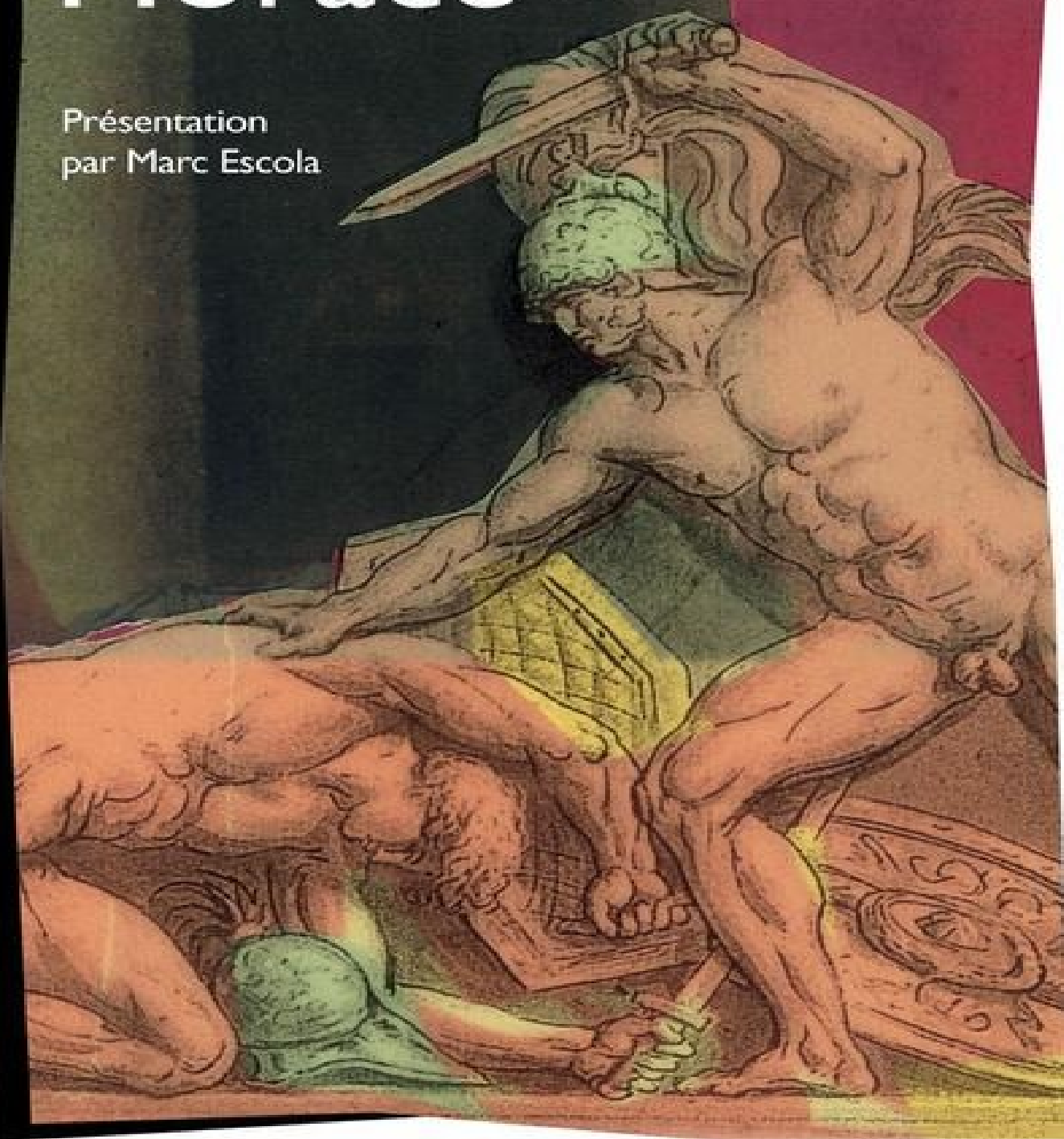


ÉDITION AVEC DOSSIER

# Corneille Horace

Présentation  
par Marc Escola



GF

---

CORNEILLE

Horace



CHRONOLOGIE  
PRÉSENTATION  
NOTES  
DOSSIER  
BIBLIOGRAPHIE  
LEXIQUE

par Marc Escola

GF Flammarion

# Horace

Présentation, notes et commentaires, dossier, bibliographie, lexique et chronologie par Marc Escola

Texte intégral

(Édition de 1682)

Flammarion

GF Flammarion

Maison d'édition : Flammarion

© Flammarion, Paris, 2001.

Édition mise à jour en 2007.

mai 2007

ISBN numérique : 978-2-08-125730-6

N° d'édition numérique : N.01EHPN000246.N001

ISBN du PDF web : 978-2-08-125731-3

N° d'édition du PDF web : N.01EHPN000247.N001

Le livre a été imprimé sous les références :

ISBN : 978-2-08-120548-2

N° d'édition : L.01EHPN000125.N001

74 089

Le format ePub a été préparé par Isako ([www.isako.com](http://www.isako.com))

## Présentation de l'éditeur :

---

Fallait-il tuer Camille ? La question fut posée dès l'année 1640 qui vit une «querelle d'Horace », dernier acte de la «querelle du Cid ». Horace est-il un de ces « fanatiques » dont l'Histoire moderne nous a révélé différents visages ou le héraut d'une morale pour temps de guerre ? Il semble que l'on en débatte encore aujourd'hui. Mais ne peut-on espérer enfin échapper au conflit des interprétations ?



*Anne-Marie Adda, d'après la gravure de David.*

---

# Table des matières

[Couverture](#)

[Titre](#)

[Copyright](#)

[Table des matières](#)

[CHRONOLOGIE](#)

[Présentation](#)

[LE CONFLIT DES INTERPRÉTATIONS](#)

[LA « QUERELLE » D'HORACE](#)

[VINGT ANS APRÈS](#)

[TROIS DÉFAUTS ET UNE IRRÉGULARITÉ](#)

[INTERPRÉTER HORACE ?](#)

[REFAIRE HORACE](#)

[NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION](#)

[HORACE](#)

[\[ÉPÎTRE DÉDICATOIRE À RICHELIEU\]](#)

[NOTICE](#)

[À MONSEIGNEUR, MONSEIGNEUR LE CARDINAL DUC DE RICHELIEU](#)

[EXAMEN \[1660-1682\]](#)

[Horace](#)

[Tragédie](#)

[ACTEURS](#)

[ACTE PREMIER](#)

[Scène première](#)

[Scène II](#)

[Scène III](#)

[ACTE II](#)

[Scène première](#)

[Scène II HORACE, CURIACE, FLAVIAN](#)

[Scène III](#)

[Scène IV](#)

[Scène V CURIACE, CAMILLE](#)

[Scène VI](#)

[Scène VII](#)

[Scène VIII](#)

[ACTE III](#)

[Scène première](#)

[Scène II](#)

[Scène III](#)

[Scène IV](#)

[Scène V](#)

[Scène VI](#)

## [ACTE IV](#)

[Scène première](#)

[Scène II](#)

[Scène III](#)

[Scène IV](#)

[Scène V](#)

[Scène VI](#)

[Scène VII](#)

## [ACTE V](#)

[Scène première](#)

[Scène II](#)

[Scène III](#)

## [DOSSIER](#)

### [1 Horace avant Horace](#)

[COHÉSION DE LA FABLE ET COHÉRENCE DU MYTHE](#)

[LE PROCÈS D'HORACE : LA TRANSLATIO CRIMINIS](#)

[LA TRAGÉDIE ROMAINE](#)

[LE « CARACTÈRE » DU ROMAIN](#)

### [2 Le dernier acte de la Querelle](#)

[AUTORITÉ ET LÉGITIMITÉ](#)

[LE TRIBUNAL ACADÉMIQUE](#)

[SECRETS DE L'ART ET SECRET D'ÉTAT](#)

### [3 Le héros et son double](#)

[L'INTERPRÉTATION « ALBAINE » : UNE TRAGÉDIE DE L'INHUMANITÉ](#)

[L'INTERPRÉTATION « ROMAINE » : UNE TRAGÉDIE DE LA VERTU HÉROÏQUE](#)

### [4 Refaire Horace](#)

[TROIS PRINCIPES ET TROIS DISCOURS](#)

[CINQ ÉTAPES POUR UNE « VARIANTE »](#)

[HORACE 1660](#)

## [BIBLIOGRAPHIE](#)

### [ÉTUDES SUR LA DRAMATURGIE CLASSIQUE](#)

[Ouvrages](#)

[Articles](#)

### [ÉTUDES SUR CORNEILLE](#)

[Ouvrages](#)

[Articles](#)

### [ÉTUDES SUR HORACE](#)

[Ouvrages](#)

[Articles](#)

## [LEXIQUE](#)

A

C

---

D

E

F

G

H

M

O

P

S

T

V

Z

1606		6 juin : naissance à Rouen de Pierre Corneille.
1610	Avènement de Louis XIII. Début de la régence de Marie de Médicis.	
1611	Parution à Leyde (Hollande) du <i>De tragoedia constitutione liber</i> de Heinsius, qui jouera un rôle important dans l'élaboration de la théorie moderne du théâtre.	
1615-1622		Corneille fait ses études au collège des jésuites à Rouen.
1623	Parution de <i>Pyrame et Thisbé</i> de Théophile de Viau (pièce probablement créée deux ans auparavant). Chapelain publie la Préface de l' <i>Adone</i> de Marino, dans laquelle il définit les premiers éléments de sa théorie de la fiction.	
1624	Début du ministère de Richelieu.	Corneille est licencié en droit.
1624-1628	Parution du <i>Théâtre</i> d'Alexandre Hardy. La préface du cinquième et dernier volume est à l'origine d'une violente querelle autour des règles du poème dramatique.	
1629-1630	Représentation de <i>La Bague de l'oubli</i> de Rotrou, et de <i>La Silvanire</i> de Mairet.	Création de <i>Mélite ou les Fausses Lettres</i> , première pièce et première comédie de Corneille, par la troupe de Mondory. Succès éclatant.
1630	Rédaction par Chapelain de la <i>Lettre sur la règle des vingt-quatre heures</i> (restée manuscrite), qui pose le fondement rationnel des règles.	
1630-1631		<i>Clitandre ou l'Innocence délivrée</i> , tragi-comédie.
1631-1632	Représentation probable des <i>Galanteries du duc d'Ossone</i> , comédie de Mairet.	<i>La Veuve ou le Traître trahi</i> , troisième pièce et deuxième comédie.
1632-1633		Édition de <i>Mélite</i> . <i>La Galerie du Palais</i> , comédie.
1633-1634		<i>La Suivante</i> et <i>La Place Royale</i> , sans doute jouées, comme les pièces précédentes, par la troupe de Mondory au théâtre du Marais. Parution de l' <i>Excusatio</i> et édition de <i>La Veuve</i> avec un important Avis au lecteur (cf. Dossier).

