

Univerzita Karlova v Praze  
Pedagogická fakulta  
Katedra francouzského jazyka a literatury

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Pierre Corneille; Tragédie basée sur le contexte historique

Analyse de Cinna

Pierre Corneille; Tragédie na základě historické souvislosti

Analýza Cinny

Pierre Corneille; Tragedy based on historical context

Analyse of Cinna

Martina Králová

Vedoucí práce: PhDr. Závěš Šuman, Ph.D.  
Studijní program: Specializace v pedagogice  
Studijní obor: Francouzský jazyk se zaměřením na vzdělávání  
Dějepis se zaměřením na vzdělávání

2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Pierre Corneille; Ttragédie na základě historické souvislosti* s podtitulem *Analýza Ciny* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu a že elektronická verze plně odpovídá verzi tištěné.

Praha, 8. 12. 2016

.....

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Závishi Šumanovi Ph.D. za rady při výběru tématu práce i následnému směřování a za jeho ochotu a vstřícnost.

## **ANOTACE**

Práce se zabývá tvorbou francouzského dramatika 17. století - Pierra Corneille a to zejména analýzou tragédie Cinna. V první části práce přibližuje stručný vývoj divadla, dobu společnost, literární proudy 17. století a dále osobu a dílo velikána francouzské klasicistní tragédie. V druhé části je cílem práce rozebrat tragédii Cinna, na základě komparace s historickým pramenem poukázat na podobnosti a rozdílnosti Corneillova zpracování oproti primárnímu prameni a dílo blíže rozebrat. Dále se práce zabývá tím, jakou roli hraje v díle osudovost, politika a mravy.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Pierre Corneille, Cinna, tragédie, historický kontext, komparace, spiknutí, morálka

## **ANNOTATION**

The thesis deals with work of a French dramatist of the 17th century – Pierre Corneille. It primarily focuses on an analysis of the Cinna tragedy. In the first part of his work he brings an insight into a brief development of theatre, society, literature of the 17th century and furthermore he focuses on a character and work of the French classicist tragedy luminary. The aim of the second part is to analyse the Cinna tragedy and, on the basis of comparison with historical sources, point out the similarities and differences of Corneille's interpretation compared to the primary source. In addition, the work deals with the importance of fatality, politics and morals in this masterpiece.

## **KEYWORDS**

Pierre Corneille, Cinna, tragedy, historical context, comparison, conspiracy, morality

## Table des matières

Introduction.....	6
Partie théorique .....	8
1.1    Le théâtre antique.....	8
1.2    France au XVII <sup>e</sup> siècle .....	12
1.2.1  La société française .....	12
1.2.2  Le Baroque et le Classicisme .....	13
1.2.3  Le théâtre français .....	14
1.3    Pierre Corneille .....	16
1.3.1  La vie de Pierre Corneille.....	16
1.3.2  L'oeuvre de Pierre Corneille .....	18
Partie analytique.....	25
2.1    Tragédie Cinna.....	25
2.2    Analyse de la source primaire.....	27
2.3    Sujet, inspiration et inventions de Corneille .....	30
2.3.1  Le destin .....	40
2.3.2  Le tragique.....	42
2.3.3  Cinna : une pièce d'actualité? .....	42
Conclusion.....	44
Bibliographie.....	46

# Introduction

Dans cette mémoire de licence, ainsi que le titre insinue, on s'occupera de l'oeuvre du dramaturge et poète français du XVII<sup>e</sup> siècle, de « Grand Corneille ». Le XVII<sup>e</sup> siècle est le siècle classique qui relève l'Antiquité puisqu'il s'agit de l'époque où les fondements de la démocratie, de la philosophie, de l'historiographie, de l'architecture, des mathématiques et de la géométrie, de l'astronomie, de la médecine, de l'art, en résumé de toutes les branches de la culture européenne actuelle ont été posés. L'ancienne Grèce est aussi le berceau des pièces de théâtre qui, par leurs sujets et leurs règles, restent actuelles jusqu'à nos jours.

Étant une admiratrice de la langue française et de l'histoire, je me suis décidée à relier les deux sujets. *Cinna* est une tragédie française qui est basée sur les données historiques. Le travail a pour son but d'analyser la tragédie choisie et de la comparer avec les événements réels décrits par les historiographes. En quoi *Cinna* repose-t-il sur la source primaire et quelles étaient les inventions de Corneille? Peut – on déduire de l'histoire soit les menaces soit les régularités qui ne concernent que l'histoire, mais qui sont toujours actuelles? L'auteur laisse-t-il, en projetant ses avis dans le comportement des personnages de la tragédie, au spectateur une morale?

Premièrement, la partie théorique sera tout d'abord consacré à l'évolution de l'art théâtral car les règles, strictement exigées par les théoriciens du XVII<sup>e</sup>, ont leurs origines à l'Antiquité, concrètement chez Aristote, puis au climat en France, pour pouvoir mieux analyser la tragédie, l'étude du contexte comprenant l'époque, la société et les mouvements littéraires est nécessaire. Enfin l'étude de la personne de Pierre Corneille, d'un des meilleurs auteurs classiques, ainsi que l'étude de son oeuvre incluant non seulement les pièces de théâtre mais aussi les textes théoriques, appartiennent sans doute dans la partie théorique.

Deuxièmement, la partie pratique concernera l'analyse de la tragédie choisie, *Cinna*. On essaiera d'appliquer les connaissances de la partie précédente. Pierre Corneille n'a écrit que des tragédies sur des thèmes mythologiques comme par exemple son contemporain et rival Jean Racine, par contre il a cherché de nouveaux thèmes à façonner et il s'est orienté vers l'histoire. En analysant *Cinna* j'essaierai de trouver le texte initial pour pouvoir le comparer avec la version cornélienne. Était – elle écrite strictement d'après les sources primaires de l'historiographe antique ou peut – on trouver des divergences entre la situation décrite et celle

qui c'est réellement passée? Quel est le rôle de la politique, du destin et du tragique dans la pièce? Et quel était le rapport de la tragédie cornélienne à la vie?

Finalement, on résumera les connaissances acquises sur la tragédie classique et on présentera les résultats de l'analyse de Cinna en essayant de répondre à toutes les questions posées.

# Partie théorique

## 1.1 Le théâtre antique

L'expression « théâtre » peut être comprise de plusieurs manières, elle peut signifier à la fois l'art, le lieu où se déroule le spectacle, la représentation d'un drame ou bien le genre littéraire particulier.<sup>1</sup>

Le théâtre, en se référant à l'introduction, est née en ancienne Grèce pendant l'époque de Peisistrate. Les Grecs ont organisé de nombreuses cérémonies dédiées au Dieu de la vigne et du vin, à Dionysos. Ces célébrations officielles du culte de Dionysos étaient accompagnées par des récitations des poèmes épiques et plus tard par des chants du choral qui ont donné la naissance au théâtre. Le drame était très étroitement lié à la religion et à la mythologie. On ne sait pas exactement la date précise de l'apparition du nouvel art, cependant c'est Thespis qui est considéré comme son fondateur. Ce chanteur du choral a probablement pour la première fois inventé l'action et a transformé les chants en événements.<sup>2</sup>

En plus, l'époque de Peisistrate était très maniable pour la naissance du nouveau genre. Il s'agissait de l'époque pleine de réformes politiques, administratives, mentales ou morales. Grâce aux lois de Solon les bases de la démocratie se sont établies, à l'Est de la Grèce un nouvel empire de Persans s'est formé et de l'Asie, nouveaux courants philosophiques sont arrivés (le confucianisme venant de la Chine et le bouddhisme venant de l'Inde). Le pouvoir de la ville d'Athènes avait augmenté et Athènes sont devenues la capitale de tout l'espace méditerranéen. Tous les facteurs cités ont soutenu un énorme essor du théâtre.

Pendant 30 ans, les pièces de théâtre ont connu un grand succès et leur représentation est devenue compétition publique. Plusieurs pièces de théâtre ont été jouées pendant une seule journée, sous le ciel et sans aucun prix d'entrée. Les spectacles ont été accessibles à tous les citoyens libres du « polis » ce qui exigeait un espace propice. De nombreuses grandes salles de théâtre ont été construites, souvent en profitant du terrain.<sup>3</sup> Les théâtres avaient une forme

---

<sup>1</sup> UNIVERSUM, Všeobecná encyklopedie, díl 1., nakladatelství ODEON, p. 543

<sup>2</sup> BLAHNIK, Vojtěch Kristian; Světové dějiny divadla, Aventinum, Praha, 1929 p. 10

<sup>3</sup> Monsieur Blahnik dans sa publication mentionne que le théâtre à Epidauros était pour 14 000 spectateurs, celui d'Athènes avait sa capacité encore plus grande, la pièce de théâtre représentée y pouvait être regardée par 17 000 spectateurs. Ibidem, p. 2

de demi-cercle avec l'auditorium qui s'élevait. L'auditorium était équipée de banquettes en pierre et l'acoustique était encore plus améliorée par des pots résonants répartis dans l'espace. Ensuite, le choral était devant la scène « *skéné* » sur le lieu dit « *orchestra* ». L'espace derrière la scène « *proskénion* » était destiné aux acteurs et aucun théâtre ne manquait « *thymele* », l'autel de Dieu du vin.<sup>4</sup> Chaque pièce de théâtre était jouée uniquement par des hommes (également les rôles féminins ont été façonnés par des hommes) en masques. La disproportion entre la masque colorée et la tête de l'acteur était couverte d'une perruque. En plus, la masque avec la bouche ouverte avait une fonction du porte – voix.<sup>5</sup>

Toutes les pièces de théâtre étaient, pendant des célébrations, jouées en première et l'auteur, dont la pièce a connue la plus grande faveur des spectateurs, a gagné une palme. En général, l'action se déroulait devant un palais ou un temple et elle était basée sur des sujets mythologiques, exceptionnellement sur les événements réels tirés de l'histoire. Le genre le plus préféré et le plus apprécié c'était la tragédie.

À la théorie donc à la structure, aux moyens et aux effets de la tragédie s'est intéressé dans l'oeuvre « *Poétique* » le philosophe Aristote. De son oeuvre nous déduisons la règle de trois unités, pourtant Aristote n'a formulé qu'une seule règle, celle de l'unité de l'action. Les deux autres unités de lieu et de temps, exigées par les théoriciens du classicisme du XVI<sup>e</sup> jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle ont été déduites de la pratique grecque.<sup>6</sup> D'après Aristote, la tragédie c'était l'imitation « *mimesis* » d'une action complète et sérieuse dans une forme dramatique et son but était de susciter chez le public les sentiments du peur et de la pitié et à travers ces sentiments éprouvés de parvenir à l'épuration. Il supposait que le spectateur s'identifie au personnage principal qui n'agit pas conformément aux règles. La discordance est puni, donc le spectateur passe cette punition avec le héros et grâce à cela, il atteint l'épuration.<sup>7</sup> En plus il a défini cinq différentes parties de la tragédie : l'exposition, le conflit, la crise, la peripetie et la catastrophe. Le dénouement de l'intrigue devrait s'induire de l'action elle - même et ne devrait pas être résolue de façon indigne (par hasard ou par « *deus ex machina* »).

L'épanouissement de la tragédie antique représentent trois nom prestigieux : Eschyle, Sophocle et Euripide. Eschyle (525 - 456 avant J. C.) est considéré comme fondateur de ce

---

<sup>4</sup> BLAHNIK, Vojtěch Kristian; Světové dějiny divadla, Aventinum, Praha, 1929, p. 18-25

<sup>5</sup> KAZDA, Jaromír; Kapitoly z dějin divadla, nakladatelství H & H, 1998, p. 34

<sup>6</sup> ARISTOTELES, Poetika; [http://monoskop.org/images/e/ec/Aristoteles\\_Poetika\\_Novakova\\_1962.pdf](http://monoskop.org/images/e/ec/Aristoteles_Poetika_Novakova_1962.pdf) ; p. 28, consulté le 10 avril 2016

<sup>7</sup> Ibidem, kap. 6, 1449 b, p. 24 - 28

genre majeur du théâtre. Des sujets de ces oeuvres étaient tirés des mythes et des légendes communs (par exemple le cas de « *Prométhée enchaîné* ») ou de l'histoire récente (le cas de « *Les Perses* »). Eschyle, à côté d'un seul acteur et du choral, a ajouté le deuxième acteur. Le Troisième acteur a été introduit par Sophocle (495 – 406 avant J. C.), auteur de nombreuses tragédies dont seulement sept se sont conservées. (« *Antigone* », « *Oedipe roi* » ou « *Électre* »). Euripide clôture ce grand trinité des auteurs tragiques (480 – 406 avant J. C.). Le dernier mentionné, peut – être le premier acteur tragique moderne s'inspire, comme les autres, dans la mythologie. Néanmoins lui, comme le premier s'intéresse à la psychologie humaine, par exemple dans sa tragédie « *Médée* ». En comparaison avec Eschyle et Sophocle, Euripide ne s'occupe que de conflit entre le héros et les règles morales mais il s'occupe également de conflit entre deux personnes.

