



HAL
open science

Penser l'histoire dans l'Horace de Pierre Corneille

Claudine Nédelec

► **To cite this version:**

Claudine Nédelec. Penser l'histoire dans l'Horace de Pierre Corneille. Un thème, trois oeuvres : penser l'Histoire, 2007. <hal-04565043>

HAL Id: hal-04565043

<https://univ-artois.hal.science/hal-04565043v1>

Submitted on 1 May 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.



HAL Authorization

Claudine Nédelec

PENSER L'HISTOIRE DANS *HORACE* DE CORNEILLE

INTRODUCTION

I. TRAGÉDIE ET HISTOIRE

- A. Du recours à l'Histoire*
- B. Histoire/épopée/tragédie*
- C. Le temps tragique*
- D. Le tragique de l'Histoire*

II. LE TEMPS D'*HORACE*

- A. Un moment clé de la carrière de Corneille*
- B. La France en 1640*
- C. Rome, VII^e siècle avant Jésus-Christ*

III. LES ACTEURS DE L'HISTOIRE

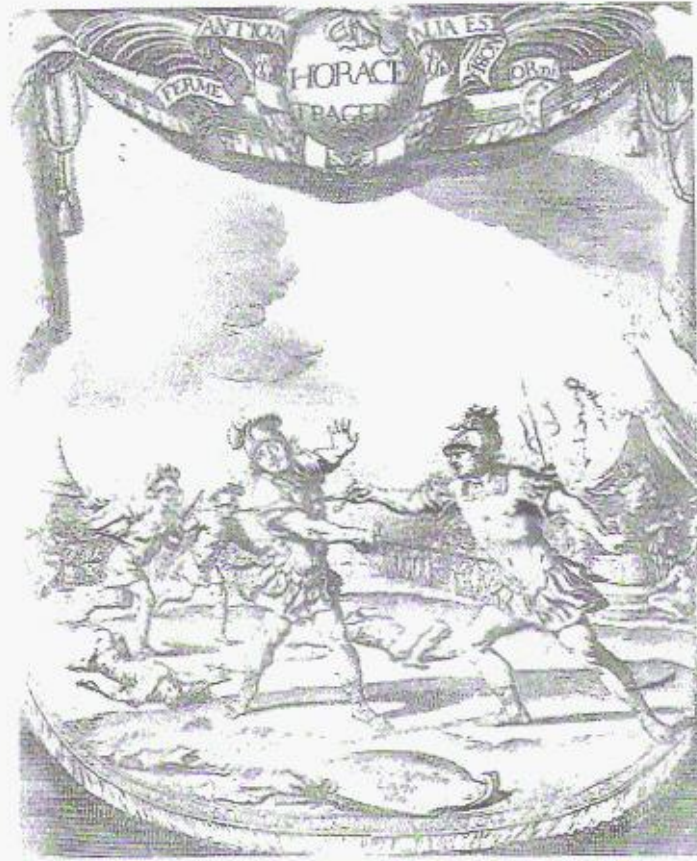
- A. Les héros*
- B. Les femmes*
- C. Le peuple*
- D. Le Roi*

IV. L'HISTOIRE, L'AFFAIRE DES DIEUX ?

- A. Tragédie et transcendance*
- B. Libre arbitre et Providence*

V. LES APORIES DE L'HISTOIRE

- A. La Force et la Justice*
- B. L'Histoire comme répétition*
- C. L'Histoire, un procès de civilisation ?*



Charles Lebrun, Frontispice de l'édition d'*Horace* de 1641, gravure.
(Paris, Bibliothèque nationale de France.)

INTRODUCTION

« Penser l'Histoire » à travers *Horace*, tragédie de Corneille, représentée en mai 1640, et publiée en janvier 1641, avec une importante dédicace à Richelieu, puis rééditée, avec une intéressante variante, et un « Examen » spécifique, dans les *Œuvres complètes* en trois tomes, accompagnés chacun d'un discours théorique sur le « poème dramatique »¹ de 1660, demande d'abord de penser, ou du moins de prendre en compte, l'histoire de sa réception et de ses interprétations. En effet, *Horace* constitue un cas très particulier dans la production de Corneille : non seulement cette pièce est apparue comme problématique dès sa création (et même un peu avant, on le verra), mais elle l'est restée constamment (contrairement au *Cid* par exemple) au cours des siècles, probablement parce que l'Histoire qui y est donnée à lire – à voir, devrait-on dire, le théâtre étant fait pour être représenté, et représenter – est elle-même suffisamment ambiguë pour donner lieu à des investissements idéologiques très divers, voire aux antipodes les uns des autres, en ce qui concerne la conception tant de l'Histoire que de la Littérature, son rôle par rapport à l'Histoire comme genre, son apport à la réflexion sur l'Histoire, et son rôle dans l'Histoire comme réalité elle-même historique.

Ainsi, s'attachant à la question : « 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 ? »² (le « seulement » est évidemment une façon indirecte de souligner ce qui en réalité pose problème), Marc Escola retrace-t-il deux

familles [...d']interprétations historiquement produites : la première met l'accent sur le problème moral et comblera 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 pour contexte la philosophie et l'histoire des idées (quel est l'héroïsme dont l'État a besoin ?). (p. 446)

Il souligne en ce sens deux faits importants, qui dénotent l'interaction entre les deux familles. L'un, que l'interprétation d'Horace comme *être humain* (forme anthropologique de l'humanité) « inhumain », vertueux et barbare, figure héroïque et monstrueuse du désir d'absolu en ce qu'il se refuse (et refuse aux autres) non seulement toute voie de compromis, mais toute voie idéale autre que la sienne (ici celle de Camille), peut valoir aussi pour comprendre la cruauté (nécessaire ? inévitable ?) de l'Histoire, et des régimes politiques. Elle a donc « été régulièrement renouvelée sous la pression du contexte historique » (Escola, p. 446) : ainsi un critique de la fin du XIX^e siècle, Francisque Sarcey, peut voir Horace en « soudard féroce et épais », image prémonitoire, en vertu de la capacité de la littérature à transcender l'Histoire, à atteindre le général dont tel ou tel particulier historique n'est que l'illustration déterminée dans le temps, du soldat prussien de 1870 ; Robert Brasillach (écrivain fusillé en 1945 pour collaboration idéologique avec le nazisme) interprète en termes contemporains, dans son *Corneille* (Paris, Fayard) de 1938, les figures contrastées de soldats que sont Curiace et Horace, interprétation que plus tard beaucoup (sur des positions idéologiques inverses) reprendront à leur compte, voyant par exemple dans la pièce « le débat des démocrates et des totalitaires »³ : par exemple, Hubert Gignoux, metteur en scène de la pièce en 1963, y voit une préfiguration

¹ Terme qui désigne alors une pièce de théâtre : « poème » parce qu'elles sont très majoritairement versifiées, « dramatique » au sens originel, du mot grec *drama*, action, donc théâtre (différencié de la littérature narrative en ce qu'il représente directement les personnages en action).

² Marc Escola, « Récrire *Horace* », *Dix-septième siècle*, juillet-septembre 2002, n° 216, p. 445-467, p. 445-446.

³ Léon Treich, cité par Jean-Pierre Chauveau, dans son édition d'*Horace* (Paris, Gallimard, « folio théâtre », 1994, p. 150). Cette édition constitue notre édition de référence.

du nazisme et de ces « maladies du cœur et de l'esprit qu'il a communiquées à certains même de ceux qui l'ont vaincu »⁴.

L'autre, que la seconde interprétation – celle qui « fait du problème moral une question politique » (mais justement, peut-on séparer le politique et l'éthique ?) – exige d'« aller chercher *ailleurs* » (que dans la pièce, ou dans les textes de Corneille lui-même, qui théorise la tragédie, mais « n'a pas laissé de traité de philosophie politique ») l'idéologie politique et la conception de l'Histoire que « représenteraient » Horace, et *Horace*⁵.

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 possible « intention » du dramaturge : les thèses cartésiennes sur la générosité (G. Lanson), la guerre contre la Maison d'Autriche et la politique de Richelieu (G. Couton), les conflits entre la « gloire » aristocratique et la monarchie (P. Bénichou), le néo-stoïcisme des années 1630, les débats sur la vertu romaine et l'idéal de magnanimité (J. Maurens, M. Fumaroli). Plus loin : une dialectique issue de la philosophie de l'Histoire, qui nous laisse encore le choix entre Hegel et Marx (S. Doubrovsky ou M. Prigent), ou encore une « psychologie des profondeurs » qui hésite à se réclamer de Freud (L. Herland). (p. 447)

Notons que la dernière interprétation citée nous renvoie en réalité non au politique, mais à l'anthropologique... ce qui démontre toute la complexité de la séparation, posée ici comme scientifiquement nécessaire, mais en réalité extrêmement complexe à mettre en œuvre, entre ce qui relève du particulier exceptionnel qu'est le héros, paradoxalement ressenti en même temps comme forme emblématique de l'humanité, et ce qui relève du collectif tel qu'il s'inscrit dans l'Histoire des sociétés humaines, potentiellement soumises, elles aussi, à des lois universelles (les mêmes ? d'autres ?).

À ces deux familles, il faut ajouter, comme le montre d'ailleurs la suite de l'article de M. Escola, ce qui est en réalité une sorte de troisième voie : celle qui revient à remplacer *Horace* non tant dans l'histoire des idées – d'ordre anthropologique (psychologique/psychanalytique) ou politico-historique, qu'elles mettent davantage en avant une problématique de l'individu (un individu problématique) ou une problématique de la collectivité (construisant son Histoire sur des bases problématiques) – que dans l'histoire de la tragédie comme genre littéraire. Genre littéraire qui, du moins au XVII^e siècle, bénéficie d'un statut exceptionnel du point de vue qui nous occupe : à la fois il est pensé comme fondamentalement lié à l'Histoire, à laquelle il se doit d'emprunter ses sujets, et en même temps, les théoriciens ne cessent de revendiquer sa relative indépendance vis-à-vis de l'Histoire au nom des préceptes esthétiques (les fameuses « règles classiques », dont il nous importe aussi d'avoir une vision historiquement fondée) qui le déterminent en tant qu'œuvre d'art qui vise sa propre perfection, et non la perfection de sa représentation du réel (historique, social, politique) : une tragédie n'a pas à être « réaliste » (le mot est évidemment anachronique, mais c'est bien l'idée), elle se doit d'être « vraisemblable » et « bienséante », et de produire son « effet propre ».

Si en effet nombre de tragédies du XVII^e siècle (y compris de Corneille lui-même) furent et restent oubliées, sauf des spécialistes, alors même que la pensée de l'Histoire qui s'y exprime directement ou indirectement est largement aussi riche que celle qui s'exprime au travers d'*Horace*, c'est bien parce que les contemporains, comme les générations qui les ont suivis, y ont reconnu une « belle » tragédie. Il n'empêche pourtant que la représentation effective de l'Histoire, et notamment de l'Histoire romaine, dans le théâtre de Corneille, ne soit produite

⁴ Cité *ibid.*, p. 151.

⁵ Notons la nécessité de distinguer nettement le titre de la pièce (*Horace*), et le personnage éponyme (Horace), la confusion des deux, souvent faite (mais *Horace* est-il bien seulement la tragédie d'Horace ?), étant en l'occurrence particulièrement fâcheuse – aussi en ce qu'elle suppose implicitement que ce sont les individus héroïques qui font l'Histoire ; mais ce n'est pas si sûr chez Corneille.

par, et ne produise, une façon de « penser l'Histoire » – que celle-ci soit celle que l'on peut légitimement accorder à Corneille comme « la sienne » (ce qui en ferait un penseur de l'Histoire), ou que celle-ci ne soit finalement qu'un reflet, plus ou moins déformé par les nécessités dramaturgiques propres à chaque pièce, de conceptions qui sont dans l'air du temps (Corneille ne pense pas l'Histoire, il se contente de se servir des pensées de l'Histoire qui s'expriment la fois dans les réalités historiques de son temps, et chez les historiens, antiques ou modernes), au fond importe peu. Ce qui nous intéresse ici, c'est bien d'essayer de saisir comment l'Histoire est pensée, au travers de et grâce à cette médiation qu'est sa représentation, sa « dramatisation », au sens propre, grec, de drame, « imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue [...], faite par des personnages en action »⁶ – médiation elle-même située dans un temps et une histoire à la fois ressemblants et différents de ceux qui sont représentés sur scène.

Commençons donc par examiner les relations entre l'Histoire et le genre de la tragédie, tel qu'il est conçu, le plus souvent polémiquement, au XVII^e siècle.

I TRAGÉDIE ET HISTOIRE

Horace, ainsi que l'ensemble de ce qu'on peut appeler la « première carrière » de Corneille, depuis sa première pièce, une comédie, *Mélite*, jusqu'à sa « retraite » en 1652 après l'échec de *Pertharite* (tragédie), est étroitement impliquée dans l'histoire du théâtre du XVII^e siècle, histoire d'un moment tout à fait particulier, à la fois par la très forte présence, et puissance, d'un mouvement exceptionnel de théorisation et par la présence (qui ne l'explique pas, mais le conditionne) en arrière-plan d'une influence du pouvoir politique sur les données et les réquisits de cette théorisation.

À sa mort, Corneille fut célébré par Racine – qui fut pourtant de son vivant un concurrent redoutable – comme celui qui sut régler le théâtre :

Vous savez en quel état se trouvait la scène française lorsqu'il commença à travailler. Quel désordre ! Quelle irrégularité ! Nul goût, nulle connaissance des véritables beautés du théâtre. Les auteurs aussi ignorants que les spectateurs, la plupart des sujets extravagants et dénués de vraisemblance, point de mœurs, point de caractères ; la diction encore plus vicieuse que l'action, et dont les pointes et de misérables jeux de mots faisaient le principal ornement ; en un mot, toutes les règles de l'art, celles même de l'honnêteté et de la bienséance, partout violées. Dans cette enfance ou, pour mieux dire, dans ce chaos du poème dramatique parmi nous, votre illustre frère, après avoir quelque temps cherché le bon chemin et lutté, si je l'ose ainsi dire, contre le mauvais goût de son siècle, enfin, inspiré d'un génie extraordinaire et aidé de la lecture des anciens, fit voir sur la scène la raison, mais la raison accompagnée de toute la pompe, de tous les ornements dont notre langue est capable [...].⁷

Cependant, si Corneille théoricien ne cesse de recourir à *La Poétique* d'Aristote, ce n'est pas sans manifester à la fois déférence et détachement, révérence et (un peu d')insolence – à

⁶ Aristote, *La Poétique*, Paris, Le livre de poche classique, 1990, Michel Magnien éd., chap. VI, p. 110. Rappelons que ce traité (IV^e siècle av. J.-C.), issu de notes de cours dont la transmission connut nombre de vicissitudes, d'où son côté fragmentaire et parfois elliptique, fut redécouvert dans son texte original au début du XVI^e siècle en Italie. Amplement commenté par les humanistes européens, en latin et en italien, avant le premier commentaire français, celui de La Mesnardière (1639), il est la référence incontournable de la théorisation du théâtre classique.

⁷ Racine, *Discours prononcé à l'Académie française à la réception de MM. Thomas Corneille et Bergeret* [1685], *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1962, P. Clarac et L. Estang éd., p. 413-414. Racine s'adresse à Thomas Corneille, successeur de son frère à l'Académie française.

l'image de son attitude envers Richelieu – notamment dans les trois *Discours sur le poème dramatique* dont il accompagne la publication de ses *Œuvres complètes* en 1660⁸...

