

**Une fidélité moderne : de quelques usages de l'histoire dans la tragédie cornélienne
(*Cinna*, *Sophonisbe*)**

Corneille, comme la plupart de ses contemporains, non seulement citait, voire affichait, ses sources mais il lui arrivait également de les commenter et, par là, de formuler le rapport qu'il entretenait avec elles : autrement dit, il s'agissait pour lui non seulement de reconnaître l'héritage mais aussi de le penser. Pour tenter de saisir quelques aspects de sa relation aux modèles, je partirai d'un passage qui se trouve au tout début du *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, le premier des trois *Discours sur le poème dramatique*, place significative s'il en est. Après avoir énoncé que les grands sujets de tragédie doivent aller au-delà du vraisemblable et qu'ils doivent donc recevoir la caution de l'histoire ou de la légende, il ajoute :

Aussi les anciennes tragédies se sont arrêtées autour de peu de familles, parce qu'il était arrivé à peu de familles des choses dignes de la tragédie. Les siècles suivants nous en ont assez fourni, pour franchir ces bornes, et ne marcher plus sur les pas des Grecs : mais je ne pense pas qu'il nous aient donné la liberté de nous écarter de leurs règles. Il faut, s'il se peut, nous accommoder avec elles, et les amener jusqu'à nous. [...]

Il faut donc savoir quelles sont ces règles, mais notre malheur est qu'Aristote, et Horace après lui, en ont écrit assez obscurément pour avoir besoin d'interprètes, et que ceux qui leur en ont voulu servir jusques ici ne les ont souvent expliqués qu'en grammairiens, ou en philosophes. Comme ils avaient plus d'étude et de spéculation, que d'expérience du théâtre, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir.¹

La citation d'Aristote – première autorité – signalée par l'italique, l'affirmation de l'imitation des Anciens, assortie de la revendication d'un droit de s'écarter de leur chemin en posant sa situation dans le temps comme le point de repère, la mise à distance du jugement des doctes qui précède l'invocation d'une connaissance pratique et efficace parce qu'elle est issue de l'expérience et qu'elle possède la légitimité donnée par le succès auprès du public : ces quelques lignes indiquent la position de Corneille, de manière presque géométrique, sa posture, et même son style, si l'on entend par là son style d'auteur, la manière dont il parle et écrit en dramaturge de son siècle. Elles signalent aussi que son usage de l'histoire dans la dramaturgie tragique est un lieu où se conjuguent deux héritages (poétique et historique), et où s'articulent imitation et invention, conscience de l'héritage et conscience de la modernité, revendication des modèles et émergence d'une idée d'originalité. Car, si l'ensemble de la réflexion théorique française sur la poésie dramatique sera perçue, notamment dans le reste de l'Europe, comme un ferment essentiel de la modernité², Corneille adopte des positions singulières, notamment la préférence du vrai sur le vraisemblable pour le sujet de tragédie, qui l'isole des théoriciens de l'époque et de la plupart de ses confrères.

¹ *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, OC, t. 3, p. 118. Pour les œuvres de Corneille, je me réfère à l'édition des *Œuvres complètes* (OC) procurée par Georges Couton dans la Bibliothèque de la Pléiade (Paris, Gallimard, 3 t., 1981, 1984, 1987), en mentionnant le volume.

² John D. Lyons, *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Purdue UP, 1999, « Preface ».

Dans les *Discours* et les *Examens*, la position de Corneille sur la part de liberté consentie au dramaturge dans le traitement d'un sujet historique oscille entre l'exigence d'une fidélité absolue à l'histoire et la possibilité d'inventer pour mieux servir le pathétique³. Du côté de la fidélité et du vrai, se trouvent des tragédies comme *Horace*, *Cinna*, ou *Sophonisbe*, quand *Rodogune*, *Héraclius*, et *Nicomède* ne retiennent de l'histoire qu'un dénouement, l'idée d'un conflit entre un fils et son père, ou des noms. Mais, comme l'a montré Georges Forestier, il y a bien chez Corneille « un système global de fidélité », un parti pris historique, puisqu'il s'agit, lorsqu'il invente, de rester fidèle à l'« esprit » de l'histoire et de rechercher une impression de vérité⁴. Mon intérêt s'est évidemment porté sur les pièces du premier ensemble où la revendication d'une fidélité à l'histoire et aux Anciens vient soutenir l'affirmation d'une modernité.

Cette fidélité à l'histoire s'articule en effet à une fidélité aux Anciens et aux principes aristotéliens de composition de la tragédie tels qu'on les trouve formulés dans la *Poétique*. La façon dont Corneille pense et mobilise ce double héritage lui donne une position à part dans le paysage dramatique français ; ces modèles le conduisent à défendre la singularité de ses choix, qui, s'ils sont donnés comme obéissant à des règles, le sont dans un discours qui signale explicitement la conscience d'une distinction, notamment par rapport aux doctes. Non seulement l'originalité se situe à l'horizon d'un discours sur une fidélité constante (à Aristote et à l'histoire), mais une modernité réelle s'attache aux implications de cette fidélité, du point de vue de ses principes comme de ses réalisations dramatiques.