Suite à l'évolution politique en Grèce, au déclin de polis et de la démocratie, la liberté n'est plus la même que pendant le V<sup>e</sup> siècle avant J. C. C'est aussi la raison pour laquelle les thèmes politiques, graves et moraux ne pouvaient plus être discutés carrément en public. La culture grecque a tombé à l'influence d'autres cultures avec lesquelles elle s'est mêlée. La société et ses valeurs changeaient et le genre majeur dramatique n'a plus jamais connu autant grand succès qu'à l'époque de la grande trinité de dramaturges grecs. Et ce sont justement les tragédies de cette trinité qui seront maintes fois reprises, adaptées et actualisées dans les siècles suivants. Pour approuver cette thèse, citons quelques exemples. Antigone de Sophocle est réécrite par Jean Anouilh, Électre par Jean Giraudoux. Médée d' Euripide sert comme la tragédie modèle pour Sénèque à Rome ou Pierre Corneille en France du XVII<sup>e</sup>, le sujet d'Oreste est repris par Voltaire au XVIII<sup>e</sup> ou Électre avec Hippolyte servent comme l'inspiration pour Phèdre de Racine.

Contrairement au déclin de la démocratie et au recul de la tragédie, c'est la comédie qui devenait de plus en plus populaire auprès des spectateurs grecs et romains. La nouvelle comédie attique de genre comique ou tragi – comique signifie la fin graduelle de la mythologie.<sup>8</sup> Ménandre, l'auteur comique grec ne s'occupe plus de la politique mais plutôt de la vie quotidienne. C'est l'amour ou l'intrigue de la fortune qui devenaient les éléments « moteur » de déroulement de l'action. La comédie romaine naît sur le legs de la Nouvelle comédie de Ménandre enrichie d'éléments populaires. Des héros ne sont plus des âmes nobles, mais au contraire il s'agit des esclaves argutieux, des filles publiques, des pères déçus

---

<sup>8</sup> STEHLÍKOVÁ, Eva; Antické divadlo, Nakladatelství Karolinum, Praha 2005, p. 75

ou les darpagons.<sup>9</sup> Parmi les auteurs de comédies romaines, on peut dénomer surtout Terentius Publius Afer ou Plautus. Leurs comédies sont pleines de l'humour, de plaisanteries et de la farce. Les dramaturges plus récents ne réécrivaient seulement des tragédies, mais aussi des comédies et principalement l'oeuvre de Plautus a inspiré Molière (« *L'avare* »), Shakespeare, Goldoni ou G. E. Leasing.

La tragédie était également reprise par la civilisation romaine, mais elle n'est jamais devenue tellement importante comme à l'époque de l'ancienne Grèce. Eva Stehlikova, la professeur de la Faculté des lettres à l'Université Charles s'est intéressée dans son oeuvre au théâtre pendant l'ère de l'empereur Néron. Son livre nous montre la société romaine avec toutes les sortes d'amusement. Contrairement au théâtre grec, celui de Rome n'a jamais eu une fonction politique, même s'il était un moyen d'animation politique. L'empereur était, entre autres, jugé due à son approche au théâtre et aux jeux de gladiateurs. Celui qui n'a pas organisé et qui n'a pas participé aux jeux était prédestiné à devenir impopulaire. Il n'est pas donc étonnant que César était le premier grand producteur.<sup>10</sup> Dans les yeux de « *populus Romanus* » c'étaient les jeux de gladiateurs qui connaissaient le plus grand succès. Ensuite, les pantomimes étaient aimées. Deux types de théâtres s'y sont accentués, d'un côté le théâtre privé, dans les villas des intellectuels romains (qui donnaient l'importance au mot et au sens) incluant aussi le théâtre de marionnettes ou le théâtre automatique, et de l'autre côté le théâtre public destiné aux masses accompagné de la musique et de la danse. Le théâtre public, le lieu où un grand nombre de romains (prêts à exprimer leurs sympathies ou antipathies) s'assemblait, imprimait l'inquiétude et le peur dans les yeux de souverains et chaque signe d'opposition a été puni sans aucune pitié. (Prenons l'exemple du supplice du feu de l'auteur d'Atellane suite à une drôlerie à double sens contre Caligula).<sup>11</sup>

À l'ère archaïque, Marcus Pacuvius<sup>12</sup> ou Lucius Accius<sup>13</sup> écrivaient des tragédies. L'âge d'or pour l'art oratoire, la poésie et l'histoire commence au premier siècle avant J. C. et continue jusqu'au début de notre millésime. Ovidius a écrit des tragédies, mais aucune

---

<sup>9</sup> STEHLÍKOVÁ, Eva; Antické divadlo, Nakladatelství Karolinum, Praha 2005, p. 195

<sup>10</sup> STEHLÍKOVÁ, Eva; Divadlo za časů Nerona a Seneky, Divadelní ústav, Praha 2005, p. 139

<sup>11</sup> Ibidem, p. 135 - 143

<sup>12</sup> Marcus Pacuvius (220 – 130 avant J. C.) a été plus tard refusé pour l'intrigue de ses oeuvres très compliquée.

<sup>13</sup> Lucius Accius (170 – 85 avant J. C.) est provenu d'une famille d'affranchi, mais grâce à son talent il a connu une carrière fructueuse. Même Cicero a participé à ses discours. Il s'est inspiré par les sujets classiques pour ses oeuvres « Bacchae » ou « Phoenissae, » [https://fr.wikipedia.org/wiki/Lucius\\_Accius](https://fr.wikipedia.org/wiki/Lucius_Accius) ; consulté le 13 avril 2016

d'elles ne s'est malheureusement conservée.<sup>14</sup> Par contre, l'âge d'argent (1<sup>er</sup>- 6<sup>e</sup> siècle) est associé avec le représentant le plus important de la tragédie romaine, le précepteur de l'empereur Néron et le philosophe de l'école stoïcienne L. A. Sénèque (4 avant J. C. – 65).<sup>15</sup> Ses tragédies n'étaient pas envisagées par lui à être jouées au théâtre, pourtant elles n'avaient jamais disparu de la scène théâtrale européenne, moderne. Son oeuvre est devenue source pour les littérateurs de la Renaissance et du Classicisme. Il a composé les tragédies aux sujets traditionnels grecs sans aucune psychologie de personnages qui se distinguaient par le pathétisme de monologues, les scènes sévères (l'invocation de morts, la description de suicides) ou les raisonnements moraux.<sup>16</sup> Sénèque comme le modèle de la tragédie italienne à la Renaissance a influencé William Shakespeare, le romantisme allemand mais aussi le drame classique français.

## 1.2 France au XVII<sup>e</sup> siècle

### 1.2.1 La société française

Avant l'intérêt aux courants littéraires en France, il faut faire connaissance du contexte politique, historique et social. La France du XVII<sup>e</sup> siècle a été sous le règne de la famille royale de Bourbons, notamment de rois Louis XIII et de son successeur Louis XIV. Pendant leurs règnes, le régime politique changeait de la monarchie à l'absolutisme et cette période est souvent nommée « *l'Ancien régime* ». Tout le siècle a été marqué par la religion et par la guerre de Trente ans, suite à laquelle, après avoir signé la paix de Westphalie, France a obtenu l'Alsace (sauf Strasbourg).<sup>17</sup> En même temps c'est une siècle d'expansion culturelle, la population devenait plus civilisée et plus cultivée.<sup>18, 19</sup>

La population a été divisée en plusieurs classes sociales. La noblesse se caractérisait par les seigneuries et elle représentait les seuls citoyens qui recevaient les privilèges de hautes

---

<sup>14</sup> Du fait que même le théâtre a connu un essor pendant cette période d'âge d'or témoignent trois théâtres permanents en pierre d'une grande capacité. En comparaison, pendant l'époque de Plaute ou Terente le théâtre a eu un modeste caractère, les pièces de théâtre ont été jouées n'importe où dans l'espace publique. (STEHLIKOVA, Eva; Divadlo za casu Nerona a Seneky, Divadelni ustav, Praha 2005, p. 135)

<sup>15</sup> STEHLIKOVA, Eva, Antické divadlo, Nakladatelství Karolinum, Praha 2005, p. 215 - 217

<sup>16</sup> BERNARD, Jan; Co je divadlo, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1983, p. 83

<sup>17</sup> <http://www.cosmovisions.com/ChronoFrance-17.htm>, consulté le 15 avril 2016

<sup>18</sup> LE ROY LADURIE, Emmanuel, Littérature: XVII<sup>e</sup> siècle, Introduction historique, p. 3 – 7; Nathan, Paris 1989

<sup>19</sup> Le terme « civilisation » fait références aux hommes, la plupart de femmes reste illettrée

fonctions publiques, administratives, militaires et religieuses. Ensuite, ce siècle a donné naissance à une nouvelle couche sociale, à la bourgeoisie. Des riches bourgeois ne disposait d'aucun pouvoir, mais stockent une grande somme d'argent. Et finalement c'était le peuple, qui ne possédait ni d'argent ni de terre et qui était le plus fortement touché en périodes de crises, de guerres ou de mauvaises récoltes. La société était chrétienne, en totalité catholique. En ce qui concerne la vie sociale le malpropreté causait de nombreuses maladies (la peste) et cela en ajoutant l'alimentation mauvaise menait à une mortalité très forte. Pour faire face à la mortalité élevée la société s'efforçait à redresser le déséquilibre par une tendance d'avoir beaucoup d'enfants.<sup>20</sup>

### 1.2.2 Le Baroque et le Classicisme

Le baroque est un style artistique européen qui est né à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle en Italie, comme une opposition à la Renaissance et se distinguait par le dynamisme, la monumentalité, la querelle et l'ambivalence.<sup>21</sup> Le terme « *baroque* » vient probablement du mot portugais « *barocco* » signifiant une « *perle irrégulière* », il s'agissait du mot dont le sens était péjoratif. Dans le monde plein d'antagonisme, la littérature est pleine d'extrêmes et de tension dramatique, de la passion du changement, de l'instabilité mais aussi de jeux de l'apparence et de l'illusion. D'une part le théâtre baroque a voulu renouer au théâtre sérieux de la Renaissance tirant ses sujets de l'Antiquité et tâchant de retenir la beauté. De l'autre part les pièces de théâtre et toutes leurs représentations (sans exceptions de costumes et de décor) « *sont devenues pompeux, exubérants, artificiels et impassibles. L'époque baroque nous présente les pièces de théâtre grandioses d'une grande ampleur, d'énorme splendeur qui plutôt émerveille qu'enthousiasme (...) et qui montre plutôt l'opulence que l'ingéniosité et l'élégance* ». <sup>22</sup> Suivant le modèle du théâtre antique, même celui du baroque était accompagné des chants, de la danse et de la musique.<sup>23</sup>

En réaction à la mysticité baroque et au dualisme de l'âme et du corps, se distinguait un autre mouvement exigeant la vérité, la raison et l'équilibre; le classicisme. Le mot

---

<sup>20</sup> <https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/230/cm17.html>, consulté le 15 avril 2016

<sup>21</sup> M. Šrámek délimite l'époque baroque par les années 1580 et 1660.(ŠRÁMEK, Jiří; Dějiny francouzské literatury v kostce, Votobia, Olomouc, 1997, p. 58)

<sup>22</sup> BLAHNIK, Vojtech Kristian; Světové dějiny divadla, Aventinum, Praha 1929, p. 391 Extrait librement traduit.

<sup>23</sup> Cette combinaison de la musique accompagnant la pièce de théâtre donne naissance à l'opéra. Le premier bâtiment public d'opéra Teatro San Cassiano est fondé à Venise en 1637 (Ibidem, p. 394)

« *classique* » fait référence à l'Antiquité. Tout ce qui est classique s'appuie sur cette époque modèle. Le classicisme a rétabli les idéaux de l'intensité de l'ordre et de la tranquillité.<sup>24</sup> Ce mouvement se manifeste dans l'architecture élégante, sobre et qui aspire à parvenir à la pureté de la forme de l'ouvrage architectural souvent entouré d'un parc ou d'un jardin (comme le palais royal à Versailles). Il se manifeste également dans la sculpture, la peinture (Nicolas Poussin) ou l'art musical. Toutes les sortes de l'art s'inspirent à l'époque classique, tirent des sujets antiques et cherchent la beauté dans la vérité et dans la nature. L'ordre et le rationalisme, où les sentiments sont soumis à l'obligation, sont deux principes caractéristiques typiques pour le classicisme.

Le baroque et le classicisme, ces deux tendances qui dominaient au cours du XVII<sup>e</sup> siècle se succèdent, coexistent, s'opposent et se complètent à la fois.<sup>25</sup>

### 1.2.3 Le théâtre français

Pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, deux troupes de comédiens français jouaient à Paris : l'Hôtel de Bourgogne et le Théâtre du Marais.<sup>26</sup> Tout le XVII<sup>e</sup> siècle est le siècle d'un grand succès du théâtre français. Les pièces de théâtre ont été jouées pendant les cérémonies auxquelles même les représentants de la noblesse participaient activement. Louis XIII mais aussi son successeur Louis XIV figuraient sur la scène parmi les acteurs de ballets.<sup>27</sup> Cependant le théâtre d'amateur peu à peu cédait le pas aux professionnels et à la fin de siècle nous ne trouvons que des théâtres professionnels. En plus, grâce à l'édit de 14 avril 1641 publié par Louis XIV qui émancipait les acteurs devant la loi, les professionnels ont définitivement pris l'art théâtral dans leurs propres mains.<sup>28</sup> La faveur de cardinal Richelieu et sans doute la création de l'Académie française en 1635 ont fortement aidé à l'essor du théâtre en France.

Déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, la Pléiade d'auteurs français (Étienne Jodelle, Pierre Ronsard ou Joachim de Bellay) s'est occupée du théâtre. L'activité des auteurs restait plutôt théorique, néanmoins ils ont formulé les bases pour les réflexions sur la structure du drame et de

---

<sup>24</sup> UNIVERSUM; Všeobecná encyklopedie, Odeon, Praha 2002, dil 2., p. 496

<sup>25</sup> PUZIN, Claude; Littérature : XVII<sup>e</sup> siècle, Nathan, Paris, 1989, p. 8-9

<sup>26</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p.11

<sup>27</sup> BLAHLNIK, Vojtech Kristian; Světové dějiny divadla, Aventinum Praha 1929, p. 391

<sup>28</sup> Ibidem, p. 388

représentations elles-mêmes. La composition et la structure idéale de la tragédie classique étaient formulées aussi dans l'oeuvre de Julius Caesar Scalinger en 1561. Les règles étaient données mais il manquait le public et la scène. Sa théorie du drame contenait la règle de trois unités et la demande de pureté du genre; ce qui était tragique ne pouvait pas se mêler avec le comique. La tragédie est considérée comme le genre le plus distingué et c'est pourquoi elle ne devrait comporter que des personnes nobles de moeurs distinguées ou des créatures mythologiques. Toute la pièce devrait être écrite en vers. Bien que sa conception ne fût pas admise immédiatement, elle servait comme modèle pour les dramaturges français le siècle suivant.

Après la publication de l'oeuvre de Scalinger, la théorie de la tragédie classique a été résumée ainsi dans « *L'art Poétique* » de Nicolas Boileau-Despréaux paru en 1674. Il recommandait l'utilisation d'alexandrin et demandait la suppression d'événements à caractère drastique. La société demandait les moeurs vertueuses et généreuses et la générosité était incompatible avec les actions drastiques.

La tragédie idéale devrait donc respecter la structure suivante : elle devait être écrite en alexandrin et devait tenir au respect de trois unités. L'unité d'action contenait une seule intrigue, l'unité de temps impliquait que le déroulement de l'action ne dépassera la limite de vingt-quatre heures et l'action de lieu unique, la règle la plus discutée, jamais définie par Aristote, embrassait l'espace accessible au regard de spectateur. Respecter toutes les trois unités c'était la vision théorique idéale, mais la réalité de l'application, à l'exception de Racine, était différente. Corneille avouait qu'il n'avait jamais été très à l'aise avec les unités. D'après lui, l'unité d'action limitait l'imagination. Plutôt qu'une seule action il préférerait un seul danger. Molière suivait sa propre règle, de plaire aux spectateurs.<sup>29</sup>

À côté des règles formulées, les dramaturges devraient respecter l'ensemble des règles tacites, soidisantes « *les bienscéances* ». Sur le site internet de Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales on peut trouver la définition suivante : les bienscéances c'est une « *qualité d'une oeuvre qui répond aux lois du genre, aux exigences du sujet, des personnages, au goût dominant d'une époque* ». <sup>30</sup> L'objectif de bienscéances était de ne pas mélanger les genres et surtout de ne pas choquer le public ni sur le plan moral ni esthétique.

---

<sup>29</sup> <http://www.espacefrancais.com/histoire-et-regles-de-la-tragedie/>, consulté le 20 avril 2016

<sup>30</sup> <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/biens%C3%A9ance>, consulté le 20 avril 2016

Et le dernier critère pour les dramaturges français était la vraisemblance. Ce terme a été pour la première fois mentionné chez Nicolas Boileau. Dans le chant III de son « *Art Poétique* » il écrit que « *le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* ». <sup>31</sup> La vérité ne doit pas suffire pour la crédibilité de l'histoire. Les situations ne devraient pas être extraordinaires ou rares, par contre elle devraient être probables, telles qu'on les passe dans la vie quotidienne. Aristote a déjà mentionné que le spectateur s'identifie aux personnages, il « *vit* » la situation avec eux. Et l'objectif de la tragédie de provoquer chez le spectateur les sentiments de peur et de pitié ne pourrait pas être atteint si l'action ne soit pas vraisemblable.

Les conditions maniables en France, les compagnies d'acteurs professionnels mais aussi les règles strictement définies ont fait naître une triade de dramaturges classiques : Pierre Corneille, Jean Racine et Jean Baptiste Poquelin connu sous le nom de Molière. <sup>32</sup> Ce sont des « *leaders* » du théâtre français, responsables de renaissance de l'Antiquité en France au XVII<sup>e</sup> siècle.

## 1.3 Pierre Corneille

### 1.3.1 La vie de Pierre Corneille

Pierre Corneille, un bourgeois normand n'était qu'un dramaturge et un poète, mais il était aussi l'avocat au Parlement de Rouen ou bien le membre de l'Académie française.

Pierre Corneille est né le 6 juin 1606 dans une honorable famille bourgeoise. Son père Pierre était l'avocat au Parlement de Rouen et aussi sa mère, Marthe le Pesant venait de la famille de vieille bourgeoisie rouennaise. Jeune Pierre a étudié dans les années 1615 et 1622 chez les Jésuites où il a obtenu deux prix de vers latins. À l'âge de 18 ans, d'après le modèle de son père, il est devenu stagiaire avocat au Parlement de Rouen. En 1628, il a obtenu deux offices, celle « *d'avocat du roi au siège des eaux et forêts* » et de « *premier avocat du roi en l'Amirauté de France au siège général de la Table du Marbre du Palais de Rouen* ». <sup>33</sup> Il effectuait ses fonctions administratives jusqu'à 1650.

---

<sup>31</sup> BOILEAU, Nicolas; *L'art poétique*, De l'imprimerie d'Aug. Delalain, Paris, 1815, chant III, vers 48

<sup>32</sup> Dans le livre « *Barokní divadlo v Evropě* » de Václav Černý, Pierre Corneille est classé comme l'auteur baroque (ČERNÝ, Václav; *Barokní divadlo v Evropě*, Pistorius & Olsanska 2009, p. 110)

<sup>33</sup> LANSON, Gustave, *Corneille*, Hachette, Paris, 1922, p. 7

Pendant le temps au Parlement, il a commencé à écrire ses premières rimes qu'il a publié en 1632 dans « *Mélanges poétiques* ». Cet ouvrage ne lui portait pas de gloire. En revanche, sa première comédie « *Mélite* » a connu un succès. Pour l'écriture de cette comédie l'auteur s'est inspiré d'une aventure réelle. Mélite est une dénomination qui fait référence à son premier amour, Cathrine Hue, plus tard mariée et dit Madame du Pont, femme d'un maître des comptes de Rouen. Les sentiments qu'il éprouvait pour elle, Corneille a exprimé dans « *L'Excuse à Ariste* » de 1637. Mélite est suivie de comédies comme « *La Galerie du Palais* » (1632), « *La place Royale* » (1634) une élégie latine qu'il compose en l'honneur de Louis XIII et de Richelieu de passage à Rouen, ou « *Comédie des Tuileries* », écrite en faisant partie du groupe de cinq auteurs sous le patronage de Richelieu et grâce à laquelle Corneille a obtenu du cardinal une pension qu'il toucherait jusqu'à 1643.<sup>34</sup>

L'année suivante, il a introduit sa première tragédie « *Médée* ». En 1637, Corneille a publié une autre pièce de théâtre, celle qui est aujourd'hui probablement la plus connue de toute son oeuvre, « *le Cid* ». En dépit de nombreuses critiques, entre autres de la part de l'Académie française, le Cid a été très bien accueilli par les spectateurs, la famille royale et il élevait Corneille au-dessus de ces rivaux. Suite au succès, le titre d'écuyer lui a été attribué. Les tragédies « *Horace* », « *Cinna* », « *Mort de Pompée* » ou « *Rodogune* » ont suivi.

En 1640, Corneille a épousé Marie de Lampière et plus tard ils élevaient six enfants. Ils vivaient à Rouen. En 1647, Corneille est entré à l'Académie française et probablement due à cet engagement, il s'est décidé à quitter ses offices en Normandie. D'abord, il ne séjournait à Paris que pour s'y rencontrer avec les littérateurs ou pour fréquenter les Salons (chez la Marquise, Corneille a lu son « *Polyeucte* », mais la dévotion ennuyait les gens du monde). En raison d'impassible réception de *Polyeucte* suivie d'échec de « *Pertharite* » en 1651, Corneille, dégoûté, a renoncé au théâtre et s'est occupé de la traduction de l'ouvrage « *L'imitation de Jésus – Christ* » (1652 – 1656). En 1662, de raisons obscures, peut – être à l'initiative de son frère Thomas, la famille de Pierre est venue de résider à Paris.<sup>35</sup>

Grâce à l'héritage de son père, à l'héritage dont disposait sa femme, aux rentes, gages, pensions et dédicaces productives (par exemple celle de « *Cinna* »), Corneille n'a jamais

---

<sup>34</sup> CORNEILLE, Pierre; *le Cid*, Nouveaux classiques Larousse, Spécial : Documentation thématique, Larousse, Paris, 1970 (Résumé chronologique de la vie de Corneille 1606 – 1684)

<sup>35</sup> Thomas Corneille, né en 1625, a considéré son frère plus âgé comme père. Tous les deux étaient inséparables. Même Thomas a déménagé à Paris. Leurs femmes étaient soeurs, l'une des deux familles n'a jamais habité loin de l'autre. Après la mort de Pierre, Thomas devient successeur à son poste à l'Académie française.

éprouvé la misère, disons la misère financière, cependant les premières années à Paris étaient difficiles, non seulement à cause de dépenses à la vie plus élevées mais aussi due à l'adolescence des enfants. Sa vie était fortement remarquée par la mort de ses deux fils. Corneille, soucieux de la famille a souffert plutôt de la misère bourgeoise, la gêne, les tracasseries que de la vraie pénurie. Gustave Lanson dans son livre concernant la vie et l'œuvre de Pierre Corneille indique, que « *si Somaize a classé plus tard Corneille parmi les Précieux, c'est l'œuvre et le style, non la personne et les commerces de la vie, qu'il regardait* ». <sup>36</sup>

En 1659, Corneille est revenu au théâtre avec la tragédie d' « *Oedipe* ». Néanmoins en comparaison avec ses débuts, son retour a été tout à fait différent. Corneille commençait seul, cependant vers 1660 deux autres dramaturges dominaient sur la scène théâtrale française, Molière, aimé pour ses comédies, et Jean Racine, apprécié pour son style d'écriture et la simplicité de l'intrigue. La gloire de ses « *rivaux* » a provoqué en Corneille des sentiments de l'inquiétude. <sup>37</sup> En 1672, Corneille a reçu un honneur quand le roi a fait représenter six de ses tragédies à Versailles.

Pierre Corneille s'est éteint le 1<sup>er</sup> octobre 1684 à Paris, à l'âge de 78 ans.

### **1.3.2 L'œuvre de Pierre Corneille**

#### **Les comédies**

Dès les études chez Jésuites, Corneille excellait en composant des vers et des rimes. Bien que la tragédie l'attirait, il est entré sur la scène théâtrale en écrivant les comédies. Sa première expérience, comédie « *Mélite* », écrite presque sans modèle, sans respectant aucune règle, a réussi. Avec le succès et l'entrée de Corneille dans le monde littéraire, il voulait suivre la mode et c'est pourquoi il adoptait le genre moderne, tragi – comédie et a publié la comédie « *Clitandre* ». Cette comédie, pourvu les efforts de Corneille d'écrire selon la mode n'a guère réussi ce qu'il lui obligeait à revenir à sa propre manière.

Pour ses comédies il s'est inspiré à la vie quotidienne. Les personnages de la comédie cornélienne provenaient de la noblesse. Les spectateurs pouvaient bien s'identifier aux interprètes car les sujets de la réalité leurs étaient proches. En ce qui concerne les personnages

---

<sup>36</sup> LANSON, Gustave, Corneille, Hachette, Paris, 1922, p. 14

<sup>37</sup> Les débuts de l'activité théâtrale de Molière sont entrelacés avec le dramaturge d'origine normande. La troupe de Molière joue *Attila*, tragédie de Corneille et en collaboration avec Quinault et Lully, les deux auteurs des pièces de théâtre ont introduit la comédie – ballet « *Psyché*. »

féminins c'est le rôle de la suivante qui apparaît le plus. Il s'agit typiquement d'une fille noble mais pauvre qui « *dispute à son illustre maîtresse ses amants, et voudrait bien se faire épouser d'un gentilhomme de belle mine* ». <sup>38</sup> Les figures d'hommes sont divers, une fois il s'agit d'un cavalier timide, un gentilhomme fier pauvre, une autre fois on trouve un grand seigneur ou un amant infortuné. Dans tous les cas, les hommes sont fiers, lettrés, spirituels et beaux parleurs.

Les situations, les circonstances mais aussi les caractères de personnages sont réels et rendent la comédie cornélienne favorite. Aussi la structure de dialogues contribue au succès. Le ton de conversation est fluide, naturel, léger, rapide et aisé. Lanson consigne que Corneille « *comprend la comédie comme une expression plaisante de la vie : il ne consent pas à descendre à la farce* ». <sup>39</sup> S'attachant à cet historien de la littérature, la comédie « *Menteur* » peut, pour sa forme, style et vers « *si naturelle et vivement comique* » être prise comme modèle.