Il n'hésite pas en effet à souligner, avec quelque esprit de raillerie, combien le texte parfois obscur ou incomplet d'Aristote a donné lieu à des élaborations herméneutiques divergentes, ce qui légitime qu'il y ajoute les siennes propres. Il n'hésite pas non plus à « contredire » Aristote, notamment à l'aide d'un argument historique :

Je ne puis m'empêcher de dire que le goût de notre Siècle n'est point celui du sien sur cette préférence d'une espèce [de tragédie] à l'autre, ou du moins, que ce qui plaisait au dernier point à ses Athéniens, ne plaît pas également à nos Français [...]. (p. 111)

Les poètes modernes n'ont-ils pas su, par ailleurs, faire « réussir sur nos théâtres » (p. 104) de nombreux poèmes réputés condamnables par Aristote, lequel ne pouvait envisager de tragédies réussies qu'à partir des exemples qu'il pouvait voir sur les théâtres de son temps, où, entre autres (et non des moindres), « ce n'était pas la Mode de sauver les bons par la perte des méchants » (p. 108). Ironie, bien sûr, mais aussi conviction profonde : les Grecs ignoraient, selon Corneille, la portée morale que seule une civilisation chrétienne peut donner à la tragédie, c'est-à-dire la « naïve [conforme à la nature] peinture des vices et des vertus » (p. 68), et le souci de

finir le Poème Dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes, qui n'est pas un précepte de l'Art, mais un usage que nous avons embrassé, dont chacun peut se départir à ses périls. [...] En effet, il est certain que nous ne saurions voir un honnête homme sur notre Théâtre, sans lui souhaiter de la prospérité, et nous fâcher de ses infortunes. Cela fait que quand il en demeure accablé, nous sortons avec chagrin, et remportons une espèce d'indignation contre l'Auteur et les Acteurs : mais quand l'événement remplit nos souhaits, et que la vertu y est couronnée, nous sortons avec pleine joie, et remportons une entière satisfaction, et de l'Ouvrage, et de ceux qui l'ont représenté. Le succès heureux de la vertu, en dépit des traverses et des périls, nous excite à l'embrasser, et le succès funeste du crime ou de l'injustice est capable de nous en augmenter l'horreur naturelle par l'appréhension d'un pareil malheur. (p. 70)

La théorie cornélienne du théâtre tragique (à laquelle nous allons ici nous limiter) s'inscrit donc pleinement dans l'Histoire. C'est une théorie qui assume, et même revendique, son historicité. Il ne s'agit pourtant pas de « faire du passé table rase », mais de prendre en compte la nécessité d'une adaptation au temps présent d'un héritage théorique respectable, mais révisable, et à réviser.

Attitude qui fut, dans la Querelle des Anciens et des Modernes qui parcourt tout le XVII^e siècle, assez fréquemment celle des Modernes, c'est-à-dire le refus de constituer la théorie littéraire en un absolu anhistorique, et la conscience aiguë d'un « présent de l'Histoire » dans lequel s'inscrit aussi (en dehors de ses constantes théoriques fondées sur des apogées historiques) la littérature.

Sans nous engager dans un tableau exhaustif qui nous entraînerait parfois trop loin de notre objectif, tâchons de faire le bilan de ce qui, dans les *Discours sur le poème dramatique* de Corneille, peut nous aider à réfléchir aux liens entre la tragédie et l'Histoire – ce qui signifie en l'occurrence réfléchir aux liens entre ce qui relève de la nature fictionnelle de la poésie, art de la feinte, art du mensonge, et ce qui relève de la « Vérité, âme de l'Histoire » selon une

⁸ *Théâtre complet de P. Corneille, revu et corrigé par l'auteur, imprimé à Rouen, et se vend à Paris chez Augustin Courbé et Guillaume de Layne, M. DC. LX. [1660]. Respectivement, le Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, le Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire, et le Discours de trois unités, d'action, de jour, et de lieu ouvrent chacun des trois volumes. Édition citée : Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, GF Flammarion, 1999, Bénédicte Louvat et Marc Escola éd.*

formule commune au XVII^e siècle, mais aussi aux liens entre deux « genres d'écrire » moins éloignés l'un de l'autre qu'ils ne le sont actuellement, si l'on se cantonne aux spécialités universitaires d'une part, et si l'on considère de l'autre que le « théâtre historique » a assez largement cédé la place au roman historique, et au cinéma « en costumes » – mais éloignés tout de même.

A. Du recours à l'Histoire

Il est entendu que les sujets de la tragédie peuvent être empruntés à l'Histoire, ou à la Fable – entendons aux diverses légendes grecques. Cela pose toute une série de questions. Pourquoi le poète (l'écrivain) doit-il recourir à des sujets déjà connus des spectateurs, alors même que cela limite sa liberté créatrice ? Comment se tenir à la bonne distance entre reproduction (mais alors pourquoi ne pas simplement faire œuvre d'historien ?) et trahison (à quoi bon alors prétendre emprunter à l'Histoire ?) ? Comment choisir dans l'ensemble de ce que nous ont rapporté les historiens (nous laisserons de côté les sujets « fabuleux ») quels épisodes peuvent devenir des sujets de tragédie, car tout sujet n'est pas propre à la tragédie ? De quelle façon réécrire les récits historiques afin d'en faire des pièces de théâtre ? Dans quelle mesure la fidélité à l'Histoire, et sa présence même, contribuent-elles à permettre, faciliter, renforcer, ou gêner cet effet propre : « par la pitié et la crainte [purger] de semblables passions »⁹ ?

1. La position des théoriciens

La poétique théâtrale qui se développe en France dans les années 1630-1640 sous l'égide d'Aristote accorde un primat majeur à la vraisemblance, c'est-à-dire à ce à quoi le public est prêt à accorder créance : le but du théâtre, et de la littérature tout entière, étant de « plaire pour instruire » (de mêler l'utile à l'agréable, « *miscere utile dulci* », selon le précepte d'Horace¹⁰), il est nécessaire que le public soit persuadé de la vérité de ce qu'il voit, car de l'incroyable et de l'invraisemblable nulle leçon ne saurait être tirée. Or, selon Aristote, l'Histoire est la forme majeure de la vraisemblance, puisque les événements « qui ont eu lieu sont évidemment possibles ; s'ils étaient impossibles, ils n'auraient pas eu lieu »¹¹. D'où une inflexion, au début du XVII^e siècle, vers un théâtre à sujets historiques. Un accord plus ou moins explicite se fait cependant sur la nécessité d'une certaine distance historique entre le sujet choisi et l'actualité politique et historique contemporaine (en 1672, Racine, dans la « Préface » de *Bajazet*, se justifiera d'emprunter un sujet récent, qui donc ne dispose pas de l'éloignement temporel nécessaire à la grandeur tragique, par l'éloignement dans l'espace) ; en ce domaine, l'histoire romaine, connue de tous ceux qui ont fait quelques études, constitue peu à peu une source privilégiée : on peut ainsi citer, parmi les premiers exemples de cette source d'inspiration avant Corneille, *Marc-Antoine ou la Cléopâtre* de Mairet (1635) ou *La Mort de César* de Georges de Scudéry (1636), celui qui fut son premier grand adversaire dans la querelle du *Cid*.

Par ailleurs, les historiens antiques – Plutarque, Tite-Live, Tacite, Suétone – figurent comme des maîtres de la prose éloquente et comme des maîtres à penser, puisque l'Histoire est considérée en tant que lieu d'un savoir sur l'Homme, ses motivations, ses erreurs, ses passions, ses fortunes et infortunes – bref, comme « parfaite académie, où nous apprenons l'état du gouvernement politique, les volages révolutions des choses du monde et l'entière connaissance

⁹ *Ibid.*, p. 95. Que Corneille finisse par se montrer dubitatif sur la réalité de cette opération n'entre pas pour le moment en ligne de compte.

¹⁰ Il s'agit ici du poète latin (65-8 av. J.-C.), dont l'*Art poétique* constitue le second pilier de la théorie littéraire classique. Boileau en publie une réécriture en 1674 (*Art poétique*).

¹¹ Aristote, *La Poétique*, chap. IX, *op. cit.*, p. 117.

de nous-même »¹². Cette conception de l'Histoire entraîne un intérêt qui dépasse les cercles savants, ce qui conduit au développement des traductions, à la suite du très notable succès de la traduction des *Vies des hommes illustres* de Plutarque par Amyot (1559) et de l'*Histoire romaine* de Florus par Nicolas Coëffeteau¹³.

Cependant, tout en affirmant la puissante et nécessaire relation de cette « agréable feinte » qu'est la tragédie, genre des belles lettres, belle fiction susceptible d'une poétique, avec la reine des bonnes lettres, des lettres savantes, l'Histoire, puisqu'emprunter un sujet à l'Histoire est à la fois un gage de vraisemblance, et la meilleure garantie d'un sujet qui puisse instruire autant qu'il doit plaire, les théoriciens du XVII^e siècle insistent sur deux points.

Le poète dispose dans tous les cas d'une certaine liberté d'invention ; certes, cela ne l'autorise pas à « *changer les sujets reçus* », mais « il est constant que les circonstances, ou si vous l'aimez mieux, les moyens de parvenir à l'action demeurent en notre pouvoir » :

L'Histoire souvent ne les marque pas, ou en rapporte si peu, qu'il est besoin d'y suppléer pour remplir le Poème : et même il y a quelque apparence de présumer que la mémoire de l'Auditeur, qui les aura lues autrefois, ne s'y sera pas si fort attachée, qu'il s'aperçoive assez du changement que nous y aurons fait, pour nous accuser de mensonge ; ce qu'il ne manquerait pas de faire s'il voyait que nous changeassions l'action principale.¹⁴

Bref, la tragédie se permet de remplir les blancs de l'histoire, voire de la « falsifier », là où la mémoire du spectateur ne saurait s'insurger contre les infidélités qui lui sont faites : il est permis de violer l'Histoire, à condition de lui faire de beaux enfants...

D'autre part, il peut y avoir contradiction entre l'Histoire, qui décrit des faits particuliers, et en ce sens parfois totalement exceptionnels, et la Poésie, qui, plus « philosophique » selon Aristote, traite du général (chap. IX, p. 117). Or, comme le dira Boileau dans son propre *Art poétique*, « Le Vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (chant III, v. 48). Et c'est bien sur ce point que Georges de Scudéry, le premier critique de Corneille, fonde principalement sa critique du *Cid*. Il part du principe aristotélicien que le poète a pour fonction de représenter le vraisemblable, c'est-à-dire un drame fondé sur la perception que le public a de la nature des choses « mondaines », perception construite par les Anciens, qui servent de modèles, et reformulée par les théoriciens contemporains. Le vraisemblable est donc normé, et reconnaissable à sa conformité avec les attentes et les références, tant esthétiques qu'idéologiques, des publics (et notamment du public « docte », celui des savants et des lettrés). Or ce *vraisemblable* (c'est-à-dire semblable au vrai) ne doit pas être confondu avec le vrai historique. L'histoire du *Cid* en offre un exemple topique : l'Histoire dit que Chimène épousa bel et bien l'assassin de son père, le fait est donc historiquement vrai. Mais, selon Scudéry, le public ne saurait admettre pour vraisemblable (ne saurait considérer comme « croyable », possible) une attitude si « dénaturée » (renvoyée donc du côté du « monstrueux ») : conclusion, il ne fallait pas choisir ce sujet pour une tragédie, ou alors, modifier l'Histoire, afin de la rendre « crédible ».

Une critique du même ordre fut faite par l'abbé d'Aubignac, protégé de Richelieu, et un des grands adversaires de Corneille, contre *Horace*. Il fut un des premiers auditeurs de la pièce, et il rappelle en 1663, dans une *Dissertation*, ses arguments d'alors, visant à faire modifier à Corneille son dénouement :

¹² François de Rosset, *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps* [1619], Paris, Le Livre de poche, 1994, Anne de Vaucher Gravili éd., p. 35. F. de Rosset cite l'historien grec Polybe, qui « au-delà des causes immédiates [...] fait prévaloir les causes déterminantes telles que les religions, les institutions, l'organisation militaire et la puissance économique, tout en admettant le rôle de la personnalité et du hasard » (Le Robert des noms propres).

¹³ *Histoire romaine contenant tout ce qui s'est passé de plus mémorable depuis le commencement de l'Empire d'Auguste jusqu'à celui de Tibère, avec l'Épitomé de L. Florus depuis la fondation de la ville de Rome jusqu'à la fin de l'Empire*, 1621.

¹⁴ Corneille, *Discours* [...], *op. cit.*, p. 115-116.

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.¹⁵

D'Aubignac oppose clairement l'œuvre d'art, qui doit éviter tout ce qui heurte la sensibilité et la raison des contemporains, qui doit respecter les « bienséances », et les données vraies de l'Histoire : si on doit la suivre, ce n'est que tant qu'elle n'oblige pas à mettre en scène des actes « monstrueux ».

2. La pratique théorisée par Corneille

Mais, en tout cas pour *Horace*, Corneille ne manque pas d'arguments théoriques pour répondre à d'Aubignac, et pour justifier qu'il ait maintenu finalement son dénouement tel qu'il l'avait prévu, c'est-à-dire globalement fidèle à ce que rapporte l'historien latin Tite-Live, dans les chapitres XXIII-XXVI de son *Histoire de Rome (Ab Urbe condita : depuis sa fondation)*, dont Corneille accompagne (en version originale latine) les éditions d'*Horace* publiées entre 1648 et 1657.

En effet, selon Aristote, la tragédie a une fonction propre : produire la crainte et la pitié, pour obtenir « la purgation¹⁶ des émotions de ce genre » (chap. VI, p. 110). Pour cela, il faut un certain type de personnages, et un certain type d'actions.

A. a) Le « premier acteur »¹⁷

Tous les critiques anciens, et nombre de critiques modernes, soulignent à quel point, à l'issue de la scène où l'on apprend sa victoire, Horace apparaît comme un Héros digne de l'admiration de Rome, comme un grand Homme, dont, outre la force physique, le courage et même en ce cas le sens de la stratégie, la vertu (au sens ancien de puissance d'agir), la générosité (la noblesse) et la magnanimité (la grandeur d'âme) font un être exceptionnel, supérieur à l'humanité ordinaire, bref méritant l'épithète de « sublime » par son sacrifice total et sans condition à la patrie et à son devoir, qui lui a permis de rassembler toute l'énergie nécessaire pour vaincre.

Cependant, est-ce de ce type de héros dont a besoin la tragédie, et le tragique ? En quoi pourrait-il, triomphant et légitime, susciter crainte et pitié ? Certes Corneille précise que la grandeur d'âme du héros (« cette élévation, ou perfection de caractère dont j'ai parlé »¹⁸) lui semble nécessaire à la fois à la grandeur propre à la tragédie, et à l'intérêt que le public doit éprouver pour ce premier acteur¹⁹ ; il soutient donc que l'on peut ajouter aux deux émotions requises par Aristote une troisième, l'admiration, aussi capable de purger les passions, par la vertu de l'exemple, que les autres. Mais en même temps il rappelle que, selon Aristote, il faut bien qu'il y ait malheur pour qu'il y ait crainte et pitié.

Il faut donc, d'un strict point de vue de théorie théâtrale, choisir ou inventer un héros qui ne soit ni totalement vertueux (son malheur ne susciterait qu'indignation), ni totalement

¹⁵ Cité par J.-P. Chauveau, *Horace, op. cit.*, p. 130.

¹⁶ Traduction traditionnelle du mot grec *catharsis*. Cette notion très complexe (et très peu explicitée par Aristote) fut, et est encore, l'objet de débats sans fin – qui nous éloigneraient de notre objet. Pour résumer l'interprétation du XVII^e siècle : la tragédie doit produire un effet émotionnel, qui sera le vecteur amenant le spectateur à la réflexion morale.

¹⁷ « Le premier acteur » signifie, dans le lexique du temps, le personnage le plus important, le héros au sens littéraire du terme.

