, v. 166 ; *il faut*, v. 168, 172, 178). Les vers 195-196 :

Chaque jour, chaque instant, entasse pour ma gloire
Laurier dessus laurier, victoire sur victoire,

qui ont un caractère descriptif similaire aux vers qu'on trouve dans la bouche de Matamore, présentent les exploits d'une manière extérieure, et non assumée directement par le héros. De ce point de vue-là, l'évocation itérative de l'exploit - d'ailleurs marginale chez Dom Gormas, alors qu'elle est constante chez Matamore - ne remplit clairement pas chez le Comte la fonction de *tenir lieu* de l'exploit qu'elle a chez Matamore, et d'en réaliser la valeur d'acte de façon transposée par une activation de la parole. L'absence du pronom *je* semble indiquer ici que la rodomontade à laquelle nous avons affaire dans cette petite tirade (v. 185-200) n'est pas le résultat d'une pratique usuelle chez Dom Gormas. Il n'y a visiblement pas de satisfaction propre de la parole. Pour autant, on notera chez lui, dans cette scène, un emploi significatif des formes compléments. Eclatante paraît à ce titre la rime *Roy/moy* des vers 145-146.

La forme sujet de la première personne joue un rôle autrement plus important chez Rodrigue. Tout d'abord parce qu'il est conduit par deux fois à parler directement de lui-même : au moment des stances (I,7), et au moment de la bataille (IV, 3). L'emploi du *je* n'est pas très notable dans les stances, mais on note toutefois ces deux vers de la fin (v. 346-347), qui le portent tous les deux à l'initiale. Entre les deux, d'ailleurs (*Je rendray mon sang pur comme je l'ay receu* et *Je m'accuse desja de trop de negligence*), on peut imaginer un mouvement intérieur décisif qui entraîne finalement Rodrigue à l'action. C'est dire si l'articulation essentielle de cette fin des stances, qui fait sortir Rodrigue de l'espace du dilemme, s'inscrit à l'intérieur de ce *je* sujet qui, par ailleurs, demeure relativement discret. Dans le grand récit conduit par Rodrigue en présence du Roi à l'acte IV, on note bien évidemment l'abondance des *nous*, dont de nombreux en début de vers (v. 1269, 1270, 1293, 1300-1301), mais on relève des interventions décisives du *je* en des points qui sont autant d'étapes charnières et d'articulations narratives du récit : v. 1273, 1281, et surtout v. 1315, qui marque la moitié à peu près de la tirade, et qui signale une mise en avant croissante de la singularité d'action de Rodrigue :

J'allois de tous costez encourager les nostres.

Ainsi la parole héroïque individuelle de Rodrigue se dégage-t-elle progressivement du vêtement matriciel et protecteur que constitue le *nous*. Et on remarquera dans la fin de la tirade une présence plus sensible de la première personne (v. 1332-1339), dans des places qui, toutefois, restent discrètes. Notons que le récit est interrompu par l'arrivée de

Dom Alonse, au moment précisément où le discours de Rodrigue commençait à devenir auto-centré.

S'il y un *je* affirmé de Rodrigue, c'est aussi et surtout celui qui est énoncé face aux deux interlocuteurs essentiels qui seront désormais les siens : le Roi et Chimène. Cela est sensible dans quelques tirades de l'acte V : 1490-1510 face à Chimène, qui s'ouvre par un *je* sujet de verbe d'action :

Je cours à mon supplice, & non pas au combat ;

et surtout la dernière (1801-1826), où l'on note cette articulation entre deux vers au *je* initial :

Je ne viens point icy demander ma conqueste ;

Je viens tout de nouveau vous apporter ma teste (v. 1803-1804).

La mise en avant de la première personne est alors une mise en avant tragique, soumise au jugement, au regard de l'autre. Il s'agit moins d'une première personne auto-revendiquée qu'une première personne apparaissant scandaleusement telle aux yeux d'autrui. C'est en quelque sorte la première personne *de l'autre*. Il ne peut y avoir par conséquent polémique autour d'elle, puisqu'elle contient elle-même le germe de sa mise en question.

Au-delà de la première personne affirmée de façon pronominale, on pourra naturellement s'intéresser à la présence des possessifs dans le discours de nos trois "héros". Ce marqueur est d'autant plus notable qu'on le sait, l'expression subjective est souvent scindée, dans le théâtre classique, en instances, voire répartie en métonymies. Les possessifs sont envahissants dès les premiers mots prononcés par Matamore. On notera : *mon armée* (v. 231), *mon nom* (v. 233, v. 268), *mon courage* (v. 235), *mon canon*, *mes soldats* (v. 239), *ma beauté* (v. 261), *mes caresses* (v. 266). Il y a toujours quelque mystère à l'emploi de certains possessifs, qui paraissent moins exprimer une possession effective qu'un rapport au monde problématique, et qu'on aurait plutôt vu s'exprimer autrement. Qu'on pense au : "mon opération" du malade sur son lit d'hôpital... Dans le cas de Matamore, on peut se demander si ce phénomène ne concerne pas certains de ses emplois de possessifs, tant ceux-ci sont parfois obsédants.

La scission que Matamore effectue de lui-même en instances (*ma colere*, v. 279 ; *mes loix*, v. 291 ; *mes perfections*, v. 323 ; *ma fureur*, v. 331) est parfois poussée, également, jusqu'à un point mécanique :

Lors que j'ay ma beauté, je n'ay point ma valeur. (v. 340).

La phraséologie qui consiste à fragmenter la personne a alors pour effet de créer des effets dramatiques, pour ne pas dire des effets de discours, entre les différentes instances ainsi scindées. Cette scission s'exerce sur un plan moral, mais aussi, *via* la métonymie, sur un plan concret. On relève ainsi, dans cette seule scène, *mes yeux* (v. 248), *mes pieds* (v. 320), ou *mes costez* (v. 304). Cette multiplication des possessifs a aussi pour effet de donner l'impression d'une personne élargie, tant elle réactive de façon permanente la fiction d'une conquête, d'une annexion d'éléments de prime abord extérieurs à la personne. La fureur, le bras, les yeux du "héros" semblent ainsi véritablement tenir le rôle d'une armée engagée pour l'occasion, et sur laquelle la réaffirmation d'une autorité constitue à elle seule un petit drame. Tous ces éléments dispersés semblent d'autant plus redoutables que le héros ne semble les contenir lui-même qu'au moyen d'une volonté fragile.

Ce dispositif discursif joue dès l'abord un grand rôle chez le Comte, et dès la synecdoque d'abstraction relative *mon bras*, au vers 31 de la première scène, s'installe le ton d'un discours de soi qui peut paraître plus déplaisant encore qu'un discours direct. On retrouvera ce dispositif étalé comme allant de soi dans le dialogue entre Dom Gormas et Dom Arias. Le Comte entame une réplique de quatre vers par ces mots révélateurs :

Monsieur, pour conserver ma gloire & mon estime [...] (v. 367).

On comprend que pour un écrivain qui doit remplir des dizaines de vers où la variété de vocabulaire n'est pas immédiatement amenée par le sujet, la phraséologie de la scission en instances peut comporter un aspect commode. Elle permet de varier l'expression de la personne sans que, le code ayant été rendu sensible par une longue tradition, le public ne s'y trompe. Cette phraséologie rend également possible des images :
Mon nom sert de rempart à toute la Castille (Dom Gormas, v. 192),
qui peuvent aller parfois jusqu'à l'adunaton :
Le seul bruit de mon nom renverse les murailles (Matamore dans l'*Illusion comique*, v. 234).

Chez Dom Gormas, on trouvera aussi la mention, accompagnée du possessif, au singulier, du côté (*mon côté*, v. 198), de la main (*ma main*, v. 226), etc. Comment ne pas citer ces deux vers emblématiques de la dramatisation des possessifs :

Mon ame est satisfaite
Et mes yeux à ma main reprochent ta deffaite (v. 231-232).

Le dialogue avec Rodrigue, à l'acte II, scène 2, se signale d'ailleurs de ce point de vue. Il est comme un échange en miroir des instances que les deux héros se sont découpées en eux-mêmes, d'une manière si conventionnelle qu'ils peuvent facilement se les prêter l'un à l'autre : les *tes* alternent avec les *mes* d'une manière telle qu'elle en vient inévitablement à poser la question du dialogisme de la parole héroïque, question que nous aborderons plus loin. Rodrigue :

Ouy, tout autre que moy
Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroy (v. 413-414).
Et :
Ton bras est invaincu, mais non pas invincible (v. 420).
A quoi le Comte répond par une tirade où abondent les *mon ame* (v. 424), *mon estime* (v. 428), *ma pitié* (v. 431), *ma valeur* (v. 434), toujours représentatifs de cette attitude face au monde que nous avons mentionnée, mais aussi les : *tes yeux* (v. 421), *ton devoir* (v. 426), *ta haute vertu* (v. 428), *ton courage*, *ta jeunesse* (v. 432), et : *ta mort* (v. 438). On voit à quel point le fond du dialogue porte ici en réalité sur cette valeur d'échange qu'acquièrent les possessifs, en lesquels on peut voir à la fois tout l'investissement personnel de l'interaction verbale, et un germe de dépersonnalisation qui fait échapper la parole à cette interaction.