Les textes théoriques du dramaturge et les analyses lumineuses qu'en ont fait G. Forestier et John D. Lyons montrent qu'un même principe préside au choix du sujet tragique : il s'agit d'un événement extraordinaire ou d'une situation exceptionnelle, par exemple le duel d'un jeune homme avec le père de sa bien-aimée, la clémence d'Auguste, ou l'échange par Léontine de son propre enfant contre Héraclius⁵. La fidélité à ce principe, c'est-à-dire au sujet invraisemblable, d'où découle une fidélité à l'histoire, a pour corollaire une attitude de moderne puisque Corneille est ainsi conduit à être attentif à l'unique, et à accorder de l'importance et du sens à l'imprévisible et au particulier. Cette modernité se fait jour dans les tragédies elles-mêmes, précisément au point invraisemblable de la pièce : la clémence d'Auguste, les deux époux de Sophonisbe. Dans *Cinna*, elle réside dans la conception même de la temporalité qui sous-tend l'écriture des irrésolutions d'Auguste ; dans *Sophonisbe*, elle réside dans une réélaboration de la notion de fidélité.

J'aimerais, avant de poursuivre, formuler un horizon de ce propos, qui me semble évidemment porté par le sujet de la réflexion sur la pensée de l'héritage à l'âge classique. Réfléchir à la manière dont ceux qui acceptent leur héritage pensent leur rapport à cet héritage, comme nous y ont invité Stéphanie Loubère et Delphine Reguig, importe tout particulièrement aujourd'hui ; face à la remise en cause de la légitimité ou de la pertinence de l'enseignement, ou de la transmission des textes dits « classiques », la question de savoir quel héritage nous

³ *Pompée*, OC, t. 1, « Examen », p. 1074 : « À bien considérer cette Pièce, je ne crois pas qu'il y en ait sur le Théâtre, où l'Histoire soit plus conservée, et plus falsifiée tout ensemble ». *Héraclius empereur d'Orient*, OC, t. 2, « Au lecteur », p. 354 : « Voici une hardie entreprise sur l'Histoire, dont vous ne reconnaîtrez aucune chose dans cette tragédie, que l'ordre de la succession des empereurs Tibère, Maurice, Phocas, et Héraclius ».

⁴ Georges Forestier, *Corneille. Le Sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998, chap. I « Représenter : écrire l'histoire », p. 15-37, notamment p. 22 : « il semble que l'on soit [...] en présence d'un système global de fidélité, Corneille raisonnant de manière structurale : à ses yeux, les parties de la tragédie sont subordonnées au tout, les entorses de détail servant à renforcer, si ce n'est la vérité, du moins l'impression de vérité de l'ensemble ».

⁵ *Ibid.*, p. 20 ; J. D. Lyons, « La triple imperfection de l'histoire », *XVII^e siècle*, n° 246, 2010, p. 27-42.

choisissons, et comment nous souhaitons le partager, se pose très concrètement⁶. Sans vouloir jouer sur les mots, j'imagine que réfléchir à la pensée de l'héritage à l'âge classique nous aidera, aussi, à penser l'héritage de l'âge classique.

I. L'héritage des Grecs et de l'histoire, ou le don de l'originalité

La double fidélité de Corneille à l'héritage poétique et à l'héritage historique fonde l'originalité de sa démarche, en même temps qu'elle le justifie dans son choix d'une tragédie non vraisemblable. Dans son *Essai de génétique théâtrale*, G. Forestier montre, à partir des *Discours*, des *Examens*, et des pièces elles-mêmes, que Corneille construit une dramaturgie originale sur les bases de la dramaturgie antique, telle en tout cas qu'elle a été formalisée par Aristote et telle qu'elle a été transmise à la Renaissance au travers du modèle dominant de Sénèque⁷. La démarche créatrice qui constitue le processus d'élaboration de ses tragédies est une démarche strictement aristotélicienne. Le principal travail du poète dramatique est de mettre en forme une matière brute, puis d'organiser une action à partir du sujet mis en forme, et cela, selon les modalités qui sont exposées dans la *Poétique*.

Corneille constitue ainsi un nouveau genre de tragédie qu'il juge compatible avec la doctrine aristotélicienne⁸. Il n'est que de relire les *Discours sur le poème dramatique* pour constater que le texte d'Aristote est mis en avant comme le point de départ de la réflexion poétique, le dramaturge expliquant les écarts de ses choix avec ceux du Stagirite par la situation historique de ce dernier. Par exemple, il voit dans l'élaboration de la théorie cathartique une logique polémique (il fallait répondre à la condamnation platonicienne)⁹, ou bien il invoque l'absence d'exemple de tragédies construites sur le schéma qui lui semble le meilleur (connaître, entreprendre et ne pas achever) pour justifier la différence dans son classement des types de sujets tragiques.

Sur l'effet recherché par la représentation dramatique, Corneille reste à l'unisson de toute la théorie de l'époque : « La perfection de la tragédie consiste bien à exciter de la pitié et de la crainte¹⁰ ». Mais pour exacerber les passions et faire naître le plaisir propre à la tragédie, seuls conviennent, selon lui, des sujets peu vraisemblables et peu fréquents, qui ont donc besoin de la caution de l'histoire ou de la légende pour obtenir l'adhésion du spectateur :

Ce n'est pas qu'on ne puisse faire une tragédie d'un sujet purement vraisemblable, [Aristote] en donne pour exemple *La Fleur* d'Agathon, où les noms et les choses étaient de pure invention aussi bien qu'en la comédie : mais les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au-delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les auditeurs, s'ils n'étaient soutenus, ou par l'autorité de l'histoire qui persuade avec empire, ou par la préoccupation de l'opinion commune qui nous donne ces mêmes auditeurs déjà tous persuadés. Il

⁶ Cette question est au cœur de la réflexion et du travail d'Hélène Merlin-Kajman, et je dois reconnaître ici toute ma dette envers elle, pour l'attention que je porte à cet enjeu, à la situation de la littérature et de son enseignement aujourd'hui, tout autant que pour mon travail sur le XVII^e siècle et sur Corneille en particulier.

⁷ G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004, en particulier p. 101-123.