### **Les écrits théoriques et sa conception de la tragédie**

La réussite de comédies cornéliennes suivie d'un grand succès du « *Cid* » a mené à la jalousie de la part de ses contemporains. Bien que le *Cid* ait apporté à Corneille une énorme faveur dans la société, les critiques des académiciens n'étaient guère chaleureuses. Dans leurs « *Sentiments de l'Académie* », ils ont motivé les défauts du *Cid*. Toutes ces critiques ont découragé Corneille de l'inspiration espagnole et l'ont poussé vers l'Antiquité et l'histoire. <sup>40</sup> Il se tourne vers « *la Poétique* » d'Aristote et se décide à écrire les trois « *Discours* » sur l'art dramatique et les « *Examens* » de ses tragédies. Corneille, instruit de critiques, prend une méthode traditionnelle et explique son art. Chaque pièce de théâtre est complétée par ses commentaires et ses interprétations de textes. La nature de ce travail, le dessein qu'il a eu en le composant et la peine qu'il lui a coûté, Corneille explique dans une lettre adressée à l'abbé de Pure. Il y écrit « *Je suis à la fin d'un travail fort pénible sur une matière fort délicate. J'ai traité en trois préfaces les principales questions de l'art poétique sur mes trois volumes de comédies. J'y ai fait quelques explications nouvelles d'Aristote, et avancé quelques*

---

<sup>38</sup> LANSON Gustave, Corneille, Hachette, Paris, 1922, p. 50

<sup>39</sup> Ibidem, p.56

<sup>40</sup> La pièce « *Don Sanche*, » dont le sujet est également tiré de l'histoire espagnole, est élaboré par Corneille en 1650, plus que dix ans plus tard. (CORNEILLE, Pierre; le *Cid*, Nouveaux classiques Larousse, Spécial : Documentation thématique, Larousse, Paris, 1970 (Résumé chronologique de la vie de Corneille 1606 – 1684))

*propositions et quelques maximes inconnues à nos anciens. J'y réfute celles sur lesquelles l'Académie a fondé la condamnation du Cid,... ».*<sup>41</sup>

L'apport de Pierre Corneille à la tragédie classique consiste surtout dans la création de la forme et l'esprit de la tragédie. C'est l'intrigue et la psychologie qui sont primordiales.<sup>42</sup> Corneille se posait une question de la morale; la tragédie a-t-elle un but moral? Le problème de la tragédie classique doit être d'ordre psychologique, en principe, les personnages choisissent entre le bonheur et le malheur. Et ce sont les moyens moraux, les motifs et les passions que Corneille considère comme les moyens producteurs des faites.<sup>43</sup>

La raison, « *accompagnée de toute la pompe, de tous les ornements dont notre langue est capable* »<sup>44</sup> est conçue comme le principe de la vie et la volonté comme une force, un principe d'inépuisable activité. Lanson dans son oeuvre considère « *l'idée de la volonté comme le principe générateur de la tragédie cornélienne* ». <sup>45</sup> Il découvre dans les pièces de Corneille trois catégories dans l'ordre de la volonté. L'âme humaine est soit généreuse, donc de la volonté forte et connaissance vraie (comme en cas de Nicomède ou de Polyeucte), soit scélérate, de la volonté forte et connaissance fausse (ce qui est le cas de Cléopâtre dans « *Rodogune* »), soit faible. L'âme faible est molle, tentée de faire le mal et s'y laisse traîner, serve de la passion, des circonstances et de l'égoïsme (le cas de Cinna).<sup>46</sup>

D'après le modèle d'Aristote, Corneille adopte l'unité de temps et de lieu. Sa manière de compréhension de l'unité de lieu est bien décrite dans ses « *Discours des trois unités* » : « *Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible; mais comme elle ne s'accomode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville, aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville tout entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enchlos de ses murailles* ». <sup>47</sup>

---

<sup>41</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p.12

<sup>42</sup> LANSON, Gustave, Corneille, Hachette, Paris, 1922, p. 73 - 74

<sup>43</sup> Ibidem, 1922, p. 73

<sup>44</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 7

<sup>45</sup> LANSON, Gustave, Corneille, Hachette, Paris, 1922, p. 75

<sup>46</sup> Ibidem, p. 95

<sup>47</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 30

En ce qui concerne l'unité de l'action il le transforme en unité d'un seul péril et il tient à la vraisemblance de ses actions. L'exposition sert à introduire le spectateur dans la situation, le met au fait du problème et le dénouement conduit à la solution. L'exposition fournit toutes les données et fait apparaître tous les personnages principaux. Cette approche prive Corneille d'un moment de surprise, d'un événement inattendu de la part d'un « *nouveau* » personnage. Du coup, Corneille instaure les personnages secondaires qui aident au dénouement (le personnage de Maxime dans *Cinna*).<sup>48</sup> Les actes et les scènes liées mènent au dénouement où toutes les questions proposées à l'exposition doivent être répondues, ni par les revirements subits ni par les dieux de ciel.

Corneille a constitué une nouvelle conception dramatique, cependant il a conservé une habitude de la tragédie classique. Contrairement à la comédie, dans ses tragédies il ne voulait pas traiter les situations de la vie quotidienne; « *la tragédie doit avoir pour sujet un événement inoui, qui soit hors de la nature commune et de l'expérience journalière* ». <sup>49</sup> Une mère qui tue son fils, une fille qui épouse le meurtrier de son père, ce ne sont pas des sujets de la vie quotidienne et pour que ces sujets soient vraisemblants, Corneille s'oriente vers l'histoire.

L'histoire sert donc comme un moyen pour donner la vraisemblance au drame. Dans l'histoire, il est facile de croire que « *c'était arrivé* ». Sauf les pièces fondées sur la mythologie ancienne « *Médée* » ou « *Oedipe* », Corneille invente des sujets tout neufs, historiques. Il découvre leur valeur tragique mais il les change dès qu'il le peut avec profit, sans risque. La tragédie « *Cinna* » analysée au-dessous était construite, comme on le constatera, sur les données extraites directement de l'histoire. Corneille s'est inspiré le plus de l'histoire romaine, de différentes étapes de la grande époque de Rome (« *Horace* » nous présente le patriotisme romain sous les rois, « *Nicomède* » la politique extérieure du Sénat, « *Sophonisbe* » la lutte de Rome et de Carthage, « *Sertorius* » les guerres civiles, « *La mort de Pompée* » Pharsale et le triomphe de la dictature, « *Cinna* » les dernières convulsions de la république et la fondation de l'empire, « *Othon* » les révolutions militaires de Rome impériale, « *Polyeucte* » le christianisme et l'empire persécuteur, « *Héraclius* » les usurpations du Bas – Empire, ou « *Attila* » l'invasion des Barbares). <sup>50</sup> Rome a une histoire

---

<sup>48</sup> LANSON, Gustave, Corneille, Hachette, Paris, 1922, p. 126

<sup>49</sup> Ibidem, p. 68

<sup>50</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 6

très riche, très variée et les historiens romains ont une grande autorité. Sénèque, Plutarque, Tite – Live, ils écrivent les détails historiques dont on croit. Un citoyen romain, c'est une garantie de l'héroïsme; sauf *Rodogune* et *le Cid*, tous les chefs-d'oeuvres de tragédies sont d'origine romaine. La pièce « *Rodogune* » est le cas de l'histoire tirée en Grèce, plus spécifiquement dans la Syrie héliénisée des successeurs d'Alexandre. La tragi – comédie « *le Cid* », bien des fois mentionnée, comme « *Don Sanche* » étaient écrites à la base de l'histoire espagnole.<sup>51</sup>

Lanson consigne que la tragédie « *demande quelque grand intérêt d'État ou quelque passion plus noble et mâle que l'amour* »,<sup>52</sup> ce qui menait Corneille à la politique. L'histoire et aussi un cours de la politique, c'est un recueil de leçons et d'expériences de tous les siècles. La population française était très intéressée à la politique, sans exception des littérateurs. Balzac, Chapelain, Sudéry, Silhon et beaucoup d'autres écrivaient des réflexions sur la politique dans lesquelles ils discutaient de la meilleure forme de gouvernement, des faits et des alliances, de la conduite des rois et des ministres.<sup>53</sup> Même Corneille se demandait si on peut traiter avec vérité les sujets historiques sans les réduire à la politique. Il a donc également suivi ce chemin et l'histoire dans son oeuvre représente partiquement un milieu politique. La manière principale de l'intrigue est prise dans la politique, non dans l'amour. Étant donné le nombre élevé de personnes qui soit influencent soit participent à la politique (en comparaison avec le nombre de personnages qui peuvent participer à l'aventure amoureuse), même le nombre de personnages dans la tragédie cornélienne est plus élevé ce qui mène à l'intrigue plus accentuée.

Quant à l'intrigue, c'est une revue et un jeu de caractères. Le héros ne doit pas être passif, il doit exiger le maximum d'activité. Chez le vrai héros « *l'amour réunit toutes les forces de l'âme, les affections, la raison et la volonté : ils connaissent ce qu'ils aiment pour le plus grand bien ce qu'ils puissent concevoir* ». <sup>54</sup> Il est d'un côté le centre de douleur et de l'autre côté il présente une source d'énergie. Son rôle est de conduire la pièce jusqu'au dénouement, il est donc « *l'ouvrier de la besogne scénique* ». <sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> LANSON, Gustave, Corneille, Hachette, Paris, 1922, p 73 - 92

<sup>52</sup> Ibidem, p. 71

<sup>53</sup> Ibidem, p. 82

<sup>54</sup> Ibidem, p. 105 - 106

<sup>55</sup> Ibidem, p. 120

Pour conclure ce chapitre, je me permets de citer Lanson : « *Voilà, dans la technique du théâtre, la grande invention de Corneille, l'idée par laquelle il est le vrai fondateur du théâtre français : il a donné sa constitution définitive à cette forme du poème dramatique qui réalise encore aujourd'hui, pour la plupart des Français, la seule notion légitime du théâtre : il a le premier défini avec une claire conscience la loi fondamentale du système, que l'action tragique est l'étude de la préparation morale d'un fait* ». <sup>56</sup> Son invention réside en psychologie des personnages très précisément élaborée et en sujets neufs. L'histoire se réalise chez Corneille en tragédie politique, dans laquelle il généralise des sujets controversés. Il réfléchit sur la meilleure forme du gouvernement; faut – il préférer la royauté devant la république, la clémence sur la rigueur, ou la morale devant la raison d'État? Ces thèmes toujours actuels peuvent nous mener vers une question oratoire : Corneille s'est – il inspiré au passé pour ces grands thèmes controversés ou a – t – il plutôt observé le présent?

### **Quelques jugemens sur Corneille** <sup>57</sup>

Après avoir vu en quoi Corneille « *fut le père et le législateur du théâtre français* », <sup>58</sup> mentionnons quelques réflexions positives sur sa génie et son oeuvre de la part de ses contemporains. Dans les « *Réflexions critiques sur Longin* », Nicolas Boileau écrit « *Corneille est celui de tous nos poètes qui a fait le plus d'éclat en notre temps; et on ne croyait pas qu'il pût jamais y avoir en France un poète digne de lui être égalé. Il n'y en a point, en effet, qui ait plus d'élévation de génie, ni qui ait plus composé* ».

La Bruyère exprime que « *Corneille ne peut être égalé dans les endroits où il excelle : il a pour lors un caractère original et inimitable (...) Ce qu'il y a eu en lui de plus éminent, c'est l'esprit, qu'il avait sublime, auquel il a été redevable de certains vers les plus heureux qu'on ait jamais lus ailleurs, de la conduite de son théâtre qu'il a quelquefois hasardé contre les règles des anciens, et enfin de ses dénouements...* »

Voltaire considère Corneille comme « *vieux Romain parmi les Français qui a établi sur le théâtre une école de grandeur d'âme (...) quelle élévation de sentiments! quelle noblesse dans ses portraits! quelle profondeur de politique! quelle vérité, quelle force dans ses*

---

<sup>56</sup> LANSON, Gustave, Corneille, Hachette, Paris, 1922, p. 65

<sup>57</sup> Tous les jugements suivants ont été pris à: SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 9 - 10

<sup>58</sup> Ibidem, p. 5

*raisonnements! Chez lui, les Romains parlent en Romains, les rois en rois; partout de la grandeur et de la majesté, On sent, en le lisant, qu'il ne puisait l'élevation de son génie que dans son âme ».*

# Partie analytique

## 2.1 Tragédie Cinna

Cinna est une tragédie de Pierre Corneille représentée pour la première fois à l'Hôtel de Bourgogne en 1640 et publiée en 1643. Cette tragédie a été intitulée « *Cinna* » parce qu'elle repose tout entière à la conjuration dont Cinna est l'initiateur et le chef. Le titre a été complété par l'auteur avec un sous – titre « *ou la Clémence d'Auguste* » pour indiquer le véritable but de la pièce. Le sujet de la tragédie n'est pas la conjuration, mais la clémence d'Auguste. Dans le commentaire : « *Dessein de Corneille* » qui précède le texte de la tragédie, nous apprenons que « *Corneille, en composant Cinna, cherchait simplement à faire une tragédie à la fois belle et morale, selon les habitudes de son génie. Il voulait montrer, non pas les fureurs de la vengeance ou du fanatisme politique, qui sont loin d'être des vertus, mais l'héroïsme de la clémence* ». <sup>59</sup>