1634-1635	Rotrou, <i>Diane</i> , comédie. Du Ryer, <i>Les Vendanges de Suresnes</i> , comédie. Scudéry, <i>La Comédie des comédiens</i> . La représentation de <i>Sophonisbe</i> de Mairet (théâtre du Marais) et de l' <i>Hercule mourant</i> de Rotrou (Hôtel de Bourgogne) ouvre la voie à ce que l'on appellera la « tragédie classique ».	<i>Médée</i> , la première tragédie de Corneille, est créée au Marais.
1635	Création de l'Académie française. Scudéry, <i>La Mort de César</i> (théâtre du Marais).	Représentation de <i>La Comédie des Tuileries</i> , première œuvre des « Cinq Auteurs » réunis par Richelieu (Boisrobert, Corneille, Colletet, de L'Estoile et Rotrou). Corneille écrit le troisième acte de la pièce, et semble quitter très vite la compagnie.
1635-1636	Guerre avec l'Espagne. Prise de Corbie, panique à Paris.	<i>L'Illusion comique</i> (théâtre du Marais).
1636	Tristan L'Hermitte, <i>Marianne</i> (théâtre du Marais).	
1637	1 <sup>er</sup> avril : Scudéry, <i>Observations sur Le Cid</i> . [Anonyme], <i>Discours à Cliton sur les Observations du « Cid »</i> , comportant un important <i>Traité</i>	La première du <i>Cid</i> a lieu le 5 (?) janvier. Lettres de noblesse accordées au père de Corneille.



1637	du <i>Poème dramatique et de la prétendue Règle des vingt-quatre heures</i> , probablement rédigé en 1631-1632. Fin décembre : <i>Les Sentiments de l'Académie sur « Le Cid »</i> , rédigés par Chapelain. Rotrou, <i>Antigone</i> (Hôtel de Bourgogne). Du Ryer, <i>Alcionée</i> (théâtre du Marais). Représentation de <i>L'Amour tyrannique</i> de Scudéry par les troupes réunies de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais.	20 février : achevé d'imprimer de <i>La Galerie du Palais</i> et de <i>La Place Royale</i> . 23 mars : achevé d'imprimer du <i>Cid</i> .
1638	Un <i>Discours de la tragédie ou Remarques sur « L'Amour tyrannique » de M. de Scudéry</i> , rédigé par Sarasin et dédié à l'Académie, est publié en tête de la pièce (1639). Naissance du Dauphin, futur Louis XIV.	
1639	Parution de <i>La Poétique</i> de La Mesnardière, ouvrage de transition entre les poétiques de la Renaissance et les poétiques du classicisme. Révolte des Va-nu-pieds de Normandie et répression par le chancelier Séguier.	
1640		Après une lecture de la pièce devant un comité de doctes (parmi lesquels Chapelain et d'Aubignac),

.....		REPÈRES HISTORIQUES ET CULTURELS	VIE ET ŒUVRES DE CORNEILLE
o			
ι			
π			
o	1641		une première représentation d' <i>Horace</i> a lieu en privé au début du mois de mars ; la pièce est jouée au Marais au début du mois de mai. Près de trois ans après la Querelle du <i>Cid</i> , Corneille se trouve à nouveau confronté aux critiques des doctes.
Z	1642	4 décembre : mort de Richelieu.	Corneille épouse Marie de Lamoignon. Édition d' <i>Horace</i> , avec une dédicace à Richelieu.
o	1642-1643		août ou septembre : création de <i>Cinna</i> au Marais. <i>Polyeucte</i> (théâtre du Marais).
r	1643	14 mai : mort de Louis XIII. Début de la régence d'Anne d'Autriche.	
o	1643-1644	<i>La Mort de Sénèque</i> de Tristan L'Hermite est jouée par les comédiens de l'Illustre-Théâtre.	<i>La Mort de Pompée</i> et <i>Le Menteur</i> (comédie) sont créés au théâtre du Marais.
o	1644	15 janvier : incendie du théâtre du Marais ; il ne sera reconstruit qu'en octobre.	12 août : premier échec de la candidature de Corneille à l'Académie française. Première édition collective des œuvres de Corneille.
-			
m			
1644-1645			<i>La Suite du Menteur</i> et <i>Rodogune</i> sont jouées au théâtre du Marais.
1645	Rotrou, <i>Le Véritable saint Genest</i> (Hôtel de Bourgogne).		
1645-1646			Échec de <i>Théodore</i> , la deuxième tragédie de Corneille à sujet chrétien (théâtre du Marais).
1646			21 novembre : deuxième échec de Corneille à l'Académie française ; Du Ryer lui est préféré parce qu'il réside à Paris.
1646-1647			<i>Héraclius</i> (créée au Marais, la pièce figure ensuite au répertoire de l'Hôtel de Bourgogne).
1647	<i>Orfeo</i> , opéra italien de Rossi et Buti, est représenté pendant le carnaval.		22 janvier : Corneille est élu à l'Académie. Avril : Floridor quitte le théâtre du Marais pour l'Hôtel de Bourgogne ; Corneille le suit sans doute. Mazarin commande à Corneille une pièce à grand spectacle ; ce sera <i>Andromède</i> , tragédie à machines mêlée de musique.
1648	Début de la Fronde parlementaire. Barricades à Paris. Rotrou, <i>Cosroès</i> (?).		Dans la deuxième édition collective de son <i>Théâtre</i> , Corneille rebaptise <i>Le Cid</i> « tragédie » et fait précéder le texte d'un Avertissement qui est sa première réponse à l'Académie.

	REPÈRES HISTORIQUES ET CULTURELS	VIE ET ŒUVRES DE CORNEILLE
1649-1650	La paix de Rueil (11 mars 1649) met fin à la guerre civile après le siège de Paris par les troupes royales. Mesures d'épuration. Arrestation des « Princes », Condé, Conti et Longueville. Querelle du sonnet d'Uranie par Voiture et du sonnet de Job par Benserade.	Création de <i>Don Sanche d'Aragon</i> (sans doute à l'Hôtel de Bourgogne), qui inaugure le genre de la comédie héroïque. La publication de la pièce (1650) sera précédée d'une lettre (Épître dédicatoire à M. de Zuylichem) dans laquelle Corneille propose une redéfinition des genres dramatiques.
1650		Janvier : <i>Andromède</i> , tragédie à machines, est créée au Petit-Bourbon.
1651		Février : création de <i>Nicomède</i> (probablement à l'Hôtel de Bourgogne).
1651-1652		Échec de <i>Pertharite</i> . Dans l'Avis au lecteur qui précède le texte de la pièce (1653), Corneille en tire les conséquences : « Il vaut mieux que je prenne congé de moi-même que d'attendre qu'on me le donne tout à fait. »
1652	Soulèvement général de la Fronde. Désordres à Paris. Les principaux chefs de la Fronde sont arrêtés (novembre-décembre). L'autorité royale n'est rétablie qu'en 1653.	Publication du premier livre de <i>L'Imitation de Jésus-Christ</i> .
1655	Création à Lyon de <i>L'Étoudli</i> , première comédie de Molière.	
1656	Représentation de <i>Timocrate</i> de Thomas Corneille (théâtre du Marais), considéré comme le plus grand succès théâtral du siècle.	
1657	Publication de <i>La Pratique du théâtre</i> de l'abbé d'Aubignac, ouvrage conçu dans les années 1640. Constamment cité, le théâtre de Corneille y fait l'objet de louanges mais également de critiques concernant, notamment, l'in vraisemblance de certains de ses dénouements.	
1659	Signature de la paix des Pyrénées (l'Espagne cède à la France l'Artois et le Roussillon). Molière, <i>Les Précieuses ridicules</i> .	25 janvier : la création d' <i>Œdipe</i> à l'Hôtel de Bourgogne marque le retour de Corneille à la scène.
1660	Mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Espagne.	Octobre : édition du <i>Théâtre de Corneille revu et corrigé par l'auteur</i> en trois volumes précédés

12

	REPÈRES HISTORIQUES ET CULTURELS	VIE ET ŒUVRES DE CORNEILLE
1660	Novembre : <i>La Conquête de la Toison d'or</i> est représentée « par échantillons » au château du Neubourg.	chacun d'un <i>Discours</i> et des Examens des pièces contenues dans le volume.
1661	9 mars : mort de Mazarin. Début du règne personnel de Louis XIV. Disgrâce de Fouquet. Thomas Corneille, <i>Camma</i> .	Mi-février : première de <i>La Toison d'or</i> au Marais.
1662	Boyer, <i>Oropaste ou le Faux Tonaxare</i> . 26 décembre : Molière, <i>L'École des femmes</i> .	25 février : première de <i>Sertorius</i> au Marais.
1663	La Querelle de <i>L'École des femmes</i> met aux prises défenseurs et contempteurs de Molière (parmi ces derniers, les deux frères Corneille). Procès de Fouquet, où apparaît la somme perçue par Corneille pour la dédicace d' <i>Œdipe</i> . Trois ans après la publication des <i>Discours</i> , l'abbé d'Aubignac répond à Corneille en publiant trois <i>Dissertations</i> critiques consacrées à <i>Œdipe</i> , <i>Sertorius</i> et <i>Sophonisbe</i> .	Mi-janvier : création de <i>Sophonisbe</i> à l'Hôtel de Bourgogne. Janvier : Corneille publie une édition de son <i>Théâtre</i> en deux volumes in-folio, ce qui achève d'établir son magistère théâtral.