¹⁸ Corneille, *Discours [...]*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹ « Pour bien réussir, il faut intéresser l'Auditoire pour les premiers Acteurs. » (*ibid.*, p. 81).

méchamment homme (son malheur ne susciterait qu'indifférence, voire joie) ; c'est-à-dire, selon la traduction de Corneille, choisir « un homme qui ne soit ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant, et qui par une faute, ou faiblesse humaine, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas »²⁰. « Tomber dans le malheur » (ou inversement passer du malheur au bonheur), c'est ce qu'Aristote appelle la péripétie, soit le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur à travers une série d'événements se succédant selon la vraisemblance ou la nécessité.

Nous reviendrons sur la nature propre de la « faute » d'Horace, mais il est certain que Corneille trouvait dans l'Histoire romaine, en Horace, un exemple de cette ambiguïté du personnage, et de ce renversement des actions. Le meurtre de sa sœur est bien ce qui fait passer le héros victorieux du bonheur et de la gloire de la victoire, au malheur et à la honte de la culpabilité, ou, comme le dit Corneille dans son « Examen », « d'un péril illustre, où il ne peut succomber que glorieusement, en un péril infâme, dont il ne peut sortir sans tache » (p. 37). Certes, le Corneille de 1660²¹ dit regretter que la mort de Camille fasse, sans nécessité logique (c'est arrivé ainsi, mais cela aurait pu ne pas arriver), « une action double par le second péril où tombe Horace après être sorti du premier » (p. 36-37), ce qui signifie qu'il regrette que son sujet l'ait conduit à transgresser l'unité d'action prônée par Aristote. Mais justement : cela est bien la preuve que Corneille voyait dans ce meurtre une composante essentielle de sa tragédie, la recherche de l'effet tragique devant l'emporter à ses yeux de praticien du théâtre sur les contraintes trop étroites des théoriciens, contraintes issues de règles pas toujours clairement formulées d'ailleurs :

*Il ne faut pas prétendre, dit ce Philosophe, que ce genre de Poésie nous donne toute sorte de plaisir, mais seulement celui qui lui est propre ; et pour trouver ce plaisir qui lui est propre, et le donner aux Spectateurs, il faut suivre les Préceptes de l'Art, et leur plaire selon ses Règles. Il est constant qu'il y a des Préceptes, puisqu'il y a un Art, mais il n'est pas constant quels ils sont [...]. Il faut observer l'unité d'action, de lieu, et de jour, personne n'en doute ; mais ce n'est pas une petite difficulté de savoir ce que c'est que cette unité d'action, et jusques où peut s'entendre cette unité de jour et de lieu.*²²

Il n'est pas sûr d'ailleurs qu'il n'y ait pas une sorte de nécessité dans cet ultime fratricide...

B. b) *Les actions*

En même temps,

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.²³

Corneille précise :

Les 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 porte 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 [...].

²⁰ *Ibid.*, p. 98.

²¹ Il ne faut pas non plus ni sous-estimer la différence entre 1640 et 1660 dans les conceptions de Corneille, ni mésestimer une part (relativement importante) d'ironie dans ces « aveux » que fait Corneille de ses propres défauts.

²² Corneille, *Discours [...]*, *op. cit.*, p. 63.

²³ *Ibid.*, p. 106.

C'est donc un grand avantage pour exciter la commisération que la proximité du sang et les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et celui qui souffre [...]. (*ibid.*)

Ce qui est frappant dans l'« histoire » d'*Horace*, ce qui a dû intéresser Corneille, c'est précisément cette présence du schéma tragique par excellence selon Aristote, celui qu'il trouve dans l'histoire d'Oreste comme dans celle d'Œdipe, à savoir la lutte à l'intérieur des alliances, à l'échelle à la fois des « princes », des peuples et des individus. La preuve en est que sa part d'invention (c'est-à-dire ce en quoi il se permet de « falsifier » l'Histoire au profit de l'effet tragique recherché) renforce nettement l'évocation des liens familiaux entre les deux villes (liens auxquels Tite-Live n'accorde qu'une courte mention, la renvoyant à un passé lointain²⁴), ainsi qu'aux liens familiaux des héros, ajoutant à l'Histoire le personnage de Sabine, création dont le félicitera, au moment de *Cinna*, la pièce suivante, un personnage alors important de la vie littéraire, Guez de Balzac (lettre à Corneille, en date du 17 janvier 1643).

De plus, sans inventer le personnage de Camille, il lui donne une forte présence physique et discursive dès l'acte I, alors que Tite-Live n'en fait mention qu'à l'instant même du meurtre²⁵. Il invente de même les réactions populaires. Lorsque le Dictateur d'Albe propose d'éviter la bataille rangée au profit d'un duel de champions,

Chacun jetant les yeux dans un rang ennemi
Reconnaît un beau-frère, un cousin, un ami.
Ils s'étonnent comme leurs mains de sang avides
Volaient sans y penser à tant de parricides. (v. 317-320)

Et il redouble cette intervention de la réaction indignée des citoyens d'Albe et de Rome devant le combat fratricide qui va se dérouler entre les Horaces et les Curiaces, opposant « de tels amis, des personnes si proches » (v. 783), réaction qui va jusqu'à la révolte, et conduit les Rois à devoir en appeler aux dieux (III, 2), là où Tite-Live ne mentionne chez les assistants que des émotions – horreur, espérance, allégresse, terreur – directement liées au sort prévisible de l'une ou l'autre cité, et non au caractère « particulier » du combat. Et il ne fait pas de doute que cette interruption fictive ne soit là pour provoquer le sentiment du tragique, pour représenter l'Histoire comme tragique, puisque Corneille ajoute ce vers tout à fait explicite : « L'un s'émeut de pitié, l'autre est saisi d'horreur [...]. » (v. 785). Valère rappellera encore, au dénouement, la nature profondément fratricide de cette guerre :

La guerre avait un cours si sanglant, si funeste,
Et les nœuds de l'hymen durant nos bons destins
Ont tant de fois unis des peuples si voisins,
Qu'il est peu de Romains que le parti contraire
N'intéresse en la mort d'un gendre ou d'un beau-frère,
Et qui ne soient forcés de donner quelques pleurs
Dans le bonheur public à leurs propres malheurs. (v. 1492-1498)

Loin donc de chercher à atténuer le fratricide commis par Horace, Corneille en renforce au contraire la présence, en l'inscrivant dans la logique même du sujet tout entier de sa pièce, comme « éminemment tragique ». Car cette violence dans les alliances est selon lui une des conditions nécessaires pour produire une tragédie parfaite, « j'entends celles du genre le plus

²⁴ Tite-Live (chap. XXIII) parle d'une « guerre ressemblant à une civile, entre presque les propres pères et les enfants, tous les deux peuples étant descendus de la race troyenne, parce que la ville de Lavinium avait été fondée par les Troyens, et de Lavinium, venue et peuplée celle d'Albane [Albe], et de la lignée des rois d'Albane, procédés ceux de Rome » (dans la traduction française de Blaise de Vigenère, parue en 1583, citée par J.-P. Chauveau, *Horace, op. cit.*, p. 138).

²⁵ Cité par J.-P. Chauveau, *Horace, op. cit.*, p. 142.

sublime et le plus touchant »²⁶. Tragédie parfaite, mais tragédie qui ne peut se légitimer qu'en empruntant son sujet à l'Histoire, puisqu'elle traite d'événements qui ne sont vraisemblables que parce qu'ils ont eu lieu :

J'estime donc [...] qu'en celles [les tragédies] où l'on se propose de faire périr quelqu'un que l'on connaît, soit qu'on achève, soit qu'on soit empêché d'achever, il n'y a aucune liberté d'inventer la principale action, mais qu'elle doit être tirée de l'Histoire, ou de la Fable. Ces entreprises entre des Proches ont toujours quelque chose de si criminel et de si contraire à la Nature, qu'elles ne sont pas croyables à moins que d'être appuyées sur l'une ou l'autre, et jamais elles n'ont cette vraisemblance, sans laquelle ce qu'on invente ne peut être de mise. (p. 112)

Actions, et aussi acteurs de ces actions, éminemment tragiques également parce qu'ils sont « extraordinaires ». Selon Corneille, il n'est pas de tragédie sans une action « illustre, extraordinaire, sérieuse » (p. 73), sans « grands Sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang » ; or ces grands sujets « doivent toujours aller au-delà du vraisemblable » (p. 64). Aux doctes donc qui lui reprochent de contrevenir à la vraisemblance, Corneille rétorque qu'Aristote lui-même admet un vraisemblable extraordinaire : « il est vraisemblable qu'aient lieu des événements contraires à la vraisemblance » (chap. XVIII, p. 135).

Si donc la tragédie pouvait s'emparer de l'Histoire des Horaces et des Curiaces, c'est que cette Histoire était tragique... mais n'était-elle pas plutôt épique ?

B. Histoire/épopée/tragédie

L'histoire des Horaces et des Curiaces, telle qu'elle est racontée par Tite-Live, peut être considérée d'un point de vue littéraire, puisque, dans l'Antiquité comme au XVII^e siècle, l'Histoire relève non seulement du domaine des lettres savantes, mais aussi du domaine des « belles lettres », ce qui implique que les caractéristiques formelles (sa capacité à produire une impression de beauté) et esthétiques (sa capacité à produire de l'émotion) du récit sont prises en compte, dans la production comme dans la réception.

À considérer donc le récit de Tite-Live, il apparaît que celui-ci s'inscrit aussi dans le genre littéraire de l'épopée. Formellement, en ce que l'historien latin utilise la narration à la troisième personne, mêlée de citations de paroles (la *diégèsis* dans le vocabulaire aristotélicien), caractéristique formelle qui différencie strictement épopée et tragédie – encore qu'il faille rappeler qu'au XVII^e siècle, les limites mises à la présence du sang sur scène et l'unité de lieu conduisent nombre de personnages à se faire narrateurs. Et surtout parce que le propre de l'épopée, d'après le modèle parfait qu'en constitue *L'Énéide* de Virgile, est de raconter une suite d'événements se déroulant sur un assez long espace de temps, événements

- d'ordre conflictuel, que le héros soit confronté à des dangers divers (monstres, expéditions maritimes, explorations d'espaces inconnus, voire amours dangereuses, comme celui d'Énée pour Didon), et/ou qu'il soit, en tant que chef (ou futur chef) d'un peuple, amené à mener une guerre de conquête.

- Guerre et/ou aventures qui font de lui un héros fondateur, ou refondateur : l'errance et les combats d'Énée sont voulus par les dieux, qui l'ont voué à fonder une nouvelle cité.

- En cela, le héros épique suscite avant tout l'admiration, émotion complexe en son sens ancien, mélange paradoxal de crainte et d'éblouissement

²⁶ Corneille, *Discours* [...], *op. cit.*, p. 107.

propre à la réaction des humains ordinaires devant ce qui leur paraît exceptionnel, hors norme.

- Admiration liée à la reconnaissance de la présence agissante de la transcendance divine.

Telles sont bien les caractéristiques du récit de Tite-Live. Il insiste notamment sur la dimension guerrière de l'épisode, non seulement par la description détaillée du combat, mais aussi par l'insistance sur le rôle diplomatique des Rois (harangues, conseils, prises de décision). Et il ne manque pas de mentionner le recours que tous font aux dieux comme garants et référents de leurs discours et de leurs actes.

De cette dimension épique de son texte source, Corneille garde de très nombreux éléments, y compris ceux qui n'étaient pas forcément « adaptables » sans difficulté dans une tragédie, c'est-à-dire l'importance des récits de combats. Si l'on fait le compte : dès l'acte I, Julie évoque les « deux camps rangés au pied de nos murailles » (celles de Rome, v. 19), et Sabine dit voir « de [ses] murs leur Armée et la nôtre » (v. 35), discrète évocation des scènes célèbres où Homère décrit dans *L'Illiade* les vieillards et les femmes de Troie observant les combats du haut des remparts ; déjà quelques « légers combats » (v. 69) ont vu s'affronter Rome et Albe, « événements » (v. 185) qui ont fait pleurer Sabine et Camille, à qui ils ont inspiré les spectacles que cette dernière a vus en songe : « mille images sanglantes, / Ou plutôt mille amas de carnage et d'horreur » (v. 216-217). Et le jour de la tragédie devait être le jour de la bataille décisive :

[...] Déjà les deux Armées
D'une égale chaleur au combat animées
Se menaçaient des yeux, et marchant fièrement,
N'attendaient pour donner que le commandement [...]. (v. 279-282)

Si l'intervention du Dictateur d'Albe empêche ce combat – dont la description eût été pleinement épique – ce n'est que pour reporter l'attention du spectateur sur un autre combat, celui des Horaces et des Curiaces. Et on remarquera que le choix – à fonction dramaturgique – de Corneille de faire raconter cet affrontement en trois temps (III, 2 : duel préparé mais empêché ; III, 6 : premier récit, celui de Julie, incomplet ; IV, 2 : second récit, complet, celui de Valère) donne à ce combat une telle place (au risque d'aller contre le précepte qui veut que l'on minimise la part des récits au théâtre) qu'il a paru aux critiques du temps, qui avaient tendance à valoriser l'épopée, comme étant le plus élevé des genres littéraires, et qui, avec le public, goûtaient les beaux récits de guerre (oserions-nous affirmer que nous n'en faisons pas autant ?) qu'il en constituait le cœur. D'où l'impression souvent exprimée alors, et en partie légitimée par Corneille dans son « Examen », que les deux actes suivants constituaient une nouvelle action, alors même qu'on aurait pu se contenter de l'action épique déjà « représentée ». En effet, selon le poète italien Le Tasse,

L'un [« l'illustre tragique »] consiste en un changement de fortune brutal et inattendu et dans la grandeur des événements qui provoquent la compassion et l'effroi ; tandis que l'illustre héroïque est fondé sur la parfaite vertu militaire et sur la grandeur d'âme de celui qui s'offre à la mort [...]. D'où il s'ensuit que les personnages qui interviennent dans ces deux poèmes ne sont pas de même nature [...]. L'épique considère [...] la valeur et la perfection au combat [des héros] ; le tragique s'intéresse à eux quand ils sont tombés dans le malheur pour quelque faute.²⁷

Mais c'était bien une tragédie que voulait écrire Corneille, même s'il tente cette solution nouvelle qui consistait à enter une tragédie sur une épopée...

²⁷ Cité par Georges Forestier, dans *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004 [1996], p. 114. Ce texte venait d'être traduit en français (en 1638).

C. Le temps tragique

Si tragédie et Histoire sont intimement liées à l'âge classique, c'est aussi parce qu'Aristote et ses commentateurs ont fait de la tragédie un genre qui a un rapport très particulier au temps, et ce de deux façons. D'une part, l'action tragique se doit d'avoir « commencement, milieu et fin » : la proposition semble une évidence. Pas tant que cela en réalité, d'une part parce que « les histoires bien agencées ne doivent ni commencer au hasard ni finir au hasard », mais bien avoir pour commencement « ce qui de soi ne suit pas par nécessité une autre chose », et pour fin « ce qui de soi vient naturellement après autre chose » (chap. VII, p. 114) ; si les récits historiques s'attachent à une époque, et « [comprennent] tous les événements qui se sont alors produits [...] et dont chacun n'entretient avec un autre qu'un rapport fortuit », les histoires tragiques et épiques doivent faire voir « une action une », de laquelle résulte « une fin une » (chap. XXIII, p. 145), dont on peut donc déduire un sens.

D'autre part parce qu'il faut combiner cette exigence avec celle d'une action d'une certaine étendue (chap. VI et VII) – ni trop longue, ni trop courte, soit, selon une précision du chapitre V, « une seule révolution du soleil » (p. 109). Douze, ou 24 heures ? Au fond peu importe, même si l'on en a beaucoup débattu, et même si Corneille pour sa part aurait aimé un cadre moins contraint : ce qui compte, c'est que l'action tragique est conçue (et cela par les personnages eux-mêmes) comme étroitement limitée dans le temps. Devant cette crise, aussi brève que brutale, les personnages ont la sensation que le temps leur est compté : ils doivent accomplir une action décisive, mais ils n'ont pas le temps de véritablement délibérer de ces actions, puisque tout doit être fini le soir même... Tout doit être fini : cela signifie que le « sort » de tous les personnages doit être réglé, et que l'action doit être parvenue à ce qui peut valoir pour une fin – de l'événement, non de l'Histoire.