On retrouve le déterminant possessif comme outil privilégié d'expression dans un des passages où le discours de Rodrigue se rapproche le plus de la fanfaronnade : la fin de sa grande scène avec Chimène de l'acte V. Citons ce passage :
Apres la mort du Comte, & les Mores deffaits,
Mon honneur appuyé sur de si grands effets
Contre un autre ennemy n'a plus a se deffendre :
On sçait que mon courage ose tout entreprendre,
Que ma valeur peut tout, & que dessous les Cieux,
Quand mon honneur y va, rien ne m'est precieux. (v. 1533-1538).
La phraséologie en possessifs permet ici d'obtenir un effet de reformulation, qui confère une ampleur au discours en évitant de lui donner une dynamique inopportune.

La dépersonnalisation potentielle qu'implique la scission de la personne en instances est sensible dans deux modes d'actualisation nominale qui sont assez fréquents dans la palette lexicale héroïque, et qui sont le déterminant démonstratif d'un côté, et le déterminant indéfini de l'autre.

Le démonstratif se retrouve aussi bien chez Matamore (*cette mine effroyable*, v. 249 ; *ce bras*, v. 249 de *L'Illusion comique*) que chez Dom Gormas (*ce bras* (v. 190), *ce fer* (v. 191) que chez Rodrigue (le *cette ardeur que dans les yeux je porte* du vers 403 pour n'en citer qu'un). Ce type de démonstratif avait été qualifié par L. Spitzer de

"démonstratif de distance"[16]. Chez Corneille, peut-être moins de distance que d'ostentation[17] - on pourrait surtout dire aujourd'hui qu'il est de nature éminemment dialogique - d'une façon d'ailleurs qu'on pourrait presque qualifier de normative : il contraint l'autre à voir, pour ainsi dire, et adopte le point de vue de l'autre en manifestant un retrait apparent et trompeur de la subjectivité.

Le déterminant indéfini, quant à lui, peut introduire une antonomase, comme c'est le cas dans le *un second Mars* par lequel Matamore se désigne (v. 243). Mais il peut aussi avoir une valeur singulative emphatique dans la désignation de tout ce qui constitue l'univers héroïque : il est omniprésent par exemple dans la confrontation entre Dom Gormas et Dom Diègue :

En fin vous l'emportez, & la faveur du Roy
Vous esleve en un rang qui n'estoit deu qu'à moy. (v. 145-146).

On trouvera également plus loin :

Joignez à ces vertus celles d'un Capitaine (v. 171),

et l'on remarquera que Dom Gormas prend le risque de se désigner lui-même sous le nom de "Capitaine", appellation ambivalente - car précisément celle de Matamore. Signalons encore : *une province* (v. 169), *une muraille* (v. 175), *une bataille* (v. 176), *un Prince* (v. 186), etc. Ces actualisations par le déterminant indéfini peuvent paraître de véritables leçons pour qui n'est pas capable d'extraire de la pluralité des situations un caractère symbolique et emblématique seul capable de dessiner par la suite les contours de l'acte héroïque. Elles laissent entendre une perception héroïque de la réalité qui, sous couleur d'être désindividualisante, comme le dit L. Spitzer[18], est en réalité aristocratique, voire ségrégationniste. Elles séparent, parmi les interlocuteurs potentiels, ceux qui adhèrent à cette allégorisation de la réalité, et ceux qui continuent à mettre en oeuvre un mesquin esprit de distinction construit à partir de l'expérience et de l'analyse. Elles reflètent un esprit d'appropriation qui peut devenir menaçant - comme quand Dom Arias fait une mention insistante de l'expression : *un Roy* (v. 372, 377).

Ces procédés de désignation indirecte, et qui semblent en apparence satisfaire la bienséance en ce qu'ils ne mettent pas en scène de façon trop voyante la personne du locuteur, ont en réalité l'effet retors de donner l'impression d'un langage privé, qui conditionne la communication à un partage des valeurs qui est présenté comme n'étant pas donné d'avance. C'est l'un des caractères de la parole aristocratique que de donner à l'interlocuteur la liberté apparente de n'y pas souscrire. On notera de ce point de vue une assez grande différence entre le langage de Matamore et celui des deux personnages étudiés du *Cid*, lesquels baignent d'ailleurs dans une parlure beaucoup plus englobante, puisqu'elle s'étend à presque tous les personnages de la pièce, du Roi aux suivants. Chez Matamore, la désignation de soi s'effectue très majoritairement à la première personne, alors que le Comte et Rodrigue choisissent fréquemment le retrait vers les modes de désignation indirects que nous venons de voir. Chez ce dernier, on trouve même quelques exemples frappants de désignation de soi à la troisième personne. Déjà, dans la scène 2 de l'acte II, Rodrigue s'était rangé lui-même dans *les âmes bien nées* (v. 407). A l'acte V, il s'envisage

Des Héros fabuleux passer la renommée (v. 1812),

et se désigne par un : *Rodrigue* (v. 1540) qui n'est pas loin d'avoir la majesté royale, tout en dégageant surtout un fort parfum de nostalgie (c'est le Rodrigue qu'on connaissait..., mais dont l'avenir est à présent incertain). Ce retrait de la première personne signale un *rang*, qui n'est pas susceptible de courir le risque où la personne s'aventure.

---

[16]L. Spitzer 1970, p. 214.
[17] cf. Macé 2001, p. 63.
[18]Ibid., p. 209.

L'une des questions majeures qui vient à l'esprit lorsqu'on se lance à comparer le langage de nos trois personnages à la qualité héroïque variable, est de savoir ce que Corneille a fait dans *Le Cid* - s'il en a fait quelque chose - des éléments stylistiques voyants qu'il avait placés dans la bouche de Matamore. S'il y a une parodie dans Matamore, faut-il penser que *Le Cid* en redonne comme l'avers ? On trouvait par exemple chez Matamore une grande abondance de structures hyperboliques, formes de superlatifs ou déterminants de la totalité (*les plus heureux monarques*, v. 238 ; *tous les Dieux*, v. 247), *toutes les Princesses*, v. 265, pour donner quelques exemples issus des deux premières tirades ; dans le dialogue avec Isabelle, on trouvera : *les sceptres les plus beaux*, v. 435 ; *quantité de Princesses*, v. 437, etc.). Celles-ci étaient complétées par des tournures adverbiales (*à l'envy*, v. 266 ; *tout aussitost*, v. 417), adjectivales (l'adjectif *seul*, v. 233), des préfixes (*invaincu*, v. 235 ; *inséparable*, v. 261), qui exprimaient l'exclusivité. Celles-ci s'effacent très notablement des discours de Dom Gormas et de Rodrigue. Dans le portrait que le Comte fait des qualités d'un bon "capitaine", par exemple (v. 164-178), on trouvera des pluriels simples, non doublés par des déterminants secondaires. Néanmoins de petits signes discrets (adverbiaux comme dans *partout*, v. 169, *tout* dans *tout armé*, v. 175), relèvent l'orientation argumentative de la description, laquelle se montre sinon relativement sobre. La figure discursive qui semble privilégiée par le Comte semble être plutôt la négation restrictive (*Vous esleve à un rang qui n'estoit deu qu'à moy*, v. 146 ; *Par là cet honneur n'estoit deu qu'à mon bras*, v. 217). La négation restrictive[19] n'expose pas au risque de la comparaison implicite que comporte la tournure hyperbolique : elle est définitive. Ce n'est qu'acculé par la rhétorique insistante de Dom Arias que le Comte finira par lâcher l'argumentation par l'hyperbole qui clôt la première scène de l'acte II :

Dans les plus grands perils je fais plus de merveilles,
Et quand l'honneur y va, les plus grands trepas
Presentez à mes yeux ne m'ebranleroient pas. (v. 396-398).

Les structures comparatives et corrélatives constituaient l'un des pivots du discours de Matamore (*pas assez*, v. 323 ; *aussi beau que*, v. 254) ; on y trouvait abondance d'expressions de l'alternative ou du dilemme (*quand... quand...*, v. 258 ; *selon que*, v. 259 ; *tour à tour*, v. 259). Plus généralement, Corneille plaçait souvent dans sa bouche des formes de phrase qui permettent de mettre en relation deux prédicats, du type : *je ne pouvais... sans...* (v. 263). Le discours de Matamore semblait ainsi avoir besoin comme d'un support, que celui-ci soit interne (dans la convocation réciproque des prédicats les uns par les autres), ou externe (par l'appel à une estimation tacite venue de l'extérieur). On s'explique qu'il abonde en parallélismes, que ceux-ci soient construits dans la continuité (*le foudre est mon canon, les destins mes soldats*, v. 239, avec ici brachylogie), ou en antithèse (*quand je veux j'espouvante, et quand je veux je charme*, v. 258).

Chez le Comte, ces structures sont peu présentes, sauf peut-être dans le dialogue avec Dom Arias, moment où le Comte, précisément, se sent contraint d'avoir recours à une phraséologie plus conventionnelle dans la description de sa valeur. Mais certaines de ces structures évaluatives voient leur fonctionnement comparatif s'annuler de lui-même :

Désobéir un peu n'est pas un si grand crime :
Et quelque grand qu'il fust, mes services presens
Pour le faire abolir sont plus que suffisans. (v. 368-370).