⁸ *Ibid.*, p. 26-28.

⁹ *Discours de la tragédie*, OC, t. 3, p. 146 : « Un des interprètes d'Aristote veut qu'il n'ait parlé de cette purgation des passions dans la tragédie, que parce qu'il écrivait après Platon, qui bannit les poètes tragiques de sa république, parce qu'ils les remuent trop fortement. Comme il écrivait pour le contredire, et pour montrer qu'il n'est pas à propos de les bannir des États bien policés, il a voulu trouver cette utilité dans ces agitations de l'âme, pour les rendre recommandables par la raison même, sur qui l'autre se fonde pour les bannir. Le fruit qui peut naître des impressions que fait la force de l'exemple lui manquait : la punition des méchantes actions, et la récompense des bonnes, n'étaient pas de l'usage de son siècle, comme nous les avons rendus celui du nôtre ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère : mais l'Histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules.¹¹

L'action principale d'une tragédie n'est pas vraisemblable, car les événements prévisibles ne produisent pas les émotions nécessaires à la tragédie. Et pour être crue, elle doit être vraie, c'est-à-dire être tirée de l'histoire, ou de la légende. C'est pour cette raison que la tragédie représente les malheurs des grands : parce que ce sont ceux qui ont été retenus par l'histoire, cette proto-tragédie qui enregistre précisément ce qui aurait dû ne pas arriver¹². G. Forestier parle d'un « fonctionnement circulaire de l'histoire » : Corneille « emprunte à l'histoire parce qu'elle constitue le fondement de la poétique de la tragédie, mais aussi parce qu'elle lui fournit des sujets si vrais et si forts qu'ils en paraissent invraisemblables et qu'ils seraient effectivement inacceptables si, précisément, ils n'étaient historiques¹³ ». J. Lyons à ce propos fait remarquer que Corneille inverse l'ordre des priorités par rapport à Aristote : la tragédie n'est pas d'abord définie par le rang de ses personnages ; elle est définie par le caractère extraordinaire de la situation des personnages – et ce sont les événements dignes de la tragédie qui impliquent des personnages de haut rang¹⁴.

Ainsi l'imitation des Anciens, sous la forme du précepte aristotélicien du surgissement de la violence au cœur des alliances, guide et justifie le dramaturge dans le choix du sujet tragique comme événement extraordinaire ou surprenant, choix qui à son tour détermine la fidélité à l'histoire. De cette fidélité découle une originalité de Corneille : on peut la décliner selon trois aspects qui en font apparaître la modernité sous-jacente.

1. Le choix d'un sujet tragique qui soit historiquement vrai l'isole au sein de la pensée et de la production dramatiques de son temps ; il constitue un point d'opposition majeur avec les théoriciens qui lui sont contemporains en général et avec d'Aubignac en particulier. Le chapitre de la *Pratique du théâtre* consacré justement au « sujet » revient avec force sur la distinction entre le théâtre et l'histoire, et permet de mieux comprendre la singularité de la position cornélienne :

On demande encore ordinairement en cette matière, jusqu'à quel point il est permis au Poète de changer une histoire quand il la veut mettre sur le Théâtre. Sur quoi nous trouvons divers avis, tant chez les Anciens, que chez les Modernes ; mais je tiens pour moi qu'il peut le faire non seulement aux circonstances, mais encore en la principale action, pourvu qu'il fasse un beau Poème : car comme il ne s'arrête pas au Temps, parce qu'il n'est pas Chronologue, il ne s'attachera point à la Vérité, non plus que le Poète Épique, parce que tous deux ne sont pas Historiens. Ils prennent de l'Histoire ce qui leur est propre, et y changent le reste pour en faire leurs Poèmes, et c'est une pensée bien ridicule d'aller au Théâtre pour apprendre l'Histoire. La Scène ne donne pas les choses comme elles ont été, mais comme elles doivent être, et le Poète y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux règles de son Art, comme un Peintre quand il travaille sur un modèle défectueux. [...] En un mot, l'Historien doit raconter simplement ce qui s'est passé, et s'il en juge, il fait plus qu'il ne doit. L'Épopée accroît tous les événements par de grandes fictions, où la Vérité est comme abîmée ; et le Théâtre doit tout restituer en état de vraisemblance et d'agrément.¹⁵

Certes la tragédie est historique, mais au sens où l'histoire est le lieu ou le milieu de l'action¹⁶. La première préoccupation du poète doit être de faire un beau Poème et, à cette fin, de rester dans l'ordre du vraisemblable –

¹¹ *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, OC, t. 3, p. 118.

¹² J. D. Lyons, « Les trois imperfections de l'histoire », art. cit., et *Kingdom of Disorder*, op. cit., p. 95-112, et en particulier p. 98-100 le commentaire de l'extrait suivant du *Discours de la tragédie* (OC, t. 3, p. 156-157) : « Cette circonstance de tuer son père ou son frère sans le connaître est si extraordinaire, et si éclatante, qu'on a quelque droit de dire que l'Histoire n'ose manquer à s'en souvenir, quand elle arrive entre des personnes illustres, et de refuser toute croyance à de tels événements, quand elle ne les marque point. Le théâtre ancien ne nous en fournit aucun exemple qu'Édipe ; et je ne me souviens point d'en avoir vu aucun autre chez nos historiens. »

¹³ G. Forestier, *Corneille. Le sens [...]*, op. cit., p. 20.

¹⁴ J. D. Lyons, *The Tragedy of Origins. Pierre Corneille and Historical Perspective*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 5.

¹⁵ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre* [1657], livre II, chap. 1, « Du Sujet », éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2002.

