

Les stances du Cid de Corneille comparées à leur modèle espagnol

Extrait révisé¹ de :

« Stances périodiques et inscriptions rythmiques dans les pièces de Corneille de *Mélite* au *Cid* (1629-37) »
dans les actes du colloque « Corneille : la parole et les vers », mai/juin 2017, Université de Rouen, édités par
Myriam Dufour-Maître, sur le site du *Centre d'Études et de Recherche Éditer / Interpréter* (CÉRÉDI)
<http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=88> (2020)

Les stances de Rodrigue dans *le Cid*

La séquence rimique *abaccdede* des fameuses stances de Rodrigue dans la scène 1.6 du *Cid* est la même que celles des stances de Philiste dans *La Veuve* s2.1 examinées plus haut [rappel : ceci est un extrait (révisé) de l'article en ligne cité en haut de cette page]. Mais cette séquence est structurellement ambiguë ; elle est *a priori* décomposable de deux manières en groupes rimiques de type classique : Il pourrait s'agir de trois groupes de formules respectives *ab-ba*, *a-a*, puis *ab-ba* (coïncidant avec un découpage dispositionnel en rimes dites embrassées, puis plates, puis embrassées). Ou bien il pourrait s'agir de deux GR invertis : *ab-ba*, puis *aab-abc*. – La première organisation coïnciderait avec un format quatrain-distique-quatrain, disons « Q D Q », très commun au Moyen Âge et à la Renaissance, par exemple dans des dizains rimés en *ab-ab bc cd-cd* (sorte de paire géminée de quatrains avec un module de transition, rimiquement enchaînés) ; ce type avait pratiquement disparu de la poésie lyrique littéraire vers le milieu du siècle précédent, mais il a survécu en style épigrammatique jusqu'au XVIII^e siècle. – Sans rapport avec lui, le GGR de format 22.33 (à GR invertis ou non), qu'on peut noter « Q T T » en y repérant le quatrain initial et les deux modules tercets, s'était solidement établi en style lyrique littéraire depuis la maturité de Malherbe – c'était la grande strophe littéraire classique, que Martinon qualifie de *dizain héroïque* ; Corneille l'avait d'emblée pratiqué dans les deux suites de stances périodiques de *La Veuve* examinées plus haut.

Au seul vu de la séquence rimique *ababccdede* des stances où le Cid sous pression décide de se battre en duel, on pourrait parier, *a priori*, en connaissant leur contexte et leur objet : Ça doit être des dizains classiques en 22'-33' ! – Or, pourtant, toutes sont assez naturellement rythmables en Q D Q (où le sens peut associer le distique médian tantôt plutôt au premier quatrain, tantôt plutôt au second) ; et dans deux stances au moins² un traitement en Q T T est franchement discordant. Le format qui semble le mieux tenir la route, Q D Q, serait moins surprenant si le ton des stances de Rodrigue était quelque peu satyrique ou épigrammatique³ – ce qui bien sûr n'est pas le cas – ou s'il était dicté par une musique (ce qui ne semble pas avoir été le cas). Ceci est d'autant plus intrigant que l'organisation rimique des stances de Corneille que nous avons observées jusqu'ici était tout à fait classique.

Les 22'33' de Philiste étaient rythmés en 88-88 888-CCC, combinaison limpide : au mètre de base 8 succédait, en module tercet conclusif, le mètre de base 6-6. – Le 22'-11-22 de Rodrigue ne se prête pas à cette combinaison de mètres, mais sa formule, 8C-CC C6 A6-AA (où « A » note la longueur anatonique totale dix du 4-6v) peut paraître bizarre (si du moins elle n'est pas dictée par un schéma musical). Le quatrain initial en 8C-CC, à base d'alexandrins, n'est pas surprenant : par rapport à son

¹ Révision motivée particulièrement par le fait que, dans la première publication de cet article, les rythmes 4-6 et 6-4 équivalents en espagnol étaient l'un et l'autre notés « 4-6 » (sans soulignement) au lieu de « 4-6 » (soulignement neutralisant l'ordre). Merci à Marc Dominicy de m'avoir signalé cette erreur.

² Stances 1 et 5 dans la version éditée par Lièvre et Caillois (dans le corpus examiné ici). L'édition originale de 1637 donne la même impression globale.

