



HAL
open science

Formes de l'ethos héroïque : l'exemple de Cinna

Jérôme Lecompte

► **To cite this version:**

Jérôme Lecompte. Formes de l'ethos héroïque : l'exemple de Cinna. Pierre Corneille : la parole et les vers, Myriam Dufour-Maître, avec le concours de Cécilia Laurin, May 2017, Rouen, France. 10.4000/contextes.5772 . hal-04841779

HAL Id: hal-04841779

<https://hal.science/hal-04841779v1>

Submitted on 19 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Formes de l'ethos héroïque : l'exemple de *Cinna*

Jérôme LECOMPTE

Dans la préface de *Cromwell*, Victor Hugo revendique l'utilité du vers pour le drame : les mauvais alexandrins du XVIII^e siècle ne doivent pas faire oublier la valeur dramatique du vers. À Racine, sur ce point, il faut préférer Corneille. Cependant, Molière le surpasse :

Chez lui, le vers embrasse l'idée, s'y incorpore étroitement, la resserre et la développe tout à la fois, lui prête une figure plus svelte, plus stricte, plus complète, et nous la donne en quelque sorte en élixir. Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style. C'est le nœud qui arrête le fil. C'est la ceinture qui soutient le vêtement et lui donne tous ses plis¹.

Le vers dramatique réfléchit l'image d'une pensée, nous dit l'auteur de *Cromwell*, il lui donne le relief capable de retenir l'attention du spectateur. Pour le vérifier, et comme on en revient toujours à celui-là, autant commencer par le vers d'Auguste :

Je suis maître de moi comme de l'Univers².

Cet alexandrin présente l'aboutissement d'un travail sur soi. Face aux conjurés qu'il a tout pouvoir de condamner, Auguste choisit d'endosser le rôle d'empereur. Sa comparaison établit un rapport harmonieux entre microcosme et macrocosme ; elle fait la splendeur de cette révélation du prince à lui-même et aux autres, elle provoque ce dépassement sublime qui le sépare des hommes tout en le reliant à eux. Mais la force dégagée par cet *ethos* magnanime et véritablement impérial tient pour beaucoup à la superposition de la syntaxe au vers. Alors la pensée se distille en *élixir*, alors elle se concentre en une forme optique qui peut briller pour le spectateur avec la netteté de la pointe ou du trait, « ces points lumineux du discours » qui d'après Quintilien sont « comme les yeux de l'éloquence »³. La plénitude de l'alexandrin traduit celle de l'être au point de toucher au sublime.

¹ Hugo, *Cromwell*, Préface, éd. A. Ubserfeld, GF-Flammarion, 1968, pp. 94-95.

² Corneille, *Cinna*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », acte V, scène III, v. 1696. Toutes les références à la pièce seront données dans cette édition.

³ Quintilien, *Inst. orat.*, VIII, V, § 34 (« Ego uero hæc lumina orationis uelut oculos quosdam esse eloquentiæ credo »).

Si le vers est bien « la forme optique de la pensée », *a fortiori* il semble être une *forme optique de l'ethos*. Souvent, chez Corneille, il suffit d'un vers pour placer dans notre champ visuel la totalité de l'être du personnage qui le prononce. Ces synthèses apparaissent, plus ou moins brèves, dans des environnements discursifs variés, afin de remplir différentes fonctions rhétoriques et dramaturgiques. Plutôt que d'en dresser la typologie, nous limiterons notre approche à ce que la mise en vers apporte exactement à l'*ethos* héroïque. Mais pour cette notion, tout particulièrement, l'étude rhétorique des œuvres classiques pourrait bénéficier des apports de l'analyse du discours. Nous en retiendrons ici quelques aspects que nous appliquerons à *Cinna*, en nous intéressant moins à la vraisemblance poético-rhétorique du caractère, qu'à la mise en scène d'une image de soi par le personnage, et par le vers.

1 Rhétorique et analyse du discours

Au XX^e siècle, avant Perelman et le renouveau des études rhétoriques, le concept d'*ethos* a reparu en sociologie, d'abord chez Max Weber, puis chez Norbert Elias, où il désigne les comportements propres à un groupe social. Toutefois Dominique Maingueneau a souligné que ces emplois ne s'opposaient pas à l'*ethos* discursif, « en quelque sorte absorbé dans la globalité d'une mentalité ou d'un style de vie »⁴.