L'action tragique ne commence jamais au hasard, puisqu'elle se déroule toujours en un temps de crise, soit, pour les tragédies historiques, en un de ces moments clés où se cristallise l'Histoire. Mais cette crise ne saurait ni s'expliquer ni se comprendre en tant que telle sans la lente maturation dont elle est l'issue, et dont il faut à l'auteur rendre compte, et ne saurait non plus prendre tout son sens qu'au regard de son insertion dans le cours de l'Histoire générale, tant pour ses conséquences que pour ses causes. Si bien que le dialogue tragique (pourtant dans l'ici et maintenant) rejoint souvent le récit historique, toujours *a posteriori*, l'écrivain donnant aux personnages la conscience d'être insérés dans une Histoire, évoquant à la fois le passé dont ils gardent la mémoire et qui pèse sur leurs actions, et le futur dont ils ont la prescience.

1. Le passé

Les circonstances du déclenchement de la guerre entre Rome et Albe ne sont jamais mentionnées par les personnages de Corneille, alors que Tite-Live en attribue clairement la responsabilité au roi d'Albe²⁸. Par contre, pèsent sur cette guerre à la fois l'origine commune des deux cités, et les relations familiales intenses de leurs citoyens. Passé historique, et légendaire, commun, remontant à un seul et même fondateur, Énée, d'un côté, comme le rappelle Sabine, s'adressant à Rome :

Ingrate, souviens-toi que du sang de ses Rois
Tu tiens ton nom, tes murs, et tes premières lois. (v. 53-56)

De l'autre, longue cohabitation des deux villes, ayant entraîné nombre de relations sociales et individuelles. Ce passé, jamais renié ou contesté, reste constamment présent dans la mémoire et la bouche de tous les personnages, et en ce sens il ne cesse de peser sur leurs attitudes, leurs

²⁸ « Les Albaniens avec une grosse armée furent les premiers à entrer dans le territoire de Rome [...] » ; et Tullus se plaint de « la guerre injustement suscitée » par les Albains (cité par J.-P. Chauveau, *Horace, op. cit.*, p. 138-139).

jugements, leurs façons d'être. Sabine élève un chant d'amour à Albe, [« son] cher pays, et [son] premier amour » (v. 30). Le Dictateur d'Albe²⁹ interrompt la bataille en disant :

[...] quel Démon nous fait venir aux mains ?
Souffrons que la raison éclaire enfin nos âmes,
Nous sommes vos voisins, nos filles sont nos femmes,
Et l'Hymen nous a joints par tant et tant de nœuds,
Qu'il est peu de nos fils qui ne soient vos neveux. (v. 286-290)

Même Le Vieil Horace témoigne de son émotion, lors de ses adieux à Curiace, juste avant le duel décisif : « Moi-même en cet Adieu j'ai les larmes aux yeux » (v. 709). Et si Horace a la force de s'écrier « Albe vous a nommé, je ne vous connais plus » (v. 502), c'est encore une façon de dire qu'ils se connaissaient ; Curiace a alors beau jeu de lui rétorquer : « Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue » (v. 503).

2. Le futur

Si les origines de la guerre ne sont pas éclaircies, elle ne cesse pourtant de paraître nécessaire – en ce qu'elle trouve sa légitimité dans son ouverture sur un futur historique qui doit advenir. Tous savent, à Albe comme à Rome, qu'il importe que l'une des deux cités soit déclarée maîtresse de l'autre, afin que la cité victorieuse puisse ensuite devenir maîtresse du reste du « monde » (au sens de l'ensemble des terres habitées). Certitude qu'exprime Sabine elle-même :

Je sais que ton État encore en sa naissance
Ne saurait sans la guerre affermir sa puissance,
Je sais qu'il doit s'accroître, et que tes grands Destins
Ne le borneront pas chez les peuples Latins ;
Que les Dieux t'ont promis l'Empire de la Terre [...]. (v. 39-43)

Certitude encore plus triomphante chez Le Vieil Horace :

Ce grand nom deviendra l'ambition des Rois.
Les Dieux à notre Énée ont promis cette gloire. (v. 990-991)

Ainsi le dénouement de la « fable » (au sens de sujet de l'œuvre théâtrale) se trouve-t-il non seulement attesté dans l'Histoire, mais aussi *ouvert* (en une fin qui est aussi un commencement) sur une projection dans l'avenir (historique), « historicisé »³⁰ en quelque sorte ; or ce type de dénouement

négoce l'intégration de la tragédie tout entière dans l'Histoire, c'est-à-dire dans ce qui donne sens, ce qui permet au spectateur non pas seulement d'éprouver des sentiments de pitié, de terreur ou d'admiration, mais, à la fin, de porter un jugement sur les personnages et leurs actions. L'Histoire est en effet par excellence le lieu où, avec le temps, justice est rendue aux uns et aux autres [...].³¹

La mise en perspective des lointains lendemains du dénouement tragique conduit ainsi le spectateur à la « leçon » qu'il se doit de tirer de l'histoire (mise en scène par la littérature) et de l'Histoire, telle que rapportée par l'historiographie, et analysée par les philosophes et théoriciens du politique.

²⁹ Corneille reste ici fidèle à Tite-Live, qui mentionne la mort du roi d'Albe en pleine campagne, et la nomination par l'armée d'un « dictateur » (fonction provisoire, assortie des pleins pouvoirs, destinée à faire face à un temps de crise, notamment militaire).

³⁰ Selon la formule d'Emmanuel Minel, « Dénoement dynamique et dénoement problématique », *Littératures classiques*, « Corneille : *Cinna*, *Rodogune*, *Nicomède* », n° 32, janvier 1998, p. 159-175, p. 166.

³¹ *Ibid.*, p. 164.

D. Le tragique de l'Histoire

L'ouverture proclamée vers un futur de gloire et de grandeur, et la dimension épique, n'empêchent pas que l'Histoire n'apparaisse en même temps comme tragique, source de crainte et de pitié, à la fois en tant qu'histoire individuelle, et en tant qu'histoire collective, en tant qu'événement et en tant que postérité.

I. Événements et tragédie : le drame

Aristote ne semble envisager, pour structurer « l'agencement des actes accomplis » (chap. VII, p. 114) qu'une seule péripétie. La conviction, qu'on pourrait dénommer baroque, de l'instabilité des choses humaines va faire prévaloir dans la tragédie française une conception du drame (de l'histoire représentée) comme succession d'événements pathétiques en ce qu'ils engagent une suite rapide de retournements de situation. Ainsi que le dit encore La Bruyère, à la fin du siècle, s'en prenant à une conception nouvelle de la tragédie, plus « languissante » à ses yeux,

le poème tragique vous serre le cœur dès son commencement, vous laisse à peine dans tout son progrès la liberté de respirer et le temps de vous remettre, ou s'il vous donne quelque relâche, c'est pour vous replonger dans de nouveaux abîmes et dans de nouvelles alarmes ; il vous conduit à la terreur par la pitié, ou réciproquement à la pitié par le terrible, vous mène par les larmes, par les sanglots, par l'incertitude, par l'espérance, par la crainte, par les surprises et par l'horreur jusqu'à la catastrophe.³²

L'Histoire est donc vécue par les personnages comme une suite aussi rapide qu'imprévisible de retournements, provoquant tantôt leur espoir, tantôt leur désespoir. À la fin de l'acte I, au désespoir partagé de la « guerre ouverte » succède l'espoir issu de la proposition du Dictateur d'Albe, si bien que l'acte I se termine par des actions de grâce, chacun croyant qu'il s'agit là de « la fin de [leurs] misères » (v. 344) ; si l'acte II s'ouvre sur la révélation du choix des Horaces par Rome, on peut encore croire que les Curiaces ne seront pas engagés – espoir déçu dès la scène 2 de l'acte II ; cependant, à la scène 2 de l'acte III, on apprend que le peuple s'est opposé à ce combat fratricide, ce qui donne lieu à l'exclamation de Sabine : « Que je vous dois d'encens, grands Dieux, qui m'exaucez ! » (v. 792) ; explosion de joie vouée immédiatement à être détruite par l'annonce de la reprise du combat (Le Vieil Horace : « Je viens vous apporter de fâcheuses nouvelles [...] », v. 928, s. 5). Dès la scène suivante, Sabine et Camille apprennent la mort de deux de leurs frères, mais chacune peut garder un espoir : ni Horace ni Curiace³³ ne sont morts, selon le récit de Julie – tandis que Le Vieil Horace non seulement perd deux fils, mais croit devoir de plus envisager le déshonneur de celui qui lui reste, et donc pour lui la nécessité d'avoir à le sacrifier à l'honneur familial :

J'en romprai bien le cours, et ma juste colère,
Contre un indigne fils usant des droits d'un père,
Saura bien faire voir dans sa punition
L'éclatant désaveu d'une telle action. (v. 1031-1034)

Péril de mort qu'il importe de prendre au sérieux (en témoigne la réaction de Sabine, v. 1051-1054). L'acte IV lui révèle qu'il n'en est rien, et qu'au contraire son fils a triomphé (retournement du malheur au bonheur), tandis que Camille apprend (retournement du bonheur au malheur) la mort de son amant – ce à quoi s'ajoute l'émotion paradoxale de Sabine, que le

³² Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », 51 (éd. de 1691).

³³ Rappelons que pour simplifier le « personnel tragique », Corneille ne donne existence réelle qu'à un seul Horace (le mari de Sabine) et à un seul Curiace (l'amant de Camille), alors que l'historien parle de « trois frères jumeaux ne différant comme un rien d'âge et de force » (Tite-Live, XXIV, cité par J.-P. Chauveau, *Horace, op. cit.*, p. 140) en chacune des deux armées.

spectateur est amené à s'imaginer partagée entre souffrance de la mort de son frère et soulagement de la survie de son mari, souffrance qu'elle a déjà exprimée (I, 1 et III, 1) et qu'elle décrira à nouveau à l'acte V :

Quelle horreur d'embrasser un homme dont l'épée
De toute ma famille a la trame coupée !
Et quelle impiété de haïr un époux
Pour avoir bien servi les siens, l'État et vous !
Aimer un bras souillé du sang de tous mes frères !
N'aimer pas un mari qui finit nos misères ! (v. 1615-1620)

Si le spectateur avait pu croire la situation parvenue à son point ultime, il n'en est rien : le monologue de Camille (IV, 4) laisse assez clairement présager un projet funeste, accompli dès la scène suivante... La mort de Camille entraîne le désir de mort de Sabine, et menace de mort le héros : menace de mort qui ne sera finalement levée qu'à la scène 3 de l'acte V, c'est-à-dire dans les derniers instants de la scène finale.

L'action dramatique offre ainsi une représentation de l'Histoire comme succession, en un temps extrêmement court (une journée, selon la règle de l'unité de temps), d'événements vécus par les personnages et par les spectateurs comme des retournements violents de situation, donc produisant une succession de réactions passionnelles aussi intenses que contrastées.

Représentation qui n'est pas de l'ordre de la représentation « réaliste » de la succession des phénomènes historiques, et qui ne relève pas vraiment non plus de la « pensée de l'histoire ». La tragédie, en tant que genre littéraire, « dramatise » ainsi l'histoire, d'une part en concentrant les événements, d'autre part en soulignant, pour ceux qui les vivent, la dimension passionnelle, « pathétique » selon le lexique de Corneille : « Il passe pour constant que le second Acte est un des plus pathétiques qui soient sur la Scène » (« Examen », p. 39).

2. Événements et tragédie : le dénouement

Le prix à payer est lourd : il se mesure certes ici seulement en quelques vies humaines – mais le spectateur a pu mesurer, en les écoutant parler, toute la pitié que méritent Curiace et Camille. Et la victoire, pour quelques vainqueurs, reste amère : Le Vieil Horace a perdu une fille (reconnaissons qu'il n'en fait pas un deuil extrême !) et deux fils, Sabine se retrouve dans une situation humainement assez terrifiante, au point de souhaiter la mort. Quant à Horace, il se voit condamné, non pas à servir l'État comme l'ont dit certains – dès le début de la pièce, c'est son seul désir, et sa seule gloire – mais à vivre marqué du déshonneur de son crime (en ce sens, c'est bien Camille qui l'emporte, elle qui avait souhaité de le voir « souiller par quelque lâcheté / Cette gloire si chère à [sa] brutalité », v. 1293-1294), et surtout (du moins à ses yeux) avec le risque de ne pouvoir plus jamais monter à nouveau à ce haut degré de gloire exceptionnellement atteint. Autrement dit, il ne croit pas que l'Histoire puisse lui offrir une occasion aussi exceptionnelle que celle qu'il vient de vivre d'y imprimer son nom :

Votre majesté, Sire, a vu mes trois combats,
Il est bien malaisé qu'un pareil les seconde,
Qu'une autre occasion à celle-ci réponde,
Et que tout mon courage, après de si grands coups,
Parvienne à des succès qui n'aillent au-dessous ;
Si bien que pour laisser une illustre mémoire,
La mort seule aujourd'hui peut conserver ma gloire [...]. (v. 1574-1580)

Et c'est pourquoi il ne peut envisager aucun futur, si ce n'est celui de la gloire posthume des héros morts. Futur que le Roi lui refuse, le condamnant en quelque sorte à réintégrer la vie ordinaire, lui qui ne voit la réalisation de soi que dans l'extraordinaire. Mais le héros revenu de

guerre saura-t-il se réadapter en un monde en paix, qui au fond n'a plus vraiment besoin de lui ? Dans quelle mesure la crainte que Valère exprime devant sa violence, utile à la guerre, néfaste à la paix, n'est-elle pas légitime ?

Cependant, ce n'est pas seulement au niveau individuel que l'issue de l'histoire est tragique. Tout le public est plus ou moins conscient de l'implacable récurrence des meurtres familiaux et des guerres civiles dans l'Histoire, sacrée et profane. Si la guerre fratricide entre Rome et Albe, elle-même source et cause du meurtre de la sœur par le frère, n'est au fond que la double reproduction du meurtre fondateur de Rome, le meurtre de Romulus par Rémus, comme le souligne Tulle (v. 1755-1758), comment les spectateurs pourraient-ils ne pas penser que cette « reproduction » (reproduisant elle-même le meurtre d'Abel par Caïn, aux origines mêmes de l'humanité) est vouée à perdurer, et à se reproduire, dans les guerres civiles qui marquèrent l'histoire de Rome, autant que dans les guerres civiles qui venaient de marquer l'histoire de France ?