³ Même l'esquisse de refrain par les mots-rimes « peine » et « Chimène » s'accorde mieux à un style lyrique qu'épigrammatique.

mètre de base alexandrin, il a simplement une modulation initiale en 8v (comme plus tard le sixain rythmé en 8CC–CCC dans *Héraclius*, s2.5) ; le premier vers de 6 peut paraître sonner comme clausule non seulement du distique médian C6, mais de la suite Q D obtenue à ce stade ; mais avec une autre clausule de 6 dans le seul premier module du quatrain final et un changement de mètre de base établi seulement à la fin du quatrain (ou sixain ?) final, la strophe paraît d’une complexité exceptionnelle pour une métrique littéraire, et d’un effet rythmique pas évident à analyser. Était-il vraiment possible à des lecteurs contemporains d’être sensibles à cette forme exacte et à l’égalité de ces stances ? Corneille a-t-il voulu rivaliser avec certains de ses contemporains dans la mode des strophes originales, au risque de faire tarabiscoté ? avec Rotrou par exemple, qui au théâtre, comme dit Martinon (1912 : 59 n.2), à l’égard des formes strophiques « ne se répète jamais » ? Même en lui supposant cette sorte d’excuse (d’une valeur peu durable), on peut douter que le moment ait été bien choisi pour cette démonstration formelle, dans cette fin d’un acte haletant, au comble d’une tension exceptionnelle, – situation qui explique peut-être la célébrité de ces stances, plus que leur seule valeur rythmique.

On peut s’étonner que ce soit dans le paragraphe sur « le dizain classique » (hétérométrique) que Martinon (1912, p. 390-404), sans s’en justifier expressément, traite de cette stance, dont il commente la bizarrerie en contestant que ce soit « vraiment une strophe ». Il est vrai qu’elle peut rappeler l’époque, pourtant déjà lointaine, où Malherbe trébuchait encore sur la coupe du dixain classique, le coupant parfois apparemment en Q D Q au lieu de Q T T (du moins était-ce en stances monométriques⁴) ; on ne peut donc exclure a priori que Corneille ait composé ces stances *abbacdede* en imaginant faire des dixains du même type que ceux de Philiste qui ont la même formule rimique (superficielle) dans *La Veuve*.

Modèle strophique espagnol du *Cid*.

Mais peut-être faudrait-il plutôt comparer ces stances de Corneille à celle de son modèle espagnol⁵. Ci-dessous, les séparations verticales visent uniquement à distinguer des ensembles métriques principaux ; en colonne « *mèt.* » sont chiffrés les mètres, en colonne « *mod.* » les modules, rassemblés par paires en groupes rimiques ; des éléments de répétition sont distingués en gras (sur l’équivalence métrique de 6-4 et 4-6, voir plus bas) :

§1/3 de Rodrigo dans <i>Mocedades des Cid</i>			§1/6 de Rodrigue dans <i>Le Cid</i>		
	<i>mèt.</i>	<i>mod.</i>		<i>mèt.</i>	<i>mod.</i>
Suspenso, de afligido, estoy. Fortuna, ¿es cierto lo que veo?	6		Percé jusques au fonds du cœur	8	
¡Tan en mi daño ha sido	6		D’une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,	66	
tu anza, que es tuya y no la creo!	64	22	Misérable vengeur d’une juste querelle,	66	
			Et malheureux objet d’une injuste rigueur,	66	22’
			Je demeure immobile, & mon âme abattue	6	
			Cède au coup qui me tue.	6	11
¿Posible pudo ser que permitiese	46		Si près de voir mon feu récompensé,	46	
tu inclemencia que fuese	6	11	Ô Dieu ! l’ étrange peine !	6	
mi padre el ofendido -¡ extraña pena !-,64			En cet affront mon père est l’offensé	46	
y el ofensor el padre de Jimena?	46	11	Et l’offenseur le père de Chimène .	46	22

Globalement, la stance espagnole est du type géminé Q Q. Dans la 1^{re} et la 3^e (dernière) stances espagnoles, le quatrain initial est un *ab-ab* (formule modulaire numérique 22). Les autres quatrains (donc les deux de la stance médiane) sont eux mêmes des GGR géminés de formule 11.11 (type de quatrain évité en métrique littéraire française). Donc les trois quatrains conclusifs de stance sont de ce type 11.11 (*aa-bb*). – Tous ces vers, donc tous ces quatrains, sont féminins (cadence assez commune et non marquée en métrique espagnole).

⁴ Par exemple dans cette stance d’une ode inachevée coupée comme la première de Rodrigue : « Les peuples, pipés de leur mine, / Les voyant ainsi renfermer, / Jugeaient qu’ils parlaient de s’armer / Pour conquérir la Palestine, / Et borner de Tyr à Calis / L’empire de la fleur de lis : / Et toutefois leur entreprise / Était le parfum d’un collet, / Le point coupé d’une chemise, / Et la figure d’un ballet. ». On dirait que Malherbe coupait le dizain comme certains commentateurs aujourd’hui l’analysent, en rimes croisées ou embrassées, et plates au milieu !

⁵ Texte espagnol copié sur le site <http://www.cervantesvirtual.com/> de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Ponctuation du texte français conforme à celle de l’édition de 1637 (site gallica).

Le poète espagnol a inscrit dans cette suite périodique une métrique sémantique de répétition du type refrain à variation : le GR distique conclusif de chaque stance est représenté par la paire de mots-rimes « pena = Jimena », répétition qui s'étend à un syntagme « Adj – pena » ou « (el) padre de Jimena ». À la parenté formelle entre les deux stances extrêmes qui commencent toutes deux par un quatrain de formule 22, se joint une répétition renforcée, les deux distiques incluant tous deux l'idée de « mi padre el ofendido » et en dernier vers « el ofensor el padre de Jimena ». Ceci peut nous rappeler que, dans les stances d'Angélique dans la *Place Royale*, une répétition finale pouvait scander dramatiquement le passage d'un choix difficile à sa résolution.

Le poète français a retenu le couplage « peine = Chimène » dont l'effet, comme chez l'espagnol, est comme chargé dans le mot-conclusif : « Chimène »⁶. Il en a renforcé l'effet en l'étendant sur six (plus longues) stances (nombre de stances moins commun que trois en métrique de chant). Il a conservé le bouclage par renforcement de répétition en lui faisant scander le passage difficile du problème à la décision. Il a surtout amplifié considérablement la portée de cette rhéto-métrique, – d'abord, en adossant la notion-clé « le père de Chimène » à la révélation bouleversante longtemps suspendue dans la scène précédente et à *l'interdiction de la reprononcer* (« ... c'est... – De grâce, achevez. – Le père de Chimène. – Le... – Ne réplique point ») ; – enfin, en faisant de la dernière occurrence de « père de Chimène » le dernier mot du premier acte du drame. Le nom de Chimène ne sera pas prononcé au début de l'acte suivant, et seul le Comte fera allusion à « ma fille » dans la scène de provocation en duel. Corneille semble donc soucieux d'amplifier métriquement les résonances dramatiques de ses vers, bien plus que (si c'est le cas) de se faire valoir comme poète lyrique.

L'influence du modèle métrique espagnol est confirmée au niveau des rythmes de vers (mètres). La stance du *Cid* est exceptionnelle dans notre corpus (et même au-delà) par le fait qu'elle exhibe quatre mètres distincts, deux composés (6-6 et 4-6) et deux simples (8 et 6) ; de plus, c'est la seule où apparaît le 4-6 ; et c'est presque la seule où apparaît le mètre 6. Ces propriétés exceptionnelles convergent de la manière suivante : la stance du *Cid* comporte – dans son quatrain initial – du 6-6 (de base) et du 8 qui sont les deux mètres dominants, en combinaison, dans le corpus. Aucun des deux mètres du modèle espagnol ne correspond à ces deux mètres-là ; il est constitué, exclusivement, de 4-6 (que ce soit dans l'ordre 4-6 ou 6-4)⁷ et de 6 dont la combinaison, d'une culture à l'autre, est comparable à la combinaison métrique française dominante⁸. La combinaison 6-6 et 8 du premier quatrain français correspond donc exactement à la combinaison 4-6 et 6 du premier quatrain espagnol (le mètre 6-6 ayant succédé au 4-6 comme grand vers en poésie française dans la seconde moitié du siècle précédent).

À cette transposition culturelle succède une correspondance exacte dans le quatrain conclusif : le 4-6 et le 6, au lieu du 6-6 et du 8, dans le quatrain français, y correspondent pour ainsi dire littéralement au 4-6 et au 6 de l'espagnol.

On peut se demander pourquoi, mais la réponse paraît évidente. Le dernier groupe rimique de la stance espagnol est le distique dont les deux modules (simples, d'un vers) riment par le couple verbal (tragique) « pena = Jimena ». Le dernier groupe rimique de la stance française est le quatrain dont les deux modules (distiques) riment principalement et globalement par le couple verbal « peine = Chimène ». Le souci de traduction culmine dans le dernier distique de la dernière stance du *Cid* où « mon père est l'offensé » et « l'offenseur est père de Chimène » traduisent deux propositions du dernier distique de la première stance de l'espagnol (ci-dessus).

Si l'appréciation négative de Martinon, en pur métricien, sur la qualité métrique de la strophe est tant soit peu pertinente, on peut soupçonner que sa particularité, pour ne pas dire sa bizarrerie⁹, témoigne de

⁶ Sachant qu'en rythmique temporelle, une relation d'équivalence ou de contraste entre deux éléments successifs est révélée par le second, donc peut être spécialement associée à son support verbal.

⁷ Dans la formule « 4-6 », le soulignement note un rythme combiné de 4 et de 6 quel que soit l'ordre de succession de ces deux rythmes composants, soit en 4-6, soit en 6-4. C'est-à-dire que les rythmes ordonnés 4-6 et 6-4 sont l'un comme l'autre des réalisations du rythme un peu plus abstrait qu'en écriture linéaire ordinaire (orientée de gauche à droite) on est obligé de noter dans un ordre ou dans l'autre.

⁸ La première voyelle du demi-vers de rythme 4 « y el ofensor » ne contribue pas au rythme métrique (par « synalèphe » devant « el » comme disent certains métriciens). La tonique du « Jimena », donc du vers, est le « e » de « Jim'ena » (rime en « 'ena »).

⁹ L'appréciation esthétique de Martinon, formulée plus de deux siècles et demi après l'œuvre jugée, ne constitue pas en soi un argument de poids (je profite de cette remarque pour avouer, avec plus de retard encore, que j'ai toujours trouvé ces strophes du *Cid* rythmiquement bizarres...).

la difficulté qu'a éprouvé l'auteur du *Cid* à transposer la paire sémantique et métrique *peine/Chimène* de la stance espagnole dans le cadre d'une stance française. Les stances du *Cid* français sont les seules, dans le corpus examiné, qui incluent un composant distique *a-a* non terminal entre leurs deux quatrains, et les seules de format global Q D Q ; parmi celles qui incluent une paire de quatrains, ce sont donc les seules où cette paire est séparée par un tiers composant. Il est donc tentant de rapprocher la structure à double quatrain du français de celle de l'espagnol. Dans cette hypothèse, on peut imaginer que l'insertion d'un distique intermédiaire est motivée par un désir d'amplifier la strophe source (8-vers), donc de l'étendre à la dimension des strophes de dix vers. Deux types de cette longueur sont illustrés dans notre corpus : le format 22.33 du dixain classique purement littéraire (comme dans *La Veuve*) et le format 22.22.11 (en stance isolée dans les lettres d'Alidor et de Cléandre dans *La Place Royale* mentionnées plus haut). Or ce dernier format n'offrait qu'un cadre étroit – le distique 11-vers conclusif – pour la paire rimique maîtresse en « *peine = Chimène* ». Reconsidérons le distique final des deux stances ci-dessus¹⁰ :

mi padr(e) el ofendid(o) -;extraña pena!- En cet affront mon père est l'offensé
(y) el ofensor el padre de Jimena? Et l'offenseur le père de Chimène.

En italiques est souligné ici l'énoncé complet que Corneille traduit mot par mot, demi-vers par demi-vers, en respectant jusqu'à son parallélisme en miroir – combinaison rhéto-métrique qui convenait parfaitement à son style. Problème pour lui : « *mi padre el ofendido* » ne pouvait pas se condenser en français en 4v ; dans un système métrique où le 4-6v (dûment ordonné) répondait seul au 4-6v (à ordre libre en 4-6 ou 6-4), le « *padre* » devait passer en demi-vers final, imposant une rime masculine (puisque différente de la féminine de « *Chimène* »), ce à quoi la traduction naturelle « *offensé* » se prêtait spontanément. D'où les deux vers en « ... *offensé / ... Chimène* » et le distique final *m.f* de Corneille¹¹. Leur cadre le plus précis possible, pour un calque à la fois sémantique et métrique, était celui, exact, d'un module (distique) plutôt que celui d'un tercet sur la fin duquel les deux vers quasi-refrain se seraient simplement calés. – Ces contraintes d'ordre mêlé, linguistique et métrique, ont pu jouer dans la détermination métrique des stances du *Cid* français.

En prolongeant les 6-6 du premier quatrain et en annonçant le 6v du second, le distique français en quelque sorte ajouté entre les deux quatrains hérités du modèle semble une sorte de modulation rythmique de transition entre ces deux groupes rimiques : il n'a d'autonomie ni en mètre [pas de mètre de base], ni en rime, ce qui peut conforter l'idée que cette stance de Rodrigue est essentiellement une paire de GR quatrains. Le couple verbal, rimique et cadentiel (*ff*) « *peine = Chimène* », scandant le conflit intérieur au cœur de Rodrigue, et transposant exactement le couple verbal, rimique et cadentiel du poème espagnol, semble donc être le générateur, direct à certains égards, moins direct et mécanique à d'autres plus complexes, de la stance de Corneille.

Son élément conclusif, donc essentiel, est le nom de Chimène. Aujourd'hui banalisé par référence à la pièce même de Corneille, il pouvait ajouter à la pièce française, quand elle a paru, comme pure francisation phonologique d'un prénom peu familier, une forte connotation espagnole en accord avec l'évocation du modèle et de l'esprit espagnols.

* *
 *
 *

¹⁰ Je mets entre parenthèses des graphies de voyelles qui ne contribuent pas au rythme anatonique (qu'on les suppose prononcées ou non) ; le /a/ final est posttonique (hors du champ anatonique du vers).

¹¹ L'Alternance des rimes féminines et masculines excluait une paire rimique terminale en « *père / Chimène* ».