1664	20 juin : la première tragédie de Racine, <i>La Thébaïde</i> , est jouée par la troupe de Molière au Palais-Royal.	3 août : première d' <i>Othon</i> à Versailles, pièce jouée ensuite à l'Hôtel de Bourgogne (5 novembre).
1665	Quinault, <i>Astrate</i> (Hôtel de Bourgogne). Décembre : création d' <i>Alexandre le Grand</i> de Racine.	
1666	4 juin : Molière, <i>Le Misanthrope</i> .	28 février : première d' <i>Agésilas</i> à l'Hôtel de Bourgogne.
1667	17 novembre : création d' <i>Andromaque</i> de Racine à l'Hôtel de Bourgogne.	4 mars : première d' <i>Attila</i> , pièce jouée par la troupe de Molière au Palais-Royal.
1668	Saint-Évremond, <i>Dissertation sur Alexandre</i> (premier des parallèles entre Corneille et Racine).	
1669	5 février : après cinq ans de querelle et d'interdictions répétées, <i>Le Tartuffe</i> de Molière est joué au Palais-Royal. 13 décembre : première de <i>Britannicus</i> de Racine.	
1670	Publication de <i>Britannicus</i> , précédé d'une préface très critique à l'égard de Corneille. 21 novembre : première de la <i>Bérénice</i> de Racine à l'Hôtel de Bourgogne.	28 novembre : première de <i>Tite et Bérénice</i> , jouée par la troupe de Molière au Palais-Royal.

15

.....		REPÈRES HISTORIQUES ET CULTURELS	VIE ET ŒUVRES DE CORNEILLE
o			
±	1671		17 janvier : première de <i>Psyché</i> aux Tuileries. « Tragédie-ballet » à machines, la pièce est le fruit d'une collaboration entre Corneille, Molière, Quinault et Lully.
∞			
o	1672	5 janvier : première de <i>Bajazet</i> de Racine. Thomas Corneille, <i>Ariane</i> (26 février à l'Hôtel de Bourgogne).	Novembre : <i>Pulchérie</i> est représentée au Marais.
Z			
o	1673	12 janvier : Racine est élu à l'Académie française. 10 février : Molière, <i>Le Malade imaginaire</i> . 17 février : mort de Molière, qui a pour conséquence la fusion de la troupe de Molière avec celle du Marais.	
r			
o	1674	11 janvier : <i>Alceste</i> , tragédie lyrique de Lully et Quinault créée au Palais-Royal. 18 août : première d' <i>Iphigénie</i> de Racine à l'Orangerie de Versailles. Boileau publie, outre <i>L'Art poétique</i> , une traduction du <i>Traité du sublime</i> du pseudo-Longin. Rapin, <i>Réflexions sur la poésie de ce temps</i> .	Création de <i>Suréna</i> à l'Hôtel de Bourgogne (fin novembre ou décembre).
o			
-			
m			
1676			Au mois d'octobre, six tragédies de Corneille ( <i>Horace</i> , <i>Cinna</i> , <i>Pompée</i> , <i>Rodogune</i> , <i>Œdipe</i> et <i>Sertorius</i> ) sont reprises à Versailles.
1677	1 <sup>er</sup> janvier : première de <i>Phèdre</i> de Racine.		
1680	Création de la Comédie-Française, qui naît de la fusion des trois troupes parisiennes (celles de Molière, du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne).		
1682			Parution de la dernière édition collective revue par Corneille.
1684			Mort de Corneille (1 <sup>er</sup> octobre).

---

## Présentation

Fallait-il tuer Camille ? Fera-t-on d'Horace, qui tue sa propre sœur après avoir triomphé des trois Curiaces, un de ces « fanatiques » dont l'histoire moderne nous a révélé différents visages ou bien un héros et un héros héraut d'une morale pour temps de guerre ? De toutes les tragédies de Corneille, *Horace* est probablement celle dont l'interprétation divise le plus nettement critiques et metteurs en scène<sup>1</sup>. Il suffit pour s'en convaincre de méditer les mots d'Hubert Gignoux, qui en 1963 donna à la lutte des Horaces et des Curiaces une singulière actualité en « déplaçant » l'action dans un tout autre contexte – la guerre d'Algérie.

[Il faut] condamner Horace dès le début, ou bien l'approuver jusqu'à la fin. Mais il faut, si l'on adopte la seconde hypothèse, donner son nom à la morale qui la soutient, c'est-à-dire, pour nous, la reconnaître où nous l'avons vue se manifester : dans le nazisme, et dans les maladies du cœur et de l'esprit qu'il a communiquées à certains mêmes de ceux qui l'ont vaincu<sup>2</sup>.

### LE CONFLIT DES INTERPRÉTATIONS

Le panorama des différentes interprétations de la première tragédie de Corneille obéit à une architecture assez nette, que la formule d'Hubert Gignoux dessine à sa façon. Comment comprendre qu'Horace victorieux, qui vient de faire la preuve de sa grandeur héroïque, puisse tuer sa sœur coupable seulement de pleurer un amant mort et de blasphémer le nom de Rome (IV, 5) ? C'est la dualité du personnage qui pose, de l'aveu de G. Couton, « le seul problème de la pièce » :

Dans le vainqueur orgueilleux [IV, 5], on ne reconnaît plus l'ami réconfortant de Curiace [II, 3, v. 398 ; II, 3, v. 507], ni le mari tendre prêt à faiblir devant les reproches de sa femme [II, 6], ni le frère compréhensif [II, 4, v. 327]<sup>3</sup>.

Si l'on s'accorde sur ce constat d'une « dualité » du personnage, trois solutions logiques s'offrent alors, que distingue G. Couton. La première consisterait à constater l'incohérence du personnage et à s'y résigner : « aucun critique à notre connaissance n'est allé jusque-là », notait-il en 1958. Si l'on ne veut pas aller « jusque-là », l'alternative est selon lui assez simple : soit l'on projette le « caractère » manifesté par Horace à l'acte IV sur les trois premiers actes, pour dessiner une tragédie de l'inhumanité ; soit l'on projette le « caractère » des trois premiers actes sur les deux autres, pour promouvoir une tragédie de la vertu héroïque. On peut classer ainsi en deux familles l'ensemble des interprétations historiquement produites : la première met l'accent sur le problème moral et comble le hiatus entre l'héroïsme et le fratricide par des fragments détachés d'une anthropologie (qu'est-ce qui peut rendre un homme capable d'un tel acte ?) ; la seconde fait du problème moral une question politique et mobilisera le contexte philosophique ou l'histoire des idées (quel est l'héroïsme dont l'État a besoin ?).

Si l'on entre maintenant dans l'histoire des interprétations de la pièce (cf. Dossier, § 3), on constatera que la première famille bénéficie d'un privilège d'antériorité. Pascal a sans doute été l'un des premiers à faire d'Horace le prototype du « caractère » inhumain, et l'antithèse de toutes les vertus chrétiennes :

*Comminuentes cor* (saint Paul), voilà le caractère chrétien. *Albe vous a nommé, je ne vous connais plus* (Corneille), voilà le caractère inhumain<sup>4</sup>.

Théoricien du théâtre et contemporain du dramaturge, l'abbé d'Aubignac condamnait aussi avec fraticide la « vertu féroce et barbare » du personnage.

Ce privilège d'antériorité souffre une explication assez simple : la « barbarie » d'Horace est mise en accusation dans le texte lui-même dès l'acte II, et le terme est régulièrement opposé à l'« humanité » que professent Curiace et les deux héroïnes (voir notamment II, 3, v. 455, 482). Il est repris par Camille dans la scène décisive (IV, 5, v. 1278). Faire d'*Horace* une tragédie de l'inhumanité, c'est épouser finalement la position de Curiace et de Camille. On parlera donc de l'interprétation « albaine ».

Cette interprétation a été régulièrement renouvelée sous la pression du contexte historique. En 1878 et 1881, F. Sarcey peut voir en Horace un « soudard féroce et épais<sup>5</sup> » : il a eu sous les yeux le soldat prussien de 1870. Une guerre plus tard, R. Brasillach regarde Curiace « comme le soldat forcé des régimes démocratiques » et salue en Horace « le patriotisme aveugle et nécessaire du jeune nazi<sup>6</sup> ». Autre guerre, mêmes mœurs : en situant l'action en pleine guerre d'Algérie, H. Gignoux fait de quant à lui d'Horace un de ces officiers de l'OAS gagné par la contagion du nazisme. Dans les trois cas de figure, la pièce sert finalement de médiation à une réinterprétation des rapports entre la France et l'Allemagne ; il y a là un fait culturel assez singulier : à la notable exception de Brasillach qui rêvait d'une France régénérée par la morale nazie, la France est régulièrement perçue comme l'héritière d'Albe – comme si la seule position moralement tenable était celle du vaincu : c'est exactement la position de Sabine avant le combat comme après le fratricide.

