Le Cid (I, 6, 291-350) de Pierre Corneille

traduction et note à la traduction

Giancarlo Fasano

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/277>

DOI : 10.4000/rief.277

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Giancarlo Fasano, « *Le Cid* (I, 6, 291-350) de Pierre Corneille », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/277> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.277>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le Cid (I, 6, 291-350) de Pierre Corneille

traduction et note à la traduction

Giancarlo Fasano

RÉFÉRENCE

Le Cid (1660), I, 6, 291-350, dans *Le Cid. 1637-1660*, nouvelle édition par G. Forestier, Paris, STFM, 1992, p. 147-149

Version originale

ACTE PREMIER

Scène VI

DON RODRIGUE *seul*

Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte impreveuë aussi bien que mortelle,
Miserable vangeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur :
Je demeure immobile, et mon ame abatuë 295

Cede au coup qui me tuë.
Si près de voir mon feu recompensé
O Dieu ! l'étrange peine !
En cet affront mon pere est l'offensé
Et l'offenseur le pere de Chiméne ! 300
Que je sens de rudes combats !

Contre mon propre honneur mon amour s'interesse
Il faut vanger un pere, et perdre une Maistresse,
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Reducit au triste choix, ou de trahir ma flame 305

Ou de vivre en infame
 Des deux costez mon mal est infiny.
 O Dieu ! l'étrange peine !
 Faut-il laisser un affront impuny ?
 Faut-il punir le pere de Chiméne ? 310
 Pere, Maistresse, 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.
 Cher et cruel espoir d'une ame genereuse 315
 Mais ensemble amoureuse
 Digne ennemy de mon plus grand bonheur,
 Fer, qui causes ma peine,
 M'es-tu donné pour vanger mon honneur ?
 M'es-tu donné pour perdre ma Chiméne ? 320
 Il vaut mieux courir au trépas.
 Je dois à ma Maistresse aussi-bien qu'à mon pere,
 J'attire en me vangeant sa haine, et sa colere,
 J'attire ses mépris en ne ma vangeant pas.
 À mon plus doux espoir l'un me rend infidelle 325
 Et l'autre indigne d'elle
 Mon mal augmente à le vouloir guérir,
 Tout redouble ma peine,
 Allons, mon ame, et puis qu' il faut mourir,
 Mourons du moins sans offencer Chiméne. 330
 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 !
 Respecter un amour dont mon ame égarée 335
 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 Chiméne. 340
 Ouy, mon esprit s'estoit deceu,
 Je dois tout à mon pere avant qu'à ma Maistresse :
 Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
 Je rendray mon sang pur, comme je l'ay receu.
 Je m'accuse déjà de trop de negligence, 345
 Courons à la vengeance
 Et tout honteux d'avoir tant balancé
 Ne soyons plus en peine
 (Puisque aujourd'huy mon pere est l'offensé)
 Si l'offenseur est pere de Chiméne. 350
Fin du premier Acte

Traduction italienne

ATTO PRIMO

Scena VI

DON RODRIGO *solo*

Questo colpo che a morte
 Mi ferisce e, d'un tratto, trapassandomi il cuore,
 Fa di me, insieme, il solo, triste vendicatore
 Di una causa ch'è giusta, e di un' ingiusta sorte
 La vittima infelice, mi sgomenta e mi atterra. 295

Lo sconforto mi afferra :
 Del mio amor già sfioravo il premio atteso,
 Dio, che crudele pena !
 E in questo affronto, è mio padre l'offeso
 E l'offensore è il padre di Ximena. 300

Quale conflitto ho in cuore !
 Il mio amore all'onore stesso oppone un rifiuto.
 Se difendo mio padre, ciò che amo è perduto.
 L'animo insorge, e il braccio si svuota di vigore.
 La mia scelta è tradire ciò che al mondo ho più amato 305

O vivere infamato.
 Ovunque guardi, il mio male è infinito.
 Dio, che crudele pena !
 Dovrei lasciar questo affronto impunito ?
 O punirlo nel padre di Ximena ? 310

Padre, donna, onore, amore
 Nobile, dura legge, soave tirannia
 Ogni mia gioia è morta, o lo è la gloria mia.
 Sarò indegno di vivere, o vivrò nel dolore.
 Tu speranza crudele, cara a un cuore sdegnato 315