Ou encore :

Tout l'Estat perira plutost que je perisse (v. 380).

---

[19] Qu'on trouve aussi beaucoup chez Matamore, mais chez qui les effets de double énonciation l'annihilent souvent.

Chez Rodrigue, on ne s'étonnera pas de les rencontrer dans les stances (*une atteinte impreveuë aussi bien que mortelle*, v. 294), lieu d'expression implicite d'un dilemme qu'on imaginait plutôt sourdement miner Matamore. Encore doit-on noter que ce dilemme s'exprime moins sous la forme de la comparaison que de la juxtaposition ou de l'asyndète de prédicats simples, et relativement dépouillés de marqueurs annexes.

Structures comparatives et surtout superlatives se retrouvent en revanche en grand nombre dans le récit de l'acte III, notamment dans la première partie. Lorsqu'on y regarde de près, on s'aperçoit que ce morceau, représentatif d'un "grand style" assez innovant, doit beaucoup de sa faculté à émouvoir à l'équilibre qui y est maintenu entre des caractéristiques stylistiques qui, en elles-mêmes, ne sont pas originales. S'il y a de l'hyperbole dans le début de ce récit (*dont le nombre augmentoit à toute heure*, v. 1275), ses marques sont espacées, et séparées par des caractérisations plus neutres (v. 1282-1289).

On sait que la stylisation des chiffres fait partie intégrante du langage tragique[20]. Sans doute faut-il en retracer l'origine dans les éléments hyperboliques qui entourent la parole héroïque. Ici, la comparaison devra porter plus directement sur Matamore et Rodrigue, dans la mesure où ces sont les deux personnages qui se rendent explicitement auteurs d'actes héroïques réels ou virtuels. Chez Matamore, on trouvera les *mille* (v. 240, v. 264) qui arrondissent l'expression de la réalité d'une manière qui échappe au comptage, et l'inscrivent dans l'espace d'une fable intemporelle partagée par l'interlocuteur. Dans le récit de Rodrigue, on trouvera également un *mille cris éclatants* (v. 1294). On notera cependant que ces numéraux sont beaucoup plus abondants chez Matamore, variés (*que n'ay-je eu cent rivaux*, v. 737), et parfois concurrents[21]. Parfois même, de subtiles variations viennent détruire l'effet de stylisation, et apporter une précision inopportune :

De deux mille ans et plus je ne tremblais si fort (v. 859).

Dans certains passages, leur intervention est trop rapprochée pour être convaincante. Au vers 916, on trouve :

Je te donne le choix de trois au quatre morts,

mais trois vers plus loin :

Ou te fendre en dix parts d'un seul coup de revers (v. 919).

Au total, l'expression du numéral est, chez Rodrigue, infiniment plus parcimonieuse que chez Matamore, sauf en ce qui concerne quelques occurrences où la stylisation est moins grande (dans le récit de l'acte IV, on remarque quelques chiffres arrondis, mais dont la vérité "expérimentale" semble davantage mise en avant : *cinq cens*, v. 1269 ; *trois mille*, v. 1270 ; *trente*, v. 1284) et quelques autres où l'interprétation dialogique est possible, ce que nous allons voir plus loin. Elle est absente du discours du Comte, dont la parole se révèle ainsi moins hyperbolique que tranchante.

Puisque nous en sommes aux chiffres, consacrons un petit commentaire à la place étonnante qu'occupent, dans les deux pièces les chiffres deux et trois. Au niveau rhétorique, ces chiffres, on le sait, sont constitutifs de la construction du rythme, les antithèses et parallélismes installés par le chiffre deux étant compensés, si l'on peut dire, par l'ampleur apportée par le chiffre trois (voir par exemple, chez Matamore, l'effet de conclusion apporté par le rythme ternaire du v. 252 après une tirade faite de balancements binaires dans une première partie, et de juxtapositions dans une seconde). Mais l'appel explicite à ces chiffres, dans le discours, peut être considéré comme trahissant la recherche d'une dimension emblématique qui, elle aussi, échappe à la vérification par l'expérience. Les figures féminines convoquées par Matamore dans ses

---

[20]Ibid., p. 299-301.

[21]Ils forment également un élément frappant de la parlure de Rosaran, le Matamore de l'Agésilan de Colchos de Rotrou (voir Corneille 1997, p. 158-159, texte cité par J.-Y. Huet dans son dossier).

premières interventions sont au nombre de trois pour les Parques (v. 237) et de deux pour les sultanes (v. 269, puis *deux autres*, v. 270). Dans ce dernier cas, il semble bien que le chiffre deux soit un intensif du chiffre un. Une sorte de multiplication de l'effet semble être visée, qui va au-delà de l'ajout, et confère une aura à l'évocation de l'unicité que celle-ci ne possède pas. Tout se passe comme si le dédoublement de l'évocation faisait sortir celle-ci de la réalité, et lui conférait une valeur argumentative absolument incontestable, qui dépasse le relativisme dans lequel on pourrait maintenir l'évaluation de l'expérience. On retrouve cet effet à plusieurs reprises dans le courant de la pièce:
Je donnai dans la veuë aux deux filles du Roy (v. 444).
Matamore semble craindre l'incomplétude de l'unité :
Je ne sçaurois me faire effroyable à demy (v. 343)
Le chiffre trois peut quant à lui apporter, à l'effet multipliant de la binarité, l'ajout qui gagne ce dernier pas vers la complétude et la stabilité. Derrière la désinvolture affichée par la possibilité d'un choix :
J'en prendrai seulement deux ou trois pour valets (v. 427),
se cache la valeur symbolique de chiffres qui conditionnent l'assentiment de l'interlocuteur, et créent ce qu'on peut alors véritablement appeler un univers de croyance.

Dans *Le Cid*, cette valeur emblématique est moins régulièrement appelée, mais elle reste néanmoins présente. Le Comte à Dom Diègue, par exemple :

En arrester le cours
Ne seroit que haster la Parque de trois jours (v. 234).

Le caractère "complet" du chiffre trois est ici clairement utilisé dans sa valeur de menace. L'expérience évaluable rejoint la mesure de la fatalité.

Ce type de chiffres se rencontre aussi fréquemment dans des tours quasi lexicalisés (*en deux mots*, v. 1171 ; *faire deux tours en bas*, v. 1196) qui, eux aussi, quoiqu'à une échelle locale et fugitive, laissent ressentir le schématisme d'une parole qui ne se prête pas toujours à la reprise critique. Corneille a bien exploité tout ce que ces tours peuvent contenir de menace potentielle dans le fameux : *A moi Comte, deux mots* (v. 399), qui ouvre le dialogue entre Rodrigue et Dom Gormas. Pensons aussi aux *deux Rois* vaincus par Rodrigue (v. 1230). Mais on note qu'il s'est plu à mettre un autre chiffre dans la bouche de Rodrigue, un chiffre moins attendu, le chiffre quatre (*a quatre pas d'icy je te le fais savoir*, v. 405 ; *quatre mots seulement*, v. 866). Comme pour les grands chiffres, il semble que Corneille ait voulu rendre l'aspect stylisé moins immédiatement sensible chez Rodrigue.

Chez Matamore, ces petits chiffres à valeur symbolique sont souvent associés à une perception mythologique de la réalité, par exemple dans l'évocation des trois Parques (v. 237). Ceci nous amène à interroger la place du mythologique, et plus généralement du poétique, dans le discours de nos trois personnages. Il est clair, que ce plan, que, dans la bouche de Matamore, Corneille s'est plus à placer une avalanche de références mythologiques, géographiques et historiques propre à constituer une véritable parodie d'un certain style poétique enrichi de noms propre. Les références mythologiques constituent un arrière-fond notable dans sa première scène avec Clindor. On trouve alors évoquées la figure de Mars (v. 243 et 281), celle de l'Amour (*ce petit archer*[22] (v. 247), mais aussi, plus indirectement, celle de Jupiter (par *le foudre* du V. 239 ; mais Jupiter est nommé au v. 276), voire, de façon franchement allusive, celle de Méduse (*Je vais t'assassiner d'un seul de mes regards*, v. 244). Le réseau d'allusions mythologiques tisse alors un second texte, qui forme comme un palimpseste poétique, et dans lequel peuvent s'exprimer des associations inconscientes étrangères à la

[22]On trouvait : "Un enfant" dans la bouche du Don Quichot des *Folies de Cardenio* de Pichou (tirade citée dans son dossier par J.-Y Huet dans Corneille 1997, p. 156).

thématique superficiellement impliquée par l'"héroïsme" (ici, l'alliance très forte d'Eros et Thanatos, de l'amour et de l'arme, du regard et de la mort).

Certains passages du discours de Matamore finissent par s'apparenter à de véritables sonnets baroques où les jongleries allégoriques sont confrontées avec les risques et les ambiguïtés d'une description concrète (v. 291-309)[23]. La raison d'être de la convocation de la mythologie est alors clairement de déconnecter le personnage d'avec la réalité. Quant aux noms propres de pays ou de lieux (*Chine*, *Japon*, *Ethiopie*, etc.) d'une certaine manière, ils jouent un rôle inverse : leur précision paraît incongrue, au sein d'une évocation qui paraît se satisfaire de son caractère idéal. Ainsi, on peut dire que les allusions mythologiques et les références à des pays concrets se détruisent les unes les autres.