Si cette première famille compte peu de critiques « professionnels », la seconde – l'interprétation qu'on dira donc « romaine » – est beaucoup mieux représentée dans la tradition universitaire, et l'on peut se demander pourquoi. La première raison tient sans doute à la difficulté même de l'interprétation « romaine » (la difficulté, comme on sait, est une valeur critique) : elle ne peut s'autoriser que des déclarations isolées du *seul* Horace (même le vieil Horace condamne son geste, le roi l'absout sans l'excuser) ; elle requiert donc un investissement herméneutique massif qui puisse nourrir le texte : *Horace* est ainsi la seule pièce de Corneille dont l'interprétation peut occuper un livre entier, comme Louis Herland en a donné l'exemple dans un essai au titre évocateur : *Horace ou la Naissance de l'homme*<sup>7</sup>. La seconde raison est généralement explicite et s'accommode assez mal de la première qu'elle condamne dès lors à rester implicite : l'interprétation « romaine » prétend rejoindre la « pensée » ou l'« idéologie » de Corneille telle qu'elle serait incarnée par le personnage éponyme. Il s'agit ici pour l'interprète de fournir du geste d'Horace une explication qui puisse servir de glose à cette « vertu farouche » dont le héros romain fait profession – on devra pourtant aller chercher *ailleurs* cette théorie de la vertu héroïque : Corneille, pour sa part, n'a pas laissé de traité de philosophie politique.

Ailleurs, cela peut être tout près ou un peu plus loin – et cela suffit à distinguer deux sous-classes (ou deux générations) dans cette seconde famille. Tout près, c'est-à-dire au plus près d'une hypothétique « intention » du dramaturge : les thèses cartésiennes sur la générosité (G. Lanson)<sup>8</sup>, la guerre contre la Maison d'Autriche et la politique de Richelieu (G. Couton)<sup>9</sup>, les conflits entre la « gloire » aristocratique et la monarchie (P. Bénichou)<sup>10</sup>, le néo-stoïcisme des années 1630, les débats sur la vertu romaine et l'idéal de magnanimité (J. Maurens, M. Fumaroli)<sup>11</sup>. Plus loin : une dialectique issue de la philosophie de l'Histoire, qui nous laisse encore le choix entre Hegel et Marx (G. Doubrovsky ou M. Prigent)<sup>12</sup>, ou encore une « psychologie des profondeurs » qui hésite à se réclamer de Freud (L. Herland).

Dans tous les cas, le protocole herméneutique en appelle à un « contexte » : on nommera ainsi l'

fragments (saint Paul ici, Hegel là) convoqués sous la forme d'une mosaïque de citations, pour venir combler la béance perçue dans le texte de la pièce entre les déclarations du héros glorieux et celles de l'orgueilleux fratricide. Mais les deux familles d'interprétations ont surtout pour point commun de s'inscrire toutes deux dans (de s'écrire comme) le discours d'un personnage : lecture albaine contre lecture romaine, le conflit des interprétations dans l'histoire de la réception de la pièce a toutes les allures d'un nouveau combat entre Horaces et Curiaces.

Il n'est pas sûr qu'il faille regretter cette lutte fratricide : elle a valu à la pièce d'être constamment revisitée et de trouver régulièrement une manière « d'actualité ». Il reste qu'on peut légitimement se poser la question : comment a-t-on pu en arriver là ? S'est-on jamais sérieusement demandé pourquoi la tragédie appelle une interprétation ?

## LA « QUERELLE » D'*HORACE*

Fallait-il tuer Camille ? Au vrai, la question fut posée dès l'année 1640 qui vit une « querelle d'*Horace* », dernier acte de la Querelle du *Cid* – mais on va voir qu'elle revêtait alors un tout autre sens.

*Horace* marque le retour à la scène de Corneille après deux « saisons » de silence (1637-1638 consécutives à la Querelle du *Cid*). De nombreux témoignages laissent penser que le « sujet » d'*Horace* est en étroite relation avec la Querelle du *Cid*, inaugurée par un pamphlet de Scudéry<sup>13</sup>. L'Académie fut désignée pour arbitrer la querelle des deux dramaturges, et la tragi-comédie se vit condamnée par *Les Sentiments de l'Académie* rédigés par J. Chapelain à la demande de Richelieu. Si l'autorité politique du cardinal rendait dès lors impossible toute réplique polémique, *Horace* constitue bien la « réponse » théâtrale de Corneille à l'Académie, comme G. Forestier en a fait la démonstration<sup>14</sup>. Au cours de l'hiver 1639, Corneille soumit volontairement la pièce qui devait marquer son entrée en tragédie à un aréopage de « doctes », pour la plupart académiciens, parmi lesquels figuraient Chapelain et l'abbé d'Aubignac. Le premier blâma aussitôt « l'invention et la disposition » de l'ouvrage<sup>15</sup> ; le second fit chorus en suggérant un autre dénouement, dont sa *Pratique du théâtre*, publiée en 1657 seulement, nous a gardé la mémoire :

On demande [...] jusqu'à quel point il est permis au Poète de changer une Histoire quand il la veut mettre sur le Théâtre. [...] 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 : [...] il ne s'attachera point à la Vérité, non plus que le Poète Épique, parce que tous les 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, c'est une pensée bien ridicule d'aller au Théâtre pour apprendre l'Histoire. La Scène ne donne point 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 fait un peintre lorsqu'il travaille sur un modèle défectueux.

C'est pourquoi la mort de Camille par la main d'Horace son frère n'a pas été approuvée au Théâtre, bien que ce soit une aventure véritable, et j'avais été d'avis, pour sauver en quelque sorte l'Histoire, et tout ensemble la bienséance de la scène, que cette fille désespérée, voyant son frère l'épée à la main, se fût précipitée dessus : ainsi elle fût morte de la main d'Horace et lui eût été digne de compassion comme un malheureux innocent. L'Histoire et le Théâtre auraient été d'accord<sup>16</sup>.

En condamnant la mort de Camille, qui est l'occasion du procès occupant tout le cinquième acte, l'

critiques visaient l'essentiel : la fidélité de Corneille à la trame historique qu'affiche d'ailleurs première édition de la pièce en donnant des extraits de Tite-Live (le geste, alors assez neuf, devint ensuite un véritable usage)<sup>17</sup>. Il y avait là matière à relancer la Querelle du *Cid*, au cours de laquelle le dénouement de la tragi-comédie avait été également condamné au nom des mêmes « bienséances » : les doctes avaient protesté contre une fille assez « dénaturée » pour épouser le meurtrier de son père et imaginé pas moins de trois dénouements susceptibles de « plier » la vérité historique aux exigences de la scène. Les mêmes s'élevaient logiquement contre une tragédie où l'on voyait un frère (Horace) assez « inhumain » pour tuer sa sœur (Camille), et suggéraient un autre dénouement.

Corneille avait tout à craindre de l'unanimité des doctes et de l'Académie dont la Querelle du *Cid* avait assis l'autorité : il a pu hésiter un temps<sup>18</sup>, mais il a finalement maintenu, avec le dénouement « historique », sa propre conception du sujet tragique, en faisant prévaloir sur la beauté régulière définie par les doctes ce qu'on peut appeler, avec G. Forestier, une esthétique du sublime.

Du suicide [imaginé par l'abbé d'Aubignac] au meurtre, il y a toute la différence entre une violence attendue et « normale », donc vraisemblable, et une violence imprévue et hors norme. Bref, la différence entre la beauté régulière et le sublime<sup>19</sup>.

Le « sublime » de la pièce ne tient d'ailleurs pas à la péripétie de l'acte IV, mais à « l'agréable suspension » que suscitent les différents rebondissements, et notamment celui de l'acte III ; dans un passage fameux de la préface à sa traduction du *Traité du sublime* de Longin, Boileau associait « Qu'il mourût » du vieil Horace (III, 6) à la parole biblique alléguée par Longin comme l'exemple même du sublime (« Que la lumière soit, et la lumière fut ») :

Il n'y a personne qui ne sente la grandeur héroïque qui est renfermée dans ce mot *Qu'il mourût* qui est d'autant plus sublime, qu'il est simple et naturel, et que par là on voit que c'est du fond du cœur que parle ce vieux héros, et dans les transports d'une colère vraiment romaine. De fait, la chose aurait beaucoup perdu de sa force si au lieu de *Qu'il mourût* il avait dit, *Qu'il suivit l'exemple de ses deux frères*, ou, *Qu'il sacrifia sa vie à l'intérêt et à la gloire de son pays*. Ainsi c'est la simplicité même de ce mot qui en fait la grandeur. Ce sont là de ces choses que Longin appelle Sublimes [...] <sup>20</sup>.