Ma anche innamorato,
 Nemico della mia felicità, ti ho avuto,
 Ferro illustre, mia pena,
 Per vendicare l'onore perduto ?
 O ti ho avuto per perdere Ximena ? 320

Meglio scegliere la morte.
 Alla mia donna devo quanto al mio genitore.
 Se mi vendico, avrò da lei odio, furore.
 Se non lo faccio, avrò disprezzo. La mia sorte
 Vuole ch'io sia, per lei, o traditore 325

O indegno del suo amore.
 Ma il male aumenta, a volerlo guarire.
 Si aggrava la mia pena.
 Animo ! Se non resta che morire,
 Sia almeno senza offendere Ximena. 330

Morire invendicato ?
 Procurarmi una morte che offuschi la mia gloria ?
 Accettar che la Spagna sprezzi la mia memoria

Per non aver difeso l'onor del mio casato ?
 Proteggere un amore che, nel mio affanno acuto, 335
 Ben so di aver perduto ?
 Via, via da me pensiero tentatore
 Che aggravi la mia pena.
 Su, braccio mio, salviamo almen l'onore,
 Se non posso che perdere Ximena. 340
 Sì, mi ero fuorviato.
 Devo tutto a mio padre, ben prima che al mio amore.
 Ch'io muoia combattendo, o muoia di dolore,
 Darò puro il mio sangue come mi è stato dato.
 Ho già indugiato troppo. Sono in fallo. Ora, in fretta, 345
 Corriamo alla vendetta
 E, arrossendo di aver tanto esitato,
 Non diamoci più pena,
 Poiché mio padre oggi è stato oltraggiato,
 Se chi l'ha offeso è il padre di Ximena. 350
Fine del primo Atto

Les affres de la trad.

- 1 « Ah, les aurai-je connus les affres du style ! » s'exclame Flaubert dans une lettre bien connue à Louise Colet de 1854.
- 2 Ces mots me reviennent irrésistiblement à l'esprit, et je me les répète, en remplaçant *style* par *trad.*, pour me remettre de bonne humeur, quand tous les problèmes qui m'ont tourmenté (de choix et de correction, de remaniement et de recommencement, d'invention et d'adaptation logico-sémantique, prosodique, euphonique) rebondissent à mes yeux et à mes oreilles à chaque réouverture d'une page de cette traduction du *Cid*, que j'ai faite il y a plus de dix ans avec plaisir et avec transport, après avoir accepté de m'y atteler comme par gageure, et qui me semble maintenant destinée à un éternel piétinement, où tout se remet en cause, chaque fois que j'y reviens, et où quelque chose peut s'améliorer et quelque chose s'abîmer en même temps, à chaque intervention, sans cesse.
- 3 L'effet, je ne dirai pas comique, si ce n'est dans les moments de découragement, mais auto-ironique, qui me fait sourire, est naturellement enclenché par ce remplacement du mot *style*, qui signifie l'effort souverain de l'écrivain créateur, par *trad.* qui évoque, par un excès volontaire de modestie réaliste, bien sûr, le dur devoir sans gloire de l'écolier, qui doit surtout ne pas commettre de fautes en re-produisant dans sa propre langue, le mieux qu'il peut, le Texte, quel qu'il soit, d'un Écrivain. Un travail où le traducteur côtoie le parcours de l'Auteur, imite autant qu'il peut ses mouvances et même ses envols en cherchant de toutes ses forces à exploiter les ressources de son propre code linguistique national ; où il creuse et affine sans cesse ce qu'il peut trouver, grâce à sa mémoire et aux dictionnaires, dans son propre corpus national de performances linguistiques, à la recherche acharnée d'équivalences qui ne seront jamais tout à fait la même chose, sans jamais acquérir de bon droit, ou pouvoir s'approprier, ne fût-ce que pour un instant, au nom de l'évidence d'une solution heureuse, la liberté créatrice de l'Auteur.

