

## CINNA OU LE PARADOXE DE LA CLÉMENCE

Jean-Pierre Landry

**P.U.F.** | *Revue d'histoire littéraire de la France*

2002/3 - Vol. 102  
pages 443 à 453

ISSN 0035-2411

Article disponible en ligne à l'adresse:

-----  
<http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2002-3-page-443.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Landry Jean-Pierre, « Cinna ou le paradoxe de la Clémence »,  
*Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002/3 Vol. 102, p. 443-453. DOI : 10.3917/rhlf.023.0443  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour P.U.F..

© P.U.F.. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## NOTES ET DOCUMENTS

### CINNA OU LE PARADOXE DE LA CLÉMENCE

JEAN-PIERRE LANDRY\*

*Cinna ou la clémence d'Auguste* est un texte très — trop ? — connu, un classique consacré, un chef-d'œuvre intouchable. Et pourtant cette tragédie ne cesse d'intriguer les critiques. C. Venesoen n'hésite pas à écrire que « toute relecture de *Cinna* risque de réserver quelques surprises »<sup>1</sup>. Il n'y a pas si longtemps, l'interprétation du dénouement de cette pièce a encore provoqué une polémique entre trois critiques de qualité, A. Georges, R. Pommier et C. J. Gossip<sup>2</sup>. Par ailleurs, on peut se faire une idée du foisonnement des commentaires contradictoires de cette œuvre en consultant le panorama qu'en brossent W. Leiner et S. Bayne dans leur étude : « *Cinna* ou l'agenouillement d'Émilie devant la clémence d'Auguste »<sup>3</sup>.

Les travaux de ces chercheurs ont, semble-t-il, ouvert la voie à une interprétation globale de la pièce, une interprétation qui prendrait en compte à la fois la dramaturgie et la signification (éthique, philosophique, spirituelle) du texte. Il s'agit donc de tenter de montrer que le pardon d'Auguste est à la fois un effet dramatique — un « coup de théâtre » —

\* Université Jean-Moulin - Lyon III.

1. « *Cinna* et les avatars de l'héroïsme cornélien », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XVIII, 1991, n° 35, p. 359.

2. A. Georges, « L'Évolution morale d'Auguste dans *Cinna* », *L'Information littéraire*, mars-avril 1982, p. 86-91 ; R. Pommier, « Quand Auguste décide-t-il de pardonner ? », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, janvier-mars 1993, n° 178, p. 139-155 ; C. J. Gossip, « La clémence d'Auguste, ou pour une interprétation textuelle du *Cinna* de Corneille », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, juillet-septembre 1994, n° 184, p. 547-554 ; réponses de R. Pommier et de C. J. Gossip dans *XVII<sup>e</sup> Siècle*, janvier-mars 1996, n° 190, p. 219-222.

3. Dans *Onze études sur l'image de la femme...*, réunies par W. Leiner, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984, p. 147-163.

RHLF, 2002, n° 3, p. 443-459

et un acte d'une portée morale profonde, qui révèle toute une philosophie de l'existence.

La première remarque qui s'impose au spectateur de *Cinna* concerne le poids du passé, un poids qui marque tous les protagonistes et qui finit par les écraser.

Parmi les personnages, il en est un pour qui cela paraît peu évident, c'est Cinna. Et pourtant, comment oublier qu'il porte en lui le souvenir de son aïeul, Pompée ? On peut considérer que c'est parfois un souvenir commode, qui lui offre un argument politique facile, comme dans son discours aux conjurés. Il termine en effet sa harangue par le rappel des liens qui le rattachent à ce glorieux ancêtre, et affirme que sa conduite est dictée par la fidélité à cet exemple illustre :

Ainsi d'un coup mortel la victime frappée  
Fera voir si je suis du sang du grand Pompée [...] <sup>4</sup>.