Si Corneille tint bon contre l'avis des doctes, c'est qu'il avait pris ses garanties dans Aristote plutôt qu'auprès de l'Académie. La conception même du sujet d'*Horace* (l'*inventio*) repose sur le principe du « surgissement des violences au cœur des alliances » qui constitue pour Corneille comme pour Aristote le conflit tragique lui-même – et le meilleur vecteur du *pathétique*. Dans son *Discours de tragédie* publié vingt ans plus tard, le dramaturge reprend ce passage essentiel de la *Poétique* d'Aristote (14, 53b 14-21), en associant significativement les exemples du *Cid* et d'*Horace* :

Pour nous faciliter les moyens d'exciter cette pitié, qui fait de si beaux effets sur nos Théâtres, Aristote nous donne encore une autre lumière. *Toute action, dit-il, se passe, ou entre des amis, ou entre des ennemis, ou entre des gens indifférents l'un pour l'autre. Qu'un ennemi tue ou veuille tuer son ennemi, cela ne produit aucune commisération, sinon en tant qu'on s'émeut d'apprendre ou de voir la mort d'un homme, quel qu'il soit. Qu'un indifférent tue un indifférent, cela ne touche guère davantage, d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'âme de celui qui fait l'action : mais quand les choses arrivent entre des gens que la naissance ou l'affection attache aux intérêts l'un de l'autre, comme alors qu'un mari tue, ou est prêt de tuer sa femme, une mère ses enfants, un frère sa sœur ; c'est ce qui convient merveilleusement à la Tragédie.* La raison en est claire. L

oppositions des sentiments de la Nature aux emportements de la passion, ou à la sévérité du devoir, forment de puissantes agitations, qui sont reçues de l'Auditeur avec plaisir, et il se porterait aisément à plaindre un malheureux opprimé, ou poursuivi par une personne qui devrait s'intéresser à sa conservation, et qui quelquefois ne poursuit sa perte qu'avec déplaisir, ou du moins avec répugnance. Horace et Curiace ne seraient point à plaindre, s'ils n'étaient point amis et beaux frères, ni Rodrigue s'il était poursuivi par un autre que par sa Maîtresse<sup>21</sup>.

Corneille persiste et signe : *Le Cid* et *Horace* relèvent de la même conception du « sujet extraordinaire » appuyé de l'autorité de l'Histoire<sup>22</sup> – conception hérétique aux yeux des théoriciens pour lesquels tout sujet, fût-il « vrai », doit être absolument soumis à la vraisemblance, c'est-à-dire conforme à la raison et aux « mœurs » du spectateur. Dans l'Avis au lecteur d'*Héraclius*, qui cite en 1647 ce même passage de la *Poétique*, Corneille avançait même une formule paradoxale en regard de la doctrine prônée par Chapelain ou d'Aubignac (la doctrine « classique ») : que « le sujet d'une tragédie doit n'être pas vraisemblable ».

On peut donc lire *Horace* comme la réplique de Corneille à la Querelle du *Cid*, réponse au *Sentiments de l'Académie sur le Cid* et riposte d'autant plus retentissante que le dramaturge s'est avancé sur le terrain même de ses principaux contradicteurs et rivaux – Mairet (*Sophonisbe*, 1633, Document 8), Scudéry (*La Mort de César*, 1636), ou Du Ryer (*Lucrece*, 1638) : la tragédie romaine.

La fameuse Épître par laquelle Corneille offre sa pièce à Richelieu et l'acte V d'*Horace* forment en outre un exact diptyque : une lecture détaillée (cf. Notice, p. 51-58) montre que l'Épître dessine au moins deux lignes de fuite – l'une sur l'utilité du héros, l'autre sur la valeur de la voix publique – qui convergent tacitement vers le point où Corneille a installé le dénouement de la pièce. On verra que cette dédicace nous fait lire le cinquième acte d'*Horace* comme le dernier acte de la Querelle du *Cid* (Dossier, § 2) : le procès d'Horace, où l'on peut reconnaître les différents protagonistes de la Querelle, doit se comprendre comme cette fiction où Corneille fait rejouer à Richelieu le dernier acte de la Querelle sur une scène politique où il ne peut pas ne pas absoudre Corneille.

À s'en tenir à ces rapides rappels, on voit mal comment on pourrait articuler à cette « Querelle d'Horace » le conflit des interprétations dont les débuts sont contemporains du débat théorique (la lecture de la pièce par Pascal participe de cette histoire) : dans le débat entre le dramaturge et les théoriciens, ce n'est pas le « caractère » d'Horace qui est en cause, mais le meurtre de Camille envisagé sous le seul angle des « bienséances ». En quoi l'analyse rhétorique que pratiquent les théoriciens classiques révèle qu'elle n'est pas une exégèse : elle ne s'interroge pas sur le sens du geste d'Horace à l'acte IV en regard d'une doctrine morale et politique, mais sur la valeur des choix dramaturgiques de Corneille mesurés à l'aune des prescriptions d'une poétique déjà constituée.

## VINGT ANS APRÈS

Si l'on peut considérer *Horace* comme l'ultime réplique de la Querelle du *Cid*, il faut cependant attendre 1660 et l'Examen de la pièce par Corneille pour lire le dernier acte de la « Querelle d'Horace » engagée en 1639. Il faut dire ici un mot du statut de tels Examens : lorsqu'il publie en 1660 une édition de son *Théâtre complet* en trois volumes, Corneille donne trois préfaces aujourd'hui connues sous le nom de *Discours sur le poème dramatique*, qui forment, en même temps qu'une réponse théorique à *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac parue trois ans plus tôt, une poétique du dramaturge ; chaque pièce est en outre accompagnée d'un Examen où Corneille confronte sa création passée aux principes de la poétique désormais constituée. Si le mode de lecture adopté dans l'Examen d'*Horace* vient délibérément donner un nouveau tour à la Querelle de 1639, il autorise



aussi à penser autrement la réception de la pièce.

Dans les premières lignes de ce bref texte, Corneille se range d'abord à l'avis du plus grand nombre pour mieux s'en distinguer :

C'est une croyance assez générale que cette Pièce pourrait passer pour la plus belle des miennes, les derniers Actes répondaient aux premiers. Tous veulent que la mort de Camille en gâte la fin, j'en demeure d'accord : mais je ne sais si tous en savent la raison.

Il faut voir là, comme l'indique G. Forestier, « la revanche malicieuse de l'auteur ravi de trouver quelque imperfection là où les critiques professionnels n'ont rien vu<sup>23</sup> ». L'accord se fait négativement, sur « la mort de Camille », à savoir le geste même d'Horace (IV, 5) et le procès qui décide de son sort (acte V) ; mais il est plusieurs façons d'envisager les deux derniers actes comme fautifs. On devine d'emblée que la raison « communément » admise n'est pas la bonne – et que l'adverbe réunit polémiquement l'opinion des doctes de 1640 et la voix du public : si les deux derniers actes pèchent, ce n'est pas contre les bienséances. Un même paragraphe dénoncera donc successivement l'opinion du peuple et celle des demi-habiles – au rang desquels il faut compter l'abbé d'Aubignac.

Opinion du peuple : la faute contre la bienséance tient à la représentation du geste sur la scène. Corneille a beau jeu d'opposer ici le texte de la pièce, où une didascalie venait préciser dès l'édition originale « CAMILLE, blessée derrière le théâtre », à l'initiative des acteurs du théâtre du Marais qui avaient passé outre les recommandations du dramaturge.

Opinion des demi-habiles : la pièce pêche contre la règle qui veut que le théâtre ne soit point « ensanglanté ». Cet impératif constitue aux yeux de Corneille un usage moderne qui reste sans fondement théorique. Mieux : si la finalité du spectacle tragique réside bien dans la terreur et la pitié, il serait somme toute assez logique que l'on représentât la violence. La convention ne peut prévaloir de l'autorité d'Aristote, et pas davantage de l'*Art poétique* d'Horace, dans lequel l'interdiction porte sur les seuls actes « dénaturés » (Médée tuant ses enfants)<sup>24</sup>, suscitant dans l'esprit des spectateurs plus d'horreur pour le coupable que de pitié pour les victimes – et Corneille a beau jeu de rappeler que Sénèque n'hésitait pas à représenter le geste de Médée, et Sophocle pas davantage à montrer le suicide d'Ajax. Nous voilà revenus au cœur du débat de 1640 : doit-on considérer que le geste d'Horace à l'acte IV constitue un tel geste « dénaturé » ? La réponse de l'abbé d'Aubignac avait été assez claire : pour sauver les bienséances et la vraisemblance, Corneille aurait dû s'écarter ici de l'Histoire. Pour Corneille en revanche, le fratricide est un de ces gestes extrêmes qui sont la matière même de la tragédie et qui font les sujets « extraordinaires ». L'Examen oppose très nettement l'exemple de Médée « l'emportement » d'Horace, en esquissant la rationalité de son geste :

[...] je ne vois pas [...] que l'emportement d'un homme passionné pour sa Patrie, contre une sœur qui la maudit en sa présence avec des imprécations horribles, soit de même nature que la cruauté de cette mère.

Tous les mots comptent, qui visent à rendre la scène recevable sur le plan des « mœurs », c'est-à-dire « vraisemblable » au sens où l'entend d'Aubignac : Horace s'abandonne à une passion dont il est le jouet, mais cette passion est une passion positive (« patriotique ») ; son geste répond à une provocation consciente de la part de Camille, qui fait preuve de démesure (la victime partage finalement la responsabilité du meurtre). Corneille n'évalue cependant pas le geste sur un plan moral, qu'il soit juste ou injuste, c'est à l'acte V d'en décider (et aux spectateurs d'en débattre), il suffit qu'il soit compréhensible. C'est le sens qu'il faut donner aussi au vers fameux qui précède le geste

fratricide, et qui constitue bien souvent pour les lecteurs modernes un scandale incompréhensible « ma patience à la raison fait place » (v. 1319).

Il est donc inutile de chercher à « adoucir » le geste, comme le voulait l'abbé d'Aubignac, en substituant un suicide de Camille au fratricide d'Horace.

L'adoucissement que j'apporte dans le second de ces Discours pour rectifier la mort de Clytemnestre ne peut être propre ici à celle de Camille. Quand elle s'enfermerait d'elle-même par désespoir en voyant son frère l'épée à la main, ce frère ne laisserait pas d'être criminel de l'avoir tirée contre elle, puisqu'il n'y a point de troisième personne sur le Théâtre à qui il pût adresser le coup qu'elle recevrait, comme peut faire Oreste à Égisthe.