La phraséologie mythologique est largement absente du *Cid*. Pourtant, comme on l'a vu, on trouve une référence aux Parques (v. 234). Celle-ci est placée dans la bouche du Comte à un moment, précisément, où le public peut commencer à ressentir qu'il "en fait trop". Dans la bouche du Comte, également, notons cette référence à Mars :

Dans le mestier de Mars se rendre sans egal (v. 273).

La référence à Mars demeure pratiquement l'unique référence mythologique qui surnage de *L'Illusion comique* : il faut dire qu'elle est la plus stéréotypée, et qu'elle ne fournit pas ici le prétexte à un développement poétique.

Quant aux noms propres (*Mores*, *Castille*, *Grenade*, *Arragon*, *Afrique*, etc.), leur présence est entièrement motivée par l'action, et l'on ne trouve nul exemple de nom propre utilisé pour sa seule valeur poétique. A un seul moment seulement, leur mention évoque, par le procédé de l'apostrophe et de l'accumulation, le verbalisme de Matamore. Il s'agit du bref monologue de Rodrigue à l'acte V :

Paroissez Navarrois, Mores & Castillans (v. 1569).

Mais l'ivresse de la parole paraît ici toute temporaire, chez Rodrigue, et l'on peut arguer du contexte que, loin de constituer un caractère de base du personnage, elle a ici une motivation circonstancielle, due à une forme d'emportement désespéré.

Au total, les références mythologiques sont minimes dans *Le Cid*, et elles sont cantonnées dans la bouche du Comte, le personnage le plus proche de Matamore. D'une certaine manière, on peut dire que, dans *Le Cid*, leur rôle est joué par les mentions incessantes des mots de *Prince*, *Roy*, *Royaume*, etc., termes articulateurs de la réalité supérieure face à laquelle les "héros"" sont censés régler leurs actes, et qui se trouvent fréquemment hypostasiés dans leur bouche. On notera aussi le rôle joué par *le Ciel* (v. 1156, par exemple, ou v. 1294 ; voir aussi *les Cieux* chez Rodrigue, v. 1537). L'univers du *Cid* est un univers incarné, ancré dans la réalité, même si cette réalité est vue de manière stylisée et anoblie. C'est même une beauté du récit de Rodrigue à l'acte IV que de se développer sans aucun recours à une référence mythologique ou poétique, par le seul ajout d'éléments concrets (la nuit, le flot) stylisés et emblématisés. Dans la bouche du roi, de même, la mention du *Dieu des combats* (v. 569), paraît une version intermédiaire de l'invocation mythologique, où les contours trop précis ont été estompés au profit d'un effet de sens à caractère symbolique et propre à rassembler. Dans *Le Cid*, l'univers héroïque est créé non pas par ses antécédents, ses références, ses modèles[24], mais par une articulation inédite d'instances politiques et de concepts moraux, que cette articulation engendre dilemme ou résolution.

---

[23]Mais aussi lors de la réapparition de Matamore à l'acte IV (variations sur *l'ambroisie*, v. 1181-1194). Le procédé de la métaphore filée est alors transformé en une confrontation filée et burlesque du mythe et de la réalité.

[24]Alors que la parole de Don Quichot, dans *Les Folies de Cardenio* de Pichou, s'appuie explicitement sur la référence à Alcide (Hercule), et Amadis de Gaule (cité par J.-Y. Huet, in Corneille 1997, p. 156).

La création d'un univers est particulièrement sensible dans cet élément de néologie, si l'on peut dire, que constitue finalement l'invention du nom qui fait le titre de la pièce. Cette invention est glosée à l'acte IV :
Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence
Puisque Cid en leur langue est autant que Seigneur (v. 1232-1233).
Le terme va circuler, de la bouche de l'Infante :
C'est le valeureux Cid, le maître de deux rois (v. 1646)
à celle du Roi :
A ce seul nom de Cid ils trembleront d'effroi (v. 1853).

Ainsi se trouve réactivé un motif fondateur de la parole héroïque : le pouvoir du nom, pouvoir symbolique de la problématique valeur d'acte qui y est tacitement attribuée au langage. Ce pouvoir du nom, Matamore l'invoquait dès ses premiers vers, dans un adunaton osé :
Le seul bruit de mon nom renverse les murailles (v. 234),
dont le raccourci excessif comporte une charge d'ordre mythologique (on pense à Josué), mais contenait néanmoins suffisamment de potentialités "sérieuses" pour pouvoir être repris par Boileau au premier degré, quelques décennies plus tard, dans une de ses épîtres, à propos de Condé. Chez le Comte, il le met en scène de manière moins dynamique, mais néanmoins figurée :
Mon nom sert de rempart à toute la Castille (v. 192).

Ce dernier exemple nous amène tout naturellement à évoquer la question des figures et celle, délicate, des limites qui définissent leur acceptabilité. Très clairement, le travail stylistique réalisé par Corneille avec Matamore dans *L'Illusion comique* s'appuie sur une remise en cause profonde d'une certaine expression figurée qui, à partir de l'usure que la poétique maniériste a fait subir aux motifs issus de la Pléiade, a concentré les potentialités métaphoriques et métonymiques des mots en les rassemblant pour créer un effet d'hypotypose difficile à maintenir dans un registre noble, car heurtant parfois la raison et échouant dans sa capacité à émouvoir (ce qu'on dénomme alors "le froid").

Remarquons l'évolution du travail poétique réalisé autour de l'image du fleuve, par exemple. Dans la tirade du Don Quichot de Pichou, on trouve ces deux vers :
Le Tage tous les jours me voyant sur ses rives
Précipite le cours de ses vagues craintives.[25]
L'image est filée sur cinq vers, et s'achève par une personnalisation de la mer (qui *croit que*...) pour le moins osée.

Dans *L'Illusion comique*, on remarque que Corneille a placé un grand nombre de références aux éléments dans la bouche de Matamore. La comparaison avec l'eau, la terre, l'air, du feu, soutient une grande partie de l'évocation de ses actes : les *vastes déserts*, les *grands sables* (v. 331-332) ; le *centre de la terre* (v. 918) ; les *feux élémentaires* (v. 921). Cette référence élémentaire est quasi définitionnelle :
Je suis craint a l'esgal sur la terre et sur l'onde (v. 962).
Une phraséologie quasi permanente (*je réduits leurs projets en fumée*, v. 241) entretient ces images derrière, parfois le caractère poétique stéréotypé et conventionnel du lexique (Matamore utilise beaucoup, par exemple, celui des *flammes* amoureuses (v. 277, 445, 953, etc.).

Toutefois, Corneille a désamorcé la valeur poétique de ces références par plusieurs procédés. Tout d'abord en les concentrant et en les rapprochant les uns des autres. On rejoint ainsi le problème de la congruence des métaphores et des métonymies, véritable leitmotiv de l'expression poétique française et de sa critique, de Malherbe à Bouhours, et jusqu'à Voltaire. La tirade la plus grotesque de Matamore (v.

[25]in Corneille 1997, p. 156.

747-760) est par exemple tout entière issue d'un adunaton métaphorique qui prétend faire sortir des feux d'un fer en prison. Par ailleurs, Corneille *prolonge* cet univers métaphorique dans différentes situations où il n'a pas toujours une nécessité évidente. Ainsi, le monologue de l'acte III se transforme ainsi en évocation météorologique (*vent*, v. 855 ; *ombres de la nuit*, v. 856 ; *glace*, v. 868). Enfin, il le file en lui enlevant subitement sa valeur métaphorique. A Matamore qui déclare :
Je m'en vay commander aux mers de t'engloutir (v. 928),
Clindor répond :
Sans vous chercher si loin un si grand cimetiere
Je vous vays de ce pas jetter dans la riviere.

Dans la bouche de Matamore, Corneille a donc placé une expression figurée trop constante pour être véritablement pertinente. L'univers de ces figures est clos et très repérable ; surtout, il touche toutes les situations de discours. Ainsi, c'est en le généralisant, et en en disséminant de petits signes locaux partout dans le discours, que Corneille l'a discrédité.

On ne trouvera pas de comparaisons ou de métaphores aussi appuyées dans *Le Cid*. Le personnage qui s'exprime de la manière la plus proche est peut-être l'Infante, personnage issu du monde romanesque. Dans sa tirade de l'acte I, par exemple, elle file la phraséologie des *feux* et des *flammes* amoureuses (v.88, 98, 103). Mais le caractère métaphorique reste ici discutable. Il n'y a pas, par ailleurs, de tentative d'imposer l'hypotypose.

En revanche, Corneille a véritablement transformé le motif du fleuve, que nous avons vu construire une image assez forcée chez Don Quichot, dans le récit de Rodrigue à l'acte IV. Au lieu d'être concentré, le motif est dilué, agrandi. Ainsi, la force d'évocation qui pouvait être celle de l'image métaphorique, n'est plus utilisée comme un langage local. L'élément de code lui est retiré, et l'évocation est déplacée vers le concret. Aussi bien Corneille substitue-t-il une poésie descriptive à une poésie figurée : la figure du fleuve, qui avait été annoncée par le roi à l'acte II (v. 614), revient comme un théâtre dramatique et non comme une image.