Cinna se situe ici dans une logique de la vengeance : le sang appelle le sang. Le personnage se range dans la typologie topique du « héros vengeur ». Même si l'on sait que le personnage obéit à un autre motif — plus profond — celui de mériter Émilie, il n'en reste pas moins que le rappel de cette hérédité va marquer tout son rôle. Après sa palinodie du deuxième acte, pour convaincre Auguste de rester sur le trône impérial, Maxime lui rappelle précisément le souvenir et l'exemple de son « aïeul Pompée » <sup>5</sup>. De la même façon, Émilie lui reproche de trahir l'idéal de son ancêtre, de n'être pas digne de lui :

Pardonnez-moi, grands dieux, si je me suis trompée  
Quand j'ai pensé chérir un neveu de Pompée,  
Et si d'un faux-semblant mon esprit abusé  
A fait choix d'un esclave en son lieu supposé <sup>6</sup>.

Peut-être n'a-t-on pas examiné ces vers avec assez d'attention : c'est sans doute, de la part d'Émilie, l'aveu qu'elle a d'abord aimé Cinna parce qu'il était le descendant de Pompée. Leur amour ainsi aurait eu une origine idéologique et historique. Décidément, le poids du passé est encore plus lourd qu'on ne le supposait...

Enfin, à l'acte V, c'est Auguste qui rappelle encore à Cinna son lien avec Pompée :

Tu vois le jour, Cinna ; mais ceux dont tu le tiens  
Furent les ennemis de mon père, et les miens :  
Au milieu de leur camp tu reçus la naissance,

4. *Cinna*, I, 3, v. 237-238. Toutes nos citations de l'œuvre renvoient à l'édition de G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. I, p. 903-969.

5. II, 1, v. 563.

6. III, 4, v. 1029-1032.

Et lorsqu'après leur mort tu vins en ma puissance,  
 Leur haine enracinée au milieu de ton sein  
 T'avait mis contre moi les armes à la main ;  
 Tu fus mon ennemi même avant que de naître<sup>7</sup>.

Et Cinna, loin de renier ce schéma, l'assume et le revendique :

Seigneur, je suis Romain, et du sang de Pompée.  
 Le père et les deux fils, lâchement égorgés,  
 Par la mort de César étaient trop peu vengés.  
 C'est là d'un beau dessein l'illustre et seule cause [...]<sup>8</sup>.

Même s'il essaie ainsi de sauver Émilie en cachant les vrais motifs de son engagement dans le complot, Cinna n'en exprime pas moins une partie de la vérité. Car la pièce est bien d'abord une tragédie de la vengeance, de la vengeance familiale. On se rappelle que les conjurés avaient accepté cette explication, y avaient même adhéré avec enthousiasme. Le sens est clair : la vengeance est considérée par la doxa comme un comportement naturel, normal et nécessaire, en quelque sorte un mobile noble, digne d'une tragédie déjà classique.

Il est évidemment plus facile de montrer qu'Émilie est hantée par le passé. Elle est littéralement obsédée par le meurtre de son père, Toranius, assassiné par Auguste. Elle vit dans le souvenir de ce drame. Sa mémoire et son imagination s'unissent pour donner à ce souvenir une force singulière exprimée dès l'ouverture de l'œuvre par la plus énergique des figures, l'hypotypose. Citons simplement ce court passage :

[...] par sa propre main mon père massacré  
 Du trône où je le vois fait le premier degré<sup>9</sup>.

Sa volonté de se venger, d'obtenir une « illustre vengeance » (v. 1), est pour elle un véritable devoir de mémoire. Tout son rôle décline ce thème : « la sanglante image » de son père (v. 13) emplit et obsède sa « triste mémoire » (v. 10), elle est « la cause de [sa] haine » (v. 14), elle lui dicte sa mission.

On peut observer qu'elle va loin, singulièrement loin, en ce sens, comme le montre la discrète érotisation de son discours de vengeance : « impatients désirs » (v. 1), « embrasse » (v. 4), « Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire » (v. 5), « Je m'abandonne toute à vos ardents transports » (v. 15). Le langage du meurtre rejoint celui de la pulsion érotique ; il n'est donc pas étonnant que la vengeance soit la condition de son union avec Cinna. En tout cas, Corneille montre admirablement que le passé obsède Émilie au point de la faire entrer dans une véritable

7. V, 1, v. 1435-1441.

8. V, 1, v. 1546-1549.

9. I, 1, v. 11-12.

mystique de la vengeance. Le point culminant de « ce bouillant mouvement » (v. 19) se situe évidemment dans la deuxième scène du premier acte, quand Émilie confie à Fulvie qu'elle irait jusqu'à épouser Auguste pour avoir la possibilité d'assouvir sa haine, son désir vengeur :

Je recevrais de lui la place de Livie  
Comme un moyen plus sûr d'attenter à sa vie<sup>10</sup>.