Cet exemple héroïque de clémence est la grande morale de la pièce. Pourtant ce n'est pas une seule leçon que la tragédie nous donne. Elle nous relève ainsi le bienfait de la paix sociale ou des maux qu'engendrent les passions anarchiques. Geuffrey a remarqué que : « *Le véritable objet de la tragédie de Cinna est de montrer, dans Émilie et Cinna, comment le fanatisme et la passion peuvent ériger le crime en vertu; et dans Auguste, l'homme d'État, le grand monarque, que de vains préjugés n'empêchent pas de faire le bonheur du monde, et particulièrement celui des ingrats qui l'entourent* ». <sup>60</sup>

La tragédie Cinna a été très appréciée par Fontenelle, Boileau, Balzac ou Voltaire. Dans l'article « *Perfection croissante de Corneille* » nous trouvons par exemple l'idée suivante : « *C'est dans Cinna que Corneille a peint le mieux la grandeur romaine; il y a fait parler la politique avec une profondeur de vues et une supériorité de jugement qui étonnent les hommes d'État; enfin l'héroïsme de la clémence y apparaît sous une forme à la fois si noble et si touchante qu'il fait couler des larmes d'admiration* ». <sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, 1885, p. 267

<sup>60</sup> Ibidem, p. 262 - 263

<sup>61</sup> Ibidem, p. 260 - 261

En ce qui concerne la disposition des pièces, chaque tragédie de Corneille commence par une dédicace. En cas de *Cinna*, la dédicace est adressée à Monsieur de Montoron. Grâce aux commentaires attachés au texte nous apprenons qu'il s'agissait de Pierre de Puget, du premier président des finances au bureau de Montauban, de l'homme fort libéral envers des gens de lettres. Dans la dédicace, l'auteur établit un rapprochement quelconque entre le héros de la pièce et la personne qui en reçoit l'hommage. Corneille compare donc le seigneur de Montoron à Auguste. Le propos de M. Geruzez approuve également cette thèse : « *Il y avait, dit M. Geruzez, dans cet homme, que Corneille compare à Auguste, un mélange de Turcaret et de Mécène. Il est certain qu'il paya fort généreusement la dédicace de Cina,..* ». <sup>62</sup> Dans une autre version de « *Cinna* » enrichie de commentaires nous apprenons que « *Montauron donna deux cents pistoles (2,000 fr.) à Corneille pour Cinna* ». <sup>63</sup> Dans le texte, Corneille remercie à Monsieur de Montoron et enlève sa grande générosité. <sup>64</sup>

Le choix de caractères, de personnages, de lieu etc. est expliqué par Corneille dans la partie « *Examen* » Corneille y considère *Cinna* comme une de ses meilleures tragédies : « *ce poème a tant d'illustres suffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens...* ». <sup>65</sup> Il justifie les raisons pour lesquelles *Cinna* a reçu l'approbation si forte et si générale. C'est la vraisemblance gardée et « *la facilité de concevoir le sujet qui n'est trop chargé d'incidents, ni trop embrassé des récits de ce qui s'est passé avant le commencement de la pièce* ». <sup>66</sup> Il y explique également la duplicité de lieu. L'action se déroule chez deux personnages principaux, chez Auguste (victime de conjuration) et chez Émilie (celle qui tient à la vengeance et à la conjuration). Pour que l'action puisse être vraisemblable, le déroulement de l'action en deux lieux différents est nécessaire. Il n'est pas probable que la conjuration pourrait s'arranger à la proximité de futur victime. Corneille argumente que : « *Émilie ne parle donc pas où parle Auguste, à la réserve du V<sup>e</sup> acte; mais cela n'empêche pas qu'à considérer tout le poème ensemble, il n'aye son unité de lieu, puisque tout s'y peut passer,*

---

<sup>62</sup> CORNEILLE, Pierre; *Cinna ou la clémence d'Auguste avec des notes et des commentaires*, Jacques LeCoffre et C<sup>IE</sup>, Libraires, Paris, 1859, p. 3

<sup>63</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; *Théâtre choisi de P. Corneille*, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 253

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 253 - 255

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 349

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 265

*non seulement dans Rome, ou dans un quartier de Rome, mais dans le seul palais d'Auguste, pourvu que vous y vouliez donner un appartement à Émilie qui soit éloigné du sien ».*<sup>67</sup>

D'un grand succès et d'une grande approbation de Cinna témoignent non seulement les critiques positives de littérateurs principaux mais aussi les chiffres suivantes : « *Cinna fut joué, sous Louis XIV, 139 fois à la ville et 27 fois à la cour; sous Louis XV et Louis XVI, 135 fois à la ville et 31 fois à la cour; pendant la Révolution, 7 fois; de 1798 à 1814, 130 fois à la ville et 5 fois à la cour; de 1814 à 1880, 223 fois à la ville. Cinna figurait en tête du programme des représentations offertes en 1808 par Napoléon aux souverains réunis à Erfurt ».*<sup>68</sup>

## 2.2 Analyse de la source primaire

Pour le sujet de sa tragédie Corneille s'est inspiré par Sénèque. Le philosophe romain de l'école stoïcienne était chargé de l'éducation de Néron, futur empereur romain. À Néron, de nombreuses pensées et recommandations concernant le style de gouvernement de l'empire ont été écrites et recueillies par Sénèque. Toute son oeuvre était rassemblée et publiée, en ajoutant la traduction française, sous la direction de M. Nisard.<sup>69</sup> Le texte latin (concrètement il s'agit du chapitre IX du premier livre « *De la clémence* »)<sup>70</sup> ainsi que la traduction libre de Montaigne précèdent la pièce. En analysant la source primaire, on se rend compte de petites divergences entre la traduction de Montaigne et celle publiée sous direction de M. Nisard. En tout cas la traduction du texte de Sénèque nous permet de comparer la situation réelle ou telle qu'elle était décrite par l'historiographe romain avec la représentation de Corneille.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 349

<sup>68</sup> Ibidem, p. 261

<sup>69</sup> La direction de M. NISARD, Oeuvres complètes de Sénèque le Philosophe avec la traduction en français, Paris, 1869

<sup>70</sup> Ibidem, p. 329 – 351, Chapitre d'où Corneille a tiré le sujet pour Cinna est disponible sur les pages 335 - 337

<sup>71</sup> On considère que la situation décrite par Sénèque s'est véritablement passée bien qu'elle n'ait pas été mentionnée par d'autres historiographes d'époque de Sénèque, on ne trouve aucune remarque ni chez Tacite ni chez Suétone. « *Malgré le silence de Tacite et de Suétone, il est difficile de révoquer en doute l'authenticité de ce fait. C'est au successeur d'Auguste, au jeune Néron, quarante ans à peine après la mort du fondateur de la dynastie impériale, que Sénèque citait ce grand exemple de clémence.* » (Ce commentaire complète la traduction de Montaigne dans SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 257)

Pour pouvoir comparer la représentation théâtrale cornélienne avec la situation décrite par Sénèque tout d'abord je me permets de faire un petit résumé du texte historique. Au début du texte, Sénèque s'adresse à Néron et il veut lui citer un exemple de clémence d'un de ses ancêtres. « *Je veux te prouver la vérité de cette assertion par un exemple pris dans ta famille* ». <sup>72</sup> Par rapport à Montaigne (« *Je veux vous prouver la vérité de ces maximes par un exemple tiré de votre famille.* »), <sup>73</sup> Sénèque lui tutoie. Il raconte de l'empereur Auguste, cependant dès le début il rétrécit la narration à l'époque où Auguste a été le seul maître du pouvoir. Il avoue qu'avant l'âge de quarante ans, Auguste était capable de « *plonger son poignard dans le sein de ses amis, il avait, par des embuches, menacé la poitrine du consul M. Antoine, il avait été le collègue des proscriptionnaires* ». <sup>74</sup> Son caractère et son comportement était très influencé par le séjour dans les Gaules. <sup>75</sup>

Pendant le séjour Auguste, a appris qu'un complot se préparait contre lui. En plus de la part d'un des dénonciateurs, le lieu, le temps (pendant le sacrifice) et la manière dont le crime devrait être commis, lui ont été confiés. Il décide de se venger et convoque ses meilleurs amis pour demander un conseil. En s'appuyant sur le texte de Sénèque nous apprenons : « *Sa nuit été agitée : car il songeait qu'il allait condamner un jeune homme noble, et à cela près irréprochable, petit-fils de Cn. Pompé. Il ne pouvait déjà plus se résoudre à la mort d'un seul homme...* ». <sup>76</sup> Il se pose de nombreuses questions contradictoires en hésitant si punir l'assassin ou le laisser libre en vivant à l'inquiétude. Il mentionne qu'après les guerres sur la terre et sur la mer, sa tête est toujours menacée et il se demande « *Pourquoi vis-tu, si tant d'hommes ont intérêt à ta mort? Quand s'arrêteront les supplices? Quand s'arrêtera le sang?* ». <sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> « *Hoc quam verum sit, admonere te exemplo domestico volo.* » La direction de M. NISARD, Oeuvres complètes de Sénèque le Philosophe avec la traduction en français, Paris, 1869, p. 335

<sup>73</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 255

<sup>74</sup> La direction de M. NISARD, Oeuvres complètes de Sénèque le Philosophe avec la traduction en français, Paris, 1869, p. 336

<sup>75</sup> En ce qui concerne les dates, il y a une grande obscurité. Le voyage en Gaule dont parle Sénèque, eut lieu l'an 739 (14 avant J.-C.); Auguste avait 49 ans. D'autre part, un fragment des fastes capitolins place en l'année 757 (an 4 de l'ère chrétienne) le consulat de Cinna; la conjuration que ce consulat suivit de près, suivant Sénèque, aurait lieu l'an 756 (3 de J.-C.), date donnée par Dion Cassius. Remarque reprise de SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 258

<sup>76</sup> La direction de M. NISARD, Oeuvres complètes de Sénèque le Philosophe avec la traduction en français, Paris, 1869, p. 336

<sup>77</sup> Ibidem, p. 336

D'après Sénèque, Auguste a trouvé l'avocat et le meilleur conseiller en sa femme, Livie. Pendant son monologue plein d'inquiétude, elle l'a interrompu et lui a conseillé de s'inspirer par les médecins, qui, au moment où aucune cure n'est efficace, essaient le contraire. Ni les listes de proscriptions ni autant de sang versé ne menait pas à calmer la situation, elle lui donc propose de l'épargner et de lui pardonner. « *En croiras-tu, dit elle, les conseils d'une femme? Fais ce que font les médecins; lorsque les remèdes ordinaires ne réussissent pas, ils emploient les contraires. La sévérité ne t'a pas encore profité : après Salvidienus est venu Lépidus; après Lépidus, Muréna; après Muréna, Caepion; après Caepion, Egnatius; je ne nomme pas les autres qui rougissent d'avoir tant osé : essaie maintenant du moyen de la clémence. Pardonne à L. Cinna; il est découvert : il ne peut déjà plus te nuire; il peut encore être utile à ta gloire* ». <sup>78</sup>

Auguste remercie son épouse et convoque Cinna. Personne d'autre n'est présent pendant leur rencontre. Auguste commence son discours en demandant à Cinna de ne pas l'interrompre. « *Ce que je te demande avant tout, lui dit il, c'est de ne pas m'interrompre, c'est de ne pas t'écrier au milieu de mon discours : il te sera donné ensuite le loisir de parler* ». <sup>79</sup> Il commence son discours en mentionnant l'histoire de leurs relations réciproques. Sénèque nous fait savoir que dès la naissance, Cinna est l'adversaire d'Auguste et qu'il doit sa vie et tout son patrimoine à Auguste. C'était l'empereur qui lui a donné la possibilité de vivre et de devenir riche. « *Je t'ai trouvé, Cinna, dans le camp de mes adversaires, non pas devenu, mais né mon ennemi : je t'ai donné la vie, je t'ai rendu tout ton patrimoine. Aujourd'hui, tu es si heureux, si riche, que le vaincu fait envie aux vainqueurs (...)* Après avoir si bien mérité de toi, tu as décidé de m'assassiner ». <sup>80</sup> Ensuite, Auguste indique tous les détails de la conspiration, le lieu, le jour, les participants et également le bras auquel le fer devait être confié. Pendant le monologue qui, d'après Sénèque, durait plus que deux heures, Auguste se pose de nombreuses questions au sujet de la motivation du complot, pour quelle raison Cinna voulait l'assassiner, si le but de complot était braqué contre sa personne ou pour obtenir le pouvoir.

À la fin du discours, Sénèque raconte qu'Auguste a prononcé : « *Cinna, continua t-il, je te donne la vie seconde fois; la première fois, c'était à un ennemi, maintenant, c'est à un*

---

<sup>78</sup> La direction de M. NISARD, Oeuvres complètes de Sénèque le Philosophe avec la traduction en français, Paris, 1869, p. 336

<sup>79</sup> Ibidem, p. 336

<sup>80</sup> Ibidem, p. 336

*traître et à un parricide. Qu'à dater de ce jour notre amitié commence : luttons désormais à qui mettra le plus de loyauté, moi en te donnant la vie, toi en me la devant ».*<sup>81</sup>

Toute la leçon destinée au jeune empereur Néron finit par la déclaration qu' « *Auguste n'eut pas d'ami plus fidèle, et fut son seul héritier. Il n'y eut plus personne qui formât de complot contre lui* ». <sup>82</sup>

## 2.3 Sujet, inspiration et inventions de Corneille

Après avoir vu le déroulement de l'action décrit par Sénèque, on peut passer à l'analyse de la tragédie *Cinna*. Le sujet pour sa pièce de théâtre, comme déjà le sous-titre insinue, reste gardé. Le déroulement de l'action repose sur un complot planifié contre l'empereur Auguste et mène à la clémence. En analysant les différents actes de la tragédie j'essayerai de comparer en quoi la pièce repose sur le texte historique et en quoi se diffère-t-elle par rapport à l'histoire d'origine.