¹⁶ G. Forestier, « Théorie et pratique de l'histoire dans la tragédie classique », *Littératures classiques*, n° 11, janvier 1989, p. 99.

c'est-à-dire ce qui doit arriver, et non pas ce qui est arrivé ou ce qui possiblement arrive¹⁷. Il s'agit pour d'Aubignac et pour les autres théoriciens de plier les événements à la vraisemblance, autrement dit à des normes. À l'inverse, Corneille en favorisant des situations extraordinaires choisit des événements qui s'écartent des normes. Ce qu'il retient dans l'histoire pour la tragédie, c'est donc le singulier, l'exceptionnel, le dysfonctionnement imprévisible. Autrement dit, le particulier, le détail, l'inattendu sont pour lui significatifs, à rebours des autres théoriciens pour qui le poète s'occupe d'abord du général¹⁸. Il se trouve en effet de ce point de vue en porte-à-faux avec les principes aristotéliens, et en particulier avec le chapitre 9 de la *Poétique*, auquel renvoie implicitement le passage de d'Aubignac cité plus haut et qui assigne le particulier au domaine de l'historien quand le général est du ressort de la poésie.

2. Cet enjeu dramaturgique s'articule, on le voit, à un enjeu éthique, qui est à l'horizon de la réflexion aristotélienne, du moins de celle des poéticiens lorsqu'elle est mobilisée. Je suivrai de nouveau J. Lyons qui cite la *Poétique* de La Mesnardière et souligne que le théoricien « relie, comme c'est généralement le cas dans la poétique néo-aristotélienne, le critère moral et le critère du niveau de la généralité. Tout se passe comme si le général correspondait au bien et comme si le particulier correspondait à l'imperfection¹⁹ ».

Le choix de l'événement extraordinaire, de l'événement qui ne devait pas arriver, implique en fait une manière nouvelle de concevoir l'utilité, ou l'usage, du poème dramatique. Représenter l'exceptionnel, proposer de sentir et penser à partir de l'extraordinaire, d'une part, conduit à envisager que ce qui est hors norme n'est pas nécessairement immoral et, d'autre part, revient à considérer que ce n'est pas une leçon que l'on peut tirer de la représentation, puisque la leçon est le général formulable à partir du particulier plein de général que l'on a sous les yeux, mais plutôt quelque chose comme un art des circonstances. Il n'est peut-être pas anodin de ce point de vue que Corneille situe le pathétique dans la situation tragique de ses héros plutôt que dans le passage du bonheur au malheur.

3. Enfin, choisir pour action principale un événement invraisemblable revient à ouvrir la dramaturgie sur l'unique et sur l'imprévisible. Pour J. Lyons, la préférence pour le sujet inhabituel et la recherche de situations d'exception où placer le « premier Acteur » écartent la dramaturgie cornélienne d'une vision providentielle et cyclique, et l'inscrivent dans une conception moderne de la temporalité, dans laquelle le temps est une réalité empirique individuelle. L'individu, par son action située dans ce moment spécifique, est le point de vue depuis lequel s'observe le mouvement de l'histoire, c'est-à-dire l'événement dont la tragédie est la représentation²⁰.

II. *Cinna*, ou la discontinuité de l'événement

Le monologue d'Auguste dans *Cinna* montre comment le traitement dramatique de l'événement met très concrètement en œuvre cette conception nouvelle du temps. Ses « irrésolutions » relèvent de l'action principale²¹, donc de ce que le dramaturge ne doit pas changer lorsqu'il compose sa tragédie en raison du caractère invraisemblable de l'événement :

¹⁷ J. D. Lyons, *Kingdom of Disorder*, op. cit., « Verisimilitude : The World Corrected », p. 83 et suiv.

¹⁸ J. D. Lyons, « Les trois imperfections de l'histoire », art. cit., p. 31-32.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Il est impossible de reprendre dans l'espace d'un article tous les éléments de contexte qui fondent cette interprétation de la dramaturgie cornélienne (ils relèvent de l'historiographie et de la révolution qu'elle a connu aux XVI^e et XVII^e siècles en particulier dans les milieux humanistes et juridiques) ; je me contente de renvoyer pour la démonstration à J. D. Lyons, *The Tragedy of Origins*, éd. cit., « Introduction », p. 1-37.

²¹ *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, OC, t. 3, p. 139 : « La consultation d'Auguste au second acte de *Cinna*, les remords de cet ingrat, ce qu'il en découvre à Émilie, et l'effort que fait Maxime pour persuader à cet objet de son

Il est constant que les circonstances, ou si vous l'aimez mieux, les moyens de parvenir à l'action demeurent en notre pouvoir. L'histoire souvent ne les marque pas, ou en rapporte si peu, qu'il est besoin d'y suppléer pour remplir le poème : et même il y a quelque apparence de présumer que la mémoire de l'auditeur, qui les aura lues autrefois, ne s'y sera pas si fort attachée, qu'il s'aperçoive assez du changement que nous y aurons fait, pour nous accuser de mensonge ; ce qu'il ne manquerait pas de faire s'il voyait que nous changeassions l'action principale. Cette falsification serait cause qu'il n'ajouterait aucune foi à tout le reste ; comme au contraire il croit aisément tout ce reste, quand il le voit servir d'acheminement à l'effet qu'il sait véritable, et dont l'histoire lui a laissé une plus forte impression.²²

Au quatrième acte de *Cinna*, Euphorbe révèle à l'empereur l'identité des auteurs du complot. Égaré par cette nouvelle, étranglé par le sentiment de solitude qu'elle provoque chez lui, mais requis par sa position de souverain de décider du sort des conjurés, Auguste déploie son irrésolution dans un long monologue. De manière assez attendue, le discours commence par reprendre le lieu commun du malheur et de la solitude des grands. Puis, l'adresse, « rentre en toi-même, Octave », introduit une rupture²³. Auguste le souverain apostrophe Octave le tyran et l'exhorte au souvenir :

Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre,
Quoi, tu veux qu'on t'épargne et n'as rien épargné !
Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné,
(De combien ont rougi les champs de Macédoine,
Combien en a versé la défaite d'Antoine,
Combien celle de Sexte, et revois tout d'un temps
Pérouse au sien noyée, et tous ses Habitants.)
Remets dans ton esprit après tant de carnages
De tes proscriptions les sanglantes images,
(Où toi-même des tiens devenu le bourreau
Au sein de ton Tuteur enfonças le couteau, [...]).²⁴

Il évoque alors les « fleuves de sang » des guerres civiles et les « sanglantes images » du temps des proscriptions. Or ces souvenirs, dont la violence ressurgit intacte, ne donnent naissance, dans le présent de la pensée d'Auguste, qu'à d'autres images ensanglantées lorsqu'il essaie d'envisager le futur des coupables, sous la forme du châtement ou, plus retors, sous celle de la contemplation de son propre suicide :

Punissons l'assassin, proscrivons les complices.
Mais quoi ! toujours du sang, et toujours des supplices ! [...]
Une tête coupée en fait renaître mille,
Et le sang répandu de mille conjurés
Rend mes jours plus maudits, et non plus assurés.
Octave, n'attends plus le coup d'un nouveau Brute,
Meurs, et dérobe-lui la gloire de la chute,
Meurs [...].
Meurs. Mais quitte du moins la vie avec éclat,
Éteins-en le flambeau dans le sang de l'ingrat,
À toi-même en mourant immole ce perfide ;
Contentant ses désirs, punis son parricide,
Fais un tourment pour lui de ton propre trépas,
En faisant qu'il le voie, et n'en jouisse pas.
Mais jouissons plutôt nous-mêmes de sa peine,
Et si Rome nous hait, triomphons de sa haine.²⁵

amour caché de s'enfuir avec lui, ne sont que des épisodes ; mais l'avis que fait donner Maxime par Euphorbe à l'Empereur, les irrésolutions de ce prince et les conseils de Livie, sont de l'action principale ».

²² *Discours de la tragédie, OC*, t. 3, p. 159.

²³ Corneille, *Cinna, OC*, t. 1, IV, 2, v. 1130. « Rentre en toi-même » n'est pas à proprement parler une invitation à l'introspection : mettant à distance la passion qui transporte le sujet hors de soi, l'injonction est bien plutôt une exhortation à réfléchir et à contempler la situation. Mais l'esprit ne connaît qu'un bref répit et la passion ressurgit plus loin : « Quelle fureur, *Cinna*, m'accuse et te pardonne ? » (*ibid.*, v. 1150).

²⁴ *Ibid.*, v. 1130-1140.

²⁵ *Ibid.*, v. 1161-1186.

Le rôle dramaturgique de ce monologue s'éclaire à la lumière des textes liminaires ; ces derniers participent de la construction d'un rapport dialectique au modèle qui fait de la fidélité le point d'appui de la modernité. Placé en tête des premières éditions, le chapitre IX du *De Clementia* raconte la clémence d'Auguste, et en particulier la nuit qui précède le conseil : Sénèque met en scène les hésitations de l'empereur par un discours direct. Corneille fait subir à son modèle deux changements importants. Tout d'abord, il lui donne un développement sans précédent. Ensuite et surtout, il choisit de transposer des « propos sans suite et contradictoires²⁶ » prononcés devant Livie en un monologue fort long qui propose à l'imagination du spectateur « les fleuves de sang » qui « ont rougi les champs de Macédoine », le couteau d'Octave qui pénètre dans le sein de son Tuteur, ou le spectacle de son suicide devant Cinna, médusé de *voir* lui échapper son acte héroïque²⁷. Tout le discours est plein de sang, de crimes, de haine et de mort. Aucun vers ou presque n'échappe à l'un de ces mots ou à l'un de leurs dérivés. Les images des guerres et des crimes du passé ne suscitent que des images de vengeance et de supplices.

Toutes les possibilités qui se présentent à l'esprit d'Auguste débouchent en effet sur la mort : la punition des traîtres, le suicide, le spectacle du suicide et, enfin, l'assassinat de Cinna ; puis il revient à la vengeance sans pourtant s'y résoudre²⁸. Des images du passé aux fantasmes de l'avenir, les visions d'Auguste énumèrent tous les possibles pour constater l'impasse du sang. En cela le monologue est décisif dans le choix de la clémence finale : non pas parce qu'elle y est annoncée, mais parce que ces vers dessinent l'image en creux du dénouement. Ce qui est évoqué dans cette scène, c'est ce qui sera refusé ensuite : Auguste joue sur une scène mentale des catastrophes ensanglantées afin de mieux les conjurer. Ce monologue se donne ainsi comme le fond nécessaire sur lequel se détache la clémence.