Assurément, les spectateurs du XVII<sup>e</sup> siècle ont dû voir ici Émilie comme une seconde Judith<sup>11</sup>. Elle érige sa mission, sa vendetta, en impératif catégorique, ce qu'exprime un vers comme celui-ci :

Pour qui venge son père il n'est point de forfaits<sup>12</sup>.

Le processus mis en scène par Corneille se comprend aisément : le père, représentant de la Loi, dicte à Émilie son devoir. Elle vit pour venger ce père, pour accomplir un devoir qui la hante comme une mémoire d'outre-tombe.

Quant à Auguste, le texte de la pièce est largement constitué du rappel de son passé. Cinna, dans son discours aux conjurés, évoque les guerres civiles et leur cortège d'horreurs ; il insiste surtout sur les responsabilités d'Auguste dans ces atrocités :

J'ajoute en peu de mots : « Toutes ces cruautés,  
La perte de nos biens et de nos libertés,  
Le ravage des champs, le pillage des villes,  
Et les proscriptions, et les guerres civiles,  
Sont les degrés sanglants dont Auguste a fait choix  
Pour monter dans le trône et nous donner des lois [...] »<sup>13</sup>.

Le passé d'Auguste est donc celui d'un tyran (v. 222), mais surtout d'un meurtrier ; en termes anachroniques, nous dirions que la pièce fait de lui un véritable criminel de guerre. Et le spectateur n'est pas surpris d'entendre Cinna prononcer une sentence qui l'exclut de l'humanité :

[...] un homme,  
Si l'on doit le nom d'homme à qui n'a rien d'humain,  
A ce tigre altéré de tout le sang romain<sup>14</sup>.

Par ces vers, Cinna proclame la dénaturaion d'Auguste, le renvoie à sa brutalité essentielle et le ravale à l'animalité.

Les propos d'Émilie vont évidemment dans le même sens. Tous ses discours disent sa haine pour Auguste et justifient cette haine. Ses évoca-

10. I, 2, v. 81-82.

11. On sait la fécondité de cette histoire dans la peinture occidentale (Botticelli, Lucas Cranach, Cristoforo Allori, Caravage, Artemisia Gentileschi...).

12. I, 2, v. 83.

13. I, 3, v. 215-220.

14. I, 3, v. 166-168.

tions du passé de l'empereur sont autant de réquisitoires qui stigmatisent l'énormité de ses crimes, qui ont fait « rougir la terre et l'onde » (v. 941).

Arrêtons ici cet inventaire. Il suffit largement à montrer que chaque personnage est comme prisonnier de son passé. Chacun est engagé dans l'Histoire par référence à son passé. Émilie et Cinna deviennent conspirateurs pour se venger d'un passé durant lequel Auguste a commis les pires exactions. Ce passé les constitue en ennemis irréductibles. La fatalité prend la forme de la vengeance, de la vengeance nécessaire, imposée comme un devoir. La tragédie naît de ce poids du temps ancien sur la vie présente de tous les protagonistes.

C'est alors qu'intervient un élément nouveau, une péripétie imprévue. A l'acte II apparaît un Auguste inattendu, bien différent de celui qu'avaient décrit Émilie et Cinna au premier acte. Auguste, lassé du pouvoir, envisage maintenant d'abdiquer. La raison de cette lassitude réside dans la prise de conscience de la vanité des grandeurs et du pouvoir. Mais derrière cette raison s'en cache une autre, plus profonde : l'empereur traverse une crise existentielle. Comme l'ont remarqué S. Doubrovsky et C. Venesoen, il a le sentiment d'être « un homme haï, trompé, menacé »<sup>15</sup>, un homme solitaire, abandonné. Auguste éprouve un vide affectif : « C'est bien ce désir d'affection [...] qui meut à présent Auguste en perte d'autonomie héroïque »<sup>16</sup>. Et en effet Auguste a besoin de rompre cette solitude, ce qui l'amène à demander, à quémander littéralement l'amitié de Cinna et de Maxime : « Traitez-moi comme ami » (v. 399).