A la vérité, l'un des principaux éléments de travail stylistique de Corneille, dans *Le Cid*, semble être d'avoir contourné l'expression métaphorique par le recours à un lexique moral simple d'une part, et la mise en place d'une poésie descriptive à l'échelle large, d'autre part. Avec Matamore, il semble qu'il ait pris ses distances définitives avec un lexique poétique (*le penser*, v. 246 ; l'adjectif *effroyable* (v. 249), qui commençait sans doute à évoquer pour l'auditeur de 1635 un univers précieux ; *cette belle fourierre*, v. 301) qui avait sans doute fait ses preuves, mais paraissait désormais incapable d'assurer une élévation de diction suffisante.

De même a-t-il sans doute testé la recevabilité, en termes héroïques, du lexique d'origine guerrière. L'accumulation de précisions techniques pouvait faire rire chez Matamore[26], mais la question se posait de savoir quels termes Corneille pouvait garder dans *Le Cid*, notamment dans le récit. Que l'évocation du conflit avec les Mores soit faite de haut par le roi, de manière allusive et synthétique, cela se comprend, mais on attend inévitablement Rodrigue au tournant du récit de ses exploits. On notera donc une mention faite de *brigade* (v. 1259), d'*équipage* (v. 1271), de *vaisseaux* (v. 1274, 1295, 1323), d'*épées* (v. 1307), de *cimeterre* (v. 1333), et même de *chables* (v. 1323), le plus précis peut-être des termes qu'on trouve dans ce récit. La forme phonique du mot est sans doute importante dans ce choix, qui exclut par exemple les *escadrons* qu'on trouve dans *L'Illusion comique* (v. 234). On peut noter par ailleurs que la technicité est reliée ici à l'évocation d'une réalité étrangère, voire pittoresque (le cimeterre). Malgré tout,

[26]Cette énumération est rapportée par F. Bar à l'esthétique burlesque. F. Bar rapproche ce passage de mazarinades (et de Loret) mais note que Corneille a choisi de ranger les termes dans un ordre signifiant (F. Bar 1960, p. 352).

l'estompement des contours est notable, et permet de s'en tenir aux éléments absolument nécessaires à la visualisation.

Matamore ayant été peint en "guerrier amoureux", il est naturel qu'on trouve dans son discours une mise en rapport des deux termes de cette étiquette. Mais le Cid n'est-il pas lui aussi un "guerrier amoureux" ? La comparaison, ici, devra porter directement sur Matamore et Rodrigue, le Comte étant à mettre à part sur ce point. L'examen du dispositif discursif est à ce sujet éclairant. Corneille a choisi d'*articuler* l'antithèse, dans la bouche de Matamore : on le voit dans sa première tirade, où une première partie consacrée à la guerre prélude à une seconde partie consacrée à l'amour et introduite par un *toutefois* adversatif (en milieu de vers, et après une aposiopèse, v. 245) qui rappelle l'articulation forte qu'on trouve au début des tercets du sonnet baroque. Cette première tirade est d'ailleurs suivie d'une deuxième, où la mise en rapport s'effectue de manière différente, mais tout aussi voyante, au moyen de parallélismes syntaxiques (v. 258-263) reconduits par reformulation vers après vers, et accompagnés par l'emploi d'un lexique amphibologique (*persecutions*, v. 262).

Tout au long de ses interventions, Matamore mettra ainsi en *parallèle* les thématiques guerrière et amoureuse (notamment dans son dialogue avec Isabelle, II, 4). Tout autre est le schéma discursif qu'on rencontrera dans la bouche du Cid. Un parallélisme explicite se trouve une fois dans la bouche de Rodrigue, mais exprimé d'une manière synthétique et vigoureuse :

L'infamie est pareille & suit esgalement
Le guerrier sans courage & le perfide amant (v. 1073-1074).

Sinon, l'amphibologie lexicale est limitée à un nombre très limité de termes qui acquièrent, si leur visibilité décroît, une valeur symbolique accrue. On pense notamment au couple de termes *coeur/courage*, dont l'emploi dans *Le Cid* mériterait à lui seul une étude. En fait, on s'aperçoit que le parallélisme exploits guerriers/amour ne fait absolument pas partie du dispositif discursif de Rodrigue. La mise en rapport ne se trouve pas ici dans les mots : elle est plutôt censée apparaître dans les situations, et se déduire, dans l'esprit du spectateur, de la vision même du héros agissant.

3. Le dialogisme de la parole héroïque

Voici résumés quelques-uns des points par lesquels on peut comparer la parole de Matamore, celle du comte Dom Gormas, et celle de Rodrigue. Si l'on examine ces points du point de vue de la "parlure", on pourra dire que, s'il y a parlure héroïque, c'est essentiellement celle, moquée, de Matamore. Pourquoi ? Parce que c'est en Matamore, essentiellement, que s'observe une singularisation de la parole qui est véritablement analysable comme somme d'éléments stylistiques locaux[27]. La parole du Comte et de Rodrigue, de ce point de vue, apparaîtront comme le fruit d'un dépouillement à doses variées de tous ces petits phénomènes à visibilité calculée et à signification sémiotique autonome (ils font langage en eux-mêmes, se veulent marqueurs d'un style, d'une habitude énonciative, d'un genre de discours). Faisons une petite liste des principaux d'entre eux : on pourrait recenser les embrayeurs, les images, métaphores et plus généralement figures, les mythologismes, les déterminants secondaires, plus spécifiquement numéraux, tout ce qui se rapporte à l'hyperbole.

En fait, dès lors qu'on parle de "parole héroïque", on s'aperçoit que l'essentiel ne peut être abordé en termes de "parlure". On l'a vu plusieurs fois au cours du traitement que nous avons été amené à faire de tel ou tel de ces points : une question rapidement se pose, celle du caractère stéréotypé de la phraséologie, autrement dit celle de l'appartenance réelle de formes langagières à un idiolecte - plus généralement leur

[27]cf E. Grimaldi 2001.

rattachement à une singularité stylistique. C'est le fruit d'un point de vue bien moderne sur le langage littéraire que d'imaginer que le langage d'un personnage, dans une oeuvre de fiction ou a fortiori dans une oeuvre théâtrale, doit être le fruit d'une individualisation sous peine d'échec de la part du créateur. La parole héroïque appartient-elle au héros ? Dans les pages qui vont suivre, et qui vont terminer notre étude, nous allons donc détruire une partie des observations que nous avons faites dans ce qui précède, de manière à aborder certaines formes de langage de manière nouvelle, en mettant en oeuvre notamment un concept qui nous semble crucial pour expliquer l'aisance avec laquelle Corneille a pu passer de formes parodiques à des formes "sérieuses" : le dialogisme.

Le théâtre peut être un lieu d'expression privilégiée du dialogisme dans la mesure où le pouvoir de conviction de la parole y est directement testé sur d'autres personnages. C'est pourquoi les phénomènes d'incorporation du discours ou de la pensée de l'autre peuvent être abondants. Pour mieux comprendre, pour commencer, comment la parole de Matamore peut être exhibée comme une parole parodique, peut-être conviendrait-il de noter le rôle joué par les autres personnages autour de lui. Dans la première scène où Matamore nous est présenté, par exemple, on remarque que le langage de Matamore n'est pas parlé par le seul Matamore : il est parlé également par Clindor. C'est Clindor qui introduit quelques éléments décisifs de la phraséologie de la rodomontade : *après tant de beaux faits* (v. 222) ; *nouveaux lauriers* (v. 224), etc. C'est Clindor qui, fondamentalement, introduit ce discours *faux*, venu d'ailleurs, et sur lequel Matamore enchaîne. D'ailleurs, comme on l'a vu plus haut, ce dernier souvent enchaîne *sur le mot* après Clindor. Les vers 253-256, par lesquels Clindor interrompt et relance la tirade de Matamore, sont comme un concentré d'expressions ingénieuses de l'"héroïsme". Ils font comme une chambre d'écho au discours de Matamore (l'apostrophe *O Dieux*, v. 253 reprend la mention des *Dieux* plus haut par Matamore, v. 247), mais servent à leur tour de réservoir à une relance future du discours : les mentions par Clindor des adjectifs *beau* et *terrible* (v. 254) amorcent l'évocation par Matamore de la *terreur* (v. 260) et de la *beauté* (v. 261).

Corneille semble ainsi avoir pris plaisir à installer en face de Matamore un miroir, Clindor, qui, s'il est un miroir fidèle au début de la pièce, ne va pas tarder à devenir un miroir déformant pour caricaturer de façon appuyée son maître. La pièce nous donne même à voir la fiction de son revirement progressif d'attitude vis-à-vis de Matamore. Ainsi Clindor est-il pendant une fraction non négligeable de l'action un second Matamore : sa phraséologie est entièrement calquée sur celle de son maître (v. 287-290 ; v. 303 ; v. 309-312, etc.). Ce procédé fait entendre Matamore deux fois, en somme : il met en scène une parodie de la parodie, dans un système qui est aussi un théâtre dans le théâtre - théâtre de la parole cette fois. L'attention du spectateur est focalisée sur la parodie par la présence sur scène d'une intention parodique explicite. Le résultat en est que l'on a rapidement l'impression que la parole de Matamore est une parole aliénée.

