

# automne en normandie

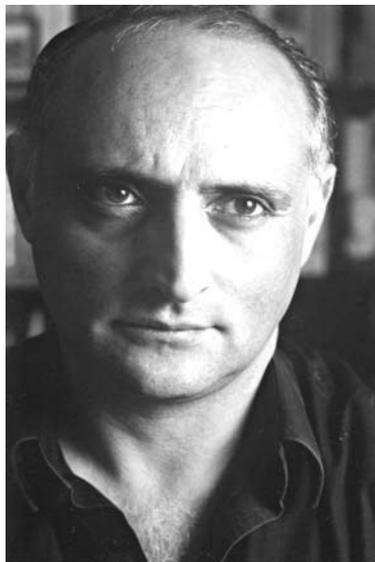
Dossier de Présentation

## ***CINNA***

*De Pierre Corneille*

*Mis en scène par Daniel Mesguish*

Réalisé par Myriam Dufour-Maître  
(CEREDI, Université de Rouen).



© Florence Cuif

///ARTS / 276 **automne**  
organise



DÉPARTEMENT DE  
**LEURE**



Des acteurs drapés dans des toges, jouant des Romains drapés dans le stoïcisme, des héros cornéliens s'élevant dans l'ordre de la perfection morale et assurant le triomphe d'un Etat juste : telle est l'image convenue que l'on peut garder de la tragédie de *Cinna*, considérée comme le chef-d'œuvre de Corneille. À y regarder de plus près néanmoins, l'image exemplaire se fissure : des souvenirs sanglants qui hantent les consciences, des conspirateurs aux mobiles plus privés que politiques, la manipulation, la ruse et la trahison omniprésentes... La Rome de Corneille n'est pas toute de marbre blanc, et c'est au terme d'une bien sombre intrigue qu'éclate la surprenante lumière.

## L'AUTEUR

### Des débuts éclatants

Pierre Corneille naît à Rouen le 6 juin 1606, d'une famille de la bourgeoisie de robe. Son grand-père puis son père ont constitué un petit patrimoine immobilier (la maison de la rue de la Pie, où naît Pierre Corneille, la maison des champs de Petit-Couronne). Corneille entre au collège de Bourbon (l'actuel lycée Corneille à Rouen), où il fait de bonnes études sous la direction **des pédagogues modernes que sont les jésuites** alors : outre la maîtrise du latin, qui est la langue que doivent parler les élèves en classe avec leurs maîtres et entre eux, Corneille acquiert de solides connaissances en grammaire, rhétorique, histoire, philosophie. **La place que les jésuites accordent au théâtre (édifiant) dans la formation des jeunes gens est sans doute, pour une part, à l'origine du goût de Corneille pour cet art.** Les représentations théâtrales demeurent néanmoins épisodiques à Rouen, et nous ne savons par quel cheminement le jeune Corneille, avocat de métier, se fait dramaturge. On parle d'un amour déçu pour une certaine Catherine Hue, plus fortunée et qui en épousera un autre... Toujours est-il qu'en 1628, Corneille aurait remis à l'acteur célèbre qu'était alors Montdory, de passage à Rouen, le texte d'une comédie, *Mélite ou les fausses lettres*. Représentée avec succès à Paris en 1630, cette première pièce est suivie d'autres où **Corneille pastiche les tragi-comédies à la mode** (*Clitandre*, 1631), **invente la comédie moderne** (de *La Veuve* à *La Place Royale*), rivalise avec Euripide et Sénèque dans la tragédie (*Médée*, 1635), place le théâtre même au cœur d'un vertigineux jeu de miroirs (*L'illusion comique*, 1636), participe à **l'écriture collective de pièces inspirées et commandées par le cardinal-ministre Richelieu**. Dans le même temps, Pierre Corneille occupe avec conscience **deux charges administratives d'avocat du Roi**. En 1637, l'immense succès du *Cid* vaut à Corneille des lettres de noblesse pour son père : par ce geste exceptionnel, Louis XIII récompense le dramaturge qui acquiert ainsi un quartier de noblesse. Des dramaturges rivaux de Corneille engagent contre *Le Cid* une **longue polémique, à laquelle Corneille est empêché de répliquer par Richelieu lui-même**. Et c'est au puissant cardinal que Corneille dédie *Horace*, **sa première « tragédie romaine »**, créée en 1640 et publiée en 1641.

### *Cinna* ou la consécration

En 1642, au moment de la création de *Cinna*, Corneille **domine déjà la scène française**. Le succès de ses comédies et le triomphe du *Cid* ont fait de lui le dramaturge le plus applaudi de sa génération. **Il lui reste à emporter l'assentiment des « doctes »**, après la querelle du *Cid* et les critiques qui ont été adressées au dénouement d'*Horace*. *Cinna*, par la perfection de sa forme et par la grandeur de son sujet, lève les dernières réticences et assure au « Grand Corneille » un triomphe complet, **cet « applaudissement universel »** dont il rêvait.

On ne sait rien des circonstances de création de la pièce, si ce n'est qu'elle fut donnée au **théâtre du Marais** et jouée par les « **comédiens ordinaires du Roi** », qui en formait la

troupe. Floridor, le tragédien le plus célèbre de l'époque, a très vraisemblablement créé le rôle de Cinna. Corneille prend un privilège à son nom le 1<sup>er</sup> août 1642 : cette démarche, obligatoire en théorie pour toute publication imprimée, offrait une protection légale contre les contrefaçons (sans toutefois parvenir à les empêcher), mais se faisait ordinairement au nom de l'imprimeur-libraire. On n'imprimait en effet les pièces qu'après que leur succès était passé, afin d'éviter la concurrence des autres théâtres, et c'est effectivement ce qui se passe en 1643, quand le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne reprend la pièce. La pièce est achevée d'imprimer le 18 janvier 1643, à Rouen, aux frais de l'auteur, qui peut alors revendre sa pièce avec bénéfice aux libraires parisiens : autant de coups de force qui font de Corneille le premier dramaturge à s'imposer comme un professionnel des Lettres, revendiquant son œuvre et sa part des profits qu'elle génère.

Dans l'intervalle entre la création de *Cinna* et sa parution imprimée, Richelieu est mort, le 4 décembre 1642. De nombreux aristocrates avaient animé contre lui des conspirations le plus souvent très sévèrement réprimées et sans cesse renaissantes. Des révoltes populaires fréquentes, comme celle des Va-nu-pieds normands en 1639, faisaient aussi l'objet d'une répression impitoyable. Plutôt qu'à une de ces conspirations ou révoltes en particulier, *Cinna* peut être rapporté au climat général du règne de Louis XIII : selon Georges Couton, l'Histoire romaine offrait à Corneille une « figure »<sup>1</sup> de ce qui pouvait toucher le royaume de France, des dangers pour la paix civile qu'offraient les complots et rebellions d'une part, l'excès de leur répression d'autre part.