Auguste fait donc devant les spectateurs la douloureuse expérience de la dérélition. A la fin de la scène, il croit avoir trouvé la sérénité, sinon le « repos » qu'il recherchait (v. 376) ; il le croit parce qu'il est sûr de l'amitié que lui portent Cinna et Maxime :

Je vois trop que vos cœurs n'ont point pour moi de fard,  
Et que chacun de vous, dans l'avis qu'il me donne,  
Regarde seulement l'État et ma personne.  
Votre amour en tous deux fait ce combat d'esprits [...] <sup>17</sup>.

Or, par un effet d'ironie tragique, Corneille ne fait qu'enfoncer davantage Auguste dans l'illusion d'être aimé. Et lorsqu'il apprendra la trahison de Cinna, sa réaction sera à la mesure de sa déception : « Quoi ? mes plus chers amis ! » (v. 1081). Le plus remarquable est qu'il n'analyse pas la situation en termes politiques, mais bien en termes affectifs : il est trahi

15. C. Venesoen, art. cit., p. 372.

16. S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 195.

17. II, 1, v. 628-631.

par ceux à qui il ouvrait son « cœur » et dont il avait fait « choix » (v. 1083). Ses exclamations sont révélatrices et significatives :

O trop sensible coup d'une main si chérie !<sup>18</sup>

Le monologue qui suit (IV, 2) est tout à fait éclairant. Auguste examine sa vie, ses crimes passés et éprouve enfin le remords :

Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre.  
 Quoi ! tu veux qu'on t'épargne, et tu n'as rien épargné !  
 Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné,  
 De combien ont rougi les champs de Macédoine [...]!<sup>19</sup>

Le premier vers est capital. « Rentre en toi-même » montre qu'Auguste se livre ici à un examen de conscience, à un grand exercice spirituel par lequel il passe en revue tous les crimes de son passé. On remarque aussi qu'il se nomme spontanément « Octave », retrouvant tout à coup l'identité du coupable, du meurtrier qu'il a naguère été.

Mais, au terme de cet exercice, il n'a pas encore pris sa décision : il hésite entre le suicide et la répression sanglante. Remarquons simplement que ce sont deux décisions mortelles. Dans l'impasse où il se trouve, seule la mort se présente à son esprit comme la solution de son problème existentiel.

Dans l'acte V, le mouvement dramatique s'accélère. La première scène, qui a souvent mis les critiques mal à l'aise, a une signification simple, mais profonde : elle montre qu'Auguste est toujours le même homme. Orgueilleux, dominateur, superbe, il écrase Cinna de son mépris et de sa supériorité. Ce dernier a bien du mérite à ne pas faire trop mauvaise figure face à cet empereur redevenu lui-même et animé par l'énergie de la vengeance. Dans cette scène, c'est encore Octave qui s'exprime.

Lorsque, à la scène 2, Émilie lui annonce sa trahison, sa réaction est essentiellement affective. C'est un père bafoué plus qu'un empereur trahi qui s'exprime dans cette comparaison d'Émilie et de Julie :

L'une m'ôtait l'honneur, l'autre a soif de mon sang ;  
 Et prenant toutes deux leur passion pour guide,  
 L'une fut impudique, et l'autre est parricide.  
 O ma fille ! est-ce là le prix de mes bienfaits ?<sup>20</sup>

Puis il rappelle le passé :

Songe avec quel amour j'élevai ta jeunesse<sup>21</sup>.

Mais il a toujours en lui l'énergie suffisante, ou plutôt la violence suffisante pour prononcer sa sentence : il condamnera au « supplice »

18. IV, 1, v. 1098.

19. IV, 2, v. 1130-1133.

20. V, 2, v. 1592-1595.

21. V, 2, v. 1597.

(v. 1662) le « couple ingrat et perfide » (v. 1657). C'est encore un jugement digne d'Octave. Cependant, Auguste est resté longtemps silencieux (entre les v. 1597 et 1657). On peut penser que la nouvelle de la trahison d'Émilie l'a profondément ébranlé : son mutisme est le moyen théâtral le plus approprié pour traduire ce traumatisme et le cheminement invisible qui s'effectue en lui. C'est donc un personnage profondément touché qui reçoit la nouvelle de la dernière trahison, celle de Maxime. Or Corneille a savamment mis en scène cet épisode. Auguste accueille Maxime comme son ultime recours, le dernier refuge de son affection :

Approche, seul ami que j'éprouve fidèle<sup>22</sup>.