Du reste, chez Aristote, et jusque dans la *Rhétorique*, le concept d'*ethos* est loin d'être univoque, puisqu'il relève du langage, ou bien des comportements sociaux : d'une part, il est présenté comme la preuve la plus puissante, mais une preuve intrinsèque, un produit du discours, et d'autre part, il signale la caractéristique d'un individu ou d'un groupe. Selon Frédérique Woerther, ce flottement conceptuel révélerait la nature heuristique de l'*ethos* pour Aristote⁵. L'analyse du discours s'intéresse précisément à l'articulation de ces deux réalisations de l'*ethos*, l'une discursive, l'autre sociale⁶. Mais à Rome déjà, elles se combinent dans une parole oratoire fondée sur la moralité, ce qui présuppose l'identification de l'orateur à l'homme réel. Ainsi, pour Quintilien, l'argument le plus solide vient de l'orateur lui-même s'il est honnête, ce qui vaut mieux que paraître honnête⁷. C'est là une règle de l'*ethos* héroïque chez Corneille, bien qu'elle ne soit pas intangible, car selon les besoins de la dramaturgie, le discours d'un personnage peut dévoiler, dissimuler ou encore falsifier une image de soi.

Pour plusieurs raisons, Dominique Maingueneau estime que la rhétorique ne suffit pas à rendre compte des phénomènes liés à l'*ethos*⁸ :

– l'*ethos* n'étant pas forcément un effet du seul discours, il justifie une approche socio-discursive, voire sémiotique, et si les linguistes tiennent cette dernière un peu à distance, nous

⁴ Dominique Maingueneau, « L'*ethos* : un articulateur », CONTEXTES [En ligne], 13 | 2013, § 4. URL : <http://contextes.revues.org/5772> ; DOI : 10.4000/contextes.5772

⁵ Voir Frédérique Woerther, *L'Ethos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Vrin, 2007, cité *ibid.*, § 5.

⁶ « L'*ethos* apparaît comme une notion foncièrement hybride (socio/discursive), un comportement verbal socialement évalué, qui ne peut être appréhendé hors d'une situation de communication historiquement déterminée. Chaque prise de parole engage une construction d'identité à travers les représentations que se font l'un de l'autre les partenaires de l'énonciation » (*ibid.*, § 5).

⁷ Quintilien, *Inst. orat.*, V, XII, § 9.

⁸ Dominique Maingueneau, « L'*ethos* : un articulateur », art. cité, § 6.

observerons qu'elle est présente dans les rhétoriques de l'antiquité et qu'elle s'avère d'un intérêt majeur, en particulier pour le théâtre⁹ ;

– l'*ethos* ne naît pas seulement dans les situations oratoires, mais se manifeste dès qu'il y a énonciation – autrement dit, il concerne tout locuteur, chacun livrant en permanence à travers sa parole et sa présence une image de soi visant à provoquer une empathie ou à signaler au contraire une rupture (cette remarque permet d'envisager des réalisations différentes selon le contexte discursif, qui appelle tantôt à formaliser la tirade, tantôt à dynamiser les répliques) ;

– l'image de soi ne vise pas forcément la persuasion, mais plus généralement une influence, une adhésion, quoique pour Ruth Amossy, si le discours n'est pas toujours argumentatif, il comporte toujours une *dimension* argumentative plus ou moins consciente, ce qui suspend la question de l'intentionnalité.

Passer de la technique rhétorique à l'analyse du discours, c'est envisager l'immanence textuelle sous un angle différent : il n'est pas surprenant qu'une telle grille de lecture déborde ostensiblement le cadre du discours de l'orateur, pour faire apercevoir que l'*ethos* n'y est pas limité. Sur ce plan, l'étude d'une tragédie paraît elle-même difficilement réductible à une conception trop discursive de la rhétorique. Pierre Corneille a bénéficié d'une formation scolaire à cette discipline, mais s'y ajoute la complexité d'une rhétorique pour le théâtre, où toutes les situations oratoires ne sont pas formelles, où l'image de soi peut échapper au locuteur, où les interactions verbales peuvent la retravailler, où la persuasion, enfin, n'est pas la seule finalité. Le statut de l'intentionnalité chez Corneille présente sans doute la différence la plus remarquable avec l'analyse du discours. La volonté, caractéristique profonde de l'*ethos* héroïque, se situe au centre de l'éthique cornélienne, mais on ne saurait non plus négliger l'intentionnalité du dramaturge, toujours en surplomb. Or c'est dans la mise en vers, quand le poète prête au personnage un mode d'expression foncièrement intentionnel, que ces deux perspectives semblent réunies.