### Après *Cinna* : l'inlassable inventeur

---

Que le public ait considéré cette pièce comme le chef-d'œuvre de Corneille, comme celui-ci le reconnaît dans l'« Examen » de *Cinna* en 1660, n'a pas empêché le dramaturge rouennais de poursuivre, de pièce en pièce, son audacieuse exploration de toutes les possibilités de l'écriture de théâtre. Avec *Le Menteur* (1643) et *La Suite du Menteur* (1644-1645), il prolonge sa réflexion sur les pouvoirs de la fiction ; il s'essaie un temps, avec succès, au genre très spectaculaire de la tragédie à machines (*Andromède* en 1650, *La Conquête de la Toison d'ore* en 1660-1661). Inventeur de genres dramatiques nouveaux comme la comédie héroïque (*Don Sanche d'Aragon* en 1649, *Tite et Bérénice* en 1670, *Pulchérie* en 1672), ou la tragédie en vers libres (*Agésilas*, 1666), Corneille est un Moderne, convaincu de la supériorité de l'ère chrétienne sur l'Antiquité païenne. Explicitement active dans ses deux tragédies chrétiennes (*Polyeucte martyr* en 1642-1643, *Théodore vierge et martyre* en 1646), la Providence paraît sous-tendre plus implicitement tout l'univers tragique de Corneille, dans lequel les héros parfaits sont toujours libres (quoiqu'à leur insu parfois) de coopérer ou non avec le plan divin, représenté sur terre par la légitimité monarchique (*La Mort de Pompée*, *Rodogune* la pièce préférée de Corneille, *Héraclius*, *Nicomède*, *Œdipe*, *Sertorius*, *Sophonisbe*, *Othon*, *Attila*). Dans les périodes où, à la suite d'échecs, il se retire du théâtre, Corneille traduit en vers français un ouvrage de dévotion à grand succès, *L'Imitation de Jésus-Christ* (1653-1656), des éloges du Roi (1667-1668), des psaumes et offices (1670). Il rivalise, en vain, avec Racine, collabore avec Molière (*Psyché*, 1671), et donne en 1674, dix ans avant sa mort, son ultime tragédie, *Suréna* : un magnifique poème d'adieu au monde où sont réaffirmées, avec force et nostalgie, les hautes valeurs qui ont guidé l'écrivain et brillé dans son théâtre.

---

<sup>1</sup> Figure, au sens qu'avait ce terme pour la lecture de la Bible : les événements rapportés dans l'Ancien Testament étaient compris comme des « figures » annonciatrices de ceux que rapportait le Nouveau Testament.

## Résumé

L'exposition est assurée par un monologue d'Emilie (personnage de l'invention de Corneille et donc surprenant pour le spectateur à l'ouverture de la tragédie) : on apprend successivement qu'elle veut venger son père autrefois proscrit<sup>2</sup> par Auguste<sup>3</sup>, qu'elle aime Cinna<sup>4</sup> et en est aimée, et que c'est aux soins de son amant qu'elle a remis sa vengeance. Emilie, déchirée entre sa haine pour Auguste et sa crainte pour Cinna, soumet néanmoins son amour à ce qu'elle nomme son « devoir ». Fulvie sa suivante a beau lui rappeler les bienfaits dont Auguste la comble en réparation de la mort de son père, rien n'ébranle la détermination de la jeune fille à se venger, même au prix de la vie de Cinna. Elle ajoute alors seulement, au motif privé qui l'anime, la gloire de libérer Rome d'un tyran. Il n'est d'ailleurs plus temps de revenir sur ce projet, qui doit s'exécuter dès le lendemain au cours d'une cérémonie religieuse. Cinna vient alors rapporter à Emilie le déroulement de la dernière réunion des conjurés, le discours qu'il leur a tenu, où il a rappelé les crimes par lesquels Auguste s'est élevé au pouvoir. Petit-fils du « Grand Pompée », Cinna veut par le coup dont il frappera l'empereur se montrer digne de sa lignée, tandis que Maxime, autre chef des conjurés, empêchera toute fuite. Cinna est conscient cependant que l'histoire sera écrite par les vainqueurs, et que s'il échoue, il sera « parricide » aux yeux du peuple, toujours versatile : il est en effet considéré comme un fils par Auguste. L'action s'engage, à la scène 4, par un coup de théâtre : Auguste « mande » c'est-à-dire convoque Cinna et Maxime ensemble. Emilie et Cinna croient la conspiration découverte, et s'apprêtent à mourir. Le spectateur apprend alors que l'amour d'Emilie et de Cinna est demeuré secret.

La tension est donc forte pour le spectateur entre le premier et le second acte, qui s'ouvre par l'arrivée de Cinna et de Maxime auprès d'Auguste. Nouveau coup de théâtre : Auguste ne semble pas avoir eu vent de la conspiration, et c'est comme conseillers et amis qu'il les a convoqués. Il envisage, leur explique-t-il, de renoncer à l'empire et de restaurer la république. Cinna, surpris, surprend à son tour Maxime et le spectateur en conseillant à Auguste de conserver l'empire, et les « grandeurs légitimes » auxquelles il est parvenu, et qu'il aurait acquises « sans crimes ». Maxime, qui ne saisit pas les intentions de Cinna, conseille au contraire à Auguste d'abdiquer. Cinna persuade enfin Auguste de conserver l'empire. En remerciement de leurs conseils, Auguste donne à Maxime le gouvernement de la Sicile et à Cinna la main d'Emilie. Les deux conjurés restés seuls, Cinna justifie sa surprenante argumentation : le repentir et la démission d'Auguste priveraient les conjurés de la vengeance escomptée, argument qui ne convainc pas Maxime, pour qui importe avant tout la liberté de Rome. Maxime enfin se montrant curieux de la réponse que Cinna fera au don de la main d'Emilie, le spectateur devine que, dans un lieu plus sûr, Cinna va faire à Maxime la confidence de son amour. Est-ce bien prudent ?

Le début du troisième acte confirme nos doutes et avive notre crainte : Cinna a révélé son amour à Maxime, sans savoir que celui-ci est son rival ! Maxime, qui n'est entré dans la conjuration que pour accomplir un exploit qui le rende digne d'Emilie, prête à Cinna le même motif purement privé. Euphorbe, un affranchi au service de Maxime, suggère à celui-ci de dénoncer le complot, quand survient Cinna, pensif, ébranlé par les bienfaits

<sup>2</sup> *Proscription* : liste d'opposants dont les têtes sont mises à prix. Quiconque les protège devient soi-même proscrit. Cicéron est parmi les plus célèbres des proscrits, abandonné par Octave à la vengeance d'Antoine (43 av. J.-C.).

<sup>3</sup> Caius Julius Caesar Octavianus, né en 63, héritier de son grand-oncle Jules César. Forme avec Antoine et Lépide le second triumvirat. Le titre d'Auguste (en 27 av. J.-C.) renvoie à sa fonction sacerdotale de grand pontife ; le titre d'empereur (*imperator*) est celui de commandant en chef des armées. Mort en 14 apr. J.-C., il est alors considéré comme un dieu (apothéose).

<sup>4</sup> Cneius Cornelius Cinna, petit-fils de Pompée, conjuré contre Auguste (6 av. J.-C.), consul après la grâce d'Auguste.

d'Auguste, écartelé entre le parjure ou le parricide : Cinna confirme ici sa vertu et le conflit de valeurs qui le déchire fait de lui le héros tragique, à ce moment de tension qui culmine dans un monologue pathétique, par lequel le spectateur est assuré que Cinna ne ruse pas. Cinna envisage pour seule issue de convaincre Emilie qu'elle renonce à sa vengeance. Mais Emilie demeure intransigeante, et devant la défection de Cinna, se propose de tuer elle-même Auguste, en sachant que la mort l'attend de la main des gardes de l'empereur après un tel geste. Cinna, qui doit honorer sa promesse, obéira donc à Emilie, mais l'avertit qu'il tournera son épée contre lui-même dès l'assassinat accompli. Le suspens est à son comble à la fin de ce troisième acte : que va faire Maxime ? que va faire Emilie ? que va faire Cinna ?