On connaît la suite : Maxime avoue à son tour son forfait et Auguste découvre qu'il a atteint le fond de la solitude et de l'abandon. C'est alors qu'il va prendre la décision du pardon...

Pour S. Doubrovsky, « Auguste ne pardonne pas par charité ou par magnanimité, au sens moderne, mais par *générosité*, au sens du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire par orgueil aristocratique, pour prouver, à ses yeux comme à ceux des autres, sa propre supériorité »<sup>23</sup>.

Pour C. Venesoen, Auguste choisit de « déchoir sur le registre mâle et héroïque [...]. Son *anima* combat et commence à triompher de son *animus* »<sup>24</sup>. L'héroïsme mâle laisse place à une sensibilité féminine, qui lui permet de passer de la force à la clémence.

Pour L. Herland, Auguste est brutalement saisi par la grâce : le pardon n'est pas voulu, médité, décidé par Auguste ; il lui est insufflé par Dieu et par la toute-puissance de sa grâce<sup>25</sup>.

A notre avis, toutes ces interprétations ne font pas assez de place à la profondeur spirituelle dont Corneille a doté son personnage. Nous avons déjà observé que la structure de la tragédie était travaillée de façon à mettre en scène une véritable psychomachie. Or cette psychomachie se déroule à l'intérieur même du personnage, dans sa conscience. Il y a deux êtres dans cet unique personnage : Octave et Auguste. Octave est l'être du passé, celui qui a commis crimes, meurtres, proscriptions. Octave est celui qui a tué Toranius. C'est encore Octave qui écrasait Cinna de son orgueil implacable (V, 1).

Mais, parallèlement, Auguste naît peu à peu en lui. Il naît dans la crise morale que traverse le personnage, une crise qui le conduit jusqu'au bord de la mort (IV, 2). Mais surtout, cette crise consiste en une expérience de

22. V, 3, v. 1665.

23. *Op. cit.*, p. 214.

24. *Art. cit.*, p. 373.

25. L. Herland, « Le pardon d'Auguste dans *Cinna* », *La Table ronde*, n° 15, février 1961, p. 113-126.

dépossession, de désappropriation : il se voit dépouillé, abandonné de tous, trahi par tous. Et c'est alors qu'Octave va enfin devenir Auguste.

Il s'agit, par son pardon, de poser un geste d'humanité. En effet, la pièce montre comment Octave, « ce tigre [...] qui n'a rien d'humain »<sup>26</sup>, va peu à peu reconquérir son humanité. Le sens de son geste de clémence est à situer dans cette perspective. Car au centre de *Cinna* se pose une question qui traverse tout le théâtre de Corneille : l'histoire du monde est une suite de violences, d'atrocités, d'abominations, et on ne sait comment mettre un terme à ce déchaînement. Ici encore la question se pose, la même que dans *Le Cid* : comment arrêter cet engrenage infernal où le sang appelle le sang ? Comment changer le sens tragique de l'Histoire ?

C'est alors qu'intervient le héros. Le héros cornélien est ce personnage qui a l'énergie et la générosité nécessaires pour infléchir le sens de l'Histoire. Auguste est héroïque en ce qu'il accomplit un acte qui va à contre-courant de la violence générale : il est celui qui dit non à la violence naturelle du monde. Mais pour cela il lui faut faire l'expérience fondamentale de tout héros cornélien, l'expérience du sacrifice.

Auguste va devoir renoncer à une partie de lui-même, à la partie violente de son être. Il renonce ici à Octave, à l'homme des guerres civiles, des combats et des assassinats, à l'homme avide de pouvoir qu'il a été naguère. Il lui faut tuer en lui le vieil homme. Octave doit mourir pour laisser vivre le nouvel Auguste : à l'homme de la violence succède l'homme de la clémence. On assiste donc à une véritable conversion du personnage, à sa *metanoia*, à son changement d'*éthos*. Ainsi, le « tigre » Octave laisse place à Auguste, clément, plein de bonté, en un mot « humain ».