Toutefois, un problème est posé : celui de la créance que Matamore accorde à la parole parodique de Clindor. Les stéréotypes les plus voyants ont-ils un pouvoir de conviction ? Malgré tout se trouve représentée, à un niveau quelconque d'"illusion" théâtrale, une forme d'assentiment à la parole. Certains des vers "piégés" de Clindor, peuvent, à ce compte, être des vers nobles :

Que la clemence est noble en un si grand courage (v. 317).

La présence d'une double énonciation, ici, qui permet de désamorcer un certain nombre de vers (ainsi le :

Comme vostre valeur votre prudence est rare, v. 346,

de Clindor au moment où Matamore se cache dans un élément de décor), autorise aussi paradoxalement une compréhension "sérieuse" de beaucoup d'énoncés. Ceux-ci, à force

de jouer sur plusieurs niveaux, acquièrent un caractère stylisé qui échappe au contexte. C'est le cas de certains marqueurs du langage élevé, comme l'adverbe *trop*, par exemple, qui joue encore de la double énonciation dans :
Protecteur des grands Rois, guerrier trop magnanime (Clindor, v. 949).
Ainsi se met en place un type d'énoncés qui est fort réutilisable en contexte héroïque dans la mesure où le dialogisme qu'il contient est suffisamment ambivalent pour être perçu de façon non ironique.

Dans *L'Illusion comique*, on observe donc une mise en scène assez constante d'imitations du discours de Matamore, qui va jusqu'à la raillerie explicite[28]. La situation, de ce point de vue, se dégrade au cours de la pièce. La mise en cause de la parole de Matamore est de plus en plus accentuée. Géronte évoque *le crotesque récit de vos rares exploits* (v. 726 ; notons le dialogisme de l'adjectif *rares*, ici), parle de *rodomontades* (v. 730), etc. Corneille finit par déchirer l'imposture d'une parole qui, dans ses premiers moments, est savamment trompeuse.

Cette parole peut aussi être vue comme animée d'un dialogisme interne. Dans quelle mesure celui-ci est-il conditionné par la caisse de résonance que viennent jouer les autres personnages, et particulièrement Clindor ? En tout cas, on note que Matamore intègre très facilement le discours ou le système de croyance d'autrui dans son discours. Ses premiers mots sont : *il est vray que je resve* (v. 225). Dans sa première tirade, on note également : *tu crois donc* (v. 232), ou encore : *et tu m'oses parler cependant d'une armée* (v. 242). De façon générale, dans son dialogue avec Clindor, les adresses à l'interlocuteur sont nombreuses (*regarde*, v.249 ; *écoute*, v. 291), de même que les éléments phatiques (*ha*, v. 231). De façon générale, la mobilisation du *tu* est telle, si intense (jusqu'à la destruction virtuelle de : *je vais t'assassiner d'un seul de mes regards*, v. 244), que son discours finit par dégager une impression de schizophrénie de la parole. On finit par se demander à qui s'adressent les : *hâ poltron, ah traistre* (v. 230) du début. Le regard de l'autre s'avère déterminant, dans la construction du personnage (*que dit-elle de moy ?* , v. 287). L'impression que sa parole est dictée par l'extérieur se fait à la longue plus précise. Son fréquent emploi des déterminants démonstratifs pour se désigner lui-même, ainsi, que nous avons déjà noté plus haut, peut se lire comme un effet dialogique évident. Cet emploi avait d'ailleurs été initié par Clindor (*cette âme hautaine*, v. 221). Par le démonstratif, le personnage est avec lui-même dans un rapport je-cela proprement aliénant. Mais l'héroïsme n'est-il pas une aliénation ?

La nature stéréotypée d'une partie de la parlure héroïque peut ainsi être vue comme une émanation de l'aspect dialogique de la parole. Une grande partie du langage que l'on retrouve identique entre *L'Illusion comique* et *Le Cid* est un langage pour ainsi dire indivis, qui affiche ses aspects réglés. Pour un peu, nous dirions presque qu'il s'agit d'un *technolecte* de l'héroïsme. Ainsi par exemple de cette tournure, qui revient inchangée de Matamore au Cid. Comparer : *Il commandoit soubs moy* (Matamore, v. 958) et :
Je vous ay veu combatre & commander sous moy (Rodrigue, v. 202) repris en : *sous moy donc cette troupe s'avance* (v. 1267).
La parole "héroïque" se signale par l'acceptation d'une stylisation du lexique et des tours d'expression qui, en elle-même, n'est parfois pas très éloignée de la caricature. C'est ainsi qu'on observe, autour de certains marqueurs parmi ceux que nous avons relevés, une manière de focalisation qui fait d'eux le lieu de croisements de sens propres à

[28]Dans ces deux pièces que sont *L'Illusion comique* et *La Suite du Menteur*, P. Lerat 1985 souligne la présence d'un commentaire explicite qui souligne de façon brutale les propos ridicules, aux dépens de personnages caricaturaux. P. Lerat rapproche ce procédé de l'esthétique du burlesque chez Scarron (et effectivement, l'articulation des personnages de *L'Illusion comique* avec Matamore n'est pas sans rappeler celle des personnages de *L'Histoire comique de Francion* avec Hortensius), et précise qu'elle anonce la mise en scène des "plaisants baragouins" dans le premier Molière (*L'Etourdi*). Ibid., p. 362.

assurer à la fois, et de manière perturbante, l'ironie et la conviction. Il sera intéressant alors de comprendre comment cette focalisation peut concerner aussi bien le discours parodique de Matamore que la parole héroïque telle que celle-ci se déploie dans *Le Cid*. Nous en examinerons deux.

Tout d'abord, nous ferons un bref retour sur le numéral stylisé *mille*, signe conventionnel de l'hyperbole. Ce qui nous intéressera ici, c'est la variation *mille et mille*. Citons quelques occurrences significatives :

Di luy ce que j'ay faict en mille et mille lieux (Matamore, v. 731), et :

Mille et mille lauriers dont ta teste est couverte (Rodrigue à Dom Gormas, v. 415 du *Cid*).

On remarquera que ces *mille et mille* ont essentiellement, ici, une valeur dialogique. Dans la première occurrence, ils sont un marqueur d'excès qui prend un sens différent si l'on considère qu'il peut être utilisé pour "payer l'autre de mots". Dans le second cas, il s'inscrit dans un rapport de communication polémique entre Rodrigue et le Comte. On peut ne pas exclure un élément de reprise critique du discours supposé de l'autre. A qui s'applique la parole héroïque ? A l'autre, ou à soi *pour l'autre*. Ainsi, une part de théâtralité doit-elle être nécessairement prise en compte pour apprécier à sa juste valeur la parole héroïque. Plus directement encore : il n'y a pas de parole héroïque en elle-même.

La présence d'un marqueur, ici (*mille*) est donc à relier au *jeu* qui est nécessairement celui du langage dès lors que celui-ci se trouve au centre d'un problème de *face*, pour reprendre la terminologie de E. Goffman[29]. Le caractère conventionnel du marqueur est outré par la déformation, *mille et mille*, qui en fait l'enjeu d'une appropriation par le locuteur à son tour susceptible d'être appréciée. En somme, ce qui devient véritablement important, c'est la manière dont le locuteur utilise ou rend sensible cette altérité constitutive du marqueur, et la projette dans le dialogue. Ironie et persuasion se trouvent alors quasiment sur le même terrain. Dans sa dernière tirade, Rodrigue posera la question :

Faut-il combatre encor mille et mille rivaux ? (v. 1809),

dénonçant ainsi d'une certaine façon l'héroïsme.

La seconde des occurrences que nous avons examinées nous amène tout naturellement à l'autre marqueur que nous nous proposions d'examiner : le terme *lauriers*. Celui-ci apparaîtra d'autant plus significatif, dans le cadre de notre étude, qu'il fait figure de désignation emblématique du monde de l'héroïsme. Les *lauriers* sont donc un élément du vocabulaire appliqué (imposé ?) par Clindor à Matamore. Comme le *fer* ou la *flamme*, ils font partie de ces expressions figurées (métonymique ici) qui, par une stylisation propre au genre de discours, peuvent acquérir un statut sémiotique autonome, en somme servir véritablement de monnaie (*comprenez* : la gloire). Mais comment le statut figuré a-t-il pu ici se perdre si ce n'est par le biais d'un dialogisme répété. *Les lauriers* deviendront : ce qu'on appelle habituellement *les lauriers*...

Le statut de l'expression devient intéressant dans *Le Cid*. Tout d'abord, c'est une expression fréquente dans la bouche du Comte. Dans sa première tirade, il l'applique à Rodrigue, issu d'une maison où les guerriers naissent *au milieu des lauriers* (v. 18). Mais face à Dom Diègue, il se l'applique à lui-même, dans l'une de ses plus belles rodomontades :

Chaque jour, chaque instant, entasse pour ma gloire
Laurier dessus laurier, victoire sur victoire (v. 195-196).