Le quatrième acte s'ouvre sur un nouveau coup de théâtre : Euphorbe confirme à Auguste ce que Maxime lui a commandé de révéler, le complot et le rôle désormais exclusif qu'y joue Cinna, les autres conjurés s'étant repentis. Maxime, poursuivi par le remords, s'est jeté dans le Tibre, rapporte Euphorbe. Auguste fait arrêter Euphorbe pour plus de sûreté et, resté seul, médite sur les raisons de cette haine dont il est l'objet, est tenté à nouveau d'abandonner le pouvoir, hésite entre sévérité et clémence à l'égard de Cinna. Il semble refuser avec impatience les conseils de clémence de son épouse Livie, à qui Euphorbe a également révélé le complot. Inexplicablement, Emilie ne peut se départir d'une étrange joie, alors même que Fulvie vient de lui apprendre qu'Euphorbe est arrêté, que des rumeurs courent à propos de la mort de Maxime et qu'Auguste a mandé Cinna. Coup de théâtre (attendu cependant, tant les fausses morts sont fréquentes dans la tragédie alors), Maxime survient, proposant à Emilie de fuir avec lui : la déclaration d'amour qu'il lui fait ouvre les yeux d'Emilie sur sa trahison. Héroïque, la jeune fille refuse la fuite et se rend chez Livie, c'est-à-dire presque à coup sûr au-devant de son supplice. Maxime, seul, fait retour sur lui-même, décide de punir Euphorbe et d'expier sa propre déloyauté par la mort.

L'acte cinq place d'abord Cinna face à Auguste : ayant demandé à Cinna de l'écouter sans l'interrompre, Auguste lui révèle qu'il sait tout de la conspiration. Cinna, loin de se repentir, brave Auguste et l'invite à le faire mourir. Emilie, amenée par Livie, revendique la seule responsabilité du complot, responsabilité que Cinna lui dispute afin de la protéger. De façon ambiguë, Auguste leur promet alors de les unir (dans le mariage, ou dans la mort ?) et que l'univers s'étonnera (c'est-à-dire sera frappé de stupeur) de leur supplice...

## Grandeur et simplicité de l'action

Cinna est une pièce simple, la plus simple des tragédies de Corneille. Aucune longue narration du passé n'est nécessaire pour saisir les éléments de l'intrigue, qui tiennent en une phrase : Cinna, par amour pour Emilie dont Auguste a tué le père, conspire contre l'empereur avec la complicité, entre autres, de Maxime, qu'il ignore être son rival auprès d'Emilie. Le sujet, comme l'exige le genre tragique, est « illustre, extraordinaire, sérieux »<sup>5</sup>. L'action, qui ne comporte pas d'action secondaire et dont la progression ne dépend pas d'événements externes, tient très aisément dans les vingt-quatre heures. Son caractère simple et achevé est marqué en ces termes par Corneille : « Cinna conspire contre Auguste, et rend compte de sa conspiration à Emilie, voilà le commencement ; Maxime en fait avertir Auguste, voilà le milieu ; Auguste lui pardonne, voilà la fin. »<sup>6</sup>. La tragédie tient même cette gageure de faire du renoncement à l'acte le cœur même de l'action dramatique : les conjurés passent du plan longuement mûri de l'assassinat à l'impossibilité d'agir, tandis que l'empereur passe de l'exercice sanglant du pouvoir à sa mise en question, jusqu'au pardon final. Et gageure plus étonnante encore, pour l'ensemble des personnages, ce renoncement à l'action est glorieux.

<sup>5</sup> Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, éd. par Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 73.

<sup>6</sup> *Discours de l'utilité...*, p. 77.

Conformément à la dignité du genre de la tragédie, une passion jugée noble, la vengeance, se mêle à l'amour et le péril encouru par le héros donne « à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse », c'est-à-dire un péril pour l'Etat. De la rime d'ouverture « vengeance /naissance » dans la bouche d'Emilie, à la rime de clôture « publier /oublier » prononcée par Auguste, la tragédie marque le passage d'une logique toute privée de *vendetta* familiale à celle, publique et glorieuse, d'une amnistie qui se veut généreuse amnésie, et refondation de l'Etat. Passage victorieux, lumineux, que soutient un langage aussi simple que majestueux : « Outil de la reconnaissance de chacun dans et par l'Etat, c'est-à-dire par tous, ce langage est [...] dans *Cinna*, d'une admirable clarté. Sa précision, sa limpidité s'accroissent même à mesure que l'on approche de la conclusion, de cette apothéose d'un dans tous et de tous par un. L'Etat, semble nous dire Corneille, c'est aussi un langage transparent »<sup>7</sup>.

Et l'on peut lire aussi la tragédie comme l'histoire du dévoilement d'un secret dangereux, la victoire de la lumière véritable sur un aveuglement sincère, et qui s'achève dans l'« éclat » (vers 1723) d'un règne enfin légitimé par la vertu du souverain : « Et je me rends, Seigneur, à ces hautes bontés, / Je recouvre la vue auprès de leurs clartés », s'exclame Emilie conquise et éblouie (v. 1715-1716. Nos italiques).

## La scène et le secret

La simplicité et l'unité de l'action ne lèvent pas cependant la difficulté particulière qu'il y a à faire tenir une tragédie de conspiration dans les contraintes de l'unité de lieu. Corneille le reconnaît volontiers dans l'« Examen » de sa tragédie : « Il est vrai qu'il s'y rencontre une duplicité de lieu particulier. La moitié de la pièce se passe chez Emilie, et l'autre dans le cabinet d'Auguste. J'aurais été ridicule si j'avais prétendu que cet Empereur délibérât avec Maxime et Cinna, s'il quitterait l'Empire, ou non, précisément dans la même place, où ce dernier vient de rendre compte à Emilie de la conspiration qu'il a formée contre lui. C'est ce qui m'a fait rompre la liaison des scènes au quatrième acte, n'ayant pu me résoudre à faire que Maxime vînt donner l'alarme à Emilie de la conjuration découverte au lieu même où Auguste en venait de recevoir l'avis par son ordre »<sup>8</sup>.

On ne sait comment se présentait la scène au moment de la création de la pièce : les acteurs jouaient-ils dans un décor dit « à compartiments », une tapisserie masquant alternativement le(s) lieu(x) inutilisé(s) ? Ou s'agissait-il déjà d'un décor unique ? Cette question n'est pas exclusivement d'ordre technique, et engage l'écriture dramatique, pour deux raisons. L'unité de lieu est d'abord, avec l'unité de temps, la clef du système de la vraisemblance dite « classique » : « La théorie classique veut que l'espace dans lequel évoluent les personnages soit toujours le même : si le spectateur voit l'action se déplacer d'un lieu à un autre sans que lui-même se déplace, il sentira un artifice théâtral, et l'idéal de l'illusion absolue ne sera pas parfaitement atteint. [...] Dans ses *Discours*, Corneille feint de croire que l'unité de lieu n'est pas une règle en soi, mais qu'elle découle de l'unité de temps : aussi estime-t-il que l'on peut déplacer le lieu d'un point à un autre dans la mesure où vingt-quatre heures le permettent »<sup>9</sup>. La relative liberté avec laquelle Corneille traite cette question du lieu (« La scène est à Rome ») suggère ses réticences à l'égard de la vraisemblance scénique : le spectateur, pense Corneille, n'oublie jamais qu'il est au théâtre, et vient y chercher, plutôt que l'illusion de la réalité, de quoi « s'étonner », c'est-à-dire éprouver, face aux actions représentées ou évoquées, les passions fortes que sont la surprise, la pitié, la crainte ou l'admiration.

Traduite par le décor unique (le plus souvent, dans les mises en scène de la pièce, le palais d'Auguste, dans lequel Emilie est censée avoir un appartement privé), l'unité de

<sup>7</sup> Bernard Dort, *Corneille dramaturge. Essai*, Paris, L'Arche, 1957 rééd. 1972, p. 161.