Les lectures pessimistes du théâtre de Corneille sont nombreuses. Rappelons, par exemple, celle de R. Mac Bride :

La gloire d'Auguste s'avère de même nature que celle de Cinna. Dans tous deux ce n'est rien d'autre que le lyrisme du désespoir qui transcende le désespoir<sup>27</sup>.

Or il semble que le recours à la tragédie à fin heureuse (Corneille, on le sait, disait même « la tragédie heureuse »<sup>28</sup>) corresponde mal à ce pessimisme. Toute technique implique une métaphysique — ou du moins une vision du monde. Celle de Corneille nous semble, à la lumière de *Cinna*, résolument optimiste, à cette époque du moins.

26. I, 3, p. 167-168.

27. R. Mac Bride, « Quelques réflexions sur le héros cornélien », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, 1974, n° 104, p. 60.

28. *Discours de l'utilité et des parties du Poème dramatique*, éd. G. Couton, *op. cit.*, t. III, p. 126.

*Cinna* pose en fait une question qui hante l'humanité depuis des siècles : comment arrêter l'engrenage du mal ? Comme l'a montré J.-L. Marion, dans ses *Prolégomènes à la charité*<sup>29</sup>, la logique du mal est très précisément la logique de la vengeance : en rendant le mal pour le mal, on l'entretient au nom de la justice. Auguste se trouve exactement dans cette situation : il a le droit légitime de punir ceux qui ont voulu le tuer. Et cependant, contre toute logique et même contre toute justice, il ne le fera pas. Auguste a compris que le mal réside dans sa transmission et qu'il ne peut le vaincre qu'en rompant cette transmission. Il va bloquer le mal en refusant de le rendre, en arrêtant ainsi l'engrenage infernal, le cycle de la violence et de la répression. Auguste renonce donc à toute justice à son endroit. Il choisit de pardonner, c'est-à-dire d'aimer gratuitement, d'aimer à perte, jusqu'à risquer de se perdre lui-même plutôt que de rendre le mal pour le mal.

Corneille fait donc accomplir par Auguste le geste qui réalise le grand rêve humaniste : arrêter le mal, sortir de la spirale de la violence et de la haine. Tel le Serviteur souffrant de la Bible<sup>30</sup>, il ne répond pas aux coups par des coups, ni à l'insulte par l'insulte. Au contraire, à partir du vers 1693, il répond à la trahison et à la haine par le pardon et par le don. Et la conversion en chaîne de tous ses ennemis lui donne raison : il a vraiment vaincu le mal. Le mal en effet n'a pas donné lieu à un mal plus grand ; le mal ne s'est pas propagé, le mal n'a pas suivi son chemin infernal.

Évidemment, nous pourrions prolonger cette analyse et, en nous appuyant sur les belles études de M. Fumaroli<sup>31</sup>, nous pourrions remonter à la source évangélique de la méditation de Corneille. Nous verrions alors dans le dénouement de *Cinna* une illustration de la parole évangélique : « Aimez vos ennemis »<sup>32</sup>. On y trouve, en effet, la même folie que saint Paul assimilait à la sagesse suprême<sup>33</sup>. Esthétiquement, nous pourrions aussi analyser le geste d'Auguste comme la mise en scène parfaitement accomplie du *sublime*.

Cependant, nous préférons en rester à une interprétation purement éthique de l'œuvre. Corneille a mis en scène le grand exercice spirituel ou intellectuel qui permet à Auguste de comprendre que la seule solution pour créer une cité harmonieuse et pour atteindre le bonheur personnel est l'amour, l'*agapê*. Le choix d'Auguste est le résumé de celui que doit effectuer l'humanité tout entière. C'est pourquoi il est permis de considérer *Cinna* non seulement comme l'une des plus grandes tragédies du

29. Ed. La Différence, Paris, 1986.

30. Isaïe, 42, 1-3 ; 49, 1-9 ; 50, 4-11 ; 53, 1-12.

31. Voir *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990.

32. Matthieu, 5, 45.

33. Première Epître aux Corinthiens 1, 18-25.

répertoire classique, mais aussi comme l'une des plus grandes œuvres humanistes du patrimoine européen.