### Acte I

Le premier acte est ouvert par le monologue d'Émilie, la fille de C. Toranicus, tuteur d'Auguste et victime de proscriptions. Due à la mort de son père, le lecteur apprend sa motivation de volonté ou plutôt de devoir de le venger, par n'importe quels moyens, soit par la trahison soit par l'assassinat. Elle esquisse que la vengeance est son but principal, elle y tient et pour l'atteindre elle est capable d'expulser son amant, même au risque de la perdre.

*« Quoique j'aime Cinna, quoique mon coeur l'adore,  
S'il veut me posséder, Auguste doit périr :*

*Sa tête est le seul prix dont il peut m'acquérir. »*<sup>83</sup>

*« Quoiqu'il en soit, qu'Auguste ou que Cinna périsse,  
Aux mânes paternels je dois ce sacrifice;*

*Cinna me l'a promis en recevant ma foi;*

*Et ce coup seul aussi le rend digne de moi. »*<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> La direction de M. NISARD, Oeuvres complètes de Sénèque le Philosophe avec la traduction en français, Paris, 1869, p. 337

<sup>82</sup> Ibidem, p. 337

<sup>83</sup> CORNEILLE, *Cinna*, 1682, Acte I, Scène I, v. 54 - 55

<sup>84</sup> Ibidem, Acte I, Scène II, v. 133 - 136

Déjà à l'introduction de la pièce de théâtre, en comparaison avec l'histoire romaine, nous trouvons une grande nouveauté cornélienne. Le personnage d'Émilie est ajouté, nous ne trouvons aucun personnage historique correspondant à son rôle et c'est elle qui est l'âme et l'initiateur du complot. Cinna n'est qu'un moyen comment venger non seulement le père d'Émilie, mais en général toute la ville de Rome. Son devoir personnel devient le devoir en faveur de tout le peuple romain.

*« Les intérêts publics qui s'attachent aux nôtres,  
Joignons à la douceur de venger nos parents.  
(...) La liberté de Rome est l'oeuvre d'Émilie. »<sup>85</sup>  
« L'intérêt d'Émilie est celui des Romains. »<sup>86</sup>*

Sa passion et sa volonté de venger le père a mené un ami de Balzac à lui ajouter l'attribut d'une « *adorable furie* ». Dans la version de Cinna complétée par les commentaires de M. Sengler, l'image d'Émilie est suivante : « *Émilie est bien une Furie par la férocité de sa vengeance; pour la trouver adorable, il faut une grande puissance d'hyperbole. (...) Émilie est une création remarquable. Pour qu'une jeune fille exerce une telle fascination non seulement sur Cinna, mais encore sur le spectateur, qu'on l'admire jusque dans sa fureur sauvage, il faut que le poète lui ait donné un esprit et un caractère d'une trempe supérieure* ». <sup>87</sup>

Fulvie, l'affranchi d'Émilie essaye de la persuader de ne pas se venger. Elle mentionne les faits par lesquels Auguste voulait compenser la perte de son père.

*« Auguste, chaque jour, à force de bienfaits,  
Semble assez réparer les maux qu'il vous a fait;  
Sa faveur envers vous paraît si déclarée,  
Que vous êtes chez lui la plus considérée; »<sup>88</sup>*

Ni Fulvie, en argumentant avec la mort possible de son bien aimé, Cinna, ne réussit à convaincre Émilie de changer d'avis. Cinna entre dans le dialogue et exprime sa joie en décrivant tous les détails préparés de la conspiration. Corneille dans « *L'Examen de Cinna* »

---

<sup>85</sup> CORNEILLE, Cinna, 1682, Acte I, Scène II, v. 106 - 110

<sup>86</sup> Ibidem, Acte I, Scène III, v. 156

<sup>87</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 264

<sup>88</sup> CORNEILLE, Cinna, 1682, Acte I, Scène II, v. 63 - 66

au sujet du récit de la conspiration remarque : « *Émilie a de la joie d'apprendre de la bouche de son amant avec quelle chaleur il a suivi ses intentions; et Cinna n'en a pas moins de lui pouvoir donner de si belles espérances de l'effet qu'elle en souhaite; c'est pourquoi, quelque longue que soit cette narration, sans interruption aucune, elle n'ennuie point. Les ornements de la rhétorique dont j'ai tâché d'enrichir, ne la font point condamner de trop d'artifice,...* ».<sup>89</sup> Il commence son discours en mentionnant les malheurs qu'Auguste a fait pour pouvoir monter sur le trône :

*« ...Toutes les 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 sur le trône et nous donner des lois. »*<sup>90</sup>

En prononçant sa parole, pendant laquelle Cinna plaide la décision d'assassiner l'empereur, entre autres, le lecteur est informé, conformément à Sénèque, qu'Auguste n'est plus le triumvir mais le souverain unique, l'empereur :

*« Puisque de trois tyrans, c'est le seul qui nous reste  
(...) Perdant, pour régner seul, deux méchants comme lui. »*<sup>91</sup>

Nous apprenons le temps, le lieu ainsi que le bras chargé de perpétration du crime.

*« Demain au Capitole, il fait un sacrifice;  
Qu'il en soit victime, et faisons en ces lieux  
Justice à tous le monde, à la face de dieux :  
(...) C'est de ma main qu'il prend et l'encens et la coupe;  
Lui donne, au lieu d'encens, d'un poignard dans le sein.  
(...) Maxime et la moitié s'assure de la porte;  
L'autre moitié me suit, et doit l'environner »*<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 350

<sup>90</sup> CORNEILLE, Cinna, 1682, Acte I, Scène III, v. 215 - 220

<sup>91</sup> Ibidem, Acte I, Scène III, v. 222 - 224

<sup>92</sup> Ibidem, Acte I, Scène III, v. 230 - 247

L'avant dernier vers cité insinue un complice très proche à Cinna, le personnage de Maxime. Il n'est pas présent chez Sénèque, mais Corneille lui donne un rôle important pour le déroulement de l'action. Sa jalousie mènera à la clémence d'Auguste. Le dialogue est ensuite interrompu par l'arrivée d'Évandre, l'affranchi de Cinna. Il annonce qu'Auguste mande Cinna et Maxime auprès de lui ce qui provoque les inquiétudes de la découverte du complot chez Émilie.

## Acte II

Contrairement à la source primaire, tout l'acte deux est très délibéré. C'est la deuxième grande innovation de Corneille. D'après le modèle de Sénèque, il conserve l'idée de conseil. Par contre, l'objet de conseil ne concerne pas la conspiration. Auguste mande Cinna et Maxime pour leur demander un conseil au sujet de la meilleure forme de l'établissement politique. Cette idée est tirée d'un fait semblable de la vie d'Auguste dont l'historiographe Dion Cassius a laissé témoignage. En s'appuyant sur le commentaire attaché à l'Examen de Cinna, Dion Cassius « *parle d'une délibération semblable qu'Octave aurait eue après la victoire d'Actium avec Agrippa et Mécène; Agrippa aurait parlé en faveur du maintien de la république, et Mécène pour l'établissement de l'empire* ». <sup>93</sup> La référence aux noms d'Agrippe et de Mécène mentionne également Corneille quand Auguste s'adresse à ces deux amis :

*« Voilà, mes chers amis, ce qui me met en peine.*

*Vous, qui me tenez lieu d'Agrippe et de Mécène. »* <sup>94</sup>

Ces vers montrent une autre nouveauté de Corneille. Cinna et Maxime ne sont que les conspirateurs; dans les yeux d'Auguste, ils sont ses conseillers considérés et ses amis très proches. Pour prouver l'affirmation précédente, on peut citer un autre exemple :

*« Traitez-moi comme ami, non comme souverain »* <sup>95</sup>

*« Je vois trop que vos coeurs 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>93</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 269 repris de l'Hist. rom. I. LIV

<sup>94</sup> CORNEILLE, Cinna, 1682, Acte II, Scène I, v. 393 - 394

<sup>95</sup> Ibidem, Acte II, Scène I, v. 399

*Et vous allez tous deux en recevoir le prix. »*<sup>96</sup>

Dans Cinna, Auguste demande ces deux conseillers s'il doit abdiquer ou garder le pouvoir. Ils discutent de différentes formes d'État; Cinna proclame par exemple :

*« Le pire des États, c'est l'État populaire. »*<sup>97</sup>

Les avis de tous les deux montrent une énorme connaissance et orientation de Corneille dans l'histoire romaine. Maxime réfléchit sur les différents gouvernements et remarque que pour chaque climat, un autre type d'établissement est convenant.

*« J'ose dire, seigneur, qu par tous les climats  
Ne sont pas bien reçus toutes sortes d'État;  
Chaque peuple a le sien conforme à sa nature,  
Qu'on ne saurait changer sans lui faire un injure :  
Telle est la loi du ciel, dont la sage équité  
Sème dans l'univers cette diversité.  
Les Macédoniens aiment le monarchique,  
Et le reste des Grecs la liberté publique :  
Les Parthes, les Persans veulent des souverains;  
Et le seul consulat est bon pour les Romains. »*<sup>98</sup>

Après avoir reçu de conseils divers, Auguste se décide à garder le pouvoir et se dirige d'après les recommandations de Cinna. Pour remercier de conseils estimables, Auguste donne la main d'Émilie à Cinna et confie le gouvernement de la Sicile à Maxime. Cette offre est très importante pour l'action postérieure et l'évolution du caractère de Cinna. Le motif d'étrange conseil de Cinna à Auguste sert ensuite comme l'objet du dialogue entre Cinna et Maxime étonné.

### **Acte III**

Le troisième acte pourrait être sous-titré « Les remords de Cinna ». Maxime, en discutant avec Cinna prend conscience de l'amour mutuel entre deux amants et cela lui mène à se rendre compte que la conspiration n'est basée que sur des raisons politiques, mais, par contre que c'est la possibilité pour Cinna comment obtenir la main d'Émilie. Durant le

---

<sup>96</sup> CORNEILLE, Cinna, 1682, Acte II, Scène I, v. 628 - 631

<sup>97</sup> Ibidem, Acte II, Scène I, v. 521

<sup>98</sup> Ibidem, Acte II, Scène I, v. 536 - 544

monologue de Maxime avec son affranchi Euphorbe, le lecteur est informé de l'amour de Maxime éprouvé pour Émilie. La jalousie causera que Maxime suivra les recommandations de son affranchi (Euphorbe conseille à Maxime de faire savoir à Auguste les plans du complot, alors de trahir Cinna pour pouvoir aspirer ensuite à la main d'Émilie), mènera alors à la découverte du complot et permettra à Auguste d'appliquer son geste généreux de la clémence.

*« L'amour rend tous permis;  
Un véritable amant ne connaît point d'amis,  
Et même avec justice on peut trahir un traître,  
Qui pour une maîtresse ose trahir son maître. »*<sup>99</sup>

En ce qui concerne le caractère d'Euphorbe, il est un conseiller perfide, captieux et machiavélique. Il est de l'âme basse et de coeur défectueux. Nous avons beau chercher un rôle parallèle chez Sénèque.

La dialogue de Maxime avec son affranchi est interrompu par l'arrivée de Cinna, inquiet et hésitant. Le permis d'Auguste d'épouser Émilie provoque en Cinna de nombreux remords. Cette partie de la pièce découvre sa vraie personnalité. Il est un jeune homme sans caractère, sans opinion (son approche républicaine prend la source chez la conviction d'Émilie, il est donc républicain juste pour qu'il plaise à sa bien aimée) et sans croyance qui est devenu pratiquement esclave de l'amour. C'est pour elle qu'il devient conspirateur, perfide et assassin. Lanson en son étude concernant le caractère de personnage considère l'âme de Cinna très faible, mobile et médiocre.<sup>100</sup> Sengler s'identifie à l'affirmation de Lanson et de plus il ajoute que sa nature doit être mobile et ardente pour pouvoir « *subir les impressions aussi soudaines qu'excessives de la passion et du fanatisme* »<sup>101</sup>. Étant donné la sensibilité de son coeur aux remords, son âme ne peut pas être désignée comme scélérate. Il hésite s'il vaut mieux préférer l'amour ou l'amitié et la générosité d'Auguste. L'exécution de l'attentat n'est pas de son conviction mais plutôt par désespoir. Enfin, il menace de se punir lui même aux pieds de sa victime, le lecteur devient témoin de la lutte entre l'amour et le devoir.