3. *Événements et tragédie : la leçon de l'Histoire*

Si Corneille se veut peintre d'histoire, et a pu passer pour *historien*, c'est aussi parce que chez lui l'Histoire apporte une leçon non seulement morale, au travers de la peinture de passions certes exceptionnelles dans leurs manifestations, mais où l'auditeur peut reconnaître celles dont il est lui-même capable³⁴, mais encore politique. Déchiffrer l'Histoire permettrait alors de comprendre le présent, et de fonder une science du gouvernement, fondée sur la logique interne des actions humaines. G. Lanson l'explique fort bien :

Au fond, dans l'histoire, une chose l'intéresse, c'est la politique. Et c'est pourquoi il a si bien réussi ses personnages de magistrats ou d'hommes d'État, ses théoriciens du gouvernement, de la conquête et de la sédition. C'est pourquoi il a travaillé de préférence sur l'histoire romaine, la plus *politique* de toutes les histoires. Ce goût lui était commun avec sa génération, génération de patriotes, témoins curieux et volontiers acteurs du drame politique : les *Lettres* de Chapelain, le *Ministre d'État* de Silhon, jusqu'aux dissertations de l'indifférent Balzac, mais surtout les *Mémoires* de Retz nous font comprendre de quel état d'esprit est venue et à quel état d'esprit s'adressait la tragédie cornélienne : elle est *politique*, non *historique*. Elle rappelle, si l'on veut, Machiavel et ses *Discours sur Tite-Live* : elle poursuit, non pas l'exacte restitution et l'explication certaine du passé, mais l'établissement de certaines maximes dont le présent peut faire son profit, à l'aide des exemples que le passé fournit. [...] La tragédie de Corneille est une peinture saisissante de la vie politique de son temps : s'il ne fait en général ni portraits ni allusions, la réalité contemporaine l'enveloppe, le domine, et transparait sans cesse dans son œuvre.³⁵

On a pu lier d'ailleurs le développement de la tragédie politique – de la politique fiction, pourrait-on dire – dans les années 1630-1640, au sentiment (fondé) de cette génération que le politique devenait de plus en plus un « domaine réservé », rendant ainsi l'action politique impossible à exercer directement pour ceux qui n'étaient pas dans le secret du Prince. Quand on ne peut plus « faire de la politique », il reste le recours à la réflexion sur l'histoire politique, à la philosophie politique.

³⁴ Les Rois (que représente la tragédie) « sont hommes comme les Auditeurs, et tombent dans ces malheurs par l'emportement des passions dont les Auditeurs sont capables. Ils prêtent même un raisonnement aisé à faire du plus grand au moindre, et le Spectateur peut concevoir avec facilité, que si un Roi pour trop s'abandonner à l'ambition, à l'amour, à la haine, à la vengeance, tombe dans un malheur si grand qu'il lui fait pitié, à plus forte raison, lui qui n'est qu'un homme du commun, doit tenir la bride à de telles passions, de peur qu'elles ne l'abîment dans un pareil malheur ». (*Discours* [...], *op. cit.*, p. 96-97).

³⁵ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, 1894 (1^{ère} édition), 4^{ème} partie, livre 1, « La première génération des grands classiques », chap. 2 : « Corneille », « 1. La forme du drame cornélien ».

II

LE TEMPS D'HORACE

A. Un moment clé de la carrière de Corneille

Selon Lanson³⁶, « Corneille n'a pas de biographie ». Sans aller jusque-là, on peut reconnaître que sa biographie (son histoire individuelle) n'offre que peu de clés pour mieux comprendre son œuvre, ou plutôt que cette histoire est avant tout l'histoire de son œuvre.

Suivons-le jusqu'en janvier 1641, date de la publication d'*Horace*. Né à Rouen le 6 juin 1606, fils aîné issu d'une famille de robe (son père était maître des Eaux et Forêts), il fit de solides études « humanistes » (langue, histoire et littérature latines, rhétorique) au collège des jésuites de Rouen : notons que la lecture des historiens latins était intégrée dans le cadre de l'instruction morale, parce qu'elle offrait des exemples de vertus à imiter et de vices à fuir. Reçu avocat à l'issue de ces études, il acquit grâce à son père deux charges d'avocat du Roi, ce qui fait de lui un « officier » (titulaire d'une charge au service du Roi), charges qu'il exerça consciencieusement jusqu'à leur résiliation en 1651.

Mais la carrière des lettres le tenta assez vite (sous l'impulsion d'une aventure amoureuse, prétendit-il) : ainsi écrivit-il une comédie, *Mélite*, qui connut un beau succès à sa création par le théâtre du Marais à Paris, lors de la saison théâtrale 1629-1630. Créant ensuite à peu près une pièce par an, avec quelque succès, il attire l'attention de Richelieu, qui le « recrute » pour faire partie de ce qu'on a appelé la « compagnie des cinq auteurs », chargés par le tout-puissant cardinal ministre de contribuer au lustre et à la grandeur de la France, en produisant un théâtre qui puisse accroître son prestige, mais aussi servir la politique royale. Dans ce cadre – dont il s'éloigne assez vite – il collabore à plusieurs pièces. En 1636, il produit, seul, *L'Illusion comique*, célébration de l'art théâtral, et de sa puissance d'illusion, avant l'immense succès – et le notable scandale – du *Cid* (tragi-comédie, janvier 1637).

On le sait, *Le Cid* déclencha une violente querelle, sur l'initiative de deux autres écrivains de théâtre, Mairet et Georges de Scudéry : nombre de « libelles » (petits livrets polémiques, pour ou contre) se succédèrent, avant la parution des *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie intitulée Le Cid*, première publication (plus ou moins suscitée par Richelieu) de la toute récente Académie française, fondée en 1637 sous la haute protection de Richelieu pour que ses membres, choisis parmi les meilleurs écrivains du temps, veillent à la langue et à la littérature françaises. Tout en rendant hommage au succès, l'Académie (essentiellement sous la plume de Jean Chapelain) reprochait à Corneille sa trop grande fidélité à ses sources espagnoles, certains des traits de sa langue, et surtout l'« immoralité » d'un sujet, certes historique, mais qui conduisait à mettre en scène une « fille dénaturée », capable de continuer à aimer, et même d'épouser, le meurtrier de son père. On lui reprochait également des choix dramaturgiques peu conformes au modèle décrit par Aristote dans sa *Poétique*, bref d'être trop proche de ceux qu'on nommait alors les « irréguliers ». Car, au-delà du « cas » Corneille, le temps est à d'intenses débats esthétiques autour de la renaissance de la tragédie, genre dont Aristote avait fait le genre le plus élevé de la poésie, genre que la Renaissance, italienne puis française, en prônant le « retour à l'antique », avait placé au centre des préoccupations esthétiques. Si, depuis la redécouverte de *La Poétique* en Italie au XVI^e siècle, les commentaires italiens, puis européens, enfin français se sont succédés, élaborant peu à peu un corps de « règles », trouvées dans *La Poétique* ou qui en sont déduites (le texte d'Aristote étant sur certains points assez sibyllin), tous n'admettent pas qu'il faille en passer par la soumission à ce qui apparaît à certains (et un peu à Corneille) comme attentatoire tant à la liberté de l'écrivain qu'au plaisir du spectateur.

Cette violente querelle marque un arrêt dans la production théâtrale de Corneille. Il semble qu'il ait pris le temps d'accuser le coup, et de réfléchir à l'inflexion qu'il devait donner

³⁶

Ibid.

à son œuvre. C'est qu'il y avait là un choix autant « politique » qu'esthétique : on sait alors que Richelieu favorise l'expression des thèses des « réguliers », probablement dans la mesure où elles impliquent ordre, obéissance, contrôle, régulation... toutes « valeurs » qui ne pouvaient que satisfaire un ministre soucieux d'établir un pouvoir fort dans une France pacifiée, remise en ordre. Les amis de Corneille se plaignent qu'il n'écrit plus... Cependant, tout en veillant à la publication de ses pièces précédentes, il compose vraisemblablement *Horace*. Mais il attend d'avoir soumis le texte à quelques experts au cours de représentations privées (février-mars 1640), notamment devant Richelieu (selon une lettre de Guez de Balzac du 9 mars 1640), avant de la faire représenter publiquement, probablement au théâtre du Marais, en mai 1640 ; le texte fut publié en janvier 1641, selon l'habitude du temps, qui place toujours la publication d'une pièce après sa création.

Les « experts » auxquels Corneille s'était adressé n'avaient pas vraiment approuvé la pièce, et notamment son dénouement ; mais Corneille finit malgré tout par passer outre. Malgré l'absence de témoignages décisifs, il semble que le succès fut fort moyen, du moins si on en croit l'« Examen » de 1660, qui va jusqu'à parler de « chute » (p. 36) : « C'est une croyance assez générale que cette Pièce pourrait passer pour la plus belle des miennes, si les derniers Actes répondaient aux premiers » (p. 35). Par contre, la dédicace insiste sur l'approbation du cardinal ministre, hautement désignée comme amplement suffisante :

nous n'avons plus besoin d'autre étude pour les [les connaissances de l'art théâtral] acquérir, que d'attacher nos yeux sur Votre Éminence quand elle honore de sa présence et de son attention le récit de nos Poèmes. C'est là que lisant sur son visage ce qui lui plaît, et ce qui ne lui plaît pas, nous nous instruisons avec certitude de ce qui est bon, et de ce qui est mauvais, et tirons des règles infaillibles de ce qu'il faut suivre et de ce qu'il faut éviter. C'est là que j'ai souvent appris en deux heures ce que mes livres n'eussent pu m'apprendre en dix ans ; c'est là que j'ai puisé ce qui m'a valu l'applaudissement du Public, et c'est là qu'avec votre faveur j'espère puiser assez pour être un jour une œuvre digne de vos mains. (p. 160)³⁷

Demi-succès public, donc, querelle encore, mais plus feutrée, davantage « affaire de spécialistes », à plus longue détente – ce qui n'empêche pas que les questions débattues soient d'importance, notamment en ce qui concerne ce qu'on peut appeler le « traitement de l'Histoire », ou, en termes plus esthétiques, la tension entre le vrai (historique) et le vraisemblable propre à l'œuvre d'art, et lié aux bienséances, c'est-à-dire à la portée morale de l'œuvre tragique.

Il faudra à Corneille attendre un peu, écrire et faire jouer *Cinna* (1642) pour acquérir enfin une gloire incontestée, et la consécration littéraire, tant auprès du public qu'auprès des doctes spécialistes de la chose littéraire, réalisant enfin cet accord de tous les publics qu'il disait être le but de son art :

puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la Cour et au peuple et d'attirer un grand monde à leurs représentations. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles afin de ne déplaire pas aux savants et de recevoir un applaudissement universel [...].³⁸

³⁷ Voir les fines analyses de Christian Jouhaud et Hélène Merlin dans « L'écrivain et le ministre », *Dix-septième siècle*, janv.-mars 1994, p. 135-142.

³⁸ Corneille, « Dédicace » de *La Suivante* (1637), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil « L'Intégrale », 1963, Raymond Lebègue et André Stegmann éd., p. 127.

B. La France en 1640

En quoi la très vieille, et même archaïque histoire de la guerre entre Rome et Albe, du duel entre les Horaces et les Curiaces, située à la lisière entre l'Histoire et la légende, pouvaient-elles mériter en 1640 l'intérêt d'un écrivain de théâtre et de son (ses) public(s) ? Il est exclu de penser qu'il puisse y avoir là un quelconque geste « antiquaire » (archéologique) de restauration « curieuse » (pittoresque, exotique, dirait-on aujourd'hui) d'un passé mort et révolu. Emprunter à l'Histoire, c'est pour l'écrivain comme pour son public être capable d'y déceler et d'y lire quelque chose qui parle de (est parlant pour) l'ici et maintenant, qui dit quelque chose de leur Histoire, en vertu du fait que l'Histoire contient en germe des leçons universelles.

Il faut évidemment se garder de ce que le XVII^e siècle (qui en était friand) appelait les « applications », c'est-à-dire les traductions terme à terme de tel événement ou de tel personnage antique en un événement ou un personnage contemporain ; *Horace* y résiste, tout particulièrement. Cependant, pourquoi supposer que les écrivains et leur public du XVII^e siècle n'étaient pas capables de faire ce qu'ont fait les écrivains et leur public au XX^e siècle, c'est-à-dire « reconnaître » dans une vieille histoire des structures, et donc des questions, qui restent pertinentes, voire essentielles, au-delà des différences temporelles, et même idéologiques ? Comme certains critiques modernes, les contemporains de Corneille ont pu voir dans *Horace* non l'image d'un passé lointain, mais un témoignage et une réflexion sur les choses de leur temps. Or, que peut-il y avoir, non de commun, mais de comparable entre la « situation » de la France de 1640, et celle de la Rome royale aux débuts de son histoire ? Ou du moins, quitte à forcer le trait, quels traits de cette histoire peuvent-ils être exploités par l'écrivain, pour en dégager implicitement la parenté avec ceux de l'Histoire contemporaine ?

La guerre entre Albe et Rome est une guerre « fratricide » dans la mesure où elle oppose deux peuples dont l'un est en quelque sorte « fils » de l'autre : Romulus et Rémus sont princes d'Albe ; leurs premiers compagnons sont des Albains qui ont quitté leur ville pour suivre les deux frères, qui se disaient investis d'une mission divine visant à fonder une nouvelle cité. Or, depuis le 19 mai 1635, la France est en guerre contre l'Espagne (guerre qui touche l'Europe entière et qu'on a appelé la Guerre de Trente ans), notamment sur le front du Nord³⁹, alors même que depuis longtemps des liens intenses se sont établis entre les deux royaumes

- sur le plan politique, ce que matérialisent les alliances royales, la plus récente étant le mariage en 1615 de Louis XIII avec Anne d'Autriche, princesse espagnole ;
- sur le plan culturel : Corneille est bien placé pour mesurer tout ce que la littérature française doit alors à la littérature espagnole, lui qui lui a emprunté le sujet du *Cid* ;
- sur le plan religieux : France et Espagne sont les seuls deux grands royaumes catholiques de l'Europe, remparts contre l'extension du protestantisme.

Ainsi, cette guerre peut paraître quelque chose comme une guerre fratricide... Anne d'Autriche, en quelque sorte placée dans la situation de Sabine, n'avait-elle pas été publiquement (et scandaleusement) soupçonnée et accusée en août 1637 d'avoir correspondu en secret avec l'ennemi, son frère Philippe IV d'Espagne, donc de n'avoir pas su sacrifier les liens du sang à ceux du mariage, selon les devoirs d'une épouse, et sa patrie de naissance à sa patrie d'alliance, selon les devoirs d'une Reine – devoirs auxquels elle dut s'engager par

³⁹ Rappelons qu'à l'époque l'Espagne est un Empire immense, qui comprend, outre la péninsule ibérique, une grande partie de l'Amérique du Sud et tout le sud de l'Italie et la Sicile, les Pays-Bas – si bien que la France est prise en tenaille par les ambitions espagnoles, au Nord comme au Sud.

écrit⁴⁰ ? Dans cette situation de guerre, une guerre qui n'était (et loin de là) pas gagnée d'avance pour la France, qui connut quelques épisodes difficiles (ainsi de la prise de Corbie, sur la Somme, par les troupes espagnoles en 1636), Richelieu et Louis XIII durent imposer (y compris, de façon hautement symbolique, à la reine même) une obéissance sans faille aux sujets du Roi, et notamment aux aristocrates appelés à faire la guerre ; ils ne pouvaient donc que soutenir toute entreprise idéologique visant à valoriser le sacrifice sans conditions aux intérêts de la patrie.

Mais il ne faudrait pas oublier qu'à cette possible évocation s'en superpose une autre, peut-être plus profonde : celle des guerres de religion, à peine terminées. En effet, l'Édit de Nantes (1598) fut loin de mettre effectivement fin à la guerre civile ; de nombreux combats eurent encore lieu, auxquels ne mit fin que la paix d'Alès, en 1630. Or être en guerre contre l'Espagne, c'est être en guerre contre un rempart du christianisme face au développement, en Allemagne, en Angleterre, et en France, des partisans de la « religion prétendue réformée », du protestantisme, même si en même temps l'Espagne avait pu à juste titre être accusée de jeter de l'huile sur le feu, et de tâcher de profiter des guerres civiles françaises entre catholiques et protestants, guerres civiles qui effectivement ont traversé les familles, et conduit parfois le frère à se dresser contre le frère, le fils contre le père...