Les vers coupés témoignent bien de cette double détermination¹⁰. Dans *Cinna*, leur plus forte concentration se trouve à l'acte III, scène IV, quand Cinna tente de fléchir Émilie. Mais pour le héros, la présentation de soi s'avère difficile, car elle entre en contradiction avec les serments qui ont construit par le discours l'*ethos* du conjuré amoureux. Ses premiers vers sont marqués par l'hésitation, une manière de montrer que l'image de soi n'est plus entièrement contrôlée face à l'héroïne intransigeante ; aux vers 913, 918 et 923, la brièveté coupante d'Émilie

⁹ Cicéron, pour s'en tenir à son exemple, est conscient que l'*ethos* dépasse le discours : « les mœurs, les principes, les faits et gestes de l'orateur et de son client » produisent un effet auquel contribuent également « la douceur de la voix (*lenitas uocis*), l'air du visage, l'aménité de la parole [...] » (*De Orat.*, II, XLIII, § 182).

¹⁰ Sur les vers brisés et les vers espacés chez Hugo, dont l'analyse est rapportée en conclusion à leur « perspective scénique » et à leur théâtralité, voir Arnaud Bernadet, « Hernani ou le drame de la ponctuation : du " vers brisé " au " vers parlé " », *L'Information grammaticale*, n° 119, 2008, pp. 44-48. Chez Corneille, on s'en doute, le vers brisé auquel s'intéresse Jean-Yves Vialleton dans ce volume est loin d'atteindre la liberté du « vers espacé » chez Hugo, mais il le prépare. En revanche, sa partition entre deux répliques souligne surtout un effet de rupture ou d'opposition, raison pour laquelle nous préférons le nommer ici « vers coupé ».

met en évidence sa *position haute* (pour employer les mots de l'analyse conversationnelle), et donc l'infériorité de Cinna¹¹. Son effort se heurte à la même dureté :

CINNA
Un cœur vraiment romain...
ÉMILIE
Ose tout pour ravir
Une odieuse vie à qui le fait servir,
Il fuit plus que la mort la honte d'être esclave¹².

Le premier hémistiche fournit le thème d'une sentence que Cinna cherche à utiliser comme argument éthique pour justifier son renoncement au projet d'Émilie : il tente de se dégager d'un serment par une assertion axiologique et universelle. Mais ce thème n'est pas suivi du prédicat dont on perçoit l'intention chez Cinna, et qui n'a d'ailleurs plus besoin d'être dit à ce moment : il est suffisamment prévisible par Émilie et par le public pour être récusé avant d'être explicité. Puis le vers interrompu est prolongé en un sens exactement contraire, sur deux vers et demi, avec la mise en cause d'un *ethos* réputé non héroïque par Émilie. Selon elle, l'*ethos* proprement romain ne peut tolérer une faillite de la volonté. Cette coupure et ce clivage sont aggravés par un contraste dans la diction ; ils permettent à Corneille de montrer combien la position d'Émilie reste bloquée, ce qui la rend impénétrable à la persuasion. Sont alors opposées deux visions cornéliennes de la romanité, la générosité et le devoir. Et ces deux formes optiques de la pensée, l'une brisée, l'autre complète, font se succéder immédiatement au cœur de l'échange deux postulations majeures de l'éthique cornélienne. Avec la forme conférée par les vers à l'*ethos* se joue la théâtralité de l'affrontement. De fait, la rhétorique est transformée par la dramaturgie, elle est exploitée dans sa mise en vers. L'analyse du discours semble offrir la possibilité d'unifier ces perspectives.

2 La déclaration de soi

En analyse du discours, l'*ethos* dit se distingue de l'*ethos* montré. Selon Dominique Maingueneau, « l'*ethos* se montre dans l'acte d'énonciation, il ne se dit pas dans l'énoncé »¹³. Or, chez Corneille, l'*ethos* se montre beaucoup, mais il ne manque jamais de se dire, puisque le caractère spectaculaire de cette énonciation en augmente l'effet : c'est la nécessaire théâtralité de l'*ethos*, cette projection de l'image de soi pour autrui qui correspond bien à une « forme optique de la pensée »¹⁴ (le plus souvent, un vers, voire deux vers soudés par la rime).

¹¹ « Pour l'analyste de la conversation, est en position haute (et vice versa) celui qui impose ses thèmes, pilote le dialogue, lui imprime son propre style et son vocabulaire et en fixe le protocole (les règles du jeu) » (Ruth Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 2010, p. 140).

¹² *Cinna*, acte III, scène IV, v. 979-981.

¹³ Dominique Maingueneau, « Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula / Les colloques, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, septembre 2014, § 7. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>.

¹⁴ Voir A. Ubersfeld, « "Je suis" ou l'identité héroïque chez Corneille », dans *Pierre Corneille*, dir. Alain Niderst, Paris, PUF, 1986, pp. 641-649.