On pressent que tout l'enjeu de la parole "héroïque" (ou de la rodomontade) réside dans les variations que le locuteur va faire subir à ces marqueurs qui sont comme autant de signes conventionnels, pièces d'un jeu extérieur et bien connu. Va-t-on assister à une

---

[29]voir E. Goffman, *Façons de parler*, Paris, Minuit, 1987.

réactivation de la figure, et l'on tombe vite dans le ridicule. Pour autant, il faut une réappropriation. Dans :
Tout couvert de lauriers, craignez encor la foudre (Dom Arias au Comte, v. 392),
la réactivation de l'image paraît seule capable de conférer à la parole une véritable valeur d'acte (et d'avoir un effet de menace) - ne serait-ce que par la dynamique du procès même de signification. Mais cela ne peut malgré tout se faire qu'en entamant une petite part de la crédibilité du locuteur. Plus la réappropriation est visible, plus paradoxalement s'installe une impression d'aliénation qui fait perdre de son statut au locuteur. Et ce d'autant plus que l'expression circule. Dans *Le Cid*, on la retrouve chez Dom Diègue qui, dans son monologue, se demande s'il n'est né
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers (v. 238).
On la retrouve aussi dans la bouche de Chimène :
J'iray sous mes Cyprès accabler ses lauriers (v. 1206),
chez Elvire (v. 1684), etc. En fin de compte, il n'est quasiment pas un personnage qui ne l'ait employé. Cet élément de langage en vient donc à tisser entre les personnages du drame une chaîne qui est d'abord une chaîne de la représentation. Chaque fois qu'il est employé, ce marqueur amène avec lui l'ensemble de ses autres occurrences, et l'ensemble des appropriations par lesquelles il est passé chez les autres personnages. Il devient un élément de langage quasi impersonnel, qui appartient à une autre dimension : celle qui *force* les personnages à parler.

La mise en place d'une parole héroïque, dans *Le Cid*, c'est donc d'abord l'essai de formes langagières arrachées à un dialogisme répété, à un assentiment réciproque réaffirmé dans le renouvellement des situations. C'est la faillite de la parole *privée*, ou de l'essai de parole privée. Les personnages qui gagnent des galons d'héroïsme, dans *Le Cid*, sont ceux qui partagent un langage, sans effort de singularisation. Le relatif monologisme de la parole du Comte, par exemple, explique que sa parole demeure assez marginale dans l'esthétique verbale générale : elle n'est pas assez abondante dans les situations de dialogue, et ne s'épanche que dans des tirades qui manifestent une certaine clôture de la parole. Dans *L'Illusion comique*, Corneille nous montre Matamore n'étant capable de développer sa parole "héroïque" qu'en présence d'autrui. Significatif à cet égard est son monologue de l'acte III, le seul moment où le personnage se retrouve seul en scène. Ce moment est traité comme un moment de parole "vraie", c'est-à-dire défaite, où l'on ne retrouve plus aucun des éléments qui formaient la "parlure" de Matamore le reste du temps. Ceci montre bien le caractère de théâtralité dialogique de cette parole, qui se nourrit du regard d'autrui, et s'alimente d'un rapport objectivant à soi. Son caractère aliéné est ainsi pleinement mis en valeur par Corneille, qui lui interdit tout accès à la subjectivité. La parole héroïque est bien montrée comme restant extérieure à Matamore.

Dans *Le Cid*, on observe un quasi retournement de ce dispositif : la parole ne devient jamais plus dialogique que lorsque les personnages sont seuls. C'est le cas des stances de Rodrigue, par exemple, où certains tours de phrase sont clairement d'origine dialogique (l'expression *le pere de Chimène*, pour commencer, mais aussi les déterminants indéfinis de *une juste querelle*, v. 295 ; *il faut vanger un pere*, v. 305, etc.). Ici, le caractère dialogique de certains éléments de langage *imposés* au héros, creuse un espace dans son propre discours, précisément, propre à alimenter le dilemme. Cette dynamique interne est rendue sensible par les apostrophes à soi-même que le héros se lance, sous la forme d'expressions verbales injonctives : *allons* (v. 331, 342). Ces verbes se font l'écho des adresses que se lancent parfois les personnages les uns aux autres (*va, je ne te hais point*, v. 973 ; que l'on trouvait déjà annoncé chez Matamore : *va, ma colere cesse*, v. 246) et qui, au-delà du sens concret qu'ils peuvent revêtir (*va, cours, vole et nous vange*, Dom Diègue, v. 291 ; *retire toi d'icy*, le Comte, v. 441 ; *va-t-*

en, Chimène, v. 991 et 1002), expriment d'une manière emblématique la pression extérieure que constitue l'"héroïsme".

Les personnages du *Cid* sont souvent laissés à des soliloques (Dom Diègue, l'Infante) où la présence de *l'autre voix*, celle qui dialogue avec la voix héroïque, se fait clairement entendre. Cette ouverture de l'expression individuelle est l'inverse de la tendance au monologue affichée par Matamore dans le dialogue, et doit être vue comme le fruit de la mise en scène théâtrale de la parole dans l'échange. C'est pourquoi, pour être convaincant, le langage héroïque d'un personnage ne peut être isolé. Il doit s'appuyer sur une circulation de la voix, sur des effets de miroirs et d'échanges. C'est sans doute là le sens des parodies imitatives que l'on trouve dans *L'Illusion comique*, comme du partage de l'aspiration verbale à l'héroïsme qui est si frappant dans *Le Cid*. Cette désindividualisation du langage "héroïque", dans ses aspects caricaturaux[30] comme dans ses aspects "sérieux" finit par installer une parole "séparée" que les personnages s'empruntent et se repassent. On notera ainsi que Matamore n'est pas le seul personnage que l'on pourrait accuser de rodomontades dans *L'Illusion comique*. Il y a tout d'abord Clindor, qui devient plus Matamore que son maître à l'acte III :

J'ay desja massacré dix hommes cette nuit,
Et si vous me faschez vous en croistrez le nombre (v. 932-933),

et lui retourne une parole dont on comprend ainsi la nature aliénante. Isabelle de même, est touchée par un dialogisme qui, s'il peut être encore vu comme imitatif et ironique dans son dialogue avec Matamore de II, 4 (v. 419-422), lui permet plus tard face à Clindor de parler d'elle-même en ces termes :

Il suffit que sur moy je me rends absoluë
Que leurs plus grands efforts sont des efforts en l'air ...(v. 906-907),

faisant d'elle une parente de la future Laodice de *Nicomède*.

Il n'est pas même jusqu'au personnage de Lyse qui ne s'élève jusqu'à une sorte d'ivresse de la parole (IV, 3), que Corneille se reprochera d'ailleurs dans l'examen d'avoir mis dans sa bouche. La parole devient bel et bien un synonyme de pouvoir. A la vérité, tous les personnages ont un peu un côté bravache dans *L'Illusion comique,* qui tire sans doute son origine du goût marqué pour l'insolence qu'on trouvait dans les premières comédies, et qui se voit d'une certaine manière exorcisé et mis à distance dans le personnage de Matamore. N'est-ce pas la présence de ce dernier, finalement, qui nous fait apparaître les autres personnages moins odieux, alors qu'ils le sont franchement, par moments ?

Dans *Le Cid*, ce goût pour la parole tranchante ne concerne pas seulement le plus fanfaron des personnages, à savoir le Comte. Il s'étend là aussi à pratiquement tous les personnages. Cette caractéristique avait motivé une remarque de Scudéry (parlant de Dom Gormas) : "Je crois qu'en faisant ce rôle, l'Auteur aurait cru faire parler le Matamore et non pas le Comte, si je ne voyais que presque tous ses personnages ont le même style et qu'il n'est pas jusqu'aux femmes qui s'y piquent de bravoure"[31]. Il faudrait ici, naturellement, compléter l'étude que nous avons faite de certaines formes de langage de Dom Gormas et de Rodrigue, par un regard sur le personnage de Dom Diègue - revoir notamment de fond en comble l'affrontement du premier acte. Chimène laisse souvent échapper des éléments de cette "parole héroïque" qui la traverse comme d'autres :

Les affronts à l'honneur ne se réparent point (v. 470) ;
Je ne consulte point pour suivre mon devoir,
Je cours sans balancer où mon honneur l'oblige (v. 830-831) ;
Il y va de ma gloire, il faut que je me vange (v. 851).

---

[30]Qui ne doivent pas être vus comme limités à la seule comédie : ils ne seront pas absents des tragédies ultérieures (*Nicomède*, par exemple).
[31]Scudéry, in Corneille 1980, p. 789.

De la sorte, l'un des dialogismes les plus frappants de l'oeuvre est celui qui s'exerce entre Chimène et Rodrigue. La confrontation de l'acte III révèle à quel point la parole de Rodrigue est une parole fragile, davantage soumise à des pressions extérieures que motivée par une mise en oeuvre subjective. Cette "désindividualistion" de Rodrigue est sensible à l'acte V, où on le voit plusieurs fois renoncer à assumer sa propre parole, et s'exprimer au moyen d'un discours rapporté fictif :
On dira seulement, il adorait Chimene (v. 1543)[32].
Dans sa dernière tirade, on le voit parachever ce rapport objectivant avec lui-même où les situations (c'est-à-dire le caractère même de l'héroïsme) l'ont conduit, et emprunter directement le point de vue de Chimène :
Et dites quelquefois en songeant à mon sort,
S'il ne m'avoit aimée il ne seroit pas mort. (v. 1825-1826).