Il importe de remarquer que ce moment de suspension de la raison se représente non seulement par une prolifération des images, mais aussi, paradoxalement, par la figuration d'une continuité historique. La progression du discours suit en effet celle du temps : des guerres civiles aux proscriptions, puis à la trahison de Cinna et enfin aux projets de vengeance. Un tel discours permet donc de donner toute son ampleur au « retournement paradoxal d'une démarche attendue²⁹ » et de représenter la discontinuité induite par l'exercice de la liberté dans l'acte du pardon. En soulignant la possible continuité temporelle et le retour cyclique des situations historiques pour mieux ensuite les mettre à distance, la construction dramatique fait apparaître la conception nouvelle d'une temporalité susceptible de discontinuité, et dans laquelle l'individu devient central, puisqu'il en détermine le mouvement. Elle inscrit l'acte d'Auguste dans une temporalité ouverte, historique, en rupture avec le temps eschatologique de la théologie. L'intertexte montaignien va en outre dans le sens d'une remise en question du principe de causalité comme loi ou modèle pour penser la succession des événements dans l'histoire : un extrait du chapitre XXIV du livre I des *Essais*, « Divers événements de même conseil », qui raconte la clémence d'Auguste, est un autre texte liminaire ; or, ce chapitre expose une série de situations dans lesquelles les individus choisissent de ne pas faire ce que l'on attendrait qu'ils fissent. Le geste de l'empereur

²⁶ Sénèque, *De Clementia*, III, VII, 4, trad. F. Préchac, Paris, Les Belles Lettres, 1990 : « *Gemens subinde voces varias emittebat et inter se contrarias* ».

²⁷ *Cinna*, IV, 2, v. 1182-1184 : « À toi-même en mourant immole ce perfide ; / Contentant ses désirs, punis son parricide, / Fais un tourment pour lui de ton propre trépas, / En faisant qu'il le voie, et n'en jouisse pas. »

²⁸ *Ibid.*, v. 1187-1190.

²⁹ G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, op. cit., p. 213.

relève des gestes imprévisibles, c'est-à-dire des actes signifiants qui s'ouvrent au risque du futur sans s'appuyer sur l'assurance de la coutume et de la probabilité³⁰.

L'agencement des faits développe donc les souvenirs et les irrésolutions de l'Empereur sans jamais faire apparaître la clémence, alors que, pour le spectateur qui connaît l'issue de la tragédie puisqu'il en a lu le titre, elle devrait être logiquement le deuxième pôle de l'alternative. Dans la mise en œuvre de son sujet historique, Corneille creuse donc encore l'imprévisibilité, élaborant ainsi une dramaturgie de l'événement extraordinaire et de la discontinuité temporelle.

III. Sophonisbe, ou la fidélité à soi

La *Sophonisbe* est l'occasion d'une petite querelle, la pièce reprenant presque trente ans après le sujet qui avait fait le succès de Mairet : dans ses *Deux dissertations sur le poème dramatique en forme de remarques sur deux tragédies de Corneille, intitulées Sophonisbe et Sertorius*³¹, d'Aubignac revient sur le problème de la fidélité à l'histoire ; Corneille lui répond à l'occasion de la publication de la tragédie la même année, dans sa préface. En outre, et c'est là une deuxième raison pour justifier la convocation de cette pièce moins connue, *Sophonisbe* est une tragédie sur la fidélité. Pris entre des loyautés contradictoires, les personnages sont amenés à s'interroger sur le lien qu'elle noue : à qui et à quoi est-ce que l'on se doit ? à quelles conditions ? comment ordonner les différentes loyautés ?

Le thème est inscrit dans le sujet tragique lui-même. L'épisode, que l'on trouve notamment chez Tite-Live et Appien d'Alexandrie, se déroule à la fin du III^e siècle avant J.-C., pendant la deuxième guerre punique. Sophonisbe, fille d'Hasdrubal et petite fille d'Hamilcar, a été mariée à Syphax, un roi de Numidie. L'objectif de cette union était de faire passer Syphax, longtemps allié des Romains, dans le camp carthaginois. Or, Sophonisbe avait d'abord été promise à un autre roi numide, Massinisse, qui se voit donc trahi. Après ses victoires en Espagne, Scipion décide de porter la guerre en Afrique ; après plusieurs batailles, les armées romaines de Scipion et Lélius, aidées par celles de Massinisse, mettent en échec Syphax à Cirta (actuelle Constantine) et le font prisonnier. Alors que les soldats entrent dans la ville, Sophonisbe fait promettre à Massinisse de ne pas la livrer comme prisonnière aux Romains ; il excède sa demande et l'épouse le jour même. Face à Scipion, Syphax rend responsable la belle Carthaginoise de sa trahison envers les Romains ; le général reproche alors à Massinisse d'oublier leur alliance et réclame Sophonisbe, qui appartient à Rome comme le reste du butin. Pour honorer sa promesse à la reine, le Numide lui donne (ou lui fait envoyer) du poison, qu'elle boit sans hésiter.

L'épisode met donc en scène deux moments où s'éprouvent la foi et la parole donnée. Le premier est celui de la préparation de la campagne africaine de Scipion, le second, celui de la captivité de Sophonisbe. C'est sur cette fin, proprement tragique, que se concentrent les réécritures dramatiques des XVI^e et XVII^e siècles, en déployant plus ou moins les contradictions entre les loyautés de natures différentes qui se superposent les unes aux autres : alliance militaire, loyauté envers le souverain, ou envers la patrie, ou encore fidélité amoureuse³².

³⁰ J. D. Lyons, *The Tragedy of Origins, op. cit.*, p. 72-74 ; le chapitre consacré à Cinna, « *Cinna and the Historical Logic of Empire* » (p. 71-108) montre en outre que l'Empire est présenté dans la pièce comme un régime fondé sur l'idée que le souverain contrôle l'histoire parce qu'il contrôle le passé.

³¹ Paris, Jacques Dubreuil, 1663.

³² Sur les différentes versions du sujet, voir Christian Delmas, « Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France », *XVII^e siècle*, n° 208, 2000, p. 443-464 et Bénédicte Louvat, « Introduction », dans Jean Mairet, *Théâtre complet*, t. 1, Paris, Champion, 2004, p. 27-97.