- 4 Le traducteur peut se sentir une sorte de confrère de l'Écrivain et éprouver à son égard une empathie profonde (et, avouons-le, même flatteuse) quand l'Écrivain, comme le fait justement Flaubert, à plusieurs reprises, dans les années de *Madame Bovary*, avoue par exemple qu'il a passé « trois journées à faire quatre ou cinq corrections » et que, malgré les assurances de ses confidents les plus intimes, il sent qu'il doit encore « tout revoir à froid » ; que son travail incessant, c'est de « rabattre, changer, refondre » ; qu'après avoir passé plusieurs jours à ne faire et à ne remanier que peu de lignes, il peut continuer à être tourmenté parce que, quand tout semble désormais fonctionner parfaitement, une voix intérieure lui murmure encore : « *Trop lent !* ». L'expérience quotidienne du traducteur n'est-elle pas exactement du même type ? et surtout celle du traducteur d'un texte poétique, où les contraintes à respecter et les éléments suprasegmentaux de la signification à sauvegarder sont depuis toujours au moins aussi importants qu'ils sont en train de le devenir dans la conscience et sous la plume de Flaubert. À cela près, que l'Écrivain garde en réserve sa pleine liberté de changer de fond en comble, de réinventer, s'il ne trouve pas la solution qu'il cherche sur la voie où il s'est engagé, tandis que les efforts du traducteur portent sur un parcours en principe sans écarts possibles, au service d'un original dont, à la limite, il devrait se faire scrupule de reproduire même la « lenteur » dont l'Écrivain se plaignait explicitement, si l'Écrivain lui-même n'en était pas venu à bout, et si lui, au contraire, avait trouvé quelque solution apparemment « heureuse » dans les ressources de sa langue. Le traducteur doit prendre attentivement conscience, dans l'ensemble, et segment par segment, de tous les sémèmes dont se compose l'unité textuelle qu'il aborde, et les transférer sans altération de leur valeur, ni par défaut ni par excès de signification, dans sa reconstitution de leur ensemble original, avec tout au plus la liberté de les redistribuer, dans les sous-ensembles de leur appartenance, en fonction des exigences syntaxiques et/ou prosodiques qu'il doit satisfaire en même temps (cf. par ex. ci-dessous : « Percé jusques au fond du cœur... » etc. / « Questo colpo che a morte... » etc.). Il est sûr, à chaque pas, qu'il aurait pu, qu'il pourrait faire mieux, que quelqu'un saura faire mieux que lui. Des « affres » de ses efforts para-artistiques, la récompense la plus importante, et peut-être la seule à laquelle il peut aspirer légitimement, c'est de ne pas se faire remarquer.
- 5 Ce monologue par *Stances* est marqué par la rare distinction d'avoir été désavoué par son auteur qui, pour ainsi dire, l'immole *a posteriori*, en une sorte de sacrifice rituel, à ses tourmenteurs de la « Querelle » du Cid et surtout, sans le nommer cependant, à l'abbé D'Aubignac, dont *La Pratique du Théâtre* (1657) l'indiquait comme un exemple voyant d'invraisemblance. C'est dans l'*Examen d'Andromède*, c'est-à-dire dans l'ample cadre de la réflexion théorique et analytique qui s'étale dans les *Trois Discours* et les vingt-trois *Examens* des pièces contenues dans l'édition en trois volumes de 1660, que cette sentence est prononcée. Corneille, dans un développement théorique sur la question de l'emploi des vers ou de la prose dans l'élocution dramatique, ignore tout court, dédaigneusement, les arguments de D'Aubignac (qui aura ainsi émis un jugement juste, pour des raisons fausses, comme celles qu'il adopte : on n'improvise pas des strophes compliquées dans la nuit, au milieu de la rue, et Rodrigue n'a pas eu le loisir d'en préparer auparavant). La raison pour laquelle ces stances « sont inexcusables » c'est, pour leur Auteur, « le trop d'affectation » : « les mots de *peine* et *Chimène* qui font la dernière rime de chaque strophe marquent un jeu du côté du poète qui n'a rien de naturel du côté de l'acteur ». Corneille avait trouvé ce « jeu » chez Guillén de Castro, qui n'en avait pourtant fait que trois strophes rimées du monologue correspondant de