Pour parler de l'*ethos*, Ruth Amossy emprunte au sociologue Erving Goffman le concept de *présentation de soi*. Mais la tragédie autorise même souvent ce que nous appelons *déclaration éthique*¹⁵ : c'est de manière à la fois explicite et solennelle que le héros dévoile à autrui sa position. On peut alors se demander si la versification, dans ce cas, relève de l'*ethos* dit ou de l'*ethos* montré, tant les choix prosodiques révèlent la porosité de ces deux catégories :

Je suis toujours moi-même, et mon cœur n'est point autre¹⁶.

En confirmant à Cinna son amour pour lui, Émilie insiste doublement sur la permanence de l'*ethos*. Par ce vers bien équilibré elle déclare l'impossibilité d'un changement, elle dresse un obstacle à la persuasion que veut tenter Cinna, lequel se voit donc obligé de réitérer les serments ; la répétition de l'adverbe *toujours* insiste sur la permanence d'une chaîne logique, tandis que les vers suivants font résonance et rendent la même idée par expolition :

Je suis toujours moi-même, et ma foi toujours pure,
La pitié que je sens ne me rend point parjure,
J'obéis sans réserve à tous vos sentiments,
Et prends vos intérêts par-delà mes serments¹⁷.

L'énoncé déclaratif peut d'abord amener à percevoir une forme complète, au prix d'une brachylogie relevée par Voltaire, et dictée à Corneille par le calque un peu forcé du vers d'Émilie. Mais au plus près de la concision latine de l'ablatif absolu, le segment nominal du deuxième hémistiche pourrait s'interpréter à la faveur de la virgule comme l'ellipse d'un verbe d'état au participe présent. Non plus simple juxtaposition des énoncés déclaratifs, mais valeur causale de cet hémistiche qui ouvre alors un raisonnement casuistique : l'identité de Cinna demeure intacte, et avec elle la « foi toujours pure », ce qui interdit de voir dans sa pitié pour Auguste la trahison de son amour. Selon cette interprétation, la réécriture du vers d'Émilie ferait ainsi éclater la forme du vers, la phrase se poursuivant au-delà, de manière à amplifier la justification.

Toutefois, l'*ethos* dit est souvent préparé par l'*ethos* montré. Quand Cinna paraît à l'acte I, scène III, il rapporte la harangue qu'il a faite aux conjurés. Sans avoir besoin de le dire, ou de le déclarer, il montre l'*ethos* d'un chef. Et dans son commentaire sur ce discours, il vante son habileté rhétorique, où le *pathos* a dominé. Devant Émilie, pourtant, il s'agit de donner une

¹⁵ Dans *L'Assemblée du monde*, le livre que nous avons consacré à la rhétorique savante du P. Rapin, et ailleurs, dans une application à Racine, nous avons nommé « déclaration éthique » ce moment où l'énonciateur explicite la position de son *ethos* pour autrui. C'est en définitive une *déclaration de soi*, mais avec le pronom personnel, cette dénomination risquerait ici d'amener deux malentendus : elle introduirait une dimension psychologique que l'application du concept au personnage de théâtre n'autorise que par analogie, puisqu'il n'est pas un individu, et conjointement, elle risquerait de recouvrir la perspective rhétorique en ne retenant que l'objectif de sincérité.

¹⁶ *Cinna*, acte III, scène IV, v. 914.

¹⁷ *Ibid.*, v. 945-948. La ponctuation retenue est conforme aux éditions de 1643 et 1664, mais on relève à partir du XVIII^e siècle une ponctuation forte après « ma foi toujours pure », soit point-virgule (Veuve Duchesne, 1776), soit point (Veuve Gandouin, Paris, 1759). Dans son édition des œuvres de Corneille, Voltaire adopte le point mais ajoute la note suivante : « Il faut, Ma foi est toujours. *Ma foi* ne peut être gouvernée par *je suis* » (*Théâtre de P. Corneille, avec des commentaires, et autres morceaux intéressants*, nouvelle édition augmentée, s. l., 1776, t. I, p. 402).

image de soi adaptée aux attentes qu'il lui connaît. L'*ethos* dit se concentre dans une chute, longuement préparée par la dizaine de vers de la péroration :

Voilà, belle Émilie, à quel point nous en sommes.
Demain j'attends la haine, ou la faveur des hommes,
Le nom de parricide, ou de libérateur,
César, celui de Prince, ou d'un usurpateur.
Du succès qu'on obtient contre la Tyrannie
Dépend, ou notre gloire, ou notre ignominie,
Et le Peuple inégal à l'endroit des Tyrans,
S'il les déteste morts, les adore vivants.
Pour moi, soit que le Ciel me soit dur, ou propice,
Qu'il m'élève à la gloire, ou me livre au supplice,
Que Rome se déclare, ou pour ou contre nous,
Mourant pour vous servir, tout me semblera doux¹⁸.