Le choix de Corneille et la manière dont il traite l'histoire de Sophonisbe est à replacer dans la continuité de deux de ses prédécesseurs, Antoine de Montchrestien et Nicolas de Montreux ; au tournant du siècle, ces deux dramaturges s'emparent de ce sujet par souci de légitimité poétique – la traduction de la *Sophonisba* du Trissin par Mellin de Saint-Gelais est la première tragédie représentée en France, en 1553 – mais également parce qu'il leur donne l'occasion de revenir sur cette épineuse question des fidélités contradictoires après les guerres de religion et au moment de l'émergence de l'absolutisme³³.

Mais, alors que les deux dramaturges développent surtout les conflits qui opposent chacun des rois Numides aux Romains, Corneille centre la tragédie sur Sophonisbe, qui devient le véritable protagoniste de la pièce. Le caractère exceptionnel de la situation du personnage tient en effet à la présence de ces deux époux, Syphax et Massinisse, éperdument amoureux d'elle : l'un puis l'autre croit pouvoir assurer à Sophonisbe la liberté qu'elle réclame à l'égard de Rome, mais la fidélité à Carthage que la reine exige d'eux les conduit à un conflit avec les Romains qu'ils ne peuvent soutenir ; face à ce qu'elle considère comme une trahison, elle dégage sa foi de l'un puis de l'autre, et choisit la mort, avec son propre poison – ce qui est une invention et une innovation du dramaturge.

La critique de d'Aubignac ne prend pas pour objet ce poison, mais bien, de nouveau, la fidélité à l'histoire qui conduit Corneille à conserver les deux époux, c'est-à-dire la vérité invraisemblable. Sur ce point, sa tragédie est aussi une réponse à la *Sophonisbe* de Mairet, qui avait lancé le renouveau de la tragédie en France, en 1634. Mairet avait fait mourir Syphax lors de la bataille contre les Romains et avait très largement atténué la question du conflit des fidélités afin de composer une tragédie élégiaque, sur le modèle du *Pyrame et Thisbé* de Théophile³⁴. Cette logique le conduisait à une autre invention de taille : la mort de Massinisse, qui se suicide après Sophonisbe dans la dernière scène, sommet du pathétique qui avait alors rencontré un grand succès. Pour d'Aubignac, qui défend la pièce de Mairet, laisser Syphax et Massinisse en vie conduit Corneille à contrevenir aux règles de vraisemblance et de bienséance : d'une part, la reine se trouve simultanément l'épouse de deux rois et d'autre part, un véritable amour devrait conduire le roi numide au suicide³⁵.

Dans sa préface, Corneille se justifie d'avoir choisi le vrai contre le vraisemblable par deux arguments, qui sont en fait deux modalités de l'imitation des Anciens. Tout d'abord, il s'est saisi d'un sujet qui avait déjà été traité par un autre avec succès, parce qu'il y a de la gloire à le faire de nouveau réussir : il ne faisait pas là qu'imiter les Anciens qui ont donné l'exemple de cette « noble et laborieuse émulation » qui « a passé de leur siècle jusqu'au nôtre au travers de plus de deux mille ans qui les séparent »³⁶. Or, comme le montre l'exemple de Clytemnestre, proposer une nouvelle version, c'est choisir une nouvelle manière d'arriver à l'événement ; et il ne pouvait pas reprendre à Mairet ce qui était de son invention et qui avait donné lieu aux plus beaux moments de sa tragédie. Ensuite, il a suivi ce que les historiens ont rapporté de l'épisode ; l'argument des bienséances ne tient donc pas, il trahit même l'ignorance des critiques :

la mort de Syphax était une fiction de M. Mairet, dont je ne pouvais me servir sans faire un pillage sur lui, et comme attentat sur sa gloire. Sa *Sophonisbe* est à lui, c'est son bien, qu'il ne faut pas lui envier, mais celle Tite-Live est à tout le monde. Le Tricin et Montchrestien, qui l'ont fait revivre avant nous, n'ont assassiné

³³ Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Le conflit des loyautés dans les *Sophonisbe* », dans *Concordia Discors*, Actes du 41^e colloque annuel de la NASSCFL (New York, 2009), éd. Benoît Bolduc et Henriette Goldwyn, Gunter Narr, Tübingen, sous presse.

³⁴ B. Louvat, *op. cit.*, p. 83 : « Mairet substitue au sujet historique du suicide de la reine carthaginoise fidèle à sa patrie et hostile à Rome un autre sujet : celui de la mort des amants comme effet non plus d'une transcendance historique et politique mais de la fatalité de la passion. »

³⁵ D'Aubignac, *Deux Dissertations [...]*, *op. cit.*, p. 15-17.

³⁶ *Sophonisbe*, OC, t. 3, « Préface », p. 381-382.

aucun des deux rois, j'ai cru qu'il m'était permis de n'être pas plus cruel, et de garder la même fidélité à une histoire assez connue parmi ceux qui ont quelque teinture des livres, pour nous convier à ne la démentir pas.³⁷

On peut laisser les deux maris vivants parce qu'à Rome le mariage se rompt par la captivité ; et l'histoire ne dit pas que Massinisse a suivi Sophonisbe dans la mort, même si cela eût été en effet plus digne.

Peu importe le roi numide en fait, la seule gloire qui importe à Corneille dans cette tragédie, après la sienne propre, c'est celle de la reine, qui en prend soin plus qu'aucun des personnages de la pièce. Quelque chose frappe d'ailleurs à la lecture de la préface après celle de la pièce : l'attitude de Corneille reproduit exactement celle de Sophonisbe ; aussi bien ce pourrait être la reine carthaginoise qui parle. Les deux textes invoquent les mêmes principes d'action : l'attention que l'on porte à sa gloire, l'exigence de fidélité, mais aussi la revendication d'une liberté. Car la fidélité s'articule en effet à la liberté en même temps qu'elle se fonde dans une fidélité à soi :

Vous trouverez en cette tragédie les caractères tels que chez Tite-Live ; vous y verrez Sophonisbe avec le même attachement aux intérêts de son pays, et la même haine pour Rome, qu'il lui attribue. Je lui prête un peu d'amour, mais elle règne sur lui, et ne daigne l'écouter, qu'autant qu'il peut servir à ces passions dominantes qui règnent sur elle, et à qui elle sacrifie toutes les tendresses de son cœur, Massinisse, Syphax, sa propre vie. Elle en fait son unique bonheur, et en soutient la gloire avec une fierté si noble et si élevée, que Lélius est contraint d'avouer lui-même qu'elle méritait d'être née Romaine.³⁸

Garder en vie les deux rois numides est un moyen pour Corneille de mettre en valeur le personnage de Sophonisbe, puisque leurs faiblesses et leur soumission aux Romains contrastent avec cette fidélité qui la définit tout entière, et qui est fidélité à soi. Celle-ci prend deux formes, la fidélité à Carthage ou à la patrie, et la fidélité à la dignité royale, autrement dit le respect de sa gloire, l'une et l'autre se conjugant pour composer l'identité de l'héroïne.

Ces deux loyautés gouvernent toutes ses actions. Pour Carthage, Sophonisbe avait déjà renié la foi donnée à Massinisse ; si elle envisage de l'épouser après la défaite de Cirta, et donc de rompre son serment conjugal, c'est pour le regagner à la cause punique (II, 5). Plus loin, à Massinisse qui l'enjoint d'accepter sa main, elle répond :

Je sais ce que je suis, et ce que je dois faire,
Et prends pour seul objet ma gloire à satisfaire.³⁹

Aussi considère-t-elle n'avoir plus aucune obligation envers Syphax : il n'a pas su se comporter en roi puisqu'il a refusé la mort dans la défaite et qu'il accepte l'infamie du triomphe (III, 6). Massinisse qui se plie finalement à la volonté des Romains devient à ses yeux « lâche, ingrat, empoisonneur⁴⁰ ». L'infidélité à Carthage ou à la dignité royale, dans laquelle elle serait engagée comme épouse, la délie donc de ses serments :

Leur bassesse aujourd'hui de tous deux me dégage,
Et n'étant plus qu'à moi je meurs toute à Carthage.⁴¹

La loyauté de Sophonisbe dépend donc de la possibilité de défendre Carthage et de conserver sa gloire, c'est-à-dire de la fidélité qu'elle se doit à elle-même. Par ailleurs, à plusieurs reprises dans la pièce, la liberté apparaît comme la condition de possibilité du serment et de la pérennité de la foi donnée : Sophonisbe explique à Syphax que ses « chaînes » de captif ont brisé les « chaînes de leur hymen » (III, 6) ; la reine de Gétulie, Eryxe, avant même que les Romains ne réclament Sophonisbe, déclare à Massinisse que son serment conjugal ne vaut rien : il

³⁷ *Ibid.*, p. 383-384

³⁸ *Ibid.*, p. 382.

³⁹ *Sophonisbe*, III, 5, v. 993-994.

⁴⁰ *Ibid.*, V, 4, v. 1662.

⁴¹ *Ibid.*, V, 7, v. 1791-1792.

s'illusionne s'il croit pouvoir disposer de lui-même, Scipion ne le laissera pas faire (III, 2). Il n'est qu'un fantôme d'État, un roi sans réel pouvoir, et donc sans capacité de se lier.

Finalement, la préface et la tragédie proposent une même redéfinition de la fidélité. L'articulation entre fidélité et liberté se trouve au principe de la décision de Sophonisbe comme au principe de l'écriture de Corneille : sa liberté à l'égard des doctes et à l'égard du principe de vraisemblance lui permet de conserver cette fidélité à l'histoire qui est une forme de fidélité aux Anciens. Réciproquement, l'imitation des Anciens, comme la revendication de la fidélité à Carthage, justifient et impliquent une liberté, cette liberté n'étant d'une certaine façon qu'une fidélité à soi, ou à sa gloire⁴².

Hélène Merlin-Kajman a montré comment Corneille, avec *Sertorius*, *Nicomède* et *Rodogune*, travaillait le concept de dignité « dans le sens du nouveau », notamment par l'affirmation d'une souveraineté réflexive du « moi⁴³ ». Avec *Sophonisbe*, Corneille opère quelque chose d'analogue pour la fidélité, qu'elle soit poétique ou politique : il reconfigure la notion de fidélité en lui adjoignant la liberté et en la définissant comme un rapport de soi à soi. Ainsi, la poétique de Corneille, et singulièrement son usage de l'histoire dans la tragédie, par la façon qu'elle a de mobiliser et d'invoquer l'héritage, ouvre comme nécessairement sur la modernité : modernité poétique d'une part, parce que l'imitation des Anciens entretient un rapport dynamique avec la liberté du poète et l'originalité de son œuvre ; modernité philosophique et politique d'autre part, car sa pratique dramaturgique engage une nouvelle conception de la temporalité et de la fidélité.

Clotilde Thouret

Université Paris-Sorbonne, Paris IV

⁴² On trouve ici une nouvelle occasion de vérifier que, dans le théâtre de Corneille, l'ordre politique et l'ordre poétique sont dans un rapport d'analogie ; sur cette idée, voir Hélène Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000, p. 60 et suiv.

⁴³ *Ibid.*, p. 41-59.