<sup>8</sup> Corneille, « Examen » de *Cinna* (1660), Georges Forestier, éd. de *Cinna*, Paris, Gallimard, « Folio classique » 1994, rééd. 2005, p. 38.

<sup>9</sup> Georges Forestier, « Folio classique », p. 160-161.

lieu a pour second effet de radicaliser l'opposition binaire entre ce qui est en-scène, vu par le spectateur, et ce qui, hors-scène, reste invisible et n'est accessible que par la parole des personnages. Corneille choisit ainsi, non de nous faire assister à la scène subversive de la conspiration, mais au récit qu'en fait Cinna à Emilie (acte I, scène 3). En redisant (revivant ?) ses propres discours, Cinna fait surgir ce hors-scène invisible qui, par opposition à l'espace éclairé de la scène, peut paraître le lieu du secret, mais aussi de l'erreur et du crime : on croit voir briller dans l'ombre les regards étincelants de fureur des conjurés (v. 160) ou, plus loin dans la pièce, miroiter dans la nuit noire les eaux rapides du Tibre où Maxime s'est jeté, croit Euphorbe (v. 1113-1115). De l'unité de lieu imposée par les doctes, Corneille tire donc des effets puissants, sans pour autant se plier à une totale contrainte<sup>10</sup>.

## Une pièce-procès

On peut, selon G. Forestier, lire dans *Cinna* deux procès successifs et imbriqués : « dans un premier temps, l'accusé est Auguste : réquisitoire des conjurés au premier acte ; plaidoirie (sans le savoir) d'Auguste devant les deux chefs de la conjuration au second acte ; impossibilité pour les deux juges (Cinna et Maxime) d'accomplir désormais la sentence ; le conflit se développe entre eux, et Cinna se retrouve en position d'accusé [...] devant Maxime, accusateur et juge [...]. La sentence de Maxime (séduit par les paroles fallacieuses de son affranchi) aboutit à la dénonciation du complot à Auguste ; dès lors, jusqu'à la fin de la pièce, la situation initiale est inversée : c'est Auguste qui est désormais dans la situation d'accusateur-juge, et Cinna dans celle d'accusé, et l'issue du procès ne fait guère de doute, l'accusé renonçant à se défendre »<sup>11</sup>.

Gilles Declercq souligne cependant que la première partie n'est pleinement judiciaire que pour le spectateur, dans la mesure où les conjurés, Emilie exceptée, sont davantage dans une stratégie d'exécution que d'accusation : « Cinna notamment, lorsqu'il relate la harangue qu'il a proférée pour mobiliser les conjurés (I, 3), s'inscrit dans le délibératif plutôt que dans le judiciaire ; quant à Auguste qui prend conseil et décision (II, 1), il est explicitement dans l'ordre délibératif »<sup>12</sup>. Nécessité s'impose donc de distinguer soigneusement la rhétorique extra-scénique, qui offre un spectacle au jugement du spectateur, de la rhétorique intra-scénique, où les personnages sont tous concernés par la question, y compris les arbitres, dont la décision engage non l'évaluation du passé mais bien le présent et l'avenir. Le genre rhétorique primordial dans la tragédie est donc le genre délibératif, mais contrarié par l'inégalité de condition et de pouvoir des personnages. Le geste de clémence d'Auguste, fruit d'une délibération dont les derniers moments sont tenus secrets, éclate au contraire comme un « coup de majesté » et accomplit le dépassement du judiciaire : le roi est présent ici comme maître absolu de l'Etat plutôt que comme juge, répondant ainsi aux exigences que formulera Corneille dans l'« Examen » de *Clitandre*<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Sur les réticences de Corneille à l'égard de l'unité de lieu, voir le *Discours des trois unités*, éd. citée, p. 148-152.

<sup>11</sup> Georges Forestier, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan, 1993, p. 47.

<sup>12</sup> Gilles Declercq, « L'identification des genres oratoires en tragédie française du 17<sup>e</sup> siècle (*Iphigénie*, *Cinna*) », dans *Theatrum Mundi. Studies in honor of Ronald W. Tobin*, éd. par Claire Carlin and Kathleen Wine, Charlottesville, VA, Rookwood Press, coll. « EMF Critiques », 2003, p. 230-238. Citation p. 231-232.

<sup>13</sup> Corneille, « Examen » de *Clitandre*, dans *Œuvres complètes*, éd. par Georges Couton, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, t. I, p. 102-103.

L'usage de la rhétorique est toujours délicat au théâtre, où l'art du poète dramatique doit demeurer discret : « Il y a cette différence [...] entre le poète dramatique et l'orateur, que celui-ci peut étaler son art et le rendre remarquable avec pleine liberté, et que l'autre doit le cacher avec soin, parce que ce n'est jamais lui qui parle, et que ceux qu'il fait parler ne sont pas des orateurs »<sup>15</sup>. On peut ainsi distinguer au théâtre **trois niveaux d'analyse de la rhétorique, particulièrement frappants dans *Cinna***.

On distinguera ainsi, au premier niveau, **l'art de persuader** que mobilisent explicitement les personnages eux-mêmes face à un ou plusieurs interlocuteurs. On trouve ainsi dans *Cinna* une large palette de genres rhétoriques : **le judiciaire** (II, 2 et V, 1), **le délibératif** avec un but d'incitation (I, 3 et IV, 3) ou **de dissuasion** (I, 4 ; II, 1 ; III, 4), **le démonstratif** marquant le blâme (I, 3 ; II, 1) ou **l'éloge** (V, 3). Si la rhétorique des personnages, pour toucher et convaincre, mobilise consciemment les ressorts de la pitié et de l'indignation aussi bien que la rigueur des enthymèmes<sup>16</sup> et la science des exemples, elle doit rester néanmoins dans les limites de la vraisemblance. Le dramaturge doit tenir compte de **l'ethos de ses personnages**, de leur sexe, de leur caractère, des circonstances de leur discours : c'est **en tribun talentueux** que Cinna s'est adressé aux conjurés (I, 3), c'est **en courtisan habile qu'il conseille Auguste** (II, 1), c'est **en amant désespéré** qu'il tente de fléchir Emilie (III, 4). On pourra ainsi examiner l'art avec lequel les personnages dissimulent derrière des sentences, qui se présentent comme des vérités incontestables, le caractère audacieux ou spécieux de leurs arguments.

Au second niveau, on fera l'analyse **de la rhétorique implicite, directement destinée à émouvoir le spectateur, des personnages animés par leurs passions et leurs intérêts**, et que le dramaturge fait parler comme « naturellement ». Les sentiments qu'ils sont censés éprouver sont parfois peu compatibles avec une parfaite maîtrise des moyens oratoires, et Corneille n'a pas oublié, pour faire parler Emilie, les reproches tatillons faits à la **Chimène du *Cid***, dont les plaintes avaient paru à certains **trop brillantes** d'artifices rhétoriques. Particulièrement propres à faire apparaître la distance qui sépare le niveau de la conscience et de la volonté de celui de la passion, les monologues de délibération, et plus particulièrement encore ceux qui n'aboutissent pas, et maintiennent l'hésitation : le **douloureux débat de Cinna** (III, 3), **l'examen de conscience d'Auguste** (IV, 2).