Au terme d'une très longue tirade, les quatre derniers vers imposent avec force une déclaration éthique dominée par l'amour. À la scène suivante, la dynamique de l'action fournit l'occasion de confirmer ce serment. Quand Évandré vient prévenir le couple que l'empereur souhaite voir Cinna, celui-ci montre la fermeté de son *ethos* généreux dans une amplification héroïque :

S'il est pour me trahir des esprits assez bas,
Ma vertu pour le moins ne me trahira pas.
Vous la verrez brillante au bord des précipices
Se couronner de gloire en bravant les supplices,
Rendre Auguste jaloux du sang qu'il répandra,
Et le faire trembler, alors qu'il me perdra¹⁹.

Les deux premiers vers font valoir l'*ethos* par l'opposition entre la bassesse et la générosité, par le polyptote sur le verbe *trahir*. Cinna sera donc fidèle à lui-même, et le futur prophétique déclenche une accumulation de propositions à l'infinitif, dans une sorte d'emphase éthique, d'inspiration glorieuse. Pour Émilie, il sera ce héros qu'elle désire. Avant de faire naître le scrupule chez son personnage, Corneille s'emploie donc à produire cet effet de masse des vers, confirmant pour Émilie l'*ethos* héroïque de son amant.

Pourtant il arrive que la déclaration éthique échappe au discours. Après avoir maintenu avec fermeté sa position face aux scrupules de Cinna, Émilie ne peut toujours pas dire les siens. Or son discours n'est plus sincère ; elle maintient un rôle, et le vers, par sa frappe, continue de jouer l'*ethos* héroïque, il relève d'un sens du devoir intransigeant :

Qu'il cesse de m'aimer, ou suive son devoir²⁰.

¹⁸ *Cinna*, acte I, scène III, v. 249-260.

¹⁹ *Cinna*, acte I, scène IV, v. 311-316.

²⁰ *Cinna*, acte III, scène V, v. 1068.

Ce vers isolé pose une alternative tyrannique que démentent les larmes observées par Fulvie en quatre syllabes : « Vous en pleurez » (v. 1070). Dans ce moment théâtral par excellence, la magnifique force d'inertie de l'*ethos* héroïque se révèle au spectateur malgré les mots d'Émilie : le corps dément la présentation de soi, il dit l'affaiblissement de l'intentionnalité du personnage dans l'image donnée, sa perte de contrôle non sur son discours, mais bien sur le cadre énonciatif que son corps lui prête.

3 Le retravail de l'*ethos* préalable

En analyse du discours, l'*ethos* préalable désigne cette image de nous-même qui nous précède toujours dans les prises de parole, mais qui découle de nos discours antérieurs, de tout ce qu'autrui sait de nous. Ainsi, l'image de soi dans le discours vient confirmer, valoriser, développer un *ethos* préalable. C'est une première forme de ce que Ruth Amossy nomme le retravail de l'*ethos*, auquel nous nous livrons en permanence dans les échanges. Réactiver l'*ethos*, mais aussi le moduler, le remodeler, le modifier en profondeur, ce sont les différentes modalités de cette activité de tout locuteur. Les rhétoriciens n'abordent pas cette dynamique liée à l'échange autrement qu'à travers l'idée de l'adaptation permanente aux circonstances du discours. Or, en tragédie, l'enchaînement de situations discursives entraîne ce retravail, par variations, par contrepoints, par révolutions.

Avec son intégration à la dramaturgie, la rhétorique semble développer à propos de l'*ethos* des intuitions qui dépassent son propre cadre théorique. Ainsi, les héros de Corneille n'utilisent pas seulement l'*ethos* à des fins de persuasion ; c'est un trait de leur magnanimité.

Au début de l'acte II, l'empereur Auguste ne répond pas à l'*ethos* préalable qui le précède, et qui justifie la conjuration. En effet, en opposant à l'image officielle de l'empereur un *ethos* intime, personnel, il provoque un brouillage de son *ethos* catégoriel²¹. La tirade est précédée par deux vers où se montre cette première face :

Que chacun se retire, et qu'aucun n'entre ici.
Vous, Cinna, demeurez, et vous, Maxime, aussi.