Le passage fait allusion à un amendement suggéré par Corneille, dans le *Discours de la tragédie*, au dénouement d'*Électre* de Sophocle, « variante » qu'on pourrait être tenté d'assimiler à celle imaginée par d'Aubignac pour *Horace* :

Je ne saurais dissimuler une délicatesse [*i.e.* un scrupule] que j'ai sur la mort de Clytemnestre qu'Aristote nous propose pour exemple des actions qui ne doivent point être changées. Je veux bien avec lui qu'elle ne meure que de la main de son fils Oreste, mais je ne puis souffrir chez Sophocle que ce fils la poignarde de dessein formé, cependant qu'elle est à genoux devant lui, et conjure de lui laisser la vie. Je ne puis même pardonner à Électre, qui passe pour une vertueuse opprimée dans le reste de la Pièce, l'inhumanité dont elle encourage son frère à ce parricide. C'est un fils qui venge son père, mais c'est sur sa mère qu'il le venge. [...] Aussi notre Maxime de faire aimer nos principaux Acteurs n'était pas de l'usage de nos Anciens [...]. Pour rectifier ce Sujet à notre Mode, il faudrait qu'Oreste n'eût dessein que contre Égisthe, qu'un reste de tendresse respectueuse pour sa mère lui en fît remettre la punition aux Dieux, que cette Reine s'opiniât à la protection de son adultère, et qu'elle se mît entre son fils et lui si malheureusement, qu'elle reçût le coup que ce Prince voudrait porter à cet assassin de son père. Ainsi elle mourrait de la main de son fils, comme le veut Aristote, sans que la barbarie d'Oreste nous fît horreur comme dans Sophocle, ni que son action méritât des Furies vengeresses pour le tourmenter, puisqu'il demeurerait innocent<sup>25</sup>.

L'amendement que préconise le deuxième *Discours* pour la mort de Clytemnestre ne tient pas exactement à la nature du geste d'Oreste : le « parricide » est ici encore envisagé comme l'une de ces actions « extraordinaires » merveilleusement propres à la tragédie. Les réticences de Corneille visent surtout les circonstances précises qui font du meurtre d'Égisthe chez Sophocle un geste « dénaturé » « barbare », suscitant « l'horreur » plutôt que la pitié : au moment même où elle va mourir, Clytemnestre devient un personnage éminemment pathétique qui s'attire la sympathie du public au détriment du « premier acteur » ; en outre, l'attitude d'Électre, qui encourage l'emportement de son frère (« Frappe deux fois si tu peux »), confine à l'« inégalité de mœurs » : l'héroïne, qui « passe pour une vertueuse opprimée dans le reste de la Pièce », se révèle ici capable d'une bassesse indigne d'elle. Si Corneille n'allègue d'abord qu'un problème structurel pour interdire l'application à *Horace* de cette variante (l'absence d'un troisième acteur auquel Horace eût pu « adresser le coup » que Camille recevrait par accident), on conçoit que les différences tiennent pour lui aux circonstances mêmes du fratricide : le meurtre de Camille n'a rien d'un geste dénaturé, et l'emportement de la sœur est assez violent pour que sa « punition » n'ait rien de « barbare ». Frère et sœur, tous deux coupables et innocents à la fois, sont également pathétiques et se partagent la sympathie du public : Camille pour s'être montrée fidèle à Curiace jusque dans la mort au prix d'un crime contre la Patrie, Horace pour

s'être montré fidèle à la « raison » patriotique au prix d'un meurtre qui souille durablement sa gloire. Contre le privilège accordé par l'abbé d'Aubignac à la « bienséance », Corneille peut dorénavant réaffirmer l'autorité de l'histoire, par une de ces locutions adverbiales qui affichent sa désinvolture :

*D'ailleurs* l'Histoire est trop connue, pour retrancher le péril qu'il court d'une mort infâme après l'avoir tuée : et la défense que lui prête son père pour obtenir sa grâce n'aurait plus de lieu, si elle n'eût demeuré innocente.

Le cinquième acte appartient pleinement au sujet : en adoptant la variante suggérée par l'abbé d'Aubignac, le dramaturge eût été dans l'incapacité de rejoindre le dénouement connu (l'absolue unité paradoxale du fratricide au nom de ses exploits précédents). Le fratricide est pour Corneille le sujet lui-même.

La « chute » de la pièce n'est donc pas imputable à une faute contre les bienséances – d'Aubignac s'est trompé (au vrai, l'argumentation de Corneille invalide, avec le privilège accordé à la bienséance – le fondement même de la *Pratique du théâtre* comme de toute la doctrine classique), et le public avec lui<sup>26</sup>. Corneille est seul à pouvoir dire quelle est exactement l'« irrégularité » de la pièce qui explique sa « chute » – mais qui justifie *a contrario* la propre poétique du dramaturge : la conception de l'unité d'action acquise dans « l'échec » d'*Horace*, conquise avec *Cinna* au printemps 1642, et définitivement théorisée avec les trois *Discours* de 1660. Ce sera pour nous une nouvelle occasion d'interroger ce qu'est la cohérence d'un texte dramatique telle que la définit, à l'âge classique, la règle de l'unité d'action.

## TROIS DÉFAUTS ET UNE IRRÉGULARITÉ

L'« irrégularité » est annoncée au singulier : la suite de l'*Examen* distingue soigneusement trois « défauts » également « considérables ». Nulle tension ici : Corneille envisage sous trois angles différents un même problème – la duplicité d'action – dont les défauts énumérés forment divers effets.

Le premier est, que cette action qui devient la principale de la Pièce, est momentanée, et n'a point cette juste grandeur que lui demande Aristote, et qui consiste en un commencement, un milieu, une fin. Elle surprend tout d'un coup ; et toute la préparation que j'y ai donnée par la peinture de vertu farouche d'*Horace*, et par la défense qu'il fait à sa sœur de regretter qui que ce soit, de lui, ou de son Amant, qui meurt au combat, n'est point suffisante pour faire attendre un emportement extraordinaire, et servir de commencement à cette action.

Le second défaut est, que cette mort fait une action double par le second péril où tombe *Horace* après être sorti du premier. L'unité de péril d'un Héros dans la Tragédie fait l'unité d'action ; et quand il en est garanti, la pièce est finie, si ce n'est que la sortie même de ce péril l'engage nécessairement dans un autre, que la liaison et la continuité des deux n'en fasse qu'une action ; et qui n'arrive point ici, où *Horace* revient triomphant sans aucun besoin de tuer sa sœur, ni même de parler à elle, et l'action serait suffisamment terminée à sa victoire. [...] Ajoutez pour troisième imperfection, que *Camille* qui ne tient que le second rang dans les trois premiers Actes, et y laisse le premier à *Sabine*, prend le premier en ces deux derniers, où cette *Sabine* n'est plus considérable et qu'ainsi s'il y a égalité dans les Mœurs, il n'y en a point dans la Dignité des Personnages [...].

Le meurtre de *Camille* apparaît comme une action triplement dommageable à la cohérence de l'univers dramatique : « momentanée » parce que insuffisamment préparée, elle n'entretient pas

relation nécessaire avec l'action précédente au point de bouleverser la hiérarchie du personnage dramatique. L'analyse se comprend mieux en regard du modèle grammatical qui fonde la conception cornélienne de l'unité d'action : « unité d'action » ne signifie pas unicité de l'action, mais unification d'actions en elles-mêmes incomplètes (les propositions) dans une syntaxe qui est proprement l'action dramatique (la phrase). C'est le passage fameux du *Discours des trois unités* :

Je tiens donc [...] que l'unité d'action consiste dans la Comédie en l'unité d'intrigue, et dans l'unité d'obstacle aux desseins des principaux Acteurs, et en l'unité de péril dans la Tragédie, soit que son Héros y succombe, soit qu'il en sorte. Ce n'est pas que je prétende qu'on ne puisse admettre plusieurs périls dans l'une, et plusieurs intrigues ou obstacles dans l'autre, pourvu que de l'un on tombe nécessairement dans l'autre ; car alors la sortie du premier péril ne rend point l'action complète, puisqu'elle en attire un second, et l'éclaircissement d'un intrigue ne met point les Acteurs en repos, puisqu'il les embarrasse dans un nouveau. Ma mémoire ne me fournit point d'exemples anciens de cette multiplicité de périls attachés l'un à l'autre, qui ne détruit point l'unité d'action ; mais j'en ai marqué la duplicité indépendante pour un défaut dans *Horace* [...] dont il n'est point besoin [qu'il] tue sa sœur au sortir de sa victoire [...].

En second lieu, ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la Tragédie n'en doive faire qu'une sur le Théâtre. Celle que le Poète choisit pour son Sujet doit avoir un commencement, un milieu et une fin, et ces trois parties non seulement sont autant d'actions qui aboutissent à la principale mais en outre chacune d'elles en peut contenir plusieurs avec la même subordination. Il n'y doit avoir qu'une action complète qui laisse l'esprit de l'Auditeur dans le calme, mais elle ne peut devenir que par plusieurs autres imparfaites, qui lui servent d'acheminements, et tiennent l'Auditeur dans une agréable suspension<sup>27</sup>.

La « duplicité » de l'action signifie en définitive « indépendance » des deux actions : l'héroïsme d'Horace et le fratricide sont placés exactement au même niveau et ne sont pas hiérarchisés dans une structure où la première servirait d'« acheminement » à l'autre. Au lieu d'un verbe principal qui déciderait nettement de la fonction du verbe secondaire, la syntaxe d'*Horace* compte deux verbes – deux propositions indépendantes simplement coordonnées (Horace triomphe des Curiaces et tue à son retour sa sœur Camille qui lui reprochait le meurtre de son amant). Corneille n'a placé qu'une conjonction de coordination là où les règles de la syntaxe dramatique exigeaient une conjonction de subordination.