Ces deux formes de rhétorique peuvent enfin se superposer, « lorsque derrière les moyens de convaincre visiblement utilisés par un personnage, le spectateur sera invité à découvrir l'expression de ses passions ou de ses intentions secrètes »<sup>17</sup>. C'est à ce genre de polyphonie que Corneille, de l'aveu de ses contemporains, excellait. On peut ainsi goûter, dans le récit que fait Cinna de **la réunion des conjurés, le tressage subtil** des niveaux rhétoriques : le personnage rapporte **un discours** qu'il a prononcé précisément **« en orateur »**, mais ce témoignage de l'éloquence de Cinna face aux conspirateurs est mis au service de **sa volonté de séduire Emilie**, et sert de preuve de son ardeur à la servir. N'est-ce pas le moyen, pour Corneille, de suggérer **l'impureté des mobiles** de la conspiration, par **cette soumission de l'éloquence politique à la passion privée** ? A l'acte

<sup>14</sup> Jacques Morel, « Rhétorique et tragédie », *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 45-59.

<sup>15</sup> Corneille, *Discours de l'utilité...*, ouvr. cité, p. 84.

<sup>16</sup> *Enthymème* : raisonnement d'ordre rhétorique qui repose sur des prémisses probables (et non certaines comme dans le syllogisme, qui relève de la logique). Le plus souvent, ces prémisses qui relèvent de l'opinion partagée (des « lieux communs » au sens propre) demeurent implicites, parce que jugées évidentes : ainsi, lorsque Emilie émet l'hypothèse que recevoir d'Auguste « la place de Livie » serait pour elle un moyen plus sûr de le tuer, elle passe sous silence un des éléments du raisonnement, qui est l'opinion admise que deux époux vivent dans une intimité qui serait favorable à ses desseins. Mais le caractère elliptique du raisonnement lui confère aussi une grande force, dans la mesure où il est difficile de remettre en question ce qui précisément est resté implicite. Ainsi, la maxime par laquelle Euphorbe tente de convaincre Maxime de dénoncer le complot : « On n'est point criminel, quand on punit un crime », repose-t-elle sur la prémisse implicite que la conjuration républicaine est un crime. La vive réaction de Maxime montre bien qu'il a saisi ce que le raisonnement d'Euphorbe a de captieux : « Un crime, par qui Rome obtient sa liberté ! », et oblige Euphorbe à changer de stratégie argumentative (vers 742-744).

<sup>17</sup> J. Morel, article cité, p. 50.

Il, lors de la consultation par Auguste de ses conseillers, se fait sentir encore la duplicité : dans les réponses apparemment sereines et désintéressées de Cinna et de Maxime, le spectateur doit sentir néanmoins l'inquiétude, le soulagement, le désir de Cinna d'achever le projet d'assassinat, celui au contraire de Maxime de profiter de la disposition d'Auguste à renoncer au pouvoir. Mais cette ironie du personnage est elle-même interrogée ironiquement par le dramaturge : l'éloquence « abrupte et vive » de Cinna est peut-être déjà le signe de la justesse profonde d'une argumentation pro-monarchiste qu'il ne déploie à ce moment-là que sans y croire, en « sophiste », et à laquelle le dénouement donnera toute sa force, tandis que la rhétorique de Maxime, « insinuante et flatteuse », suggère peut-être que la critique de la monarchie ne peut être faite que par celui qui se révélera traître à ses amis et à la cause qu'il semble pourtant si ardemment défendre. Les énoncés ont donc, dans *Cinna*, souvent double voire triple sens, et une grande partie du plaisir de la représentation, mais aussi de la lecture et de la relecture de la pièce, tient à cet art consommé avec lequel Corneille s'adresse à l'intelligence du public.

### Cinna, héros républicain ?

« Premier acteur » de la tragédie, et qui lui donne son titre, Cinna possède la perfection qui caractérise les héros chez Corneille. Le dramaturge a modifié sur ce point une donnée importante de l'Histoire romaine, qui qualifiait Cinna de « stupide ». Rien de tel dans la pièce, où le personnage principal paraît aussi lucide que déterminé: sans illusion, il sait que l'échec ou le succès déterminera si la conspiration qu'il anime fut crime, ou justice. Mais est-il pour autant un héros républicain ? Il hait certes la tyrannie et les crimes du triumvirat ; il a conservé surtout des guerres civiles et des proscriptions un souvenir horrifié. Mais ce n'est que brièvement qu'il mentionne, comme Emilie, l'espoir de la « liberté de Rome », et il ne développe aucun éloge du régime républicain. C'est pour servir la vengeance d'Emilie et s'illustrer dans une action d'éclat, plus par amour de la république, que Cinna complotte contre Auguste. En toute cohérence avec son projet de tyrannicide, Cinna empêche Auguste d'abdiquer, mais se trouve forcé de reconnaître que celui qu'il poursuit ne se comporte plus en tyran, précisément. La parole donnée à Emilie, et que celle-ci refuse de reprendre, enchaîne alors Cinna à une action qu'il désavoue désormais : dilemme dont la seule issue lui paraît le suicide, une fois le forfait accompli. Le personnage éponyme se comporte donc bien en héros « romain ». Mais les discours de légitimation du pouvoir monarchique que Cinna a tenus à l'empereur, et qui ont convaincu ce dernier, relevaient-ils de la feinte et du masque, ou n'ont-ils été si convaincants que parce qu'ils partaient d'un esprit déjà convaincu, sans le savoir peut-être nettement, de la supériorité d'un roi sur un tyran, mais aussi sur « l'Etat populaire » (v. 521) ? Cinna croyait jouer d'artifice, et son plaidoyer feint en faveur de la monarchie devient au dénouement le fond même de son adhésion au règne d'Auguste. Dépassé par ses propres paroles, le héros éponyme est emblématique peut-être alors de la puissance du théâtre, de la capacité des discours à percer le masque sous lequel ils sont proférés, de la force avec laquelle ils éclatent, hors de la portée de ceux-là mêmes qui les ont articulés.

### Emilie ou « l'adorable furie »

Guez de Balzac, écrivain et arbitre respecté dans le monde des Lettres, complimente Corneille pour l'invention de Sabine dans *Horace* et d'Emilie dans *Cinna*: « Qu'est-ce que la saine Antiquité a produit de vigoureux et de ferme dans le sexe faible, qui soit comparable à ces nouvelles Héroïnes que vous avez mises au monde ; à ces Romaines de votre façon ? [...] un Docteur de mes voisins [...] se contentait le premier jour de dire que votre Emilie était une rivale de Caton et de Brutus, dans la passion de la Liberté. A cette heure il va bien plus loin. Tantôt il la nomme la Possédée du Démon de la République ; et quelquefois la belle, la raisonnable, la sainte et l'adorable Furie. Voilà d'étranges paroles sur le sujet de votre Romaine, mais elles ne sont pas sans fondement »<sup>18</sup>. Comment ne pas voir, dans les qualificatifs de « Possédée » et de « Furie », une condamnation du personnage, qui « veut sacrifier à son père une victime qui serait trop grande pour Jupiter même »<sup>19</sup> ? Balzac reconnaît certes l'*ethos* vertueux d'Emilie, sa « grandeur d'âme » : Emilie met une énergie passionnée à accomplir le devoir de venger son père, quel qu'en soit le prix, quels qu'en soient les moyens. Corneille en effet est allé même jusqu'à placer dans la bouche de la jeune fille une hypothèse fugitive, car scandaleuse : devenir l'épouse d'Auguste serait pour elle un moyen plus sûr de le tuer (v. 81-82). Emilie renvoie alors peut-être à la figure de Judith,

<sup>18</sup> Guez de Balzac, lettre du 17 janvier 1643, citée *in extenso* par G. Forestier, éd. Folio, p. 149-151.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 150.