A la vérité, l'un des coups de génie de Corneille dans *Le Cid* est d'avoir dégagé son héros de la parole monologique en le plaçant au centre d'une circulation discursive plus puissante que lui, qui, d'une certaine façon, lui interdit presque la parole. Toute parole, dans *Le Cid*, a une réponse, ce qui explique le rôle prédominant du schéma structurel des hémistiches qui se répondent (du type :
Rodrigue, qui l'eust creu !
Chimène, qui l'eust dit ! (v. 997).
Cette structure, qui est l'une des principales innovations stylistiques du *Cid*, transforme la binarité de l'échange verbal en un dialogisme fondateur qui échappe à l'individualité de la parole. Elle peut trouver son complément dans la bivocalité antithétique qui anime bien des soliloques ou des tirades :
Je t'ay faict une offence, & j'ay deu m'y porter,
Pour effacer ma honte & pour te mériter. (v. 905-906).
Entre les deux éléments du balancement, s'inscrit alors la voix de l'autre. Cette voix extérieure aura finalement été celle qui aura conduit le héros, l'aura tiré du silence, et l'aura achevé.

Conclusion : Comédie de la parole/tragédie de la parole

Comparer le langage du Cid à celui de Matamore, c'est peut-être un peu irrévérencieux pour le premier. C'est surtout attirer l'attention sur ce fait : *L'Illusion comique* précède *Le Cid* d'un an, ce qui veut dire, d'une part, que Matamore n'est pas une parodie du Cid, d'autre part qu'il y a néanmoins une parenté stylistique et rhétorique entre les deux pièces, ou tout au moins une communauté de préoccupations. Du point de vue de la "parole héroïque", les deux pièces apparaîtront comme deux soeurs que tout oppose : dans l'une la parole héroïque est moquée, tournée en dérision, évincée, dans l'autre, elle est exaltée, pour la première fois peut-être, et alors qu'elle n'est pas réduite à une parole systématiquement tragique.

En somme, Corneille paraît avoir réparti les effets théâtraux possibles d'une même parole dans deux pièces différentes. Ceci nous amène à postuler que le personnage de Matamore n'est pas du tout un personnage annexe de *L'Illusion comique*, un personnage stéréotypé, et qui ne figurerait là que par concession envers le goût du public. Certes, il a une origine conventionnelle, mais il est travaillé dans un sens qui en fait l'incarnation d'une véritable problématique de la parole. Cette problématique, Corneille aura l'occasion de l'approfondir encore de nombreuses fois dans sa carrière, dès *Horace*, mais aussi, de manière subversive, avec *Le Menteur*. C'est celle de la fermeture et du pouvoir de conviction, en même temps, propre à une parole satisfaite

[32]Ce vers est suivi d'un assez long passage où Rodrigue parle de lui à la troisième personne (v. 1543-1552).

d'elle-même. Dans le discours de Matamore, Corneille a concentré les particularités langagières d'une tradition stylistique bien établie de la fanfaronnade qui avait plutôt coutume de souligner le côté diffus de cette parole ; aussi, la comparaison avec les créations de Pichou et de Rotrou montre-t-elle qu'il pouvait légitimement se targuer, comme il le fait dans l'examen de la pièce de 1660, d'avoir fait s'exprimer son Matamore comme nul autre ne l'avait fait auparavant. Cette concentration peut d'abord s'analyser comme une juxtaposition de micro procédés locaux qui, mis bout à bout, donnent à la parole de Matamore un côté beaucoup plus tranchant, "percutant", dirons-nous, que les fanfarons qui l'ont précédé.

Il n'est pas douteux que, ce faisant, une certaine valeur d'acte se dégage de la parole de Matamore, que Corneille a sans doute explorée sous la caricature évidente. On en voit l'aboutissement dans la densité de parole qui est celle du Comte dans *Le Cid*, et, plus lointainement, dans le discours même de Rodrigue. Simplement, dans Matamore, la problématique de la parole est en quelque sorte séparée de son ancrage pragmatique. Matamore, c'est à la fois Lucky[33] et le Cid.

Plus profondément, le rapprochement met en relief que l'activation de la parole, chez nos personnages, recouvre un questionnement profond sur l'identité. Ainsi que le note A. Ubersfeld, l'affirmation de son identité par le héros cornélien a avant tout la caractéristique d'être tautologique, autrement dit de n'avoir pas d'autre argumentation qu'interne[34]. Elle est avant tout un phénomène énonciatif. Aussi est-il intéressant de mettre en parallèle la satisfaction purement verbale que Matamore retire de son discours de l'identité (toute la scène 2 de l'acte II n'est-elle pas comme une réponse à la question de Dom Gormas : *sais-tu bien qui je suis ?*), avec la clôture de type tautologique de la parole tragique que Corneille a expérimenté avec *Médée* (*Je suis encore moi-même*, I, 4 ; et : *demain, je suis Médée*, IV, 5). Selon A. Ubersfeld, cette affirmation est significative d'un caractère essentiel du héros cornélien : sa coupure d'avec le monde[35]. Avec Matamore, Corneille a exploré les aspects comiques de cette coupure (il est totalement en marge de la pièce) : avec un certain nombre d'autres héros tragiques (Emilie, Cinna, Auguste, Polyeucte, Laodice...), il en fera exploser les apories. Curieusement, sur ce plan-là, dans *Le Cid*, ce n'est pas tant Rodrigue le personnage qui est le plus en continuité avec Matamore, c'est ... Chimène, la Chimène qui déclare :
Je sçay que je suis fille et que mon pere est mort (v. 834).

Cette tentation monologique de la parole, qui est une forme d'appropriation plus ou moins consciente du dialogisme imposé par l'effet idéologique, Corneille en était familier, lui qui sera plus tard l'auteur d'une *Excuse à Ariste* qui laissera décontenancé ses amis, et dans laquelle il osera écrire :
Je sais ce que je vaux et crois ce qu'on m'en dit.

"Comédie de la parole" contre "tragédie de la parole" ? N'est-il pas curieux de remarquer que, foncièrement, c'est la même parole qui suscite le rire - un rire de mise à distance et d'exorcisation - dans *L'Illusion comique*, et qui exaspère une dispute dans *Le Cid* au point de déclencher une tragédie ? Sans doute une parole qui pouvait avoir un fort aspect cathartique à une époque où l'insolence verbale pouvait constituer un dérivatif face à la mise en cause croissante de la pratique des duels. Une parole, aussi, qui tendait à prendre la place, dans la société aristocratique, d'actions héroïques rendues de moins en moins nécessaires, et que l'on devait prendre plaisir à entendre, avec tout ce qu'elle pouvait comporter d'expression brute du pouvoir, nostalgiquement attachée à la vertu. Nous terminerons par ces mots d'O. Nadal, sous l'égide de qui cet article aura finalement été placé : "L'héroïsme serait-il ce gonflement démesuré, ou du moins commencerait-il par là ? par cette exagération, par cette ubris verbale ? Faudrait-il

---

[33]D'*En attendant Godot* de Beckett.
[34]A. Ubersfeld 1985, p. 645.
[35]Ibid., p. 648.

toujours supposer ce mensonge à soi dans les actes nobles, désintéressés ? Le tremplin de ce théâtre sublime serait-il le mensonge ? Là-dessus, on n'ose trop rêver. Ce mensonge énorme, gratuit de Matamore, qui gonfle si curieusement la première voile de l'héroïsme cornélien, cette bravoure sans brave, ces éclats de voix, cette pièce du Verbe et de l'Acteur, ils ont pourtant là, à l'instant décisif où le poète découvre son univers tragique."[36]

Références :

BABY H., "*L'Illusion comique* : un autre *Cid*, ou On ne badine pas avec la mort", in Corneille, *Le Cid, l'Illusion comique*, dir. H. Baby, Paris, Sedes, 2001, p. 97-129.
BAR F., *Le genre burlesque en France au XVIIe siècle*, Paris, D'Artrey, 1960.
CORNEILLE P., *Oeuvres complètes I*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980.
CORNEILLE P., *L'Illusion comique*, éd. J.-Y. Huet, Paris, GF, 1997.
DOUBROVSKY S., *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.
GRIMALDI É., "Du mot à la phrase dans *l'Illusion comique* : mondes et singularisation dans le discours de Matamore", in *Styles*, dir. F. Neveu, Paris, Sedes, 2001, p. 91-113.
LARTHOMAS P., *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1972.
LERAT P., "Les commentaires des personnages sur le style de leurs interlocuteurs dans les comédies de Pierre Corneille", in *Pierre Corneille*, Actes du colloque de Rouen (1984), Paris, PUF, 1985, p. 357-365.
MACÉ S., "Les planches et le parquet : aspects de la rhétorique dans *Le Cid*", in *Lectures du jeune Corneille*, dir. J.-Y. Vialleton, Presses Universtaires de Rennes, 2001, p. 59-77.
NADAL O. , *Le sentiment amoureux dans l'oeuvre de Corneille*, Paris, NRF, 1948.
SPITZER L., *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.
UBERSFELD A., " "Je suis" ou l'identité héroïque chez Corneille,", in *Pierre Corneille*, Actes du colloque de Rouen (1984), Paris, PUF, 1985, p. 641-651.
VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, in *The Complete Works of Voltaire*, The Voltaire Foundation, Theodore Besterman, Thorpe Mandeville House, Banbury, Oxfordshire, 1974, tomes 53-55.

[36]O. Nadal 1948, p. 118-119.