*« En ces extrémités quel conseil dois – je prendre? »*

---

<sup>99</sup> CORNEILLE, Cinna, 1682, Acte III, Scène I, v. 736 - 739

<sup>100</sup> LANSON, Gustave, Corneille, Hachette, Paris, 1922, chapitre VI, p. 93 - 118

<sup>101</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 264

*De quel côté pencher? À quel parti me rendre? »*<sup>102</sup>

## **Acte IV**

À partir de l'acte IV, le déroulement de l'action s'accroît. Euphorbe, de la part de Maxime, révèle à Auguste toute la conspiration planifiée et en même temps il plaide Maxime, qui, poussé par le repentir, s'est fait justice en se précipitant dans le Tibre. Cinna est désigné comme le seul coupable du complot. La découverte du complot provoque des inquiétudes dans l'âme d'Auguste. En comparaison avec le texte historique, Corneille suit exactement le fil d'histoire. Auguste se pose de nombreuses questions au sujet de sa vie et de la punition. Il se rend compte de l'impuissance de la force et de la solitude en sa grandeur. En admettant que son comportement n'était pas toujours indulgent il se demande pourquoi vit-il lorsqu'autant de gens ont l'intérêt à sa mort.

*« Quoi! Tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné! »*<sup>103</sup>

*« Si tant de gens de coeur font des vœux pour ta mort »*<sup>104</sup>

Il réfléchit sur la punition de conspirateurs en apercevant que tout moyen appliqué au passé n'était pas efficace. La trahison est d'autant plus grave, puisque Cinna faisait partie des amis les plus proches à l'empereur. Auguste réfléchit comment faut-il punir le traître. De son monologue, les incertitudes, les doutes et l'incapacité de décision sont évidentes.

*« Punissons l'assassin, proscrivons les complices.*

*Mais quoi! Toujours du sang, et toujours des supplices!*

*Ma cruauté se lasse et ne peut s'arrêter. »*<sup>105</sup>

Ensuite, Auguste remarque que la seule issue comment résoudre le problème est soit son départ de la politique ou sa mort.

*« Après un long orage il faut trouver un port;*

*Et je n'en vois que deux, le repos, ou la mort. »*<sup>106</sup>

C'est Livie, sa femme qui l'interrompt et lui conseille le pardon comme une mesure politique. Corneille a conservé son rôle historique. Même si Voltaire et La Harpe ont blâmé

---

<sup>102</sup> CORNEILLE, Cinna, 1682, Acte III, Scène III, v. 873 - 874

<sup>103</sup> Ibidem, Acte IV, Scène II, v. 1131

<sup>104</sup> Ibidem, Acte IV, Scène II, v. 1172

<sup>105</sup> Ibidem, Acte IV, Scène II, v. 1161 - 1163

<sup>106</sup> Ibidem, Acte IV, Scène III, v. 1235 - 1236

son rôle comme inutile, Corneille lui attachait une grande importance; « *Les conseils de Livie sont de l'action principale.* »<sup>107</sup>. Ainsi que chez Sénèque, Livie lui rappelle que tous ses efforts employés pour punir des crimes n'étaient pas efficaces.

*« Votre sévérité, sans produire aucun fruit,  
Seigneur, jusqu'à présent a fait beaucoup de bruit;  
(...) Essayez sur Cinna ce que peut la clémence,  
(...) Son pardon peut servir à votre renommée; »*<sup>108</sup>

Tout d'abord, Auguste ne veut pas agir conformément au conseil de sa femme, il veut trouver et punir des ennemis. Sa réaction n'est pas telle que chez Sénèque. Laisser le traître impuni signifierait la faiblesse.

*« Régner et caresser une main si traîtresse,  
Au lieu de sa vertu, c'est montrer sa faiblesse. »*<sup>109</sup>

La troisième scène est terminée par la déclaration de Livie que c'est la clémence qui fait du souverain le vrai monarque :

*« Et qu'enfin la clémence est la plus belle marque,  
Qui fasse à l'univers connaître un vrai monarque. »*<sup>110</sup>

Puis, Émilie est informée de Fulvie qu'Auguste a tout appris et qu'il a fait venir Cinna. En même temps Maxime arrive sur scène et offert à Émilie de fuir avec lui pour éviter les menaces de la vengeance d'empereur. Elle refuse sa proposition. Les deux dernières scènes de l'acte IV montrent le vrai caractère de Maxime. Sa parole concernant les conseils sur l'établissement de l'État (il regarde l'empire comme un esclavage) ainsi que sa passion pour la conspiration sincère le rend sympathique dans les yeux des spectateurs. L'image positive change avec la proposition de la fuite et de la trahison de Cinna, non seulement la découverte du complot et de la dénonciation de son complice – adversaire, mais aussi la jalousie le rend absolument odieux. Pendant son monologue de la scène V, il accuse son affranchi du conseil néfaste. Il a trahit son souverain, son ami ainsi que la maîtresse de Cinna puisqu'il s'est dirigé d'après les propositions d'Euphorbe.

---

<sup>107</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 265

<sup>108</sup> CORNEILLE, Cinna, 1682, Acte IV, Scène III., v. 1199 - 1214

<sup>109</sup> Ibidem, Acte IV, Scène III, v. 1241 - 1242

<sup>110</sup> Ibidem, Acte IV, Scène III, v. 1265 - 1266

## Acte V

Le cinquième acte commence par un entretien intime entre Auguste et Cinna. Ainsi que chez Sénèque, Corneille débute le discours d'Auguste avec une demande de ne pas l'interrompre.

*« D'aucun mot, d'aucun cri, n'en interromps le cours;  
Tu pourras me répondre après tout à loisir. »<sup>111</sup>*

Tout le discours est repris de Sénèque, Auguste mentionne la naissance de Cinna dans le camp de ses adversaires (« *Au milieu de leur camp tu reçus la naissance* »<sup>112</sup>), et il rappelle tous les bienfaits dont il a comblé Cinna. Il relève sa position privilégiée.

*« Je te restituai d'abord ton patrimoine,  
Je t'enrichis après des dépouilles d'Antoine,  
(...) Toutes les dignités que tu m'as demandées,  
Je t'ai préféré à ceux dont les parents  
Ont jadis dans mon camp tenu les premiers rangs, »<sup>113</sup>*

Et finalement il met en place la volonté de Cinna de lui assassiner et lui dépeint tous les détails de la conspiration.

*« Mais ce qu'on ne pourrait jamais s'imaginer,  
Cinna, tu t'en souviens, et veut m'assassiner. »<sup>114</sup>  
« Tu veux m'assassiner demain au Capitole,  
Pendant le sacrifice, (...) »<sup>115</sup>*

La date, le lieu mais aussi l'occasion pendant le sacrifice, ont été repris point par point de Sénèque. En s'appuyant sur le texte historique Corneille mentionne toutes les familles romaines qui de nouveaux font preuve d'énormes connaissances et une très bonne orientation de Corneille dans l'histoire romaine (les Serviliens, les Cosses, les Métels, les Pauls, les Fabiens)<sup>116</sup>. Au moment où Auguste passa la parole de Cinna pour qu'il ait possibilité de se défendre, Livie entre dans le dialogue en ramenant Émilie. Elle annonce à son époux que

---

<sup>111</sup> CORNEILLE, Cinna, 1682, Acte V, Scène I, v. 1429, 1431

<sup>112</sup> Ibidem, Acte V, Scène I, v. 1437

<sup>113</sup> Ibidem, Acte V, Scène I, v. 1449 - 1456

<sup>114</sup> Ibidem, Acte V, Scène I, v. 1475 - 1475

<sup>115</sup> Ibidem, Acte V, Scène I, v. 1482 - 1483

<sup>116</sup> Ibidem, Acte V, Scène I, v. 1535 - 1536

Cinna n'était pas le seul initiateur du complot. Émilie avoue toute la participation au crime et défend Cinna.

*« Oui, tout ce qu'il a fait, il l'a fait pour me plaire,  
Et j'en étais, seigneur, les causes et le salaire. »*<sup>117</sup>

L'aveu de deux amants et de Maxime, qui entre sur la scène, est le point tournant quand Auguste décide d'abandonner sa volonté de punir les conspirateurs et de leur pardonner. Enfin Auguste se rend compte que l'exercice de la liberté est la seule puissance de l'homme.<sup>118</sup>

*« Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie :  
Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie,  
Et, malgré la fureur de ton lâche destin,  
Je te la donne encor comme à mon assassin. »*<sup>119</sup>

Pendant quatre actes et demi, Émilie, implacable ennemie de son père adoptif, a fait du meurtre d'Auguste son suprême bien, sa raison de vivre. Tout d'un coup elle s'aperçoit qu'il n'est plus le tyran auquel elle voulait se venger, cependant elle sent tout son âme changée.

*« Ma haine va mourir que j'ai crue immortelle;  
Elle est morte, et ce coeur devient le sujet fidèle; »*<sup>120</sup>

Corneille a sans doute idéalisé le caractère d'Auguste mais sans mentir à l'histoire. Il a toujours représenté la civilisation romaine. Puisqu'il s'agit du personnage principal, je me permet d'analyser son caractère plus précisément. Le personnage d'Auguste, basé sur le vrai souverain de l'empire romain, évolue et le spectateur devient témoin de changement de l'âme mauvaise qui se détourne du mal et se transforme en âme généreuse.<sup>121</sup> Pour parvenir à la clémence, l'âme d'Octave a dû subir une conversion. Le nom « *Octave* » peut être considéré comme le synonyme du tyran. Corneille l'utilisait pour décrire l'être du passé, celui qui avait commis autant de crimes, de meurtres et qui était un des auteurs de proscriptions. Octave est

---

<sup>117</sup> CORNEILLE, Cinna, 1682, Acte V, Scène II, v. 1565 - 1566

<sup>118</sup> LANSON, Gustave; Corneille, Hachette, Paris, 1992, p. 112 - 113

<sup>119</sup> CORNEILLE, Cinna, 1682, Acte V, Scène III, v. 1701 - 1705

<sup>120</sup> Ibidem, Acte V, Scène III, v. 1725 - 1726

<sup>121</sup> Octave, fils d'Octavius et d'Attila, nièce de César, a formé, après le meurtre du dictateur, le second triumvirat avec Antoine et Lépide (43 avant J.-C.). La victoire d'Actium qu'il remporta sur Antoine (31 avant J.-C.), le rendit maître de l'empire qu'il gouverna en paix jusqu'à sa mort. Né l'an 63 avant J.-C., il mourut l'an 14 de l'ère chrétienne. SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 258

donc celui qui a tué le père d'Émilie, c'est le tyran contre lequel on conspire. Pourtant, dans Octave, empereur Auguste naît peu à peu.

Au début de la pièce, sur la base de dialogue entre Émilie et Cinna, une image ténébreuse de tyran Octave, fondée sur l'énumération de ses crimes est présentée au spectateur. Cependant l'acte deux et la présence d'Auguste sur la scène ne correspondent pas au caractère présenté par les deux conspirateurs. L'empereur fait voir ses sentiments de la solitude, de l'abandon et se sent trompé et menacé (acte II, scène première). L'amitié de Cinna et de Maxime signifie une certaine rupture de la solitude, l'illusion qu'il est aimé. Il subit une crise existentielle qui se renforce après avoir appris la trahison de Cinna. La trahison provoque une grande déception dans le cœur d'Auguste. Il réfléchit sur sa vie et même Auguste éprouve enfin le remords. La seule solution de problème existentiel qui se présente à son esprit est la mort. Il se sent dépouillé, abandonné et trahi par tous. Grâce à cette crise morale qui le conduit jusqu'au bord de la mort, Octave devient Auguste, l'empereur généreux capable d'effectuer des gestes d'humanité, celui du pardon et de la clémence.<sup>122</sup> Sengler dans son oeuvre remarque que « *le véritable objet de la tragédie de Cinna est de montrer, dans Auguste, l'homme d'État, le grand monarque, que de vains préjugés n'empêchent pas de faire le bonheur du monde et particulièrement celui des ingrats qui l'entourent* »<sup>123</sup>.

Finalement, après avoir analysé le déroulement de l'action de l'histoire réelle décrite par le philosophe et l'historiographe romain ainsi que la pièce de théâtre de Corneille, on peut remarquer que Sénèque ne fournissait que le fait du complot, les inquiétudes et les incertitudes de l'empereur romain, le conseil de Livie et toute la scène du pardon.

### 2.3.1 Le destin

L'action de la tragédie consiste dans la conjuration initiée de la part d'Émilie en dépit des remords de Cinna et de la trahison de Maxime jusqu'au moment de pardon. La générosité et la clémence d'Auguste triomphe dans les cœurs de tous les participants. C'est la générosité d'Auguste (la donation de la main d'Émilie à Cinna) qui provoque la jalousie dans le cœur de Maxime, et devient, en effet, le « *moteur* » de l'accentuation de la situation et mène enfin au dénouement. La clémence d'Auguste est une morale principale de toute la pièce.

---

<sup>122</sup> [http://serieslitteraires.org/site/IMG/pdf/CINNA\\_OU\\_LE\\_PARADOXE\\_DE\\_LA\\_CLEMENCE.pdf](http://serieslitteraires.org/site/IMG/pdf/CINNA_OU_LE_PARADOXE_DE_LA_CLEMENCE.pdf), consulté le 12 novembre

<sup>123</sup> SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885, p. 263

Cependant ce n'est pas une seule leçon que la tragédie nous indirectement donne. La pièce glorifie les bienfaits de la paix sociale et montre que l'amour est plus fort que la haine et aussi que la mort.