légitimant la « sainte » évoquée par Balzac. Mais le spectateur n'aura peut-être pas oublié ces vers et leur trouvera alors un sidérant parfum d'inceste lorsqu'il apprendra, autre invention de Corneille, qu'Auguste a fait d'Emilie sa fille adoptive : moyen, en plaçant la violence au sein des alliances les plus étroites, d'exciter la pitié à l'égard de l'empereur, qui découvre que celle qu'il chérit comme sa fille est l'âme du complot. Mais n'est-ce pas suggérer aussi, dans cette indifférence à l'égard des moyens de la vengeance (v. 84, 973-976), dans ce refus farouche de reconnaître les bienfaits (v. 73-80, 84), une faute qui condamne d'avance le projet ? « Je suis ce que j'étais » (v. 78), « Je suis toujours moi-même » (v. 914), clame celle qui érige en valeurs absolues la constance et la liberté intérieure des stoïques (v. 943). Animée par une passion admirable, mais excessive parce qu'insensible au temps et aux circonstances, Emilie, comme Chimène, représente le risque de l'immobilisation de tout et de tous dans la logique mortifère de la *vendetta*. Sa conversion lui permet de nommer « forfait » ce qui lui semblait justice (v. 1717) : si le gouvernement légitime est celui qui repose sur la justice, encore faut-il être en mesure de dire où est le juste et où est l'injuste. Or qui le peut, et à quel prix ? Le personnage d'Auguste, en accomplissant le geste inouï du pardon, résout cette aporie en allant au-delà de la justice même.

### D'Octave à Auguste : le sens d'une métamorphose

Créon agissait en tyran dans *Médée*. Don Fernand dans *Le Cid* et Tulle dans *Horace* étaient des rois-juges. Auguste est le premier roi-héros, placé devant un danger dont l'issue dépasse sa destinée individuelle : qu'il soit tué, qu'il abdique ou qu'il se suicide, sa mort ou sa démission mettent en péril l'Etat. L'Histoire romaine, loin de constituer pour lui un réservoir d'exemples pour une ligne de conduite assurée, lui offre au contraire un parallèle paradoxal : le tyran Sylla, en dépit de son passé sanglant, est mort « aimé, tranquille », tandis que Jules César, « tout débonnaire » (v. 383), est mort assassiné. Lequel des deux faut-il imiter, se demande Auguste ? Se démettre du pouvoir, rétablir la république, c'est imiter Sylla, dont les cruautés dépassent pourtant celles que, sous le nom d'Octave, il a lui-même commises ; c'est rendre inutiles tous les crimes et toutes les guerres qui l'ont mené à ce pouvoir suprême qu'il exerce aujourd'hui sous le titre d'Auguste ; c'est rouvrir enfin la porte aux luttes des factions, à la guerre civile. Mais conserver le pouvoir, c'est prendre le risque, pour soi et pour l'Etat, de tomber sous le coup d'un régicide.

C'est à dessein que le dramaturge rappelle de façon frappante et répétée qu'avant d'être Auguste, le personnage a été Octave, le triumvir qui a mis tant de détermination à venger Jules César, mais qui s'est aussi baigné avec tant de cruauté dans le sang de ses ennemis, de ses amis mêmes. L'évocation, par Emilie, par Cinna, par Auguste lui-même, de ses crimes passés a d'abord une fonction dramatique : maintenir jusqu'au bout la crainte d'un dénouement fatal aux conjurés, et rendre plus surprenant le coup de théâtre d'une clémence que rien n'annonçait dans le passé lointain ou proche de l'empereur, si ce n'est la lassitude qu'il exprime (II, 1, puis IV, 4). A la faveur d'une crise qui « consiste en une expérience de dépossession, de désappropriation », « dépouillé, abandonné de tous, trahi par tous »<sup>20</sup>, Auguste naît d'Octave, conservant cependant dans cette métamorphose le trait principal de son caractère, une énergie extraordinaire. Dans la violence qu'Auguste se fait à lui-même, quand Octave la déchaînait sur les autres, l'*ethos* du personnage demeure, mais a changé de signe. C'est donc à la naissance du souverain en l'homme que nous assistons.

<sup>20</sup> Jean-Pierre Landry, « Cinna ou le paradoxe de la clémence », *RHLF* n° 3, mai-juin 2002, p. 443-453. Citation p. 449-450.

### La clémence : un héroïsme moral ?...

Le sous-titre ne figure que dans les deux premières éditions (1643). La clémence d'Auguste n'est pas en effet le sujet de la tragédie, mais en constitue seulement « la fin »<sup>21</sup>. C'est sur ce geste que repose la « merveille », cet événement à la fois explicable et inattendu qui permet de maintenir jusqu'au bout l'intérêt du spectateur pour un dénouement pourtant connu, puisque attesté par l'Histoire.

En tête de la première édition figure la source principale, un passage du *De Clementia* de Sénèque et sa paraphrase par Montaigne, à l'usage de ceux et de celles qui ne lisaient pas le latin. Le traité de Sénèque était dédié au jeune Néron, dont le philosophe était le précepteur. La clémence, selon Sénèque, est la vertu qui marque le mieux le triomphe qu'obtient le sage stoïcien sur la tyrannie des passions. Elle est, à ce titre, la vertu des rois : qui pense gouverner autrui doit d'abord savoir se gouverner soi-même. A la « grandeur d'âme », à l'exigence passionnelle qui précipite Emilie et Cinna dans l'action, le personnage d'Auguste oppose la « magnanimité »<sup>22</sup>, une autre formule de la grandeur fondée sur l'oubli des intérêts personnels et des offenses particulières, tout entière dévouée au bien public, à la *res publica*. L'amitié invoquée (« Soyons amis, Cinna... », v. 1701) prend alors sa pleine résonance politique, philosophique et morale : comme le pensaient les philosophes de l'Antiquité, l'amitié est le fondement même de la cité humaine. Mais au-delà de la sagesse antique, et à l'image du Christ qui naît sous son règne, l'empereur se trouve capable non seulement de pardonner à qui l'a trahi, mais de l'aimer encore et de répondre au mal par un surcroît de bienfaits. Faisant par ce moyen la conquête du cœur de ses sujets, Auguste annonce un règne d'amour, libéré de la terreur, de la vengeance et du meurtre.

Une partie de l'enseignement stoïcien, et plus particulièrement cet « exercice de soi » et cette valeur accordée à l'amitié, s'est trouvé repris et transformé par l'humanisme chrétien, dans les valeurs du sacrifice et de la charité. *Cinna* est strictement contemporain de la querelle sur *La vertu des païens*. Cette formule est le titre d'un traité de La Mothe Le Vayer, paru en 1642 : par les exemples de Socrate, Zénon, Confucius et d'autres philosophes, sages ou héros d'autrefois ou d'ailleurs, l'auteur s'emploie à démontrer qu'une forme de vertu est possible sans la foi chrétienne. Les moralistes proches de l'augustinisme, et le courant janséniste en particulier, mènent au contraire une critique méthodique des illusions du stoïcisme, et jettent le doute sur la pureté des mobiles dans ce geste de clémence. Dans une lettre au père Thomas Esprit du 6 février [1665 ?], La Rochefoucauld, commentant sa maxime « les vices entrent souvent dans la composition de quelques vertus, comme les poisons entrent dans la composition des plus grands remèdes », donne l'exemple de *Cinna* : « dans la clémence d'Auguste pour Cinna il y eut un désir d'éprouver un remède nouveau, une lassitude de répandre inutilement tant de sang, et une crainte des événements à quoi on a plus tôt fait de donner le nom de vertu que de faire l'anatomie des tous les replis du cœur »<sup>23</sup>. On trouve un prolongement de ce type d'analyse dans la brillante lecture que propose Serge Doubrovsky : « Auguste ne pardonne pas par charité ou par magnanimité, au sens moderne, mais par « générosité », au sens du XVIIe siècle, c'est-à-dire par orgueil aristocratique, pour prouver, à ses yeux comme à ceux des autres, sa propre supériorité »<sup>24</sup>. On retrouve ici l'écho de la condamnation que faisait Port-Royal de

<sup>21</sup> Corneille, *Discours du poème dramatique*, ouvr. cité, p.77.