*Premier défaut* : le modèle grammatical interdit en droit qu'une action puisse « devenir principale » ; la syntaxe de l'action dramatique se fonde précisément sur la force motrice d'un verbe unique (c'est la fonction du nœud que de décider d'emblée de la place du verbe, quels que soient ensuite les rebondissements introduits par les propositions subordonnées) ; chaque « action imparfaite » vient s'inscrire nécessairement en un lieu déterminé de cette unique chaîne comme conséquence d'un événement antérieur.

Corneille a tout fait pour favoriser l'inscription dans le tissu dramatique de la « seconde action » d'Horace : il avoue ici n'y être pas parvenu – le fratricide demeure une action « momentanée » qui n'a rien d'une conséquence nécessaire en regard du premier geste d'Horace (son triomphe antérieur). Dans quel ordre sont ces « préparations » que souligne l'Examen, et pourquoi s'avèrent-elles « insuffisantes » ? L'Examen met en évidence les deux biais par lesquels Corneille a seulement « accredité » d'avance la deuxième action d'Horace – et non pas pleinement « acheminé » le fratricide.

Le premier tient dans l'*èthos* ou « caractère » conféré à Horace (une « vertu farouche ») : Corneille a d'avance doté son personnage des traits susceptibles de légitimer son attitude à l'acte IV. Dès sa première scène (II, 1), Horace manifeste cette « vertu farouche » : « La gloire qui le [*i.e.* le trépas] su

ne souffre point de larmes » (v. 400). Et plus encore dans la grande scène où le caractère du personnage et celui de Curiace s'éclairent de feux réciproques (II, 3) : Horace distingue la « vertu » que requiert une situation proprement extraordinaire du simple héroïsme (v. 437-449), et professe cette « solide vertu » qui « N'admet point de faiblesse avec sa fermeté » (v. 486). G. Forestier parle de ce propos d'un « replâtrage » psychologique qui vise à masquer l'incohérence du caractère – on reconnaît là l'option d'emblée écartée par G. Couton, qui excluait qu'on pût jamais « se résigner » à l'incohérence du caractère d'Horace ou, en termes classiques, à « l'inégalité » du caractère : G. Forestier est le seul critique à être allé « jusque-là ». Mais doit-on vraiment considérer avec lui ce « replâtrage » comme une « ultime conséquence de la duplicité d'action » dénoncée par l'Examen<sup>28</sup> ? On fera simplement valoir que lorsque la duplicité d'action entraîne une « inégalité de mœurs » pour le personnage principal, Corneille n'hésite pas davantage à l'avouer : l'Examen de *La Place Royale* qui offre avec celui d'*Horace* plus d'une similitude, en fait foi, qui fait de « l'inégalité » d'Alidor une conséquence d'un « deuxième nœud » dans la comédie<sup>29</sup> ; la critique adressée par Corneille à la mort de Clytemnestre en porte également témoignage. Il n'y a pas, semble-t-il, pour Corneille deux Horaces « successifs » qu'une interprétation devrait tenter de concilier – il n'y a tout simplement pas là matière à interprétation, comme on va le voir.

Le deuxième biais tient dans l'avertissement délivré explicitement à l'adresse de Camille, à la fin de la scène suivante (II, 4) ; Horace évoque tour à tour les deux issues possibles du combat, pour inviter sa sœur à pardonner au vainqueur, quel qu'il soit (v. 518-530) : s'il me tue, aimez-le ; si je reviens vainqueur, « Ne me reprochez point la mort de votre Amant ». Il y a là un simple effet d'annonce, qui rend seulement compréhensible *après coup* le fratricide, mais qui ne le rend pas pour autant nécessaire.

Pour mesurer exactement ce qui distingue de telles « préparations » des « acheminements nécessaires », il suffit, ici encore, de les rapporter au principe de l'enchaînement syntaxique énoncé dans le premier *Discours* qui reprend précisément l'exemple d'*Horace*<sup>30</sup> :

[...] Aristote [...] ajoute que *pour être d'une juste grandeur, elle [l'action] doit avoir un commencement, un milieu, et une fin*. Ces termes sont si généraux, qu'ils semblent ne signifier rien ; mais à les bien entendre, ils excluent les *actions momentanées* qui n'ont point ces trois parties. Telle est peut-être la mort de la sœur d'Horace, qui se fait tout d'un coup sans aucune préparation dans les trois Actes qui la précèdent, et je m'assure que si Cinna attendait au cinquième à conspirer contre Auguste, et qu'il consumât les quatre autres en protestation d'amour à Émilie, ou en jalousies contre Maxime, cette conspiration surprenante ferait bien des révoltes dans les esprits, à qui ces quatre premiers auraient fait attendre tout autre chose.

Il faut donc qu'une action pour être d'une juste grandeur ait un commencement, un milieu, et une fin. Cinna conspire contre Auguste et rend compte de sa conspiration à Émilie, voilà le commencement ; Maxime en fait avertir Auguste, voilà le milieu ; Auguste lui pardonne, voilà la fin. Ainsi dans les Comédies [...] j'ai presque toujours établi deux Amants en bonne intelligence, je les ai brouillés ensemble par quelque fourbe, et les ai réunis par l'éclaircissement de cette même fourbe qui les séparait.

Le passage néglige l'effort souligné par l'Examen (« sans aucune préparation »), mais laisse planer une ambiguïté (« peut-être ») sur le caractère « momentané » de la seconde action d'*Horace* que l'Examen dénonçait pourtant explicitement (rappelons que les deux textes sont exactement contemporains). L'hésitation de Corneille sur le statut exact de cette seconde action (de toute façon fautive) confirme que le problème tient à une question de structure, et non pas au caractère du personnage : le dramaturge a su doter Horace des traits de comportement (*èthos*) qui le rende

idéalement *apte* aux deux gestes – cela ne suffit pas à rendre son comportement *prévisible* (à faire « attendre » de lui un « emportement si extraordinaire »), et encore moins *nécessaire* (confronté à la douleur de Camille à l'acte IV, Horace avait encore le choix). L'aveu touchant l'insuffisance des « préparations » suffit à révéler que Corneille s'est soucié de l'égalité des mœurs *avant* l'unité d'action – qu'il a fait en 1640 le pari que la cohérence du personnage suffirait à assurer la cohérence de l'action. L'Examen de 1660, en distinguant ces « préparations » des « acheminements », confesse l'échec de ce pari, sans désavouer l'égalité de mœurs du héros : aux yeux de Corneille, en 1660 encore, les « préparations » suffisent à fonder la cohérence du personnage, au sens où elle signale un « premier acteur » virtuellement capable du geste de l'acte IV.

En d'autres termes : Corneille rappelle ici que le dramaturge ne doit pas trop attendre des ressources de l'éthique (le dessin des « caractères »), laquelle peut bien donner à l'action des couleurs vraisemblables mais ne saurait à elle seule la motiver. S'agissant de la « liaison » des deux actions d'Horace, on mesure en outre ici, *a contrario*, la supériorité technique (rhétorique) du nécessaire sur le vraisemblable, telle qu'elle est formulée dans le second *Discours* :

[Dans la liaison qui fait naître une action de l'autre, le] nécessaire est à préférer au vraisemblable non que cette liaison ne doive toujours être vraisemblable ; mais parce qu'elle est beaucoup meilleure, quand elle est vraisemblable et nécessaire tout ensemble. La raison en est aisée à concevoir. Lorsqu'elle n'est que vraisemblable sans être nécessaire, le Poème s'en peut passer, elle n'y est pas de grande importance ; mais quand elle est vraisemblable et nécessaire, elle devient une partie essentielle du Poème, qui ne peut subsister sans elle<sup>31</sup>.

Qu'Horace eût pu agir autrement, c'est ce que montre la possibilité même d'un procès à l'acte V – et les premiers mots prononcés par le Vieil Horace (« Son crime, quoique énorme et digne de trépas, / Était mieux impuni, que puni par ton bras », v. 1417-1418). Seulement vraisemblable, et non pas nécessaire, le fratricide n'est pas assez solidement attaché (liaison imparfaite) aux trois actes qui précèdent : n'était l'autorité de l'Histoire, les deux derniers actes d'*Horace* étaient dès lors éminemment « variantables » – ce qu'avait perçu à sa façon l'abbé d'Aubignac.

*Second défaut* : si l'unité de péril fait l'unité d'action comme syntaxe d'actions incomplètes, la duplicité d'action se traduit dans une duplicité de péril. L'une des principales leçons de « l'échec d'*Horace* » tient dans la promotion d'un pathétique continu, dont G. Forestier a pu montrer qu'il était le fondement de la dramaturgie cornélienne à partir de *Cinna* et plus encore de *Rodogune* : la durée de la pièce doit coïncider avec la durée d'un unique péril – « si ce n'est que la sortie même de ce péril engage [le héros] si *nécessairement* dans un autre, que la liaison et la continuité des deux ne font qu'une action<sup>32</sup> ». L'Examen dit assez nettement que le second péril encouru par Horace ne doit rien au premier : il revient triomphant « sans aucun besoin de tuer sa sœur ». Duplicité de péril qui qu'aggrave encore la nature respective des risques encourus : péril public pour le combat glorieux, péril particulier pour le fratricide (accompli pourtant au nom du même idéal et de la même « vertu farouche »).