S'opère donc un glissement possible, de la guerre de nations sœurs aux guerres « intestines ». Guerres dont tous, et le pouvoir politique en premier, souhaitent alors consolider l'issue « pacifique », par l'instauration (alors même qu'il y a objectivement un vainqueur et un vaincu) d'une forme de concorde qui, sans faire table rase d'un passé dont on sait bien confusément qu'il ne sera pas si facile à oublier, et qui continue à « faire résurgence », permette néanmoins de « vivre ensemble » au mieux – ce qui implique de trouver un moyen de réguler l'action des quelques fanatiques, insatisfaits d'une paix de compromis, qui continuent à brandir les armes...

Ainsi peut-on voir (comme Corneille lui-même ?) une sorte de parenté structurelle entre la situation historique qui est le sujet du drame, et la situation historique vécue par les Français de 1640 – parenté structurelle qui justifie que l'on fasse de cette vieille histoire une tragédie, car « la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier »⁴¹. Cela implique cependant qu'il faut dépasser ce rapport malgré tout « circonstanciel » à l'Histoire, pour un rapport plus essentiel, plus « philosophique » encore : une tragédie qui emprunte son sujet à l'Histoire – à une histoire particulière – se doit de poser au travers de la « fable » choisie (au sens de sujet) des « questions générales d'Histoire ». L'une de celles-ci est la question des origines et des fondations d'empire. Question qui n'est pas si éloignée elle non plus de la pensée politique en 1640 : si bien sûr la France tire sa gloire d'être un très vieux royaume (une filiation mythique est même établie, par le biais de Francus, empereur des Francs, avec Troie), la propagande royale vise alors à célébrer la monarchie française, et la France, comme étant à l'aube d'un apogée, apogée qui sera considéré comme réalisé sous Louis XIV, comparable à celui de Rome. Apogée qui ne peut se fonder que sur une réconciliation des divers « partis », telle que celle qu'organise, ou veut organiser Tulle, et sur la mise à l'écart, ou la soumission, de tous les « zélés », les fanatiques qui se refusent à toute compromission, à tout pacte de paix.

C. Rome, VII^e siècle avant Jésus-Christ

« La scène est à Rome », sous le règne du roi sabin Tullus Hostilius (Tulle dans le texte, la francisation des noms anciens étant alors courante chez les traducteurs), dit « le belliqueux » (672-640 av. J.-C. selon la tradition historiographique). Rome en est aux prémices de son

⁴⁰ Voir Georges Couton éd., Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, 3 t., t. 1, p. 1544.

⁴¹ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, chap. IX, p. 117.

existence. Tite-Live lui-même ne dissimule pas ce que les récits traditionnels dont il se fait l'écho contiennent d'éléments légendaires, mais il s'efforce malgré tout de retracer fidèlement ce que les Romains disaient de l'histoire de leurs origines, et ne manque pas d'en signaler quelques preuves matérielles qui en attestent (monuments funéraires, rites).

Tullus Hostilius est le troisième roi de Rome. Après la fondation symbolique d'une nouvelle cité par Romulus, fondation marquée par le meurtre de son frère Rémus, Rome est véritablement née grâce à la fusion de deux peuples, celui rassemblé par Romulus et celui des Sabins : la population quelque peu hétéroclite (les bergers qui vivaient dans les collines et les bannis des autres cités) et surtout exclusivement masculine gouvernée par Romulus ayant besoin de femmes pour se perpétuer, les futurs Romains commencent par enlever les femmes de la cité voisine, les Sabines ; s'ensuit une guerre entre les deux peuples, qui aurait pu être dramatiquement sanglante ; les Sabines devenues femmes de Romains s'interposent, et la guerre se termine par une sorte de fusion, les deux rois décidant de se partager le pouvoir. Mais le roi sabin, Tatius, est assassiné ; Romulus gouverne donc seul, jusqu'à sa disparition (il aurait été enlevé par les dieux). Lui succédèrent alors trois rois sabin : Numa Pompilius, roi pieux, puis Tullus Hostilius, roi guerrier, enfin Ancus Martius, roi bâtisseur, avant les trois rois étrusques, dont la tyrannie provoqua la révolte du peuple et la naissance de la République (509 av. J.-C.).

Sous le règne de Tullus Hostilius, comme si l'histoire était vouée à se répéter, du moins en partie, Rome et Albe se dressent l'une contre l'autre. Or les liens entre les deux villes (géographiquement séparées de 25 km) sont, là encore, des liens de parenté : cette fois-ci, c'est par le biais de Romulus, puisque Romulus et Rémus sont les descendants à la dixième génération du fils d'Énée⁴², Iule, fondateur d'Albe.

Corneille s'appuie directement sur le récit de Tite-Live pour évoquer, assez fidèlement, l'épisode des Horaces et des Curiaces⁴³. Notons cependant que la fusion des deux peuples en un seul se termina bien plus brutalement que les discours de Tulle ne le laissent présager à l'acte V : la volonté pacificatrice du Tulle de la fiction, organisant, au niveau des hommes comme au niveau des dieux, la réconciliation, masque en fait la volonté destructrice du Tulle historique, qui finit par raser Albe et déporter à Rome ses habitants, qui s'étaient révoltés contre la domination romaine.

III Les acteurs de l'Histoire

La tragédie, dit Aristote, est une « imitation » [*mimesis*] d'action « faite par des personnages en action » (chap. VI, p. 110) ; la précision qui suit « et non par le moyen d'une narration » induit qu'il désigne par là la spécificité de l'imitation « dramatique » (théâtrale) par rapport à l'imitation « épique » (diégétique, c'est-à-dire utilisant la narration). Par ailleurs, le mot « acteur », jusque vers 1670, ne désigne pas le comédien, mais le personnage : les théoriciens insistent sur le fait que le personnage de théâtre doit être « agissant », qu'il est pleinement acteur de sa propre histoire. Ce qui ne signifie pas que le dramaturge doive montrer sur scène des actions au sens propre ; au contraire, la règle de l'unité de lieu (ici, on ne saurait assister au combat des Horaces et des Curiaces, car il faudrait pour cela changer de lieu, le rideau s'étant levé sur une salle de la maison des Horaces) et le respect des bienséances autant que de la qualité esthétique (il ne faut pas ensanglanter la scène, car cela pourrait provoquer chez les spectateurs des émotions trop violentes, et désagréables ; et puis c'est un moyen trop facile pour susciter l'émotion) exigent que l'essentiel des (vraies) actions, celles qui passent par le geste et non par le discours (se battre, frapper, tuer...) se passent « hors scène ». Tout se passera donc dans le dialogue, un dialogue qui va raconter la violence guerrière renvoyée hors

⁴² Rappelons qu'Énée lui-même s'est établi dans le Latium en épousant la fille du roi Latinus : le peuple latin est ainsi symboliquement issu de la fusion des guerriers venus d'Orient et des femmes autochtones.

⁴³ Voir J.-P. Chauveau, *Horace, op. cit.*, p. 138-144.

scène, ou encore un dialogue où la parole est performative, où la parole est action : on se bat, on se tue, on se sauve la vie... avec des mots.

Une telle conception de l'action théâtrale, et du personnage de théâtre comme acteur, implique qu'il ait, de toutes façons, quelque chose à faire – et donc qu'il soit pleinement responsable de ce qui se passe. Autrement dit, ce sont d'abord les hommes qui font l'Histoire. Mais à chacun son rôle. Il peut paraître évident que, dans le contexte de la guerre, « faire l'Histoire » revienne avant tout aux « combattants pour la cause commune » (v. 307), dont l'affrontement va décider du sort des deux peuples :

Que chaque Peuple aux siens attache sa fortune,
Et suivant ce que d'eux ordonnera le Sort,
Que le faible parti prenne loi du plus fort. (v. 308-310)

Ainsi, « Le sort de nos guerriers règlera notre sort » (v. 330). Le roi Tulle insiste, au dénouement, sur le rôle décisif joué par Horace, évoquant ce bras qui le « fait aujourd'hui maître de deux États », lui mettant « deux sceptres en [sa] main » (v. 1742-1743) :

Sans lui j'obéirais où je donne la loi,
Et je serais Sujet où je suis deux fois Roi. (v. 1745-1746)

Et c'est l'argument le plus puissant du Vieil Horace contre la condamnation de son fils que de rappeler non seulement que sans lui « Rome aujourd'hui cesserait d'être Rome » (v. 1684), mais de présager que « Ce qu'il a fait pour elle il peut encor le faire, / Il peut la garantir encor d'un sort contraire [...] » (v. 1703-1704) – argument qui sera repris par Tulle. Celui-ci souligne à quel point les Princes ont besoin non tant de bons Sujets « aux vœux impuissants » (v. 1748), que d'hommes exceptionnels qui sachent « par d'illustres effets assurer leurs États » (v. 1750), ayant « l'art et le pouvoir d'affermir des Couronnes » (v. 1751).

Cependant, c'est fausser le sens de la pièce, donc fausser le sens que Corneille veut que son public tire de cette Histoire, que de ne pas remarquer deux faits importants. D'abord, que les derniers mots (dans la version définitive) sont réservés à la parole performative – il s'agit là de décisions et d'ordres qui seront obéis – du Roi, qui en ce sens non seulement juge du bilan de l'Histoire passée, mais programme l'Histoire à venir, pour sa plus grande gloire et pour la gloire de Rome, ce qui prouve qu'il dispose lui aussi d'une « puissance d'agir », d'une vertu, mais d'une nature différente de celle du héros épique, puisqu'elle réside avant tout dans la force de sa parole, et dans sa capacité à organiser la paix après avoir dirigé la guerre.

Ensuite, que le dernier ordre que donne le Roi vise à reconnaître et à magnifier d'autres héros, en leur dressant un monument, c'est-à-dire ce qui doit rester comme témoin de l'Histoire. C'est le rôle qu'assigne Tite-Live aux sépultures dans son récit, mentionnant d'abord les stèles des Curiaces,

encore debout au même endroit où chacun d'eux vint à rendre l'âme : des deux Romains en un seul tombeau en tirant vers Albane [Albe], et des trois Albaniens du côté de Rome, mais à la même distance et selon qu'ils finirent leurs jours.⁴⁴

Ces sépultures demeurent ainsi comme la trace matérielle de l'Histoire du combat. Ensuite, il mentionne la « sépulture de pierre de taille [dressée] au propre lieu où [Camille] expira », c'est-à-dire « hors de la porte Capène »⁴⁵. On remarque l'infidélité faite à l'Histoire par Corneille, qui évoque un tombeau commun pour Curiace et Camille : cela vise bien sûr à renforcer le pathétique du dénouement en reprenant le motif romanesque de la réunion des

⁴⁴ Cité par J.-P. Chauveau, *Horace, op. cit.*, p. 142.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 144 et 142.

amants dans la mort, faute d'avoir pu être unis dans la vie⁴⁶. Mais c'est aussi peut-être une manière de signifier qu'il y a un autre héroïsme, l'héroïsme amoureux, qui peut s'allier ou s'opposer à l'héroïsme guerrier : si Camille a voulu en vain faire prévaloir la morale amoureuse contre la morale guerrière, si elle a fini par maudire le vainqueur, Curiace quant à lui a tenté (doit-on considérer sa mort comme un échec ?) de concilier ce qu'il devait à son amante et ce qu'il devait à sa patrie. Et c'est au « grand cœur » de Sabine aussi que s'adresse Tulle, qui lui rappelle (v. 1769-1770) qu'elle se doit d'être digne de la vertu de ses frères, après Le Vieil Horace :

Tous trois désavoueront la douleur qui te touche,
Les larmes de tes yeux, les soupirs de ta bouche,
L'horreur que tu fais voir d'un mari vertueux,
Sabine, sois leur sœur, suis ton devoir comme eux. (v. 1643-1646)

Tâchons donc d'analyser la part respective d'action dans l'Histoire de tous les héros de la tragédie, et le sens qu'on peut donner à ces actions.

A. Les Héros

Selon Jean Rohou,

Les deux tiers [des tragédies créées entre 1634 et 1651] ont pour structure majeure le rapport entre l'État, salubre ou tyrannique, et les personnages principaux, rebelles, sauveurs ou victimes d'un injuste despotisme. Le terme État, quasiment absent des tragédies de naguère, devient un mot-clef, avec des formules frappantes qui sont autant d'arguments décisifs : « la raison d'État », « un crime d'État », « le bien de l'État », « le bonheur de l'État ».⁴⁷

Ces personnages principaux, ce sont les héros, ceux qui s'élèvent au-dessus de la condition humaine (n'oublions pas qu'en grec « héros » signifie demi-dieu⁴⁸) pour commander à l'Histoire, ce qui leur accorde une dimension sacrée, l'Histoire étant aussi l'affaire des dieux, et ce qui fait potentiellement d'eux des modèles, qui incarnent un « appel » lancé à l'humanité ordinaire. Or « Il y a des héros en mal comme en bien »⁴⁹ – et il y a des héros ambigus, que leur « héroïsme » soit problématique, ou que leur gloire soit vertueuse ou criminelle, et l'on sait l'ambivalence du terme *sacer*, tant ce qui est sacré est à la fois admirable et terrifiant.

I. Curiace

Si sa nature de héros est problématique, au fond c'est tout simplement parce qu'il est vaincu. Or la tragédie comme l'Histoire ont tendance à déclarer, explicitement ou implicitement, « *Vae victis* »⁵⁰.

Pourtant, pour Curiace comme pour Horace, il n'est aucunement question de se dérober à son devoir de soldat, même si celui-ci entre en contradiction avec son devoir d'amant

⁴⁶ Voir à ce sujet le dossier de textes établi par Éric Tourrette dans son édition d'*Horace* (Paris, Bordas, « Univers des lettres », 2004, p. 179-185) : *Tristan et Iseut* (XII^e siècle), une nouvelle du *Décameron* de Boccace (XIV^e siècle), à quoi on peut ajouter l'histoire de Roméo et Juliette, racontée dans une des nouvelles du *Novellino* de Matteo Bandello (1554), nouvelle traduite en français par Pierre Boaistuau, dans un recueil intitulé *Histoires tragiques* (1559). C'est certainement cette traduction qui inspire Corneille, car il ignore probablement l'existence de la pièce de Shakespeare, issue d'une traduction anglaise du même texte.

⁴⁷ Jean Rohou, « Corneille : dramaturgie et politique », dans Daniel Riou dir., *Lectures de Corneille*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997, p. 15-36, p. 21.

⁴⁸ Voir, pour plus de précisions, *L'Héroïsme*, Paris, Belin, « Lettres Sup. Un thème, trois œuvres », 2000, notamment les pages 277-314 (Marie-Christine Bellosta, « Pour aborder le thème »).

⁴⁹ La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maxime morales*, 1665, n° 185.

⁵⁰ Rappelons que cette phrase (« Malheur aux vaincus ») fut dit-on prononcée par le chef des Gaulois qui avaient vaincu Rome et lui avaient imposé un très lourd tribut, vers 390 av. J.-C.

(insistons sur ce point : c'est un conflit de devoirs, et non un conflit entre honneur et amour). Placé au fond dans une situation comparable à celle de Rodrigue, il n'a quant à lui même pas ce temps d'hésitation dont rendent compte les stances, tant le devoir patriotique l'emporte clairement sur le devoir amoureux, et il dit à Camille la même chose que Rodrigue se dit à lui-même : comment Camille, et sa famille, pourraient-elles accepter un amant déshonoré (problème dont Camille est parfaitement conscience, comme le prouvent les vers 253-258) ? À Camille qui voudrait le voir désertir au nom de l'amour, il rappelle que l'amour ne saurait exister sans l'honneur, « J'aime encor mon honneur en adorant Camille » (v. 264).