<sup>22</sup> Sur la différence entre « grandeur d'âme » et « magnanimité », voir Marc Fumaroli, « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité », dans *Héros et orateurs*, Genève, Droz, 1996, coll. « Titre courant », p. 322-348.

<sup>23</sup> La Rochefoucauld, *Œuvres complètes*, La Pléiade, p. 630-631, cité par G. Couton, p. 1589 n. 3.

<sup>24</sup> Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, coll. « Tel », p. 214.

l'orgueil des stoïciens, leur soupçon radical à l'égard des prétendues « vertus humaines », leur conviction que l'amour de soi est toujours le mobile de l'homme déchu.

### ...calcul politique ?...

Un autre soupçon, d'ordre politique, a été plus tardivement formulé : le geste de clémence serait-il pure habileté, machiavélisme subtil, et non héroïsme moral ? Une anecdote très célèbre nous apprend la façon dont le tragédien Monvel joua *Cinna* devant Napoléon 1<sup>er</sup>. Mme de Rémusat rapporte les paroles de l'empereur : « [...] il n'y a pas bien longtemps que je me suis expliqué le dénouement de *Cinna*. Je n'y voyais d'abord que le moyen de faire un cinquième acte pathétique, et encore la clémence proprement dite est une si pauvre petite vertu quand elle n'est point appuyée sur la politique que celle d'Auguste, devenu tout à coup un prince débonnaire, ne me paraissait pas digne de terminer cette belle tragédie. Mais une fois Monvel, en jouant devant moi, m'a dévoilé tout le mystère de cette grande conception. Il prononça le : 'Soyons amis, Cinna' d'un ton si habile et si rusé que je compris que cette action n'était que la feinte d'un tyran, et j'ai approuvé comme calcul ce qui me semblait puénil comme sentiment. Il faut toujours dire ces vers de manière que de tous ceux qui l'écoutent il n'y ait que Cinna de trompé »<sup>25</sup>. Le grand acteur Talma au contraire ne reprit jamais ce jeu de scène, qui a toutes chances d'être un fameux contresens. La conduite du héros tragique ne peut être dictée par la « politique » : ce terme, toujours péjoratif chez Corneille, désigne une conduite des affaires manipulatrice et rusée, inspirée de Machiavel. La question est difficile à trancher cependant, dans la mesure où Auguste refuse avec vigueur et les conseils d'abord machiavéliens de Livie (IV, 3, v. 1199-1216), mais aussi la maxime de conduite stoïcienne et « généreuse » qu'elle lui propose de suivre : « C'est régner sur vous-même, et par un noble choix / Pratiquer la vertu la plus digne des Rois » (v. 1243-1244). Peut-on lire, dans *Cinna*, une claire pensée politique de Corneille ?

La pièce d'abord témoigne du refus, constant chez Corneille, de légitimer tout assassinat d'un souverain, y compris celui d'un tyran. La personne du roi est sacrée : « Quoi qu'il ait fait ou fasse, il est inviolable », martèle Livie (v. 1614). La clémence d'Auguste rend son pouvoir « plus juste » (v. 1732), ce qui signifie que son règne était déjà légitime. Quels qu'aient été en effet les moyens de la conquête d'une couronne, la réussite est la preuve de la légitimité du régime fondé, et la garantie de sa durée :

« Tous ces crimes d'Etat qu'on fait pour la Couronne,  
Le Ciel nous en absout, alors qu'il nous la donne,  
Et dans le sacré rang où sa faveur l'a mis,  
Le passé devient juste, et l'avenir permis. » (v. 1609-1612)

Mais rien n'autorise à faire des paroles de Livie l'expression directe d'une pensée politique de Corneille, qui se lit peut-être autant dans les silences qu'il conserve que dans les paroles qu'il met dans la bouche de ses personnages. Ainsi la décision que prend Auguste de pardonner ne fait-elle pas l'objet d'une ultime délibération à laquelle assisterait le spectateur. Est-ce même la rationalité, qu'elle soit morale ou politique, qui la dicte ? Corneille a choisi de faire silence sur ce point, et c'est peut-être une façon pour le dramaturge chrétien de suggérer que la Providence, qui guide les souverains et les peuples, le fait selon des voies impénétrables aux chrétiens eux-mêmes, et tout à fait insoupçonnées des païens.

<sup>25</sup> Madame de Rémusat, *Mémoires*, Paris, Calmann Lévy, 1880, t.I, 4, p. 279.

Si la force peut devenir justice, ce n'est qu'en faveur de la monarchie : le roi ou l'empereur n'a d'autorité à régner seul que parce qu'il représente sur terre le seul Dieu véritable, qui règne aux cieux. Corneille, à l'instar de beaucoup de ses contemporains, voit probablement dans le règne d'Auguste une « figure », annonciatrice de la monarchie absolue de droit divin, établie en France après les convulsions des guerres civiles de religion. Il est fort probable en effet qu'outre Sénèque et les historiens grecs tardifs, Corneille a suivi le récit donné par le R. P. Nicolas Coëffeteau dans son *Histoire romaine, contenant tout ce qui s'est passé de plus mémorable depuis le commencement de l'Empire d'Auguste, jusques à celui de Constantin le Grand* (1621) : l'histoire de Rome y est présentée aux rois - et plus particulièrement au roi de France - comme « un riche patron de ce qu'ils se proposent d'imiter » (« Avertissement au lecteur », n. p.). L'historien français souligne la grandeur d'Auguste, dont la naissance est accompagnée de mille présages, que le lecteur chrétien doit comprendre comme « autant de preuves visibles qui font connaître, *Que le tout-puissant dispose des Royaumes de la Terre, & qu'il donne les Sceptres à qui il lui plaît* ». Ces présages annoncent en outre « la gloire que Dieu avait préparée à ce grand Prince, sous le paisible Empire duquel il voulait que son Fils parût au monde revêtu de notre humanité. » (p. 218-219). C'est en effet sous Auguste que naît le Christ, et le règne de l'empereur romain paraît, plus que tout autre dans l'Antiquité, marqué par une Providence que les païens ne pouvaient pas reconnaître, mais que le dramaturge chrétien qu'est Corneille pouvait souhaiter placer à l'horizon de sa tragédie, qu'il fera suivre dès l'année suivante de *Polyeucte*, tragédie chrétienne.

Parmi les indices, ténus, de la présence ignorée par les personnages de la Providence, on notera l'effacement dans la pièce de toute mention trop précise de la religion païenne, au profit d'expressions plus générales comme « le Ciel », qui peuvent renvoyer aussi bien au Dieu unique des chrétiens. C'est bien une sorte de « *Te Deum* », ce cantique qu'on chantait au couronnement des rois, que prononce Emilie au dénouement : « Le Ciel a résolu votre grandeur suprême... » (v. 1721), et Cinna reconnaît sans pouvoir le nommer le « grand moteur des belles destinées » (v. 1749). Mais Corneille prépare plus nettement l'interprétation chrétienne de sa tragédie par une scène entière, toute de son invention : comment en effet comprendre la joie inexplicable d'Emilie à la scène 4 de l'acte IV, alors que Fulvie vient de lui apprendre une série de nouvelles inquiétantes ? « Cela n'est pas dans la nature », critique Voltaire, et la tragédie donnait plus habituellement à voir le pressentiment du malheur (ainsi Chimène, acte I scène 2, vers 47-50). On comprendrait à la rigueur qu'Emilie affronte le malheur avec l'impassibilité qui signale, chez le sage stoïcien, la victoire sur les passions. Mais la joie ? Ce que Corneille donne à voir ici peut-être, c'est l'impuissance de la seule philosophie, si haute soit-elle : si l'Antiquité a pu être vertueuse, ce n'a été qu'avec le secours de la grâce, qui à cet instant chemine peut-être déjà secrètement dans le cœur d'Emilie. Sans que la jeune fille puisse en saisir la cause ni le sens, sa joie anticipe sur l'éblouissement libérateur qui parachèvera le dénouement. Si le pardon d'Auguste n'était dicté que par l'orgueil ou la ruse politique, il ne parviendrait peut-être pas à emporter une adhésion si immédiate ni à manifester une telle puissance de contagion, entraînant après lui les conspirateurs trahis à pardonner à leur tour à Maxime et à Euphorbe.

La pensée politique et religieuse de Corneille, si tant est qu'on puisse en définir les contours exacts, n'est pas indépendante enfin de la forme même de son théâtre. L'esthétique de la « merveille », qui préside au dénouement, pourrait figurer sur la scène profane les effets du pouvoir de Dieu :

« Ils sont toujours obscurs et toujours admirables ;  
Et si par la raison ils étaient entendus,  
Le nom de merveilleux et celui d'ineffables,  
Quelque hauts qu'on les vît, ne leur seraient pas dus. »<sup>26</sup>

« Le tragique cornélien étant providentiel et non fatal, [...] l'heureux équilibre se restaure par les lois grandioses et mystérieuses de la machine dramatique, qui sont la figure des lois de l'univers où Dieu fait servir toutes choses, le mal et le péché compris, à un plus grand bien »<sup>27</sup>.

Mais cette interprétation providentielle n'est pas incompatible pour autant avec une explication rationnelle et morale : chez Corneille, ce n'est jamais sans la libre adhésion du héros au bien ou au mal que se réalise le plan divin, et les efforts des hommes pour demeurer ou devenir vertueux ne sont jamais vains, y compris quand ils paraissent échouer. Là encore, c'est essentiellement par les moyens du style que Corneille suggère cette coopération de l'effort humain avec la grâce divine.

### Le sublime

Dans l'effort moral qu'il s'impose, Auguste est d'abord grandiloquent, comme l'ont été avant lui Emilie et Cinna. Apostrophes solennelles, lexique grandiose, coupes brutales, superlatifs, tous les artifices rhétoriques du style sublime sont mobilisés (v. 1693-1700), jusqu'au moment où, d'un coup, Auguste atteint au véritable sublime, qui n'a besoin d'aucun ornement et qui s'énonce au contraire avec la plus grande simplicité : « Soyons amis, Cinna » (v. 1701). Affectueusement familier, bref comme doit l'être la parole des chefs (*l'imperatoria brevitatis*), fort et doux à la fois, l'énoncé du pardon se fait dans un style qui marque le lien consubstantiel entre épiphanie de la majesté, excellence morale du monarque et simplicité du véritable sublime. Auguste atteint une grandeur qui dépasse à la fois les lois de la raison, les calculs de la politique, la mécanique des passions et les règles du style.

---

<sup>26</sup> Derniers vers de *L'Imitation de Jésus-Christ*, traduits par Corneille, Pléiade t. II, p. 1182.

<sup>27</sup> Michel Bouvier, « Du cœur au théâtre : dessein, résolution, exécution dans la tragédie cornélienne », dans *Lectures de Corneille*, Cinna, Rodogune, Nicomède, textes réunis par Daniel Riou, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 95-118. Citation p. 117.

## BIBLIOGRAPHIE

### Biographies

- BIET, Christian, *Moi, Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2006.  
LE GALL, André, *Pierre Corneille*, Paris, Flammarion, 1997, rééd. 2006.  
NIDERST, Alain, *Pierre Corneille*, Paris, Fayard, 2006.

### Editions de *Cinna*

- Corneille, *Œuvres complètes*, éd. par Georges Couton, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, t. I.  
Corneille, *Cinna*, éd. par Christian Biet, Le Livre de Poche, 2003.  
Corneille, *Cinna*, éd. par Georges Forestier, Folio classique, 1994, rééd. 2005.

### Critique

- Corneille, *Cinna*, Rodogune, Nicomède, *Littératures classiques* n° 32, 1998.  
*Lectures de Corneille*, *Cinna*, Rodogune, Nicomède, textes réunis par Daniel Riou, Presses Universitaires de Rennes, 1997.
- DECLERQ, Gilles, « L'identification des genres oratoires en tragédie française du 17<sup>e</sup> siècle », dans *Theatrum Mundi. Studies in honor of Ronald W. Tobin*, éd. Claire Carlin et Kathleen Wine, Charlottesville, VA, Rookwood Press, 2003, p. 229-238.
- DEFAUX, Gérard, « *Cinna*, tragédie chrétienne? Essai de mise au point », *M.L.N. (Modern Language Notes)*, volume 119, n° 4, septembre 2004, p. 718-765.
- EHRMANN, Jacques, « Les structures de l'échange dans *Cinna* », *Les Temps modernes*, n° 246, novembre 1966, p. 929-960.
- FORESTIER Georges,  
*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.
- Corneille, *le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998.
- FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, rééd. coll. « Titre courant » 1996.
- GEORGES, André, « L'évolution morale d'Auguste dans *Cinna* », *L'Information littéraire*, mars-avril 1982, p. 86-94.  
« L'augustinisme politique de *Cinna*, *Les Lettres romanes*, XLVII n° 3, 1993, p. 147-159.
- « Importance et signification du rôle de Livie dans *Cinna* de P. Corneille », *The Romanic Review*, vol. 79, n°2, March 1988, p. 264-282.
- GOSSIP, Christopher. J., « La clémence d'Auguste, ou pour une interprétation textuelle du *Cinna* de Corneille », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 184, juillet-septembre 1994, p. 547-553.  
Réponse à R. Pommier, *XVII<sup>e</sup> siècle*, janvier-mars 1996, n° 190, p. 220-222.
- HERLAND, Louis, « Le pardon d'Auguste dans *Cinna* », *La Table ronde*, n° 158, février 1961, p. 113-126.
- JACKSON, John E., « Corneille : du triomphe de la vengeance à l'instauration de la loi », *XVII<sup>e</sup> siècle* n° 155, avril-juin 1987, p. 155-172.
- LANDRY, Jean-Pierre, « *Cinna* ou le paradoxe de la clémence », *RHLF* n° 3, 2002, p. 443-453.
- LASSERRE, François, *Corneille de 1638 à 1642. La Crise technique d'Horace, *Cinna* et Polyeucte*, « Biblio 17 », Paris-Seattle-Tübingen, *PFSC*, 1990.

PETRIS, Loris, « Du pathétique à l'*ethos* magnanime : l'argumentation dans *Cinna* de Corneille », *XVII<sup>e</sup> siècle* n° 219, avril-juin 2003, p. 217-232.

POMMIER, René, « Quand Auguste décide-t-il de pardonner ? », *XVII<sup>e</sup> siècle*, janvier-mars 1993, n° 178, p. 139-155.

Réponse à C. Gossip, *XVII<sup>e</sup> siècle*, janvier-mars 1996, n° 190, p. 219-220.

ZUBER, Roger, « La conversion d'Emilie », dans *Héroïsme et création littéraire sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 261-276.