La tragédie de Cinna a été classée comme simple. Il n'y a vraiment qu'une seule ligne d'histoire qu'on suit même si on peut avoir l'impression que la pièce de théâtre paraît chargée de matière. Cette impression est causée par la psychologie très profonde des personnages et par la nature des sujets.

En ce qui concerne la psychologie des personnages principaux, envisageant le rôle d'Émilie, de Cinna et d'Auguste, ils ont un point commun : ils portent un poids du passé. Cinna est le neveu de Pompée, ses racines sont maintes fois rappelées :

de la part de Cinna : « *fera voir si je suis du sang du grand Pompée* »<sup>124</sup>,

de Maxime : « *Donc votre aieul Pompée au ciel a résisté*

*Quand il a combattu pour notre liberté?* »<sup>125</sup>

de sa maîtresse : « *Quand j'ai pensé chérir un neveu de Pompée,* »<sup>126</sup>.

Le rappel des liens qui le rattachent à son ancêtre très glorieux et reconnu lui oblige d'un côté à suivre son exemple et à rester fidèle aux valeurs familiales.

En cas de caractère d'Émilie, il n'est pas difficile de deviner son passé. Elle est tourmenté par le meurtre de père. La vengeance du crime commis contre son père signifie pour elle son devoir primordial, même au risque de la perte de son amant. Le caractère d'Auguste, qui était déjà plus précisément décrit, est aussi constitué du rappel de son passé. L'auteur de l'étude « *Cinna ou le paradoxe de la clémence* » publié en Revue d'histoire littéraire en France constate que chaque personnage est largement influencé par son passé dans la mesure où il devient de facto prisonnier de son destin. Le destin sous la forme de l'héritage familial joue dans cette tragédie un rôle énorme. La raison du complot vient du passé. Le désir d'Émilie et de Cinna de meurtre d'Auguste fait référence à la rivalité entre César (l'ancêtre d'Auguste) et Pompée (l'ancêtre de Cinna).

Au regard de la loi, tous les personnages de la pièce sont coupables. Le geste de la clémence les sauve et leur pardonne. Auguste n'a pas agi conformément à la loi, finalement

---

<sup>124</sup> CORNEILLE, Cinna, 1682, Acte I, Scène III, v. 238

<sup>125</sup> Ibidem, Acte II, Scène II, v. 563 - 564

<sup>126</sup> Ibidem, Acte III, Scène IV, v. 1030

l'amour de ses proches est placé au-dessus de la loi. Du jugement fondé sur la loi institutionnelle (la volonté d'Auguste de punir Cinna) l'empereur passe à une décision humaine, l'amour devrait être supérieur à la lois.<sup>127</sup>

### 2.3.2 Le tragique

La pièce de théâtre est une tragédie. Sous l'indication « *tragédie* » on imagine souvent un sujet qui finit tragiquement, par les attentats, suicides, etc. La pièce Cinna se termine par une fin heureuse, pourtant il s'agit de la tragédie. il y a des criminels, mais il n'y a pas de victimes; il y a des malheurs mais pas de malheureux. La règle qui doit être suivie pour qu'on puisse classer la pièce parmi les tragédies, c'est celle de péril, de menace. Dans Cinna, tous les personnages principaux sont menacés, Auguste par une conspiration, Émilie et Cinna risquent d'être punis. Tout le monde est mis en danger de la violence et de la mort. En cas de la tragédie analysée, elle est tragique aussi par la qualité de personnages et la nature de l'action. Bien que l'amour entre deux conspirateurs renforce le noeud, elle ne le justifie pas, c'est le complot politique, basé sur les événements du passé.

Dans la partie théorique concernant le but de la tragédie classique, on a mentionné le terme de la purgation « la catharsis » du spectateur. La tragédie doit avoir une fonction morale et rendre les hommes meilleurs. En montrant les menaces éventuelles de la passion et du fanatisme, la tragédie purge l'âme du spectateur.

### 2.3.3 Cinna : une pièce d'actualité?

Dans cette tragédie cornélienne on distingue la royauté de la tyrannie et on interroge la légitimité du pouvoir politique. En 1642, après la première apparition de l'oeuvre, la légitimation du pouvoir était à l'ordre du jour. De nombreuses révoltes et conspirations contre la famille royale ont eu lieu et la plupart des arguments présentés en faveur du pouvoir absolu dans l'empire romain sous la direction d'Auguste pouvait être adapté au trône de Louis XIII. Richelieu, l'homme le plus puissant de l'époque, a essayé de renforcer la monarchie et de déjouer tous les complots, cependant plusieurs tentatives de prise de pouvoir, souvent de la part des privilégiés ou des princes proches au roi, ont eu lieu (l'exemple de marquis de Cinq-

---

<sup>127</sup> [http://serieslitteraires.org/site/IMG/pdf/CINNA\\_OU\\_LE\\_PARADOXE\\_DE\\_LA\\_CLEMENCE.pdf](http://serieslitteraires.org/site/IMG/pdf/CINNA_OU_LE_PARADOXE_DE_LA_CLEMENCE.pdf), consulté le 12 novembre

Mars, de duc de Bouillon ou duc d'Orléans)<sup>128</sup>. Voilà l'atmosphère contemporaine pour les spectateurs des années 1640.

Toute la tragédie ne consiste que du complot, elle nous approche de différent point de vue les disputations sur la république et sur la monarchie, sur la politique de rigueur et celle de la clémence. La question qui traverse tout le théâtre concerne la manière comment est-il possible de s'échapper du cercle vicieux où le sang appelle le sang. C'est une question inspirée dans l'histoire, cependant toujours actuelle.

---

<sup>128</sup> <http://units.georgetown.edu/french/opsis/SEME/textes/cinna.htm>, consulté le 15 novembre 2016

## Conclusion

Le travail consacré à l'oeuvre de dramaturge et poète français, de Pierre Corneille commence par les origines de l'art théâtral à l'Antiquité et par un court schéma de son évolution. L'époque classique et surtout l'oeuvre d'Aristote sont importants pour les siècles suivants car tous les bases de la tragédie ont été établies. Le philosophe Aristote a défini les règles de la tragédie. Il a tenu à la règle de l'action et il a ainsi défini le but de la tragédie, de susciter chez le spectateur les sentiments de la peur et de la pitié; à travers des sentiments éprouvés le spectateur, en s'identifiant au destin des personnages, « passe » l'action avec le héros et atteint l'épuration. Les théoriciens du XVII<sup>e</sup> ont repris toutes les règles définies par Aristote et ont ajouté les règles de l'unité de temps et de lieu. En plus, ils ont exigé de respecter la vraisemblance. Pour qu'on puisse croire au déroulement de l'action, la situation doit être probable. Une autre règle, tacite, celle de bienséance, disant qu'il ne faut pas choquer le public par les événements drastiques, a été formulé par les théoriciens. Corneille a respecté toutes les règles définies et pour défendre ses sujets de pièces de théâtre, il a écrit les « *Examens* » explicatifs.

Après avoir résumé les connaissances acquises de la tragédie, de ses règles, et de la vie et de l'oeuvre de Pierre Corneille dans la partie pratique, le texte passe à l'analyse de la tragédie « *Cinna* ». En comparant la source initiale de l'historiographe romain, de Sénèque, avec la version de Corneille, on peut constater que Corneille a maintenu le sujet de la tragédie, le complot de conspirateur Cinna contre l'empereur Auguste ainsi que les inquiétudes d'Auguste. En plus, il a inventé le rôle d'Émilie et le complot politique a caché sous l'aventure amoureuse. Une autre invention de Corneille était fondé sur la délibération de deuxième acte.

Le destin joue chez Corneille un grand rôle. Les personnages de Cinna et d'Émilie sont dès le début de la pièce prédestinés à être adversaires d'Auguste. Ils portent tous un poids du passé, Auguste comme l'ancêtre de César, Cinna comme l'ancêtre de Pompée et Émilie, fille du père – victime de proscriptions. Même s'il s'agit dans Cinna de la tragédie à une fin heureuse, la pièce est tragique en ce qui concerne le malheur, la violence, et la mort possible. Cette menace est suspendue au-dessus de tous les personnages principaux.

Enfin, la tragédie Cinna, bien qu'elle soit écrite à la base de texte historique, les thèmes y présentés ne concernent que le passé. Les disputations sur la meilleure forme de

l'établissement politique ainsi que l'oscillation entre la rigueur et la clémence, le malheur et la bonheur, la paix sociale et la violence, ce sont des thèmes qui traversent toute l'histoire humaine, non seulement l'époque de l'Empire Romain ou celle de la France au XVII<sup>e</sup>, mais l'époque actuelle. Et c'est la raison pour laquelle la tragédie cornélienne reste toujours actuelle et appréciée.

## Bibliographie

- ARISTOTELES, *Poetika*, kap. 6, 1449 b, p. 24 – 28 (disponible en ligne sur : [http://monoskop.org/images/e/ec/Aristoteles\\_Poetika\\_Novakova\\_1962](http://monoskop.org/images/e/ec/Aristoteles_Poetika_Novakova_1962))
- BERNARD, Jan; *Co je divadlo*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1983
- BLAHNIK, Vojtěch Kristian; *Světové dějiny divadla*, Aventinum, Praha, 1929
- BOILEAU, Nicolas; *L'art poétique*, De l'imprimerie d'Aug. Delalain, Paris, 1815
- CORNEILLE, Pierre; *le Cid*, Nouveaux classiques Larousse, Spécial : Documentation thématique, Larousse, Paris, 1970 (Résumé chronologique de la vie de Corneille 1606 – 1684)
- CORNEILLE, Pierre; *Cinna ou la clémence d'Auguste avec des notes et des commentaires*, Jacques LeCoffre et C<sup>IE</sup>, Libraires, Paris, 1859
- CORNEILLE, Pierre; *Cinna ou la clémence d'Auguste*, Théâtre classique, 1682
- ČERNÝ, Václav; *Barokní divadlo v Evropě*, Pistorius & Olsanska 2009
- UNIVERSUM, *Všeobecná encyklopedie*, díl 1., díl 2., nakladatelství ODEON
- KAZDA, Jaromír; *Kapitoly z dějin divadla*, nakladatelství H & H, 1998
- LANSON, Gustave, *Corneille*, Hachette, Paris, 1922
- LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Littérature: XVII<sup>e</sup> siècle*, Introduction historique; Nathan, Paris, 1989
- LUŠTINCOVÁ, Monika; *Bakalářská práce : Le personnage secondaire dans le drame de Pierre Corneille*, MUNI, Brno, 2013
- NISARD, La direction de M.; *Oeuvres complètes de Sénèque le Philosophe avec la traduction en français*, Paris, 1869
- PUZIN, Claude; *Littérature : XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1989

- SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; *Théâtre choisi de P. Corneille*, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885
- SENGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; *Corneille, Théâtre choisi*, Supplément au Théâtre classique, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris
- STEHLÍKOVÁ, Eva; *Antické divadlo*, Nakladatelství Karolinum, Praha 2005
- STEHLIKOVA, Eva; *Divadlo za časů Nerona a Seneky*, Divadelní ústav, Praha, 2005
- ŠRÁMEK, Jiří; *Dějiny francouzské literatury v kostce*, Votobia, Olomouc, 1997

### **Les sources électroniques :**

- ARISTOTE, *Poetika*  
[http://monoskop.org/images/e/ec/Aristoteles\\_Poetika\\_Novakova\\_1962](http://monoskop.org/images/e/ec/Aristoteles_Poetika_Novakova_1962)
- Pour pouvoir consulter oeuvres indisponibles dans les bibliothèques tchèques :Site internet de la *Bibliothèque nationale française* : [www.gallica.fr](http://www.gallica.fr)
- Présentation de *Cinna* :  
<http://units.georgetown.edu/french/opsis/SEME/textes/cinna.htm>
- Article « *Cinnaou le paradoxe de la clémence* » de Jean – Pierre Landry publié en Revue d'histoire littéraire de la France disponible en ligne :  
[http://serieslitteraires.org/site/IMG/pdf/CINNA\\_OU\\_LE\\_PARADOXE\\_DE\\_LA\\_CLE\\_MENCE.pdf](http://serieslitteraires.org/site/IMG/pdf/CINNA_OU_LE_PARADOXE_DE_LA_CLE_MENCE.pdf)
- Site internet de *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* :  
<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/biens%C3%A9ance>
- *Espace Français*, Le site de référence sur le français :  
<http://www.espacefrancais.com/histoire-et-regles-de-la-tragedie/>
- Article sur la « *Société française à l'Ancien régime* » :  
<https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/230/cm17.html>
- Article sur l'Histoire de la France : *La France au XVII<sup>e</sup> siècle*;  
<http://www.cosmovisions.com/ChronoFrance-17.htm>

- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Lucius\\_Accius](https://fr.wikipedia.org/wiki/Lucius_Accius)
- *Synthèse sur la tragédie classique* : <http://www.ac-grenoble.fr/disciplines/lettres/podcast/sequences/phedre/C81A56DA-AA4E-4450-A547-65AB7FE7CE83/Blog/8AB792E2-1D8F-44B6-B971-667A87218B13.html>
- Réécriture du texte de *Sénèque*:  
[http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/seneque/clemence.htm#\\_ftn25](http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/seneque/clemence.htm#_ftn25)

**Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta**

**M. Rettigové 4, 116 39 Praha 1**

**Evidenční list žadatelů o nahlédnutí do listinné podoby práce**

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				