Rodrigue (deux pour exposer, une pour surmonter avec décision le déchirement intérieur qu'il éprouve, cf. les vers 518-541 de *Las Mocedades del Cid...Comedia. Primera*) tout en prolongeant après cela pour 44 autres vers (octosyllabes sans rimes, vaguement assonancés) les réflexions du héros sur les risques et les chances d'une vengeance qu'il veut en tout cas de toutes ses forces. À l'époque de la composition de son « premier » *Cid* (*tragi-comédie*, 1637), Corneille avait flairé la faveur de son public pour ce type de performance lyrique et, ce jeu, il l'avait redoublé (six strophes, au lieu de trois : le monologue entier). Comme il l'avait fait aussi, *mutatis mutandis*, pour la scène de l'irruption de Rodrigue chez Chimène après la mort du Comte, scène hautement scandaleuse mais d'un impact émotif sans pareil dont il en fit deux (cf. *Mocedades*, v. 1978-1208 ; *Cid*, III, 4, 849-1000 et V, 1, 1465-1564). Son désaveu n'est donc pas un acte de ralliement, ni même une concession, à la poétique du bon sens commun, de la moralité hégémonique qui tend à soumettre l'art à des tâches, ou au moins à des préoccupations permanentes, de type pédagogique, essentiellement conformistes, comme le voudrait d'Aubignac. Ce qu'il marque, ce sont des affinités d'esprit avec une élite du public de théâtre qu'il sent, depuis la « Querelle » au moins, exposée et même sensible aux pressions critiques des fauteurs de la pleine légitimation du Théâtre au prix d'une « moralisation » plutôt étroite et utilitaire. Il se rallie à cette élite qui, sans être compacte et encore moins organisée, est nombreuse et assez consciente d'elle-même grâce aux préférences et aux répugnances qu'elle partage, à ses degrés de participation ou de prise de distance par rapport aux goûts « populaires ». Ceux qui en font partie « disent que c'est trop mendier l'approbation populaire en faveur d'une antithèse, ou d'un trait spirituel qui ferme chacun de leurs couplets, et que cette affectation est une espèce de bassesse, qui ravale trop la dignité de la tragédie ». Mais puisque ces artifices, qui sont bien « une espèce de fard », « aident » les ouvrages dramatiques à plaire, et plaire est justement « le but de notre art », pourquoi y renoncer tout à fait ? Il ne s'agit au fond que d'une question de mesure, que d'éviter « le trop d'affectation ». Le public « populaire » est bien là, en France comme en Espagne : applaudissant, désapprouvant de manière bruyante, et *payant*, c'est-à-dire capable d'influer d'une manière importante et même décisive sur le sort d'une pièce, d'une troupe d'acteurs – et d'un Auteur. Auteurs, acteurs et spectateurs des théâtres italiens, qui sont en majorité absolue des Théâtres de Cour ou d'Académie, ont entre eux un degré d'homogénéité sociale et culturelle tellement élevé qu'ils peuvent arriver à mettre en scène et à applaudir eux-mêmes des Auteurs comme Sénèque *en latin*. Ils se distribuent entre eux les rôles d'acteurs, ils les jouent, ils s'écoutent, ils s'applaudissent. Aucune difficulté linguistique ne s'oppose, chez eux, à la réception du message théâtral élevé. N'ayant pas de public payant, c'est-à-dire appartenant à cette couche sociale qui apporte au spectacle un niveau moyen de compétence linguistique sans partager avec les couches supérieures leur surplus de connaissances et de capacité critique de réception aussi bien linguistique qu'émotive, le discours théâtral élevé (tragique) connaît une évolution lente et presque sans rapport avec la langue vivante, celle de la communication réelle (qui n'emploie, par exemple, qu'un nombre très restreint d'apocopes ou d'inversions syntaxiques, tandis que la tragédie en regorge, grâce aussi à l'épargne syllabique qu'elles consentent et qui permet, en cas de confrontation directe dans la traduction, quelques compensations des désavantages dont l'hendécasyllabe souffre par rapport à l'alexandrin, qui de syllabes en a douze, plus les muettes)¹.

- 6 Corneille, en tant que théoricien et critique, ménage inlassablement le soutien que ce public de spectateurs vivants et de lecteurs-acheteurs de ses Œuvres lui a assuré en tant

qu'Auteur. Il y puise une partie importante de sa force dans ses controverses, il le récompense avec sa recherche d'ampleur et de nouveauté dans ses inventions théâtrales. S'il condamne ces Stances, c'est parce qu'il admet que l'on peut y sentir un Auteur qui tient les ficelles d'un Acteur, tandis que la fonction de celui-ci est de se donner totalement en spectacle en tant que Personnage, et non de paraître sur scène en tant que récitant d'un texte appris par cœur. Il peut donc le faire dans un contexte où il insiste, en l'honneur de son *Andromède* et de ses succès, sur les ressources que des stances plus riches en variations rythmiques et prosodiques peuvent offrir à l'élocution tragique, émulant ainsi le discours en prose.