Curiace – qui ignore encore ce qui l'attend – félicite (sincèrement !) Horace du choix de Tulle qui honore sa « maison » (v. 347-356), choix qu'il estime d'avance « fatal » pour Albe, vouée à la défaite par la valeur des héros que Rome a élus (v. 367-369). Apprenant qu'il est voué à faire face à Horace, il manifeste sa révolte. C'est alors qu'Horace l'invite, comme il y invitera Camille et Sabine, à élever son propre sacrifice, sa propre vertu (« Une telle vertu n'appartenait qu'à nous », v. 483), à s'élever jusqu'à lui dans les hautes sphères d'une vertu « extraordinaire », sans entraves ni conditions (voir v. 437-452). Mais Curiace se refuse à adopter le système de valeurs (on dirait aujourd'hui l'idéologie) « inhumain » d'Horace, quitte à être un vaincu de l'Histoire... Intéressante façon de problématiser l'inefficacité militaire des bons sentiments : Curiace se veut humain (voir v. 482), récuse l'inhumanité de la « vertu » d'Horace – mais la sanction de l'Histoire sera clairement que la victoire appartient aux forts, non aux justes.

2. Le Vieil Horace

Le Vieil Horace est peut-être le caractère le plus « romain » de la pièce, du moins aux yeux des lecteurs du XVII^e siècle. Il est en effet construit sur un modèle que les Romains de l'Empire avaient déjà eux-mêmes constitué en modèle idéal, tout en le renvoyant à un passé révolu, celui du *paterfamilias* des premiers temps de Rome, du « Vieux Romain ».

L'élément historique⁵¹ [...], c'est ce type du Romain républicain, patriote, désintéressé, amoureux de la gloire, superbe de fermeté et de fierté : type formé dans les écoles des rhéteurs⁵² à la fin de la république, développé dans Tite-Live, dans Florus, dans Valère-Maxime, encore agrandi par les moralistes satiriques qui en écrasent la petitesse de leurs contemporains, par Sénèque, par Juvénal, assoupli et animé par Plutarque, transporté par la Renaissance dans notre littérature : Montaigne l'évoque parfois, Amyot l'étale, et, au temps même de Corneille, Balzac le grave avec une netteté dure dans ses dissertations sur le *Romain* et sur la *Gloire*.⁵³

Balzac dit ainsi du « Romain » qu'il

ne connaît ni Nature, ni Alliance, ni Affection, quand il y va de l'intérêt de la Patrie, il n'a point d'autre intérêt particulier que celui-là, et n'aime ni ne hait que pour des considérations politiques.⁵⁴

On voit bien ici la conjonction (et la confusion) du mythe et de l'Histoire : si Le Vieil Horace peut paraître « vrai », c'est en ce qu'il est conforme à une sorte de mythe historique du Père entièrement dévoué à la patrie, exerçant tout pouvoir sur ses enfants, et « sublime »⁵⁵ dans le sacrifice qu'il fait d'eux à la cause publique.

⁵¹ Dans la tragédie de Corneille en général.

⁵² Professeurs d'art oratoire.

⁵³ G. Lanson, *op. cit.*

⁵⁴ *Œuvres* [1665], Genève, Slatkine, 1971, t. II, p. 421.

⁵⁵ Rappelons que Boileau citera, dans sa préface à sa traduction du *Traité du sublime* de Longin (1674) le « Qu'il mourût » (v. 1021) du Vieil Horace comme un exemple de parole sublime, c'est-à-dire aussi simple que profonde et frappante.

3. Horace

Le personnage, dès les premières réceptions, a concentré toute l'attention de la critique, au point de fausser les perspectives, et ce de manière souvent contradictoire et même polémique, qu'on voie en lui un héros sublime, allant jusqu'au bout du sacrifice de soi quoi qu'il lui en coûte (à vrai dire, il ne « dit » pas vraiment qu'il lui en coûte – et rappelons à ce propos qu'il est de bonne méthode de considérer qu'un personnage de théâtre est dans ce qu'il dit...), ou un « pantin vide et inhumain », adonné aux « jeux puérils et “barbares” de guerriers fanfarons »⁵⁶, ce qui ne tient nul compte de son attitude envers Sabine.

Je voudrais ici déplacer un peu la perspective généralement adoptée, perspective visant à interpréter le personnage comme personnage de fiction, c'est-à-dire comme personnage inventé selon les intentions de son créateur, pour le considérer comme personnage historique, certes transformé par l'élaboration littéraire, mais tout de même personnage « ayant existé », voire comme personnage ressemblant à d'autres personnages « ayant existé », et étudier ce qu'il a pu donner à penser de l'Histoire à Corneille, ainsi que ce qu'il peut nous donner à penser de l'Histoire. Notons que pour qu'un individu particulier (le « Horace » qui a peut-être vécu sous le roi Tullus Hostilius) puisse donner à penser quelque chose de l'Histoire, encore faut-il qu'il ne soit pas conçu comme exceptionnel, unique, mais comme représentant d'une certaine sorte de personnage historique, ou au-delà d'une certaine sorte d'hommes. Bref, en quoi et de quoi Horace peut-il être considéré comme « typique » ?

C. a) Sur le plan historique

« Au grand homme la patrie reconnaissante » : tel est en substance le discours de Tulle à Horace, tout en lui offrant non un tombeau mais un piédestal :

Assez de bons Sujets dans toutes les Provinces
Par des vœux impuissants s'acquittent vers leurs Princes.
Tous les peuvent aimer, mais tous ne peuvent pas
Par d'illustres effets assurer leurs États [...]. (v. 1747-1750)

Horace représente donc l'Homme providentiel, capable par sa seule action – souvent symbolisée par un « geste » significatif – de changer le cours de l'Histoire. Cela renvoie à une conception de celle-ci comme dominée par la geste (les actions d'éclat) des grands hommes, conception qui trouve son expression première, pour un homme du XVII^e siècle, dans les *Vies des hommes illustres* de Plutarque, un des livres canoniques de la culture de l'époque ; conception qui s'exprime encore par exemple dans le *De viris illustribus urbis Romae* (Les Hommes illustres de la ville de Rome) de l'abbé Lhomond (1775), livre dans lequel des générations d'écoliers ont appris l'histoire romaine, au travers de l'admiration due à ces grands hommes, dont par ailleurs les peintres, les graveurs, les dessinateurs, donnaient à voir les actes hautement significatifs : ainsi des Horaces prêtant serment, dans le tableau néo-classique de Jean-Louis David (1784). On peut considérer le frontispice de l'édition originale d'*Horace* (voir illustration) comme une représentation de ce type, isolant le geste exceptionnel dans l'Histoire, et rappelant la formule de Tite-Live : « *Nec ferme res antiqua alia est nobilior* », que Corneille traduit ainsi dans sa dédicace : « il n'y a presque aucune chose plus noble dans toute l'Antiquité » (p. 159)⁵⁷.

On peut noter que cette façon de penser l'Histoire comme une sorte de bruit de fond sur lequel se détachent les gestes exceptionnels d'hommes exceptionnels n'est nullement périmée, du moins dans l'opinion commune. À en rester au seul contexte des temps de guerre on pourrait

⁵⁶ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, cité par É. Tourrette, éd. d'*Horace*, op. cit., p. 189.

⁵⁷ Gravure signée de Charles Lebrun. Voir son commentaire dans l'édition d'*Horace* par É. Tourrette, op. cit., p. 136-137.

évoquer Napoléon au pont d'Arcole (tableau d'Antoine Gros, 1798), la sculpture évoquant le « Tigre » Clémenceau ou, dans la mémoire auditive, le discours de Churchill le 13 mai 1940 et l'appel du 18 juin 1940 du général de Gaulle...

D. b) *Sur le plan politique*

Les hommes providentiels, ainsi que le dit Horace, sont « hors de l'ordre commun » (v. 436). Ils disposent au suprême degré de la « vertu », c'est-à-dire de la puissance d'agir, de la force, tant du corps que de l'âme, voire de la violence virile (vertu vient du latin *vir*, l'homme, le mâle). Puissance d'agir, puissance aussi de renverser les obstacles, quels qu'ils soient, quand elle se donne un but à atteindre.

Et en ce sens, les héros ont toujours quelque chose de transgressif, de « hors norme », qui en fait des êtres à la fois nécessaires et dangereux pour « l'ordre commun » (v. 436). Le pouvoir politique, notamment lorsqu'il faut passer de l'événement exceptionnel (la situation de guerre) à l'organisation du retour au cours ordinaire des choses (l'état de paix) se doit de réguler, contrôler, normaliser cette violence qui n'a plus d'emploi – tout en se réservant la possibilité de la déclencher à nouveau, si la situation à nouveau l'exige.

Bref ce que représente le rapport entre Tulle et Horace, comme d'ailleurs le rapport entre le roi Fernand et Rodrigue, entre Auguste et Cinna, c'est la nécessité pour le pouvoir politique légitime d'avoir à faire face à la nature ambivalente du chef de guerre, aussi dangereux qu'utile, toujours potentiellement « *trop* magnanime » (v. 1759). L'hésitation de Corneille lui-même, qui parle de « chaleur généreuse » en 1641 (v. 1761), corrige en « chaleur dangereuse » en 1656, et revient à « chaleur généreuse » en 1660 est significative. Ce danger, Valère le dénonce très clairement : « Arrêtez sa fureur » (v. 1491), demande-t-il au roi, avant qu'il ne s'estime le maître :

Faisant triompher Rome il se l'est asservie,
Il a sur nous un droit, et de mort, et de vie,
Et nos jours criminels ne pourront plus durer
Qu'autant qu'à sa clémence il plaira d'endurer. (v. 1507-1510)

« Sauvez-nous de sa main » (v. 1534), conclut-il.

Il faut reconnaître qu'Horace prétend quant à lui se soumettre entièrement au jugement du Roi. Mais ce n'est pas sans quelque rancœur dissimulée :

[...] À quoi bon me défendre ?
Vous savez l'action, vous la venez d'entendre ;
Ce que vous en croyez me doit être une loi.
Sire, on se défend mal contre l'avis d'un Roi,
Et le plus innocent⁵⁸ devient soudain coupable
Quand aux yeux de son Prince il paraît condamnable.
C'est crime qu'envers lui se vouloir excuser,
Notre sang est son bien, il en peut disposer,
Et c'est à nous de croire, alors qu'il en dispose
Qu'il ne s'en prive point sans une juste cause. (v. 1535-1544)

Préceptes de la juste obéissance due au souverain absolu par les sujets, ou reproche implicite ?

En tout cas, Tulle prend soin d'insister sur le fait qu'il gracie⁵⁹, et n'absout pas, Horace, à condition qu'il n'oublie ni que sa grandeur ne vient que de ce qu'il se met au service de l'État

⁵⁸ Il estime donc l'être ?

⁵⁹ G. Couton rappelle à ce sujet qu'il existait dans le droit français une procédure dite d'abolition, selon laquelle le crime était censé ne pas avoir été commis (*op. cit.*, p. 1548).

(« Vis pour servir l'État », v. 1763), ni qu'il lui incombe d'admettre que désormais Rome et Albe sont en paix (« vis, mais aime Valère », v. 1763).

On peut penser qu'on a là une sorte de représentation « optimiste » (comme dans *Le Cid*, comme dans *Cinna*) de la capacité du pouvoir politique à gérer le chef de guerre, qui n'atténue pas les problèmes posés par la tension récurrente dans l'Histoire entre les représentants de l'ordre légitime, et les individus qui peuvent tout autant le menacer que le sauver, voire le perdre en le sauvant. Ainsi Tulle souligne-t-il à plusieurs reprises ce lien, apparemment paradoxal, en réalité pour ainsi dire nécessaire, entre sauver l'État (par un meurtre légitime) et le menacer (par un meurtre illégitime) :

Ce crime, quoique grand, énorme, illégitime,
Vient de la même épée, et part du même bras
Qui me fait aujourd'hui maître de deux États. (v. 1740-1742)

D'une cause si belle il faut souffrir l'effet. (v. 1761-1762)

Puisqu'en un même jour l'ardeur d'un même zèle
Achève le destin de son Amant [Curiace] et d'elle [Camille]. (v. 1779-1780)

Le mot de « zèle » dans ces ultimes paroles du Roi est lourd de significations historiques. Une des leçons en effet des guerres de religion fut une méfiance certaine envers ceux que l'on appelait les « zélés » – nous dirions aujourd'hui les fanatiques ou les extrémistes – parce qu'ils font perdurer la violence en refusant tout compromis (on les opposait en ce sens aux Politiques) et parce qu'ils finissent par desservir leur cause en la servant avec trop d'intensité et de « pureté ». On peut ici considérer que la pièce, au contraire, vise à restaurer une certaine confiance dans l'action militaire, et le dévouement patriotique, à condition qu'ils soient tous deux contrôlés par un chef d'État puissant, plus puissant que les chefs de guerre qu'il emploie à son service.

Corneille a pu ainsi donner à réfléchir à leur propre Histoire à des spectateurs dont les pères et les grands-pères avaient vécu les guerres de religion, et les soubresauts qui les avaient suivis, tant d'ordre religieux (ainsi la flambée des attaques véhémentes du père Garasse contre les libertins) que d'ordre politique, notamment de la part de grands aristocrates rebelles au pouvoir royal.

E. c) *Sur le plan psychologique*

Si les Héros revenus de guerre sont dangereux – comme l'ont montré les films américains sur le retour du Vietnam, comme le montrent ceux qui, revenus de tel ou tel conflit, ont été incapables de se réadapter à la vie civile, et se sont faits mercenaires – c'est qu'ils sont atteints d'un double traumatisme, dont là encore Horace est très représentatif.

D'une part, il y a comme une sorte de séduction (perverse) de l'exceptionnel ; à vivre au-delà de ses limites, on en arrive à ne plus trouver goût à vivre dans l'ordinaire et le quotidien ; c'est exactement ce qu'Horace exprime, et ce sentiment est si puissant chez lui qu'il demande la mort, au nom de sa gloire :

Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière
À montrer d'un grand cœur la vertu tout entière ; [...]
Et quand la renommée a passé l'ordinaire,
Si l'on n'en veut déchoir, il faut ne plus rien faire. [...]
Votre Majesté, Sire, a vu mes trois combats,
Il est bien malaisé qu'un pareil les seconde,
Qu'une autre occasion à celle-ci réponde,
Et que tout mon courage, après de si grands coups,
Parvienne à des succès qui n'aillent au-dessous ;

Si bien que pour laisser une illustre mémoire,
 La mort seule aujourd'hui peut conserver ma gloire [...]. (v. 1555-1556 ; v. 1571-1572 ;
 v. 1574-1580)

Si bien que certains ont vu, dans les ordres de Tulle, une punition pire que la mort...

D'autre part, la situation de guerre exige de ne plus voir en autrui qu'un ennemi à abattre, celui-ci fût-il votre ami, votre frère, votre sœur... Et il y a un risque qu'on ne puisse plus revenir en arrière, que cette inhumanité acquise et probablement nécessaire – certains voient dans « l'humanité » manifestée et revendiquée par Curiace la cause même de sa défaite – ne devienne irréversible, tant le traumatisme a été grand. Certes, Horace semble n'avoir guère d'efforts à faire, et c'est d'ailleurs ce dont il se glorifie devant Curiace. Mais il faut lire toute la pièce : quelques scènes plus tard, devant les pleurs de Camille et de Sabine, Horace lui aussi, comme Curiace, manifeste quelque faiblesse :

SABINE

Vous poussez des soupirs, vos visages pâlisent !
 Quelle peur vous saisit ? sont-ce là ces grands cœurs,
 Ces Héros qu'Albe et Rome ont pris pour défenseurs ?

HORACE

Que t'ai-je fait, Sabine, et quelle est mon offense,
 Qui t'oblige à chercher une telle vengeance ?
 Que t'a fait mon honneur, et par quel droit viens-tu
 Avec toute ta force attaquer ma vertu ?
 Du moins contente-toi de l'avoir étonnée [...]. (v. 664-671)

Or, cet Horace presque humain, quand il revient après la bataille, avec les épées des Curiaces en signe de victoire, est encore tout entier dans cet effort inhumain d'étouffer en lui « tous autres sentiments » (v. 494) que le désir de tuer l'ennemi, sous quelque visage qu'il se présente, et qui tout à coup s'incarne à ses yeux dans Camille...