Nous constatons, au début de cette étude, que tous les personnages étaient prisonniers de leur passé. La haine, le désir de vengeance bloquaient le temps : chaque personnage était figé dans ses positions. Émilie disait, au premier acte :

Je demeure toujours la fille d'un proscrit<sup>34</sup>.

Elle ajoutait : « Je suis ce que j'étais » (v. 78). Au troisième acte, elle reprend le même refrain :

Je suis toujours moi-même, et mon cœur n'est point autre<sup>35</sup>.

Et jusqu'au discours de la clémence, elle revendique sa « haine » d'Auguste et en proclame la légitimité et la continuité (v. 1576 et 1650). Émilie est donc bloquée, arrêtée dans sa position.

Le pardon d'Auguste est le seul geste qui pourra briser ce figement. Le pardon seul permet de débloquent le temps, de changer les cœurs et d'ouvrir un avenir aux individus et à la cité. C'est évidemment le sens de la prophétie finale de Livie :

Jamais plus d'assassins ni de conspirateurs :  
Vous avez trouvé l'art d'être maître des cœurs<sup>36</sup>.

Le pardon a littéralement renversé — *converti* — le monde, qui passe de la guerre à la paix, de la violence à la douceur, de la haine à la concorde.

On se rappelle qu'Auguste ressentait douloureusement un insupportable vide affectif ; maintenant, ce vide est comblé : il obtient l'amour de Rome tout entière (v. 1765-1768). Désormais s'ouvre une ère de « bonheur » pour le monde (v. 1768) et les dieux viennent couronner cette apothéose (v. 1772).

Ce *finale* somptueux, véritable mise en scène du sublime, a tout à la fois une signification théâtrale (le triomphe de la tragédie à fin heureuse), une signification morale (à la loi du Talion se substitue l'éthique du pardon) et une signification spirituelle (l'amour plus fort que la haine, l'amour plus fort que la mort). Tout cela est symbolisé par la fusion, proclamée par Livie, des trois modèles archétypes dans la personne d'Auguste : le héros, le roi, le saint.

34. I, 2, v. 72.

35. III, 4, v. 914.

36. V, 3, v. 1763-1764.

Si cette pièce, par-delà les siècles, nous touche encore si profondément, c'est assurément parce qu'elle met en scène l'une des questions qui hantent depuis toujours notre civilisation, celle du pardon. Elle nous en propose une version radicale : le pardon s'impose dans sa gratuité absolue, avec tout le pouvoir paradoxal de son infinie faiblesse.

La clémence d'Auguste signe donc son passage d'un individualisme clos, narcissique, à un système de références et de valeurs morales tout à fait différent. Le héros passe d'un jugement fondé sur la loi institutionnelle à une décision fondée sur un humanisme profond. Il a compris que l'Autre doit être placé au-dessus de la Loi.

La découverte d'Auguste est donc une sorte d'illumination philosophique et morale : il découvre que le bien commun et la sérénité personnelle peuvent s'acquérir simultanément lorsque l'on érige l'Autre en absolu à respecter. Auguste est passé de la Loi à l'Amour.

Nul doute que les spectateurs cultivés de Corneille, ses contemporains en ce « Siècle des Saints »<sup>37</sup>, aient reconnu là un des enseignements majeurs de la théologie paulinienne — même si l'on ne peut affirmer que Corneille l'ait expressément voulu. En effet, conformément aux analyses de l'*Épître aux Romains*, tous les personnages de la pièce sont coupables au regard de la loi ; mais, par le geste d'Auguste, tous sont pardonnés et sauvés gratuitement<sup>38</sup>. Qu'il soit laïc ou chrétien, l'humanisme ainsi défini et affirmé est présenté par cette œuvre comme le fondement d'une civilisation harmonieuse, d'une cité heureuse et d'une humanité réconciliée.

37. On sait que cette expression est attribuée à Charles de Condren, l'un des maîtres de l'École française, qui succéda à Bérulle comme supérieur général de l'Oratoire de France, en 1629.

38. Pour saint Paul, selon la Loi, tous les hommes sont coupables (Ro 3, 9-20) mais, par le sacrifice du Christ, tous sont justifiés (Ro 5, 1-11).