- 7 D'ailleurs l'*Examen* du *Cid* et celui d'*Andromède* portent la même date, bien que l'on puisse, si l'on veut, supposer un certain décalage temporel entre les rédactions respectives. Et sur ce point l'un ne dit rien, l'autre, tout en condamnant le morceau (pour « excès d'artifice »), justifie et défend non seulement son genre, mais ce même défaut spécifique. En fait, c'est le même constat. L'évaluation quantitative (« un peu de fard » / « trop d'artifice »), qui marque un dépassement, peut dépendre aussi de la prise d'acte, de la part de l'Auteur, de l'évolution en cours, et non encore stabilisée, d'un « Goût » (communauté virtuelle active, s'instaurant dans les Théâtres, au cours même des spectacles, de couches « populaires » et élites) qui, en 1637, pouvait admettre et applaudir un acteur venant au devant de la scène réciter en vers lyriques ses sentiments les plus intimes avec moins d'incertitudes et de divergences internes qu'à l'époque de l'essor de l'Opéra, quand l'élite au moins commençait à sentir que la tragédie (tout en incluant encore, et souvent, elle-même la musique et le chant) avait intérêt à mieux marquer les différences et à rétablir des distances entre ses propres monologues et les *a solo* du *bel canto*.
- 8 Il faut enfin remarquer que dans les nombreuses éditions de ses *Œuvres*, Corneille, ni avant ni après le désaveu, n'a apporté aucune modification importante à cette séquence textuelle, tandis qu'il le fit pour d'autres (il suffit de penser à la première scène du premier Acte du *Cid* lui-même). Ayant établi une antinomie fondamentale (Père-Chimène / Honneur-Amour) et la règle du jeu (oscillation d'un pôle à l'autre, jusqu'à la résolution tranchante du conflit), il se consacre à une invention foisonnante d'antithèses explicites et implicites et à leur affinement rhétorique, ce qui implique justement des variantes, mais non substantielles, car ce jeu mime l'analyse psychologique introspective – mais ne va pas au-delà d'un raisonnement rationnel bien établi dans son axiologie et ses arguments, et aboutissant à des conclusions escomptées.
- 9 Quant aux menus repentirs et aux coups de lime apportés dans le temps, ils sont très peu nombreux eux aussi et portent surtout sur les premiers vers de la troisième strophe où la désignation indirecte des deux termes de l'antinomie crée des risques de confusion ou du moins d'incertitude dans le choix des références. Voir notamment : « Illustre tyrannie, adorable contrainte » (éd. 1637¹), un choix clair mais insatisfaisant à cause de la banalité d'*illustre* et de sa faible pertinence à *tyrannie*. Le traducteur ne peut que remercier d'avoir été dispensé de s'en faire charge. « Noble et dure contrainte, aimable tyrannie », une version claire et efficace, qui s'affirme à partir de 1637², et qui devient définitive à partir de 1648, après un assez bref passage (éd. 1644, 1645, 1646) par une variante : « Impitoyable loi, cruelle tyrannie » – qui témoigne d'une insatisfaction non encore apaisée, mais qui est clairement désavantageuse parce que les deux termes de l'antinomie y assument des qualificatifs trop homogènes pour ne pas risquer de se confondre. Dans l'ensemble, en tout cas, le texte est validé par des

confirmations ultérieures en grand nombre. Ce qui ne fait que renforcer les doutes déjà exprimés par des commentateurs importants (cf. l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade »)² sur l'authenticité et la profondeur du désaveu que son auteur lui a infligé.

NOTES

1. Prenons, pour le plus de brièveté possible, un exemple chez Baret, vaillant traducteur de Corneille – et naturellement de nos Stances. Voyons la tournure italienne qu'il peut encore donner, en plein XVIII^e siècle, à une de ces strophes : « Qual sento interna pugna ! / Onore contro amore in me combatte ! / Vindicar deggio un padre, e perder lei ! / M'incoraggisce l'un, l'altra m'arresta [...] Che grave pena, oh Dio ! / e lascerò impunito un tanto affronto ? / e punirò di Climene il padre ? »

2. Voir notamment l'édition en trois volumes de P. Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987.

INDEX

Mots-clés : traduction, vers classique, Cid, Corneille (Pierre), Aubignac (abbé d'), Querelle du Cid