Mais cette duplicité de périls n'est-elle pas précisément ce qui a d'abord fait le prix du sujet d'*Horace* aux yeux de Corneille ? Comme l'a montré G. Forestier, on doit envisager cette seconde irrégularité comme l'effet d'une complète mais provisoire allégeance du dramaturge, lors de son « entrée en tragédie », à la doctrine aristotélicienne. Corneille n'avait pas seulement trouvé dans la *Poétique* la garantie que les sujets authentiquement tragiques sont les sujets extraordinaires ; dans l'examen des critères de la parfaite tragédie, il avait aussi retenu le second, qui veut que soit particulièrement apte à susciter la frayeur et la pitié toute histoire où un homme commet un crime plus fort de sa gloire, passant ainsi du triomphe à l'infamie, soit :

[le cas] d'un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, do  
non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur – un hom  
parmi ceux qui jouissent d'un grand renom et d'un grand bonheur, tels Œdipe, Thyeste et l  
membres illustres de familles de ce genre<sup>33</sup>.

Ce n'est qu'après *Horace* que Corneille a rompu avec cette définition de l'*hamarthèma* (la « faute  
tragique), en établissant pour « maxime infallible » qu'« il faut intéresser l'Auditoire pour l  
premiers Acteurs » : « C'est un soin que nous devons prendre de préserver nos Héros du crime ta  
qu'il se peut, et les exempter même de tremper leurs mains dans le sang, si ce n'est en un jus  
combat.<sup>34</sup> » Horace est le dernier héros cornélien à voir ses mains souillées du sang d'un « parricide  
(le terme désigne au XVII<sup>e</sup> siècle tout crime contre quelqu'un du même sang) ; nul doute que ce soie  
précisément les réactions des premiers spectateurs de 1640 qui ont amené Corneille à formuler  
principe dont les conséquences intéressent toute sa production ultérieure. C'est cette même maxim  
qui commande la liberté d'invention : selon le *Discours de la tragédie*, pour préserver la possibili  
d'identification du public au héros vertueux, le poète est habilité à modifier les données historiqu  
pour ce qui regarde non l'action elle-même mais « les moyens de parvenir à l'action ».

[...] pour exténuier ou retrancher [l']horreur d'une action Historique, je voudrais la faire arriv  
sans la participation du premier Acteur, pour qui nous devons toujours ménager la faveur c  
l'Auditoire<sup>35</sup>.

*Troisième imperfection* : la « duplicité indépendante » de l'action entraîne une redistribution de  
hiérarchie du personnel dramatique. Camille, jusque-là personnage secondaire, est promue à l'acte I  
au rang des premiers acteurs. Ce n'est pas que le personnage change de « caractère » ; nulle « inégali  
de mœurs » ici, mais une « inégalité de rang en un même Acteur » – toujours en regard de  
« sympathie » du public qui jusque-là plaignait Sabine plus que Camille. Si Corneille était parvenu  
hiérarchiser les deux actions, en faisant du parricide une conséquence du combat héroïque, la syntax  
aurait décidé simultanément et une fois pour toutes de la hiérarchie des personnages dans le dram  
comme dans le cœur des spectateurs. Mais c'est là encore avec l'échec d'*Horace* que Corneille a é  
conduit à formuler la règle de « l'égalité de rang », absente des poétiques antérieures et qu'il ju  
après coup « inviolable ».

## INTERPRÉTER *HORACE* ?

L'une des pièces les plus riches pour l'exégèse moderne, celle qui se prête le mieux à de constantes  
réactualisations, se trouve donc être une pièce « imparfaite » aux yeux de son créateur. Le paradoxe  
n'est qu'apparent : condamnée par le dramaturge au nom de considérations strictement techniques  
cette duplicité d'action – l'hiatus dénoncé entre les trois premiers actes et les deux derniers –  
trouve « ouvrir » largement le texte de la pièce à l'interprétation. Tout interprète tendra ainsi à  
substituer au dramaturge pour produire un nouveau « texte » dans lequel les deux actions  
entretiendront des relations *nécessaires* (on parlera d'une « unité de dessein » qui aurait échappé a  
poète, dont il faut alors négliger l'Examen) – et l'on ne peut le faire qu'en introduisant *du* texte, c'es  
à-dire en convoquant un contexte sous la forme d'une mosaïque de citations qui relèveront, selon  
méthode critique privilégiée, de l'histoire des idées, de l'histoire de la philosophie, de la psychologi  
de la psychanalyse. Dans tous les cas, le choix du contexte décide de l'interprétation à produire –  
c'est bien parce qu'il est toujours possible de renouveler le contexte que l'interprétation d'un texte e

en droit infinie. En outre, lorsqu'elle prétend seulement décrire ou mettre au jour la cohérence d'un texte, l'interprétation la construit en instaurant des relations entre des fragments du texte — et la tâche est ici d'autant plus aisée que l'on n'a pas à démembrer le texte pour reconstruire ces relations : le texte d'*Horace* accuse en son sein une solution de continuité.

Le problème structurel, auquel Corneille se tient, n'est pourtant susceptible *comme tel* d'aucune réduction herméneutique : on ne peut véritablement *réduire* la duplicité d'action qu'en produisant de nouvelles variantes, c'est-à-dire en récrivant *Horace* (on y viendra). Mais il est toujours possible de mettre en équation sémantique une question de syntaxe, soit : de traduire le problème structurel dans des termes susceptibles d'être interprétés (c'est le premier moment de tout protocole herméneutique), relevant d'un domaine où il sera possible de conférer un nouveau sens (une autre *lisibilité*) à la lettre du texte. La critique moderne n'en connaît qu'un : la psychologie. On donnera à Horace des raisons de tuer sa sœur, compatibles avec le texte mais qui ne figurent pas explicitement dans la lettre du texte. Au point de départ de toute interprétation, on trouvera donc deux gestes solidaires : le premier consiste à déchirer l'*Examen* en « réhabilitant » Corneille créateur contre Corneille critique ; le second ramène la question de la duplicité de péril à un problème de cohérence du « caractère » d'Horace. La démarche de G. Couton fournit une illustration de ce double geste critique, si l'on complète ainsi la citation déjà donnée :

[Le jeune Horace] pose le seul problème de la pièce : celui de l'unité d'action a beaucoup occupé la critique infructueusement. Il disparaît lorsque ce personnage est bien compris<sup>36</sup>.

On retiendra ici comme exemplaire l'enquête de L. Herland, dans l'essai déjà mentionné ; l'analyse de la pièce se confond avec une interprétation du seul personnage éponyme, et repose sur un présupposé déjà repéré, élevé au rang d'un véritable « principe » auquel se trouve associé le nom d'un autre spécialiste de Corneille, R. Jasinski. Le « principe de Jasinski<sup>37</sup> » peut s'énoncer ainsi : « Nous ne saurions admettre qu'un créateur tel que Corneille place au premier rang de la tragédie un personnage contradictoire. » L. Herland ne saurait donc « se résigner à conclure qu'il y a deux Horaces successifs ». Il ne retient pas davantage la duplicité d'action soulignée par Corneille dans l'*Examen* :

Pauvre grand poète ! depuis qu'il s'était mis à raisonner sur son art, il n'y comprenait plus rien ; ne comprenait même plus ses propres pièces d'autrefois<sup>38</sup>.

Il s'agit donc de rétablir l'unité du rôle qui aurait, par hypothèse, échappée à Corneille comme aux autres critiques, soit, pour L. Herland, de préserver l'interprétation « romaine » en « humanisant » toutefois le personnage ; bref, d'ôter à la vertu d'Horace ce qu'elle a de trop « farouche ».

L'analyse de L. Herland, comme tout protocole herméneutique, spéculé ouvertement sur un « texte absent » : le critique fait valoir que, « de la fin du deuxième acte jusqu'à la rencontre avec Camille, nous ne savons rien d'Horace ». Corneille s'est en effet dispensé d'un monologue qui nous eût éclairé sur « l'état d'âme [du héros] au sortir du combat » : « Alors tout serait éclairé, et l'on ne serait pas allé imaginer qu'Horace tue sa sœur par raison cartésienne ou comme un soudard ivre de sang, parce qu'on se tient à ce qu'il dit. » Il s'agit donc de restituer par ces fragments, avec les mobiles inconscients du geste fratricide, ce qu'aurait pu être un monologue d'Horace. En reconstituant cette tirade absente, on espère découvrir « en dessous des raisons auxquelles Horace *croit* obéir en tuant sa sœur, une raison plus puissante, qu'il ignore lui-même : il ne sait pas qu'il la tue surtout pour échapper au souvenir de Curiace et qu'à travers elle c'est l'ombre de Curiace qu'il veut anéantir ».

L'interprète doit-il se justifier d'ajouter ainsi au texte cornélien ? Nullement, puisqu'il croit n'avoir



- [click On My Way to Paradise](#)
- [download \*Death and the Dervish \(Writings from an Unbound Europe\)\*](#)
- [A Social History of Iranian Cinema, Volume 2: The Industrializing Years pdf](#)
- [download Big Sky Blue \(Shades of Blue Trilogy, Book 1\) for free](#)
- [download \*\*A Perfect Evil \(Maggie O'Dell Novels\) pdf, azw \(kindle\), epub, doc, mobi\*\*](#)
  
- <http://rodrigocaporal.com/library/The-Complete-Collected-Poems-of-Maya-Angelou.pdf>
- <http://musor.ruspb.info/?library/Slammed--Slammed--Book-1-.pdf>
- <http://wind-in-herleshausen.de/?freebooks/A-Fan-s-Notes--A-Fan-s-Notes--Book-1-.pdf>
- <http://www.1973vision.com/?library/Where-the-Bodies-Were-Buried--Whitey-Bulger-and-the-World-That-Made-Him.pdf>
- <http://www.celebritychat.in/?ebooks/A-Perfect-Evil--Maggie-O-Dell-Novels-.pdf>