Noms propres, pronoms, pauses, impératifs maniant l'ordre et l'interdiction, tout concourt dans ces deux vers à projeter une image impériale. La tirade commence alors :

Cet empire absolu sur la Terre et sur l'Onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le Monde,
Cette grandeur sans borne et cet illustre rang,
Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang,
Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
D'un courtisan flatteur la présence importune,
N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit,
Et qu'on cesse d'aimer, sitôt qu'on en jouit²².

²¹ Pour une typologie de l'*ethos*, voir D. Maingueneau, « Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », art. cité.

²² *Cinna*, acte II, scène I, v. 357-364.

L'exorde débute par une cadence mineure, selon la figure de la conglobation : une protase en six vers dit la grandeur avec redondance, et cette amplification tient en suspens le prédicat, lâché dans une apodose humble et désabusée, une proposition ouverte par une négation restrictive ; c'est là que se dévoile la position surprenante d'Auguste, sa conscience de l'éclat superficiel de la grandeur. Le retravail de l'*ethos* se joue dans cette opposition rythmique, qui place le mouvement oratoire au service de la surprise et donc de l'action dramatique. La contradiction entre les deux moments de la période crée le cadre énonciatif d'une hésitation sur l'*ethos*. Auguste n'en donne pas encore de formulation propositionnelle, mais il commence à projeter une image de soi qui ne cadre pas avec l'*ethos* catégoriel affiché dans les deux premiers vers de l'acte.

Au fond, que cherche Auguste ? Non pas à persuader, c'est ce qui doit surprendre, mais à faire adhérer des interlocuteurs à une image de soi fondée sur une sincérité qu'il réclame en retour. En livrant ces réflexions personnelles, en dissociant pour eux l'*ethos* institutionnel de la personne réelle, Auguste revendique la franchise, et dans la péroraison, plusieurs vers se détachent pour marquer son humilité. À Cinna et Maxime, l'empereur accorde alors toute sa confiance pour décider du sort de l'État :

Prenez sur mon esprit le pouvoir qu'ils ont eu²³.
Traitez-moi comme ami, non comme Souverain.
Rome, Auguste, l'État, tout est en votre main²⁴.
Votre avis est ma règle, et par ce seul moyen
Je veux être Empereur ou simple Citoyen²⁵.

S'agit-il encore d'un *ethos* qui dépend de la rhétorique ? Auguste n'est pas enragé d'un *ethos* impérialement impérieux, mais de façon inattendue, il dément son *ethos* préalable pour en faire l'enjeu d'une persuasion. Il attend lui-même, en effet, d'être persuadé, et cette déclaration de soi entend favoriser une expression franche et libre. Ces vers multiplient la forme optique d'une seule idée pour en amplifier la force théâtrale : Corneille insiste sur la confiance d'Auguste, parce qu'elle donne aux conjurés la possibilité de changer la situation à leur gré. Hors de l'*ethos* catégoriel attendu, celui de l'empereur, se déploie un *ethos* intime, celui de l'ami. Auguste se livre à découvert, fixant un cadre énonciatif qui dérange le projet de conjuration en affaiblissant sa légitimité. Comment trahir une confiance si entière ? Comment oser mettre à profit cette faiblesse ?

Avec ses longues tirades délibératives, la suite de la scène fournit des réponses formelles à la hauteur de l'enjeu ; la franchise supposée relève d'un *ethos* pleinement rhétorique. Un vers surtout condense avec sublime la grandeur liée à la condition d'Auguste :

Il est beau de mourir maître de l'Univers²⁶.

²³ *Ibid.*, v. 396.

²⁴ *Ibid.*, v. 399-400. Nous suivons ici la ponctuation adoptée par Georges Forestier (Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 1994), Georges Couton proposant ici un point d'interrogation après *Souverain*.

²⁵ *Ibid.*, v. 403-404.

²⁶ *Ibid.*, v. 440.

Cet épiphonème se détache et présente l'opinion comme incontestable en traduisant de manière propositionnelle l'adhésion aux valeurs les plus élevées. Cette forme optique de la pensée a donc toutes les qualités pour s'imposer à la mémoire du public²⁷. Dans la tirade de Maxime, la reprise de ce vers vient signaler que les positions sont inconciliables :

Il est beau de mourir maître de l'Univers,
Mais la plus belle mort souille notre mémoire,
Quand nous avons pu vivre, et croître notre gloire²⁸.

En reprenant le vers au titre d'une concession, qu'il fait suivre de son retournement argumentatif, Maxime envisage la perspective d'un surcroît de gloire dans le renoncement au pouvoir. Cette scène illustre ce que Ruth Amossy désigne comme la gestion collective de l'*ethos*, puisque l'image d'Auguste, ce qu'elle doit être, est le point « débattu » (v. 395). Mais ici l'*ethos* n'est pas le masque du personnage ; il en est bien l'une des faces.