Certes, la scène suivante montrera le héros « revenu à lui » – mais non du tout repenti, ce que confirmeront constamment ses paroles : à aucun moment, il n'exprimera le moindre remords, ni même le moindre regret (excepté celui que cette mort souille sa gloire aux yeux de l'opinion commune). « Ma main n'a pu souffrir de crime en votre race » (v. 1427) dit-il à leur père, Camille était criminelle envers l'État, il l'a tuée, et ce fut une exécution raisonnable.

Valère n'a peut-être pas tort de craindre l'inhumanité du héros...

F. d) Sur le plan anthropologique

Certes, Horace prétend tuer sa sœur en toute lucidité : « ma patience à la raison fait place » (v 1319), autrement dit, c'était sa patience à supporter les agressions verbales de Camille envers lui, mais surtout envers Rome, qui était (aurait été) déraisonnable. Et lorsque Procule lui reproche, fort timidement, ce geste, il le qualifie d'« acte de justice » (v. 1323). Pourtant, Corneille parle, à propos de ce même geste, d'un « emportement [...] extraordinaire », qu'il se reproche d'ailleurs de n'avoir pas assez préparé (dans la tragédie, comme rien n'arrive par hasard, tout ce qui se produit doit être en germe dès le commencement) par « la peinture de la vertu farouche d'Horace » (« Examen », p. 36).

Donc, deux points à souligner. D'abord, que le geste d'Horace est considéré, par Corneille lui-même, et quoi qu'en dise constamment son auteur, comme un de ces emportements que provoquent les passions, ici celles de la haine et celles de la vengeance. Horace, incapable d'analyser lucidement son geste, figurerait ainsi comme un exemple de ce tragique aveuglement sur soi propre à l'être humain, dont Œdipe offre la figure inversée emblématique (c'est parce

qu'il est devenu moralement lucide qu'il se crève les yeux). Horace méconnaît ce en quoi son geste était bien, comme le dit Le Vieil Horace, l'effet d'un « premier mouvement » (v. 1648), une réponse à la passion (amoureuse) de Camille par une égale passion (patriotique), l'effet d'une « chaleur » (v. 1761), voire d'une « fureur » (v. 1489) et d'une « rage » (v. 1515), qu'il a pris pour un acte raisonnable et raisonné.

Si bien qu'à l'aveuglement s'ajoute ici l'analyse augustinienne⁶⁰ de l'être humain comme « être de désir », soumis aux désirs de jouir (*libido sentiendi*), de dominer (*libido dominandi*) et au désir de savoir (*libido sciendi*), trois « concupiscences » (selon la traduction du XVII^e siècle) qui s'ancrent profondément dans l'amour de soi propre à l'être humain. C'est bien ce désir de domination que dénonce Valère en Horace (« Faisant triompher Rome il se l'est asservie », v. 1507), désir appuyé au bout du compte sur l'amour de soi, dans la mesure où Horace a l'orgueil de se confondre avec Rome : orgueil infondé, notamment politiquement, puisque seul le Roi peut prétendre à confondre ses intérêts avec ceux de l'État – à condition toutefois de faire de ceux de l'État ses intérêts propres.

Selon un autre mode d'analyse, remontant celui-là à l'anthropologie qui s'exprime dans la tragédie grecque, Horace apparaît comme en proie à l'*ubris*, cet orgueil excessif de l'homme qui le fait se prendre pour un Dieu... En l'occurrence, non seulement en s'arrogeant un droit de vie et de mort illégitime sur ses concitoyens (« Il a sur nous un droit, et de mort, et de vie », Valère, v. 1508), mais aussi en se conduisant davantage en sacrificateur qu'en soldat. Il est intéressant en effet de voir comment Corneille modifie les paroles prononcées par Horace lors de la mort du troisième de ses adversaires. Selon Tite-Live, il se serait écrié : « J'ai déjà [...] envoyé là-bas deux des frères ; le troisième, avec la cause de cette guerre, je l'y vais dépêcher aussi, à ce que dorénavant le Romain commande sur l'Ablanien »⁶¹. Simple expression du triomphe du guerrier. Or chez Corneille Horace, selon le témoignage de Valère, dit ceci :

« J'en viens d'immoler deux aux Mânes de mes frères,
Rome aura le dernier de mes trois adversaires,
C'est à ses intérêts que je vais l'immoler » [...].
L'Albain percé de coups ne se traînait qu'à peine,
Et comme une victime aux marches de l'Autel,
Il semblait présenter sa gorge au coup mortel.
Aussi le reçoit-il, peu s'en faut, sans défense [...]. (v. 1131-1133 et 1136-1139)

« C'est peu pour lui de vaincre, il veut encor braver » (v. 1130) : preuve d'*ubris* que cette posture quasi religieuse d'Horace, offrant à Rome en quelque sorte un sacrifice humain. Si bien que, quoi qu'en dise Corneille lui-même, il a bien construit son héros comme un personnage qui, par *ubris*, se prend en quelque sorte pour le bras armé de Dieu, *ubris* dont, pour Corneille, l'histoire des guerres de religion avait offert de nombreux exemples...

B. Les femmes

1. Le « parti des femmes »

Considérer Sabine et Camille comme des « acteurs » de l'Histoire est évidemment problématique. N'étant pas de sang royal – ce qui leur permettrait de détenir, ou du moins de prétendre à détenir, un certain pouvoir politique – elles sont constamment renvoyées, notamment par Le Vieil Horace, à leur statut de « femmes », tenues à l'écart des affaires héroïques et enfermées dans l'espace privé de la maison. On pourrait s'offusquer de ce que

⁶⁰ Saint Augustin (354-430), père de l'Église, décrit, au travers de ses *Confessions*, une anthropologie qui fait de l'homme un être de désir incapable de parvenir à son salut sans la grâce divine, notamment à cause des ruses de l'amour propre (qui le conduisent à s'aimer lui-même plus qu'à aimer Dieu). Son influence fut très importante sur la pensée occidentale, notamment en France au XVII^e siècle.

⁶¹ Cité par J.-P. Chauveau, *Horace, op. cit.*, p. 141.

j'emprunte son vocabulaire, qui peut aujourd'hui paraître misogyne, et que je ne parle pas ici, en face ou aux côtés des héros, d'héroïnes. Ce n'est pas que Corneille ne pense pas qu'il ne puisse y avoir, dans l'Histoire, des héroïnes – ce que son siècle admire (et redoute à la fois) sous le nom de « femmes fortes », capables d'agir dans l'Histoire, voire d'en modifier le cours. Sans avoir la monstruosité mythologique de Médée, l'héroïne de la première tragédie de Corneille, ni atteindre au sublime dans le mal de la Cléopâtre de *Rodogune* (1647), Camille est bien une de ces femmes fortes capables au moins de prétendre imposer leur volonté agissante pour modifier le cours des choses (Sabine, par contraste, déplore son impuissance). Mais c'est que Corneille tend vraiment, dans cette pièce, à constituer une sorte de « parti des femmes », nommément désigné comme tel, et qui, en tant que tel, revendique, et peut-être bien obtient, en tout cas propose comme légitime, une place dans la décision politique, et pourquoi pas dans l'Histoire.

Certes, il faut tenir compte des nécessités dramaturgiques. Compte tenu de la volonté de Corneille de respecter l'unité de lieu (qu'il déclare « exacte » dans son « Examen », p. 37-38), ainsi que les contraintes des bienséances, qui interdisaient la représentation du combat sur scène (représentation d'ailleurs assez difficile à imaginer techniquement sur les scènes étroites de ce temps – mais après tout cela n'empêcha pas Shakespeare de « donner à voir » des batailles... l'interdiction est donc bien d'ordre théorique), le combat ne pouvait avoir lieu que « hors scène ». Mais encore fallait-il le « raconter » – en produire un récit sur le mode historique – sur scène. Cependant le récit, au théâtre, n'est admissible, aux yeux des théoriciens, que s'il est justifié de façon interne, c'est-à-dire s'il y a bien, parmi les personnages, quelqu'un qui a besoin de ce récit, et si ce récit a quelque fonction dans le drame qui se joue. Or imaginer que Le Vieil Horace, par crainte des réactions des femmes, leur interdise d'assister au combat (alors qu'il se déroule sous les yeux du peuple assemblé) et s'en prive lui-même (pour les garder ? pour venir les informer du début du combat, voir v. 928-931 ?) permet à Corneille de constituer un « public » que ce récit doit intéresser au premier chef, et dont ce récit conditionnera les réactions. Qui plus est, ce renfermement des femmes dans l'espace de la *domus* satisfait aux bienséances internes, en ce qu'il apparaît comme historiquement et sociologiquement vraisemblable aux yeux d'un public informé de ce schéma culturel méditerranéen, toujours valable au XVII^e siècle (on trouve souvent dans les romans par exemple exprimée l'idée que les femmes italiennes et espagnoles sont beaucoup moins libres de sortir de l'espace domestique que les femmes françaises).

Cependant, cet enfermement des femmes est aussi très signifiant sur le plan idéologique. Tout en représentant en effet le fait que les femmes « ordinaires » (par équivalence, on peut affirmer que le public du XVII^e siècle voyait en elles des aristocrates, mais encore une fois, elles ne font pas partie des princesses de sang) n'ont aucun pouvoir « politique », ne jouent aucun rôle officiel dans les prises de décision, par le choix de l'espace des femmes comme espace scénique, c'est-à-dire espace discursif, Corneille leur donne majoritairement la parole. Dans cette pièce où de nombreux critiques ont voulu voir une épopée, et ne s'intéressent souvent qu'à la problématique du héros, les femmes (Sabine, Camille, Julie) sont présentes en scène 32 fois (si l'on tient compte de la présence de Julie lors de la dernière scène), les hommes 30 fois. Camille apparaît en scène 15 fois, Sabine 11, Julie, 5 ou 6, tandis que Curiace y apparaît 8 fois, Le Vieil Horace 10, Horace 12. De plus, seules Sabine (III, 1, 53 vers) et Camille (IV, 4, 55 vers) ont droit à un monologue, dont on sait qu'il est un privilège accordé parcimonieusement, et aux seuls « premiers Acteurs ». Bref, dramaturgiquement parlant, *Horace* est tout autant, voire plus, la tragédie des femmes que la tragédie des hommes, la tragédie des conséquences de la guerre vues du point de vue des femmes (comme *Les Perses* d'Eschyle, ou *Les Troyennes* d'Euripide) que la tragédie de la guerre. Et donner la parole aux femmes permet à Corneille de leur faire exprimer leurs propres raisons, leur propre vision de l'action politique qui est en train de se dérouler. Ce qui leur permet d'affirmer hautement que le point de vue familial,

domestique, individuel, doit et peut être pris en considération par l'autorité politique, du moins dans une certaine mesure.

2. *Privé/public*

Camille, du point de vue qui nous occupe, ne présente pas grand intérêt, en ce sens que toute sa posture consiste à refuser d'avoir un point de vue historique sur la situation : elle tourne volontairement le dos à l'Histoire, et voudrait que Curiace en fasse autant, c'est-à-dire choisisse leur bonheur particulier plutôt que de contribuer aux destinées collectives. Comment, à ses yeux, peut-on préférer ce « funeste honneur » de combattre pour sa patrie à « tout notre bonheur » (v. 533-534) ? Comment peut-on devant elle célébrer la victoire de Rome, alors que seule la mort de son amant l'occupe ?

Ma joie et mes douleurs dépendaient de son sort,
Je l'adorais vivant et je le pleure mort. (v. 1281-1282)

Et c'est bien ce que lui reproche son frère : « préfère du moins au souvenir d'un homme / Ce que doit ta naissance aux intérêts de Rome » (v. 1299-1300). Mais, chez elle, l'égoïsme amoureux refuse de reconnaître les nécessités de l'Histoire, et la supériorité des engagements affectifs individuels sur les engagements collectifs⁶².

Cependant, un de ses arguments est repris par Sabine, qui, dans la douleur et les larmes, tente malgré tout une forme de conciliation de son désir individuel avec l'ordre de la cité. En effet, elle s'écrie dans son monologue :

On demande ma joie en un jour si funeste,
Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur,
Et baiser une main qui me perce le cœur.
En un sujet de pleurs si grand, si légitime,
Se plaindre est une honte, et soupirer un crime,
Leur brutale vertu veut qu'on s'estime heureux,
Et si l'on n'est barbare, on n'est point généreux. (v. 1232-1238)

S'élevant contre la même exigence, parce qu'elle la vit également comme tyrannique, Sabine offre finalement, avant même le roi, la formule de la (ré)conciliation nécessaire entre les citoyens des deux cités, entre les nécessités de l'Histoire et les désirs individuels. Il n'est pas indifférent que son interlocuteur soit en l'occurrence Horace, c'est-à-dire celui qui, depuis le début, s'est voué au sacrifice total de ses affections personnelles à l'État – ce qui précisément à la fois l'exalte jusqu'au sublime, mais aussi le pousse à la faute, en un schéma parallèle et inverse de celui de Camille.

Prenons part en public aux victoires publiques,
Pleurons dans la maison nos malheurs domestiques,
Et ne regardons point des biens communs à tous,
Quand nous voyons des maux qui ne sont que pour nous.
Pourquoi veux-tu, cruel, agir d'une autre sorte ?
Laisse en entrant ici tes lauriers à la porte,
Mêle tes pleurs aux miens. [...] (v. 1371-1377)

La leçon est très claire : la seule solution envisageable, ce n'est pas (ou plutôt pas seulement) la soumission totale et le sacrifice des affections privées à la cause publique, c'est la reconnaissance accordée à l'individu d'un espace propre, réservé, dans lequel il puisse éventuellement manifester des émotions, voire exprimer des prises de position (Sabine dit à

⁶² Ce à quoi se refuse au contraire l'héroïne de Vercors dans *Le Silence de la mer* (1943), décidant de sacrifier son amour pour un officier allemand (sacrifice qui le mène à un quasi suicide) à son patriotisme.

plusieurs reprises qu'elle prendra « le parti du vaincu ») *en privé*, contraires à celles qu'exige l'État. Le sujet (du Roi) mérite en effet qu'on le reconnaisse comme « sujet » : dès le début de la pièce, Sabine s'était refusée à se conduire comme une « esclave enchaînée » (v. 27), contrainte – par une volonté qui deviendrait de ce fait tyrannique – d'oublier « en quels lieux [elle est] née », « Albe, [son] cher pays, et [son] premier amour » (v. 28 et 30). Et elle montre que, contrairement à Camille, elle est capable à la fois de souhaiter la victoire de Rome (on peut comparer les vers 45-51 aux imprécations de Camille, v. 1304-1318) et de rester fidèle à sa patrie et à sa famille. Encore faudrait-il remarquer que, chez Corneille (unité de lieu bien sûr, mais pas seulement), Camille prononce ses imprécations en privé, et non en public comme chez Tite-Live, ce qui fait de sa parole une parole privée dans un espace privé – parole « libre », donc ? Horace serait alors coupable de confondre (à cause de son *zèle*) le public et le particulier, se faisant vengeur public (lui qui après le combat est redevenu un simple particulier) d'une opinion particulière⁶³.

Est-il bien sûr cependant que l'Histoire lui donne raison, et qu'il soit si facile d'opérer la distinction qu'elle souhaite ? Tulle, tout à son souci de réconciliation nationale, lui demande (lui impose ?) de contrôler ses émotions privées : « Sabine, écoutez moins la douleur qui vous presse » (v. 1767), tout comme il commande, à Valère tout autant qu'à Horace, de se réconcilier : « Qu'il ne reste entre vous ni haine, ni colère » (v. 1764). De même, Auguste impose aux conjurés ce supplice⁶⁴ inouï qui consiste à les contraindre à l