

Dire et faire au théâtre. L'action parlée dans les stances du «Cid».

Patrice Pavis

Volume 13, numéro 3, décembre 1980

Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500530ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500530ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pavis, P. (1980). Dire et faire au théâtre. L'action parlée dans les stances du «Cid». *Études littéraires*, 13(3), 515–538. <https://doi.org/10.7202/500530ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1980

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

DIRE ET FAIRE AU THÉÂTRE

L'ACTION PARLÉE DANS LES STANCES DU *CID*

patrice pavis

Dans le monologue des stances, Rodrigue se trouve placé dans une position semblable à celle du critique : il lui faut produire un discours qui assure le passage de l'inaction à l'action et qui donne un sens au texte qu'il est en train de proférer. Pourtant dans le cas du héros cornélien, la conclusion de la méditation ne fait jamais aucun doute, car il est tout bonnement impensable qu'un « bon sujet », si attaché aux valeurs de la gloire et de l'honneur, laisse impuni l'affront de son père. Cet espace des stances que Rodrigue déroule devant nous n'est donc pas celui de la délibération, du raisonnement logique, de l'examen méthodique des raisons ; c'est l'espace rhétorique du langage, de la stratégie discursive et de l'action performative effectuée par un texte dont « Rodrigue » — héros que nous mettrons provisoirement « entre guillemets » — met en place les mécanismes.

D'où l'intérêt qu'il peut y avoir pour le dramaturge et le sémiologue à réexaminer la facture du discours classique, et plus spécifiquement, celle du monologue de délibération et du dilemme cornéliens : on verra alors que le texte dramatique, contrairement à l'opinion reçue, n'est pas une suite d'énoncés représentatifs et statiques auxquels s'oppose une action extérieure surajoutée à lui, mais que c'est au contraire le texte qui, dans sa manipulation rhétorique, génère l'action dramatique. Ce paisible soliloque n'est rien d'autre que la répétition et le mime d'un duel, d'un meurtre et d'une initiation idéologique et politique.

DON RODRIGUE, seul

- Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,*
- I *Je demeure immobile, et mon âme abattue* 5
*Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé,
Ô Dieu, l'étrange peine!
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène!* 10
- Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse :
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse ;
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.*
- II *Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,* 5
*Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
Ô Dieu, l'étrange peine!
Faut-il laisser un affront impuni ?
Faut-il punir le père de Chimène ?* 10
- Père, maîtresse, honneur, amour,
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie,
Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie.
L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour.*
- III *Cher et cruel espoir d'une âme généreuse,* 5
*Mais ensemble amoureuse,
Digne ennemi de mon plus grand bonheur,
Fer qui causes ma peine,
M'es-tu donné pour venger mon honneur ?
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène ?* 10
- Il vaut mieux courir au trépas.
Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père ;
J'attire en me vengeant sa haine et sa colère ;
J'attire ses mépris en ne me vengeant pas.*
- IV *À mon plus doux espoir l'un me rend infidèle,* 5
*Et l'autre indigne d'elle.
Mon mal augmente à le vouloir guérir ;
Tout redouble ma peine.*

- Allons, mon âme; et puisqu'il faut mourir,
Mourons du moins sans offenser Chimène.* 10
- Mourir sans tirer ma raison!
Rechercher un trépas si mortel à ma gloire!
Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
D'avoir mal soutenu l'honneur de ma maison!*
- V *Respecter un amour dont mon âme égarée* 5
Voit la perte assurée!
*N'écoutons plus ce penser suborneur,
Qui ne sert qu'à ma peine.*
*Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur,
Puisqu'après tout il faut perdre Chimène.* 10
- Oui, mon esprit s'était déçu.
Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse.
Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.*
- VI *Je m'accuse déjà de trop de négligence :* 5
Courons à la vengeance;
*Et tout honteux d'avoir tant balancé,
Ne soyons plus en peine,
Puisqu'aujourd'hui mon père est l'offensé,
Si l'offenseur est père de Chimène.* 10

Corneille, *Le Cid*, Acte I, scène 6, v. 291-350.

Il est encore trop tôt pour appliquer au théâtre et à la littérature la théorie des actes de discours telle qu'elle a été développée par Austin ou Searle. Mais on perçoit déjà l'utilisation d'une théorie de l'action, appliquée en particulier au texte littéraire. Ce qui suit n'a d'autre ambition que de sensibiliser les théoriciens du théâtre à la potentialité d'une analyse rhétorique et discursive rendant compte de la pragmatique du texte. Pour le moment, nous en sommes encore à l'analyse microscopique d'un fragment textuel détaché de l'ensemble; en scrutant sa matérialité (l'enchaînement discursif et la production du sens), nous souhaitons préparer la voie à une étude macroscopique du discours théâtral considéré comme acte de langage.

Dans cet exemple du *Cid*, il ne s'agit donc pas d'expliquer ce que semble dire le personnage, d'examiner comment s'effectue chez lui une prise de conscience [à savoir — « [...] (comme en psychanalyse si l'on veut) la révélation d'une vérité intime que la conscience se dissimule à elle-même¹ »]. Il importe bien davantage de voir comment le texte « *s'y prend* » avec Rodrigue et comment il *nous prend*, à travers le personnage, au filet de sa rhétorique : ainsi comment il passe de l'opposition et du dilemme apparents amour/devoir à l'opposition tuer/être tué. C'est dans une logique du discours (et non des propositions) que se manifeste la manipulation du langage par le personnage et du personnage par le langage : piège et machination, le discours de Rodrigue en fait la victime et le bourreau de sa propre rhétorique et, à la lettre, de son art de composer des vers.

La tradition classique, telle que formulée par d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre*, veut en effet que les stances soient composées par le personnage lui-même et donc que « l'acteur qui les récite ait eu quelque temps suffisant pour y travailler, ou pour y faire travailler². » Même si Corneille lui-même a ensuite protesté contre cette idée que l'acteur, « touché fortement de ce qui lui vient d'arriver dans la tragédie, se donnât la patience de faire des stances, ou prît soin d'en faire faire par un autre et de les apprendre par cœur, pour exprimer son déplaisir devant les spectateurs³ », l'ambiguïté dans la détermination du sujet énonciateur ne laisse pas d'être troublante. Cette dénégation de l'auteur des stances n'est elle-même pas innocente : si Rodrigue a déjà écrit, ailleurs, son texte, il apparaît alors sur scène non comme leur auteur, mais comme un simple interprète, un lecteur qui est l'image du spectateur dans la pièce, en tant qu'instance de la lecture et de la constitution du sens. À travers lui, c'est le lecteur/spectateur qui constitue le texte et laisse affleurer son inconscient. S'il est vrai, comme l'affirme M. Pierssens, que « La psychanalyse littéraire n'est donc que l'analyse de l'analyste par le texte qu'il se donne pour objet⁴ », Rodrigue figure autant le substitut de Corneille que celui du critique. Par rapport au reste de la pièce, les stances apparaissent en tout cas comme un écart significatif. Pour Corneille, elles sont

[...] moins vers que les alexandrins, parce que parmi notre langage commun il se coule plus de ces vers inégaux, les uns courts, les autres longs, avec des

rimes croisées et éloignées les unes des autres, que de ceux dont la mesure est toujours égale, et les rimes toujours mariées⁵. [...] les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries, et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine, et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre, s'accommode merveilleusement avec leurs cadences inégales, et avec les pauses qu'elles font faire à la fin de chaque couplet⁶.

Nous serions aujourd'hui plutôt tentés de percevoir dans ces stances un discours « surformalisé », une « sursignification » poétique et une grande régularité formelle dont la clé rhétorique ouvre le texte au sens. Bien entendu, si les stances ne sont pas pour un personnage un moyen « naturel » de s'exprimer, les alexandrins ne le sont guère plus. Ce qui nous autorise à déclarer les stances « plus poétiques », c'est-à-dire plus formalisées et rhétoriques que les alexandrins, c'est une norme bien subjective, car il n'est pas aisé de donner les critères du texte poétique ou de le démarquer des textes « quotidiens » (mais qu'est-ce que le quotidien ?). Il y a un peu d'abus à déclarer rhétorique et poétique un texte, pour s'autoriser ensuite à justifier ce sentiment par une fonction tactique du discours. Toujours est-il que l'absence de sujet clair du discours indique que nous ne savons trop qui parle à *travers* Rodrigue et surtout qui décide en fin de compte. Une faille s'est irrémédiablement introduite entre énonciation et énoncé et l'on perçoit toujours un écart formel entre celui qui parle et son texte ; la conscience du personnage, tout comme la structure du texte, est divisée, comme si personne ne voulait prendre la responsabilité de ce qui est dit. Le maniérisme de la formulation semble indiquer que le héros est provisoirement dépossédé de son langage habituel, qu'il est « dédouané » par son créateur, tant la décision à laquelle il doit parvenir est pénible et comme si le pur formalisme des jeux rhétoriques était la cause, mais aussi la caution de la réalité idéologique et du sens atroce, à savoir mieux vaut se défendre et se venger, tuer qu'être tué. À la place d'un sujet psychologique et moral qui devrait répondre de toutes ces actions, on ne trouve plus qu'un jeu de construction, qu'un texte qui se cherche et s'invente devant nous comme une boîte à musique dont le mécanisme bloqué ne peut plus être stoppé. Ce refrain rhétorique, dont on connaît trop bien la musique, n'est rien d'autre alors que l'identification de l'idéologique ; c'est l'acceptation du fait que le discours ne pouvait en aller

autrement et que nous aussi en sommes solidaires puisque nous aurions dit les choses de la même façon. D'écouter ce monologue intime, le spectateur devient le complice idéologique d'une action. Corneille d'ailleurs suggère, à la fin de son examen du *Cid*, qu'il a cru bon de « cacher la mort du Comte, afin d'acquérir et conserver à [son] premier acteur l'amitié des auditeurs, si nécessaire pour réussir au théâtre ». Il y a donc bien complicité, et même identité des situations pour le dramaturge et sa créature : il s'agit de faire jouer par le langage une partie où l'action (le duel et la mort) qui ne saurait être montrée directement (c'est-à-dire théâtralement) se réfugie dans l'art de fabriquer un piège textuel dont la victime (le Comte comme le spectateur) n'a aucune chance de se dégager.

Dès lors, la question indécente : à qui s'adresse celui qui monologue, obtient elle-même une réponse qui éclaire rétrospectivement le sens du monologue : à lui-même, mais aussi à nous, à la reconnaissance et à l'acceptation de l'« évidence » idéologique du discours politique de Rodrigue. Parler, pour Rodrigue, c'est faire agir son texte pour lui et c'est aussi faire faire au spectateur un pas vers la reconnaissance idéologique : comprendre par exemple que le dilemme amour/devoir n'est que superficiel et faux, qu'il n'a pas d'autre choix que de se venger, que Chimène et son père représentent une idéologie et un code moral et discursif qu'on ne peut surmonter qu'en les détruisant. De sorte que, comme le montre Foucault à propos de l'origine de l'auteur d'un discours, « la question n'est pas de savoir : qui a vraiment parlé ? que veut-il dire ? qui parle à travers lui ?, mais elle consiste à demander : quel est le mode d'existence du discours ? où a-t-il été utilisé ? comment peut-il circuler et qui peut se l'approprier ? » Pour Rodrigue, il s'agit alors de montrer comment il peut en arriver là, dans quelle pratique discursive il s'inscrit sans le savoir, et ce qu'il peut dire et donc faire.

Le monologue de théâtre, et notamment le soliloque délibératif, se prête bien à l'étude des mécanismes idéologiques qui déterminent le personnage et sa situation. C'est en effet une parole interdite, refoulée et reprise aussitôt que dite, puisqu'elle ne s'adresse à personne, une parole non socialisable qui existe en dépit de la contradiction et de l'interdit

qu'il y a à parler tout seul et à haute voix. Seul le regard extérieur d'un spectateur réussit à sauver cette parole du néant, grâce à une convention dramatique; seul ce regard institue un interlocuteur qui n'est pas impliqué lui-même dans la conversation. Loin d'être anti-théâtral et de briser l'illusion, le monologue la renforce encore, puisque la communication avec le spectateur est alors directe et que ce discours intime apparaît comme une fiction dans la fiction et donc comme une vérité directement communiquée à la conscience spectatrice.

Le monologue se distingue du dialogue par le gel momentané de la situation d'énonciation : le personnage est seul en scène, rien ne vient de l'extérieur modifier les conditions d'énonciation de sa parole. Le texte est pour ainsi dire réduit à l'espace neutre et homogène de la feuille de papier; il fonctionne comme poème détachable, comme citation extraite du contexte, invite à l'explication de texte.

Ceci n'empêche pas que le monologue se présente toujours comme dialogue entre des voix opposées et que le locuteur ajuste son texte à ses propres réactions, y intégrant ainsi le discours d'autrui, c'est-à-dire, en ce cas, de l'Espagne et de Rodrigue en tant qu'un de ses sujets. Mais, curieusement, cette révélation dialogique des stances débouche sur un monologisme idéologique, puisque les « Rodrigues » ont tôt fait de se réconcilier et que le dilemme s'annihile dès que Rodrigue, lui, trouve une solution politique (cf. plus bas).

Pour savoir pourquoi et surtout comment Rodrigue en arrive là, il n'est que de suivre pas à pas son cheminement, que d'emboîter le pas à la logique de son discours (plus qu'à celle de son raisonnement et de ses inférences), et donc de rester à la surface rhétorique du texte, d'examiner comment « Rodrigue » est littéralement fabriqué pièce à pièce devant nous par l'intervention du monde idéologique extérieur. Dans la scène précédente (1,5), en présence de son père, il n'a pas pu articuler une phrase sans être « repris » par le chef du clan : les stances lui laissent peu à peu le temps de reprendre *contenance* (c'est-à-dire identité), de substituer la régularité formelle au bégaiement émotif, de se libérer pour mieux retomber dans le piège qu'il construit lui-même, de remplir le schéma rhétorique régulier et mécanique qui se présente à lui.

Logique dans le langage et logique du langage

L'exemple des stances nous fournira matière à un réexamen du rapport langue/logique, puisque le personnage énonce verbalement une série d'oppositions logiques que seule la situation de discours est en mesure de dénouer. Les oppositions conceptuelles : amour vs devoir, subjectif vs objectif, plaisir vs gloire, *etc.*, sont marquées par la tournure de la juxtaposition et l'inversion :

[...] **mon père est l'offensé** (I,9)
Et l'offenseur le père [...] (I,10)
Contre mon [...] honneur mon amour [...] (II,2)
 [...] **venger** [...], **et perdre** [...] (II,3)
L'un [...], **l'autre** [...] (II,4)
 [...] **ou de trahir** [...] (II,5) **ou de vivre** [...] (II,6)
Faut-il laisser [...] ? (II,9) **Faut-il punir** [...] ? (II,10)
Noble et dure [...] (III,2)
 [...] **plaisirs** [...], **ou** [...] **gloire** [...] (III,3)
L'un [...], **L'autre** [...] (III,4)
Cher et cruel [...] (III,5)
 [...] **pour venger** [...] ? (III,9) [...] **pour perdre** [...] ? (III,10)

Ces formes linguistiques de l'opposition constituent autant de couples dialectiques : chaque élément produit son contraire et ne prend son sens qu'à travers lui. Mais de ces propositions contradictoires, il n'est pas possible d'inférer un troisième terme, car cette dialectique ne débouche sur aucun moyen terme (c'est le sens même du dilemme); même la conclusion à laquelle Rodrigue arrive en VI n'a rien d'une réponse à la question, car le cheminement logique s'est effectué, comme on le verra, au niveau de la logique *discursive*, laquelle prend bien des libertés par rapport à la logique propositionnelle. Sur le mode du constatif, Rodrigue se borne tout d'abord à aligner les contradictions, à les dérouler sous tous leurs aspects et à ne pas intervenir devant la force des énoncés, et s'il y a bien résolution de la contradiction, elle a lieu ailleurs qu'en II et III. Cette forme de discours par antithèse est l'image iconique et emblématique de toute la pièce, laquelle n'est qu'une expansion réitérée de ce type de blocage, principalement, comme on le verra, dans le discours féminin. Ce discours s'assimile en effet, dans sa rhétorique et dans son idéologie, à celui de Chimène et de l'Infante, c'est-à-dire au discours féminin de la sentimentalité et de l'impro-

ductivité, un discours auquel Rodrigue adhère, avant de s'en dégager radicalement.

Pour comprendre comment, il convient de se placer à la fois sur le plan de la logique et sur celui de l'univers du discours. Comme l'indique O. Ducrot, le problème se pose en effet, en ces termes :

Une première question possible, quand on examine les rapports de la logique et de la linguistique, est de savoir si de telles relations d'inférence logique entre énoncés d'un langage relèvent de ce langage lui-même, si donc le linguiste, décrivant une langue, a l'obligation d'indiquer quels énoncés peuvent s'inférer logiquement les uns des autres⁸.

Après une analyse de diverses inférences logiques, Ducrot démontre qu'il y a des inférences (celles qu'autorisent les énoncés comportant « ou », « et », etc.) qui sont en corrélation avec des phénomènes linguistiques repérables indépendamment d'elles. Il y en a d'autres pour lesquelles ce n'est pas le cas. De sorte que la logique et le discours opèrent selon des méthodes différentes : « [...] l'inférence a lieu, non pas entre des énoncés, mais entre des propositions, non pas entre des êtres linguistiques, mais entre des représentations intellectuelles⁹. »

L'« astuce » de Rodrigue, ce qui lui permet d'échapper à la logique vide et paralysante de II et III, c'est de sauter brutalement (à partir de IV et V) du plan de la *logique* à celui du *discours* où des éléments de l'énonciation et une référence à l'acte d'énoncer sont introduits, ce qui, du même coup, dénoue les oppositions logiques lesquelles se révèlent fondamentalement mal posées. Paradoxalement, cette situation de discours, c'est, dans le cas de Rodrigue, la non-parole, la mort : le fait de rester muet et de ne plus pouvoir agir lorsque « l'Espagne » lui reprochera « d'avoir mal soutenu l'honneur de [sa] maison » (V,4). Le discours réapparaît dès que Rodrigue imagine une situation où il ne pourrait pas *répondre* de ses actes devant un tribunal idéologique (c'est-à-dire moral, politique, familial) qui l'interpelle. Le suicide — ou du moins la mort par refus de se défendre — empêcherait en effet toute justification et le ferait, pour ainsi dire, rougir de honte. L'hypothèse de la mort « sans mot dire » présupposerait que Rodrigue consente à perdre son honneur, donc sa faculté de dialoguer avec l'Espagne. Or ce présupposé, le héros cor-

nélien ne peut que le rejeter, car Rodrigue, en tant que locuteur (celui qui envisage le suicide), sait bien que le Rodrigue auditeur de cette proposition ne peut que repousser la perspective du déshonneur. Il est à cet égard révélateur que les présupposés idéologiques affluent à sa conscience au moment précis où il choisit de prendre la décision la plus individuelle qui soit : le suicide. Le refoulé idéologique lui sauve ainsi la vie en l'interpellant et en le rappelant à l'ordre symbolique du fils de bonne famille.

Tout monologue, on le sait depuis les travaux de Benveniste, se résout en un dialogue :

Le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur », en un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur. Parfois aussi le moi écouteur intervient par une objection, une question, un doute, une insulte ¹⁰.

Dans les stances, Rodrigue s'adresse d'ailleurs sans cesse à un alter ego : mon fer (III) : ma force physique, mon âme (IV) : ma subjectivité, mon bras (V) : l'agent de mon acte. Si dans la dernière strophe il utilise la première personne du pluriel (« courons », « soyons »), cela marque la réconciliation de Rodrigue avec lui-même contre l'ennemi à vaincre. Mais le dialogue entre auditeur et locuteur a également lieu à un autre niveau. Dans les stances I à III, le Rodrigue locuteur prête au Rodrigue auditeur certaines connaissances (sur l'honneur, la gloire et l'Espagne) qui contiennent les présupposés suivants : mourir sans gloire est impensable, il vaudrait mieux perdre son amour que sa gloire. Le Rodrigue auditeur feint de se rappeler soudain ces lois de l'honneur après quoi le locuteur peut enchaîner sur le mode « oui, en effet, perdre l'honneur est impensable » et donc « N'écoutons plus ce penser suborneur » (V,7). L'intervention soudaine des présupposés du discours se manifeste sous la forme de la troisième personne et de l'impersonnel (cf. « ce penser » et les infinitifs). Les présupposés idéologiques (gloire, mémoire, maison) sont d'un seul coup liés à la personne de Rodrigue (« mon, ma »), de sorte que le *je* n'a plus à être ou à paraître dans cette strophe du *discours de l'autre*.

Mais la conséquence discursive principale de cette manœuvre des pronoms et des personnes (auditeur/locuteur), c'est non

seulement d'écarter l'éventualité du suicide, mais surtout d'éliminer le terme *amour* du dilemme amour/honneur : «sauvons du moins l'honneur». Ce terme génère le second et véritable dilemme : tuer/être tué. En même temps, Rodrigue retrouve (ou *trouve*) son identité de locuteur/auditeur et se parle à lui-même comme à un objet ou un élément constitutif extérieur. La série de ces auto-interpellations produit une isotopie très parlante, laquelle mime elle aussi un courant souterrain à l'implacable logique :

I mon âme	IV mon âme
II mon bras	V mon bras
III Fer	VI \emptyset

Une double série de trois termes (âme, bras, fer) donne un ensemble de métonymies (lesquelles résonnent d'ailleurs ensuite à plusieurs moments de la pièce) et produit par duplication le terme inexprimé de *Fer* dans VI. Ce terme de *Fer* qui ne peut être nommé pour des raisons de pudeur et par une éloquente litote devient l'aboutissement final de la méditation : ce sera le *fer* qui *tue* l'autre et qui n'a donc plus rien à voir avec le *tu* de Rodrigue (III, 9,10). Comme dans le discours totalitaire, le je de l'énonciation se cache derrière les éléments objectifs extérieurs au sujet (la liberté, l'égalité, la gloire, etc.) et le sujet est à la fois absent et présent : présent comme une partie de lui-même qui varie de l'*âme* au *fer*, du subjectif à l'objectif, de la mort au meurtre.

Énoncé/énonciation

Il peut paraître étrange de vouloir isoler dans le discours de Rodrigue tantôt des énoncés, tantôt une énonciation. Il est évident qu'il ne saurait y avoir d'énoncés sans énonciation et réciproquement. Habituellement, le personnage de théâtre n'est d'ailleurs pas interrogé selon son énonciation, mais seulement selon le contenu de ses énoncés. Or, dès que nous considérons Rodrigue comme producteur de paroles, il est permis de suivre sa façon de parler et, puisqu'il est *aussi* un poème qui construit son texte poétique selon une certaine *techné*, de constater comment les stances prennent *forme* et *sens*.

On sait que pour Benveniste il y a deux formes fondamentales de discours : le récit historique et le discours. Pour

l'énonciation historique, les marques de l'énonciation sont réduites au minimum, le locuteur n'intervenant pas dans son compte rendu. Pour le discours, au contraire, le fait d'énoncer et la présence de ce qui est énoncé sont tout aussi importants que ce qui est énoncé : « [...] toute énonciation [suppose] un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière ¹¹. » Le texte de Corneille recèle les deux types de discours et les stances se lisent comme le passage d'énoncés sans énonciateur (I, II, III) à un énoncé qui n'est plus qu'énonciation, à savoir une action verbale (VI). Dans la première moitié du texte, Rodrigue est certes perceptible comme celui qui parle et se plaint ; mais il s'efface devant la force inouïe de ses énoncés contradictoires : il coïncide parfaitement avec ses énoncés ; dans une sorte de réalisme subjectif (ou d'objectivité de la conscience), le personnage se comporte en descripteur « extérieur » de ses états d'âme et de sa situation « crucifiante ». Malgré l'extrême subjectivité de la situation, on se situe ici au « degré zéro » de l'énonciation, dans la mesure où la subjectivité se donne à voir comme énoncés logiquement opposés. Le personnage réalise une mise en *espace*, en *conflit*, et pour tout dire, en *scène* de ses contradictions et utilise le langage comme mise en ordre de sa situation, puis, par la suite, comme moyen de résoudre et de se résoudre à l'action. Il y parviendra en s'impliquant lui-même comme locuteur/auditeur, c'est-à-dire comme celui qui fait référence à l'acte d'énonciation. L'énoncé (de IV à VI) commente sa propre énonciation et l'identifie comme une institution qui lui parle et qui — sous les traits de l'*Espagne* et de la *maison* — reconnaît une institution — composée de droits et de devoirs — qui interpelle le « sujet rodriguien ». En reconnaissant que son « esprit s'était déçu » (VI, 1), en s'accusant « déjà de trop de négligence » (VI, 5), Rodrigue fait référence au fait de parler et même d'avoir parlé, reconnu ici comme action politique. Il se présente maintenant comme un locuteur et il se donne en spectacle et en exemple à la patrie pour l'assurer de son dévouement et de sa décision d'agir. Cette action nouvelle marque son entrée sur la scène du discours et de la situation historique concrète : Rodrigue naît à la parole en même temps qu'à l'Espagne et à la responsabilité politique.

En somme, ce n'est pas Rodrigue qui énonce librement son texte, mais le texte qui force le personnage à s'exprimer ainsi. Si l'on désire absolument apporter une justification psychologique à ce phénomène singulier, on dira que Rodrigue, ne pouvant se résoudre à accepter le dilemme « mort ou meurtre », joue de mauvaise foi : il bâtit un discours qui parvient à ce résultat selon une logique du texte et non selon une logique des convictions intimes. Dès lors, on ne peut plus le tenir responsable de la décision de tuer puisqu'elle n'a pas été prise au terme d'une délibération psychologique. Cette décision, Rodrigue l'aura donc prise malgré lui, au terme d'un jeu de langage qu'il ne contrôle pas vraiment et qui, sous l'apparence de la rhétorique et de la construction formelle, est jeu de vie et de mort. Rodrigue, victime de la structure, plus que victime du devoir, telle est l'image qui finit par s'imposer à nous, à partir du moment où, avec Jean Dubois, on définit l'énonciation « comme l'engendrement d'un texte par un sujet parlant qui se voit imposer les règles de la structure, ou plutôt des structures successives. Le sujet est dominé par la structure d'un texte qu'il ne peut pas ne pas émettre ainsi¹². » En dépassant les stances et en élargissant le débat à la pièce et à l'ensemble des textes de Corneille et de ses sources, on devrait ici analyser, à la manière de Foucault, le champ discursif délimité par « Rodrigue et les siens ». Le programme foucauldien paraît correspondre tout à fait au nôtre : l'analyse du champ discursif a pour but de

[...] saisir l'énoncé dans l'étroitesse et la singularité de son événement, de déterminer les conditions de son existence, d'en fixer au plus juste les limites, d'établir ses corrélations aux autres énoncés qui peuvent lui être liés, de montrer quelles autres formes d'énonciation il exclut. On ne cherche point, au-dessous de ce qui est manifeste, le bavardage à demi silencieux d'un autre discours ; on doit montrer pourquoi il ne pouvait être autre qu'il n'était, en quoi il est exclusif de tout autre, comment il prend, au milieu des autres et par rapport à eux, une place que nul autre ne pourrait occuper¹³.

On assiste ainsi, dans cette récitation des stances, à la constitution du sens, mais surtout à celle du sujet énonçant. Ceci nous fait comprendre la force constituante et performative du texte et justifie un recours à la distinction entre constatif et performatif (Austin), entre locutoire, illocutoire et perlocutoire¹⁴. Toute la démarche du locuteur Rodrigue consiste à passer du *constatif* de l'irrésolution (et de l'égalité des Pères) au *performatif* de l'action (et de la préséance du propre

Père). Cette production est bien sûr liée au couple énoncé/énonciation. Les trois premières stances, sur le mode du constatif, sont une mise en scène des oppositions psychologiques et morales ; mais la force de ce constat est si vive que l'on oublie l'énonciateur au profit de ses énoncés. À partir de la strophe IV, au contraire, la parole non seulement est exhibée, mais surtout, avec elle, le locuteur. Ainsi la représentation et le personnage classique, qui d'ordinaire n'auto-risent pas la dissociation entre énonciateur et énoncé, personnage agissant et personnage parlant, se révèlent ici être *démontables* et actifs. Donnons simplement quelques exemples de performatifs au sens strict.

Constatif/performatif

Lorsque Rodrigue demande à son fer s'il lui est donné pour « venger son honneur » ou « perdre [sa] Chimène », il n'effectue encore aucune de ses deux actions ; par contre lorsqu'il déclare : « Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse », il ne constate pas seulement que ses devoirs lui imposent de penser avant tout à son père, il s'engage par cette formule à servir son père ; il se lie par une déclaration solennelle de reconnaissance. C'est pour Rodrigue le début et la condition de son action vengeresse.

L'emploi d'un autre performatif (« Je m'accuse déjà de trop de négligence ») permet lui aussi d'effectuer une action (l'accusation de soi-même) qui annule l'inaction précédente et insiste, par contrecoup, sur l'activité présente du héros.

Le temps des verbes dans la sixième stance prouve que le discours se réfère à une action passée considérée désormais comme annulée :

[...] **mon esprit s'était déçu** (VI,1)
 [...] **d'avoir tant balancé** (VI,7)

L'emploi de ces deux parfaits (parfait d'imparfait et parfait de présent) contribue à accomplir les actions des verbes, à les présenter comme des actions terminées qui entraînent une situation nouvelle (« Rodrigue n'hésite plus à agir »). Benveniste a montré que le discours tend à employer, lorsqu'il parle d'une action passée, le parfait et non l'aoriste qui indique l'accomplissement de l'action ; la fonction du parfait « consiste

à présenter la notion comme "accomplie" par rapport au moment considéré, et la situation "actuelle" résultant de cet accomplissement temporalisé¹⁵. »

À côté de ces performatifs au sens strict, tels que définis par Austin et Searle, on relève d'autres formes qui effectuent elles aussi un semblant d'action :

N'écoutez plus ce penser suborneur (V,7)
[...] sauvons du moins l'honneur (V,9)
Courons à la vengeance (VI,6)
Je rendrai mon sang pur [...] (VI,4)

Le dernier vers est caractéristique de l'ambiguïté syntaxique des stances et prouve assez que la lecture et la structuration qu'elle impose contribuent à fabriquer le sens du texte. Ici, en effet, la pause peut se faire après / rendrai /, avec la signification de « je verserai mon sang lequel est pur » ; si au contraire, on observe un temps après / sang /, on obtient la signification — idéologiquement plus probable — de « je laverai l'affront de mon sang, c'est-à-dire de ma famille ». Le personnage en tant qu'acteur et « performateur » d'une promesse maintient une ambiguïté sémantique, laquelle ne se résout que dans l'énonciation de la phrase et par l'écoute que le spectateur est capable de lui prêter.

Les verbes performatifs décrivent une action qui, si elle ne s'effectue pas dans le temps même de son énonciation, appartient cependant à un futur très rapproché. D'autre part, dans un théâtre où il ne peut être question de représenter sur scène des actions violentes, comme la course ou le duel (terminé par le meurtre ou la mort), de telles formes semi-performatives doivent être comprises comme des actions symboliques. Celles-ci signifient par convention la violence de l'action.

Il reste à expliquer par quels procédés s'effectue le passage de l'indécision (I à III) à ces actions performatives ou semi-performatives. Comment Rodrigue prend-il sa décision ?

Aux vers 9 et 10 de IV, V, VI, Rodrigue justifie ces actions par un « puisque ». Oswald Ducrot a montré que l'emploi de « puisque », au lieu de « parce que », n'exprime pas seulement la déductibilité d'une proposition à partir d'une autre et non la seule causalité (« parce que »). Le recours à « puisque » per-

forme un acte de déduction : « En disant *p* puisque *q*, je n'exprime pas l'idée que *p* se déduit de *q*, mais je déduis effectivement *p* de *q*. Je n'affirme pas la possibilité ou la nécessité de l'inférence, mais je procède à cette inférence ¹⁶. »

Ainsi Rodrigue, sous couvert de donner une justification logique à son comportement, ne fait qu'affirmer péremptoirement ce qu'il fait semblant de déduire. Ceci à trois reprises et en trois étapes qui le conduisent de la résolution de mourir (IV) à la décision d'agir (VI) en passant par l'acceptation de la perte de Chimène (V). Ces manœuvres s'effectuent dans le détail comme suit :

**(1) [...] puisqu'il faut mourir,
Mourons du moins [...] (IV, 9,10)**

La mort est présentée ici comme une nécessité absolue alors qu'en fait la mort n'est inévitable que si Rodrigue recourt au suicide. Dans un éventuel combat contre Don Gomès, le héros aurait au contraire une chance de s'en tirer. Le locuteur Rodrigue joue ici sur l'ambiguïté de cette mort pour en inférer une conclusion présentée comme inattaquable : il ne faut pas offenser Chimène, donc ne pas la perdre.

**(2) [...] sauvons du moins l'honneur,
Puisqu'après tout il faut perdre Chimène. (V,9,10)**

Mais le fait même d'avoir pris une mort pour une autre permet à Rodrigue de faire intervenir les raisons d'État (et d'honneur), ce qui a pour conséquence de mettre l'honneur au premier plan et donc de trancher le dilemme « honneur ou Chimène » (III) en éliminant Chimène.

En voulant mourir (par suicide), Rodrigue performerait une activité qui est régie par un code : celui de l'honneur aristocratique. Austin a montré que tout acte illocutoire (ou performatif) ne peut s'effectuer que s'il est régi par une convention. Ainsi dire « je te prends pour femme » présuppose qu'il existe un code matrimonial selon lequel prononcer ces paroles équivaut à épouser la femme en question. Pour un héros cornélien, on peut mourir, mais seulement au combat. Ainsi donc, l'acte performatif « suicide » ne peut être réalisé puisque le code d'honneur s'y oppose. Et en même temps, le débat est tranché : ce rappel de l'honneur (opposé nettement en III à l'amour) conduit à éliminer l'amour. L'action performée en V

s'opposera donc à celle qui était proposée en IV ; elle « performer » la perte de l'amour. Ainsi cette perte de Chimène sera présentée comme une conséquence nécessaire, ce qui est un abus de langage puisqu'au départ (I à III) il n'était pas question de perdre nécessairement Chimène. C'est uniquement dans la stratégie du discours, et non sur le plan de la logique, que le cas de Chimène se voit réglé définitivement : Rodrigue a procédé à l'inférence (perte de Chimène), alors qu'il voudrait présenter cette perte comme une conséquence nécessaire sur le plan logique.

**(3) Puisqu'aujourd'hui mon père est l'offensé,
Si l'offenseur est père de Chimène.**

Cette dernière inférence que Rodrigue découvre et effectue solennellement en fin de parcours n'a pourtant rien d'une nouveauté puisque les termes de l'opposition étaient connus dès le départ. La conjonction *Si* exprime un doute qui n'en est plus un, mais ménage une ambiguïté entre le *si* hypothétique (au cas où...) et le *si* concessif (même *si*) ; elle fait de cette supposition une certitude, ce qui est un abus de langage, mais accentue d'autant le résultat incontestable de la méditation : il faut châtier l'offenseur. Cette promesse est faite sous la forme d'une reconnaissance de dette et d'une nomination du père, c'est-à-dire, en termes lacaniens, d'une soumission à la loi et à l'ordre symbolique et au delà à la figure de l'altérité autoritaire. D'autres reconnaissances se lisent à travers plusieurs pratiques signifiantes que l'on peut faire accomplir au texte, et bien d'autres inférences et déductions sont à l'œuvre dans le texte considéré comme le résultat d'une production textuelle. Deux exemples suffiront pour saisir la matérialité discursive des stances et la production du sens à partir d'une combinatoire d'éléments antérieurement énoncés. Le terme de *peine*, rime réitérée au huitième vers de chaque strophe, est le *mot-valise* de deux termes dont l'association est proprement impossible et qui se condensent en un seul terme : (Pè)re + Chimè(ne) = Peine. La contradiction des signifiés (et des signifiants) de Père/Chimène ne peut se résoudre que dans la *Peine*, et même, dans son élimination : « Ne soyons plus en peine ». (Un lacanien y verrait probablement là la forme élidée d'un *pénis*.) Autre mot-valise : *courons* (coup + (mou)rons) : la course, métonymie du duel, est le résultat de la contra-

diction insoluble entre le « coup qui [me] tue » et le désir de mort. De telles productions textuelles dépendent bien sûr autant du lecteur que du littéraire cornélien ou « rodriguien » : « L'approche analytique d'un texte littéraire [...] revient à dénoncer d'abord l'illusion critique qui consiste à omettre le lecteur, à faire comme si le lecteur n'était pas aussi un lieu d'affrontements signifiants et de significations inconscientes¹⁷. »

Quant à l'emploi systématique de formes d'inférences discursives, il conduit à s'interroger sur le statut du texte dramatique et sur l'emploi que l'on peut faire, pour son analyse, de la théorie des actes de langage. Il est un peu rapide, et peu pertinent, de dire que sur la scène tout texte a valeur de performatif, dès lors qu'il implique par convention que les actions dont il parle soient symboliquement réalisées. On peut choisir, au contraire, d'analyser dans le texte les formes spécifiquement performatives et ainsi de ne parler d'action verbale que si celle-ci est textuellement exprimée. En tout cas, il paraît nécessaire de lier l'étude des performatifs à la question de l'interpellation idéologique du spectateur par le texte. Le texte n'a de sens et de force (de constitution idéologique) que s'il s'adresse à nous et si nous lui accordons une validation du sens et de l'idéologie. Il ne suffit donc pas de se demander : qu'est-ce qui est dit et qu'est-ce que cela veut dire, mais aussi pourquoi est-ce dit, à qui cela s'adresse-t-il ? Et dans l'exemple de Rodrigue : en quoi est-ce que ces stances nous provoquent et nous forcent à suivre leur énonciateur dans le dédale de ses motivations idéologiques, à nous faire le complice de son « adresse », en lisant sa chanson comme notre propre refrain idéologique bien connu, ou du moins — si nous sommes capables d'une critique idéologique — à nous faire prendre connaissance de la tactique d'un discours et de son historicité.

Le texte des stances devient un piège pour le public et ce, dès que nous adhérons non pas tant aux souffrances morales du pauvre Rodrigue (c'est le niveau de surface, surface de chocolat, faite pour nous allécher) qu'à la rhétorique de son texte. Le monologue qui, théoriquement, n'a pas de destinataire, est en réalité une injonction à l'auditeur, un dialogue entre nous et l'idéologie du texte. Mais nous ne sommes pas

ainsi interpellés pour rejeter ou accepter cette idéologie ; ce qui nous est donné à comprendre ce sont les types de discours et d'idéologie qui « passent » à travers les paroles du Cid. Nous les résumerons à trois types de conclusions sur la discursivité de ce texte.

1. *Discours de la médiation*

Le discours de Rodrigue dans les trois premières stances coïncide avec celui de Chimène tout au long de la pièce : c'est celui de la non-médiation dialectique entre des exigences contraires et dont l'irrésolution constitue le tragique même. Rodrigue, toutefois, a tôt fait de se muer de sujet sentimental et « subjectif » en un sujet idéologique et réaliste. Au contraire, Chimène, placée, comme Rodrigue, entre les exigences de deux pères, refuse toujours de transiger et de choisir (cf. v. 1125-1141). Toutes ses plaintes sont marquées par une répétition quasi machinale de cette contradiction qui se résume thématiquement, et euphoniquement, sur l'opposition armes/larmes, c'est-à-dire force guerrière, pouvoir politique *versus* droit filial, sentimental et subjectif (v. 1149-1150, 1821-1822). Chimène représente la vieille coutume, le droit de vengeance et la destruction du groupe par le combat singulier ; elle s'oppose par cette exigence morale (« Après mon père mort, je n'ai point à choisir » v. 1207) à la résolution politique des conflits d'État (« Tu poursuis en sa mort la ruine publique » v. 1182). C'est contre elle que Rodrigue est contraint à assumer la médiation politique par son héroïsme guerrier, lequel détourne son énergie du but individuel (le duel, la sexualité) vers un but politique (la guerre, l'État). Si Chimène finit par accepter la loi du roi et de Rodrigue (« Rodrigue a des vertus que je ne puis haïr : Et quand un roi commande, on lui doit obéir »), ce n'est que contrainte et grâce à l'intervention anti-tragique du temps qui efface toutes les blessures et justifie tous les revirements politiques. Avec le discours moraliste et archaïque de l'héroïne, c'est la dimension tragique et individuelle de la pièce qui disparaît au profit du drame héroïque et du discours de la *Realpolitik*. Mais il reste que la polarité Rodrigue-Chimène donne la clé de deux types de discours irréconciliables que l'on pourrait brutalement nommer « parole » masculine et « bavardage » féminin.

2. *Oppositions des formations discursives*

Ces deux types de discours correspondent en effet au clivage des sexes et à leurs rapports de force. À la voix masculine (de Rodrigue, de Don Diègue, du Roi) correspondent l'héroïsme, l'action, mais aussi la combine et l'intelligence politique. C'est le discours du *père*, c'est-à-dire de la famille vue sous l'angle de la lignée (de père en fils, bien sûr), du sang pur, un monde où la femme n'a de place que comme objet de la reproduction biologique, sociale et idéologique. Le monde féminin est celui de la sentimentalité, du sacrifice inutile, de la non-progression et de la cellule familiale matriarcale. Cette « parole » féminine est montrée sous son aspect prolix et obsessionnel, et est mise historiquement « hors-jeu », déclarée « réactionnaire » et idéologiquement stérile. L'intrigue féminine (celle de Chimène ou de l'Infante) se trouve marginalisée, réduite à une attitude passéiste qui freine la « vraie » action politique : d'où cette intrigue pitoyable et presque parodique de l'Infante qui singe le sens du devoir de Rodrigue jusque dans le contre-discours des stances (V,2).

Ces deux discours — masculin/féminin, dominant/dominé — s'opposent donc sur tous les plans, en particulier sur le plan idéologique, au point de s'individualiser en deux formations idéologiques et discursives dont le conflit est l'enjeu de la pièce au niveau des contradictions idéologiques. La faille idéologique et le moment historique (passage du féodalisme héroïque au monarchisme absolu et politique) passe par la guerre des sexes, et si Rodrigue est victorieux, ce n'est pas tant du Comte ou des Maures, que de Chimène et de ce qu'elle représente. La pièce donne une image de ce conflit des discours, même si ces oppositions idéologiques sont souvent masquées par la figuration des personnages et des événements de l'intrigue.

3. *Discours iconique des stances*

En ce sens, les stances sont le lieu privilégié où le discours éclate en forces antagonistes, où le personnage est démonté, puis remonté en fonction d'une rhétorique qui est responsable de toutes les décisions idéologiques et des mauvais coups qu'elles entraînent. En concentrant la plupart des thèmes de

la pièce — en les annonçant ou en les reprenant — les stances sont un *morceau choisi* dans la pièce qui résume, en abyme, toute l'intrigue, les moments de réflexion et d'assaut physique, le nœud des fils dramaturgiques et idéologiques, le miroir et l'icône de toute l'action : en six stances, toute l'action (et ses conséquences) est évoquée et, comme on l'a vu, effectuée. Peut-être faut-il alors revoir notre conception traditionnelle et trop superficielle (c'est-à-dire restant trop en surface) du personnage et du discours classique. On a en effet trop longtemps vécu avec l'idée, trop simple, que le personnage coïncide avec son discours et que sa conscience réfléchit fidèlement les idées bien en place de son auteur. Même L. Althusser qui s'est, mieux que quiconque, livré à une critique idéologique du texte, oppose le théâtre classique au théâtre matérialiste de Brecht en voyant dans le premier la thématization et le dépôt en un personnage de la conscience de soi et du sens d'une pièce. En fait, on pourrait montrer que la plupart des pièces classiques (et donc de leurs personnages) ne sont pas faites « d'une seule pièce », mais sont la réfraction contradictoire de l'idéologie, dès que l'on sonde leurs discours. Ainsi les thèmes idéologiques ne passent plus inaperçus, du moins évidemment lorsqu'on interroge et déconstruit la parole apparemment pleine des héros. La question est alors de savoir si cette mise en question et cette déconstruction de l'idéologie du texte doivent nécessairement être thématisées explicitement dans le texte (comme c'est le cas chez Brecht où la déconstruction accompagne toujours, en contre-point, la construction dramatique). Si l'on accepte l'idée d'une déconstruction du texte classique par son utilisateur (le critique, le spectateur et même le personnage interrogeant son propre discours), il devient évident qu'aucun texte n'est « classique », ni Shakespeare, ni Molière, ni même Corneille :

C'est le théâtre classique (il faudrait en excepter Shakespeare et Molière, — et se poser la question de ses exceptions) qui nous donnait le drame, ses conditions et sa « dialectique » tout entiers réfléchis dans la conscience spéculaire d'un personnage central, bref qui réfléchissait son sens total dans une conscience, dans un être humain parlant, agissant, méditant, devenant pour nous le drame même. Et ce n'est sans doute pas un hasard si cette condition formelle de l'esthétique « classique » (l'unité centrale d'une conscience dramatique, commandant les fameuses autres « unités ») est en étroit rapport avec son contenu matériel. Je voudrais suggérer ici que la matière ou

les thèmes du théâtre classique (la politique, la morale, la religion, l'honneur, la « gloire », la « passion », etc.) sont justement des thèmes idéologiques, et leur nature d'idéologie (la « passion » elle-même, opposée au « devoir » ou à la « gloire » n'est qu'un contre-point idéologique, — jamais elle n'est la dissolution affective de l'idéologie) ¹⁸.

Si nous reconnaissons ces thèmes masqués de l'idéologie dans le texte classique, nous ne pouvons plus croire à l'unité de la conscience du personnage et ses discours sonnent « creux », c'est-à-dire doubles et contradictoires.

Dans *Le Cid*, et plus précisément dans ce cœur et ce carrefour idéologique des stances, les thèmes du devoir, du père, de la vengeance sont à la fois exprimés, tenus à distance, puis assumés par Rodrigue. L'idéologie est ainsi montrée comme constitutive du personnage qui n'a d'autre choix que de jouer le jeu, entraîné par la force idéologique de son clan et de sa nation (ce qui, bien entendu, est également la situation de cette France du début du XVII^e siècle qui est en pleine formation monarchique centralisatrice).

De nouveau, on perçoit la fonction de *double* jouée par Rodrigue vis-à-vis de Corneille : tous deux éprouvent cruellement le dilemme et l'emprisonnement d'une idéologie (aristocratique, telle que représentée par le sens du devoir de Chimène), idéologie qu'ils doivent transcender en acceptant les rapports historiques nouveaux : formation d'un état autoritaire, soumission aux règles politiques et esthétiques, effacement de l'action individuelle brutale au profit d'un code plus civil. Tous deux y parviennent subrepticement dans leur sens de la rhétorique : le dilemme se dénoue, le héros s'engage au service d'un prince, du temps, voire du crime (« Le temps assez souvent a rendu légitime Ce qui semblait d'abord ne se pouvoir sans crime » v. 1813-1814).

Toute critique idéologique détruit par là même la préention du texte à un sens figé et univoque, et donc à l'unité d'une conscience. Dès lors, peu importe les autres unités (d'action, de lieu et de temps), puisque le texte entier se révèle être un puzzle que l'on ne reconstitue que par une intervention active extérieure lorsqu'on met les morceaux au regard les uns des autres. Paradoxe du fragment isolé pour l'explication de texte : il se suffit à lui-même et fonctionne de manière autonome comme combinatoire de ses composantes

(laquelle combinatoire est sa structure). *MAIS*, en même temps, il déborde son propre cadre, fait appel à la réalité extérieure pour se mettre à parler, que cette réalité soit l'Espagne, l'honneur ou le désir de «sauver sa peau».

Exorde idéologique : *Le Cid* aura ainsi démontré comment le discours¹⁹, lorsqu'il est bloqué par une argumentation contradictoire, ne peut se délier et se résoudre que par l'irruption violente du faire (et du fer). Car *dire*, pour Rodrigue (comme pour le critique qui suit pas à pas ce héros), c'est toujours *faire* : dans un contexte où toute conduite est prévue d'avance par un code d'honneur et une rhétorique de l'action sociale, le seul moyen d'échapper à un langage qui captive, c'est de manipuler le code avec dextérité, c'est-à-dire de bien manier le fer.

Paris, Institut d'études théâtrales

Notes

- ¹ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 102.
- ² Abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, 1657, éd. citée : München, Wilhelm Finkverlag, 1971, p. 242.
- ³ Pierre Corneille, « Examen d'Andromède » (1651), *Théâtre complet*, Paris, Garnier, vol. 2, 1970, p. 541.
- ⁴ Michel Pierssens, « Questions sur le signifiant », *Sub-Stance*, n° 3, printemps 1972, p. 27.
- ⁵ Pierre Corneille, *op. cit.*, p. 540.
- ⁶ Pierre Corneille, *op. cit.*, p. 540-541.
- ⁷ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, 1969.
- ⁸ Oswald Ducrot, *La Preuve et le dire*, Paris, Mame, 1973, p. 14.
- ⁹ Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 21.
- ¹⁰ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1966, p. 85-86.
- ¹¹ Émile Benveniste, *op. cit.*, t. I, p. 242.
- ¹² Jean Dubois, « Énoncé et énonciation », *Langages*, n° 13, mars 1969, p. 102.
- ¹³ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 40.
- ¹⁴ J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

¹⁵ Émile Benveniste, *op. cit.*, t. I, p. 246.

¹⁶ Oswald Ducrot, « De Saussure à la philosophie du langage », Préface au livre de J. Searle, *Les Actes de Langage*, Paris, Hermann, 1972, p. 30-32.

¹⁷ Michel Pierssens, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸ Louis Althusser, *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965, p. 144.

¹⁹ Sur les problèmes du discours théâtral, cf. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre : termes et notions de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980.