4 Puissance de l'*ethos* : l'effet de la magnanimité

Dans *La Présentation de soi*, Ruth Amossy a distingué trois grands types de dynamiques interactionnelles : l'assentiment d'autrui à l'image morale du locuteur, le désaccord plus ou moins flagrant, et l'antagonisme sans recherche d'accord²⁹. Cette distribution semble correspondre à la variété même des situations dramatiques et des interactions théâtrales.

Dans *Cinna*, la plus rétive à la générosité d'Auguste demeure Émilie. Mais on sait qu'elle ne va pas résister à la puissance de la magnanimité ; Corneille met en scène l'effet radical de l'*ethos*. L'admiration, ou adhésion sans réserve, provoque la persuasion d'Émilie :

AUGUSTE, à Émilie [...]

Apprends sur mon exemple à vaincre ta colère,
Te rendant un époux, je te rends plus qu'un père.

ÉMILIE

Et je me rends, Seigneur, à ces hautes bontés ;
Je recouvre la vue auprès de leurs clartés
Je connais mon forfait qui me semblait justice,
Et ce que n'avait pu la terreur du supplice,
Je sens naître en mon âme un repentir puissant,
Et mon cœur en secret me dit qu'il y consent.
Le Ciel a résolu votre grandeur suprême,
Et pour preuve, Seigneur, je n'en veux que moi-même ;
J'ose avec vanité me donner cet éclat,
Puisqu'il change mon cœur, qu'il veut changer l'État³⁰.

²⁷ Selon l'analyse de Georges Molinié, la position généralement conclusive de l'épiphonème en fait une figure macrostructurale (*Dictionnaire de rhétorique*, article « Épiphonème », Paris, Librairie générale française, p. 139). De fait, la première occurrence du vers figure dans la péroraison, quand Cinna résume son idée : si la mort frappe le souverain, elle ne fait jamais que renforcer sa grandeur.

²⁸ *Ibid.*, v. 496-498.

²⁹ Ruth Amossy, *La Présentation de soi*, ouvr. cité, p. 132.

³⁰ *Cinna*, acte V, scène III, v. 1713-1724.

Articulée par l'antanaclase du verbe *rendre*, la concaténation des répliques traduit la rapidité de l'effet, de même que la polysyndète, qui place à plusieurs reprises la conjonction *et* en tête de vers dans la tirade. La forte adéquation de la syntaxe au vers figure les à-coups d'une admiration qui ébranle fortement Émilie. Corneille représente la persuasion radicale de l'esprit et du cœur :

Je connais mon forfait qui me semblait justice,
Et ce que n'avait pu la terreur du supplice,
Je sens naître en mon âme un repentir puissant,
Et mon cœur en secret me dit qu'il y consent³¹.

Émilie est définitivement dissuadée. La parataxe et la rime des deux premiers vers traduisent l'immédiateté brutale d'un effet dont elle formule instantanément le commentaire, livrant ainsi le spectacle d'une transformation à vue de son *ethos*. Si les « clartés » émanent des « hautes bontés », elles signifient par-là l'étroite adéquation des mots et des choses. Ce qui permet à la vertu d'Auguste d'atteindre l'évidence lumineuse avec ce qu'il faut de vraisemblance théâtrale, c'est bien le relief de la *perspicuitas*³², la forme optique d'une pensée contenue dans la fermeté, la solennité de ces vers qui décident et publient la résolution du prince à la magnanimité. La force de l'effet et la théâtralité du dessillement font alors pleinement valoir la numinosité naissante de l'empereur.

Cette clarté se rencontre encore dans la dernière tirade de Livie, qui se sent inspirée par les dieux et prophétise un règne heureux, comme le résumant ces deux vers, qui ressortent particulièrement :

Jamais plus d'assassins, ni de conspirateurs ;
Vous avez trouvé l'art d'être maître des cœurs³³.

Ce déchiffrement de l'*ethos* d'Auguste énonce l'adaptation parfaite entre l'intention et son effet. La proposition en dit la plénitude. Cette synthèse opérée par Livie n'est qu'un exemple parmi d'autres d'une recherche constante de la *perspicuitas* : le vers permet de faire surgir dans la tirade une évidence qui tend au sublime et focalise d'autant plus l'attention du spectateur. Mais cette clarté de la pointe n'émerge que par contraste avec ce qui la prépare et l'entoure : plus ou moins confusément, on perçoit déjà chez le locuteur un certain état d'esprit, propre à en favoriser l'apparition³⁴.

³¹ *Ibid.*, v. 1717-1720.

³² « Les Anciens associaient l'effet de présence obtenu par l'*evidentia* à une qualité du style, la *perspicuitas*, transparence du texte aisément intelligible, où le signifiant (le mot) s'efface devant le signifié (la chose) » (Perrine Galland, « La rhétorique en Italie à la fin du *Quattrocento* (1475-1500) », dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, dir. M. Fumaroli, Paris, PUF, 1999, p. 177). Pour Marc Fumaroli, la *perspicuitas* est moins clarté que « relief » (*L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res litteraria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, Paris, Albin Michel, 1994, p. 157).

³³ *Ibid.*, v. 1763-1764.

³⁴ Sur la saisie globale précédant la réalisation propositionnelle de l'*ethos* dans l'énoncé, voir Marcelo Dascal, « L'*ethos* dans l'argumentation, une approche pragma-rhétorique », pp. 61-73, dans *Images de soi dans le discours : la construction de l'*ethos**, dir. Ruth Amossy, 1999.

Dans une étude rhétorique des personnages de Corneille, l'apport principal de l'analyse du discours semble tenir à son intérêt pour les phénomènes dynamiques de l'*ethos*, à son déploiement, à ses inflexions, à ses interactions. Ce champ disciplinaire permet ainsi d'appréhender ce qui découle de l'intégration de la rhétorique à une dramaturgie et à une prosodie dramatique. Chacune des entrées en scène d'un personnage est l'occasion d'une remise en jeu de l'*ethos* préalable, que développent ou corrigent son discours, ses échanges avec les autres.

Mais la forme versifiée apporte beaucoup à l'*ethos*. Le vers accroît considérablement la netteté, la clarté de son expression. À ce titre, il est bien cette « forme optique de la pensée », et singulièrement celle de l'*ethos*, parce qu'il en projette l'image saisie par le personnage ou par autrui. Le caractère propositionnel de son énonciation restreint les enjambements, que l'on retrouve néanmoins dans les mouvements d'amplification quantitative de l'*ethos* montré. Quand la présentation de soi emprunte ce qui est sans doute sa forme la plus théâtrale, elle devient déclaration de soi. Chez Corneille, la plus irrésistible de toutes finit par l'emporter sur les autres. C'est le cas dans *Cinna*, au terme d'une confrontation de l'*ethos* respectif des personnages et d'un retravail qui s'achève par leur reconfiguration spectaculaire. Le vers n'est la forme optique de l'*ethos* que pour en être une forme scénique.

Bibliographie

AMOSSY Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 2010.

BERNADET Arnaud, « *Hernani* ou le drame de la ponctuation : du "vers brisé" au "vers parlé" », *L'Information grammaticale*, n° 119, 2008, pp. 44-48.

DASCAL Marcelo, « L'*ethos* dans l'argumentation, une approche pragma-rhétorique », pp. 61-73, dans *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, dir. Ruth Amossy, 1999.

EGGS Ekkehard, « *Ethos* aristotélien, conviction et pragmatique moderne », *ibid.*, pp. 31-60.

FUMAROLI Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res litteraria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, Paris, Albin Michel, 1994.

GALLAND Perrine, « La rhétorique en Italie à la fin du *Quattrocento* (1475-1500) », dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, dir. M. Fumaroli, Paris, PUF, 1999

LECOMPTE Jérôme, *L'Assemblée du monde. Rhétorique et philosophie dans la pensée de René Rapin*, Paris, Honoré Champion, 2015.

LE GUERN Michel, « L'ethos dans la rhétorique française de l'âge classique », dans *Stratégies discursives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, pp. 281-287.

MAINGUENEAU Dominique, « Ethos, scénographie, incorporation », dans *Images de soi dans le discours*, dans *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, dir. Ruth Amossy, 1999, pp. 75-101.

—, « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours » (version raccourcie et modifiée de « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n° 113-114, juin 2002). URL : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/texte06.html>

—, « L'ethos : un articulateur », *CONTEXTES* [En ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 07 janvier 2017. URL : <http://contextes.revues.org/5772> ; DOI : 10.4000/contextes.5772

—, « Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula / Les colloques, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, septembre 2014. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>.

PETRIS Loris, « Du pathétique à l'ethos magnanime : l'argumentation dans *Cinna* de Corneille », *Dix-septième siècle*, vol. 219, n° 2, 2003, pp. 217-232.

UBERSFELD Anne, « "Je suis" ou l'identité héroïque chez Corneille », dans *Pierre Corneille*, dir. Alain Niderst, Paris, PUF, 1986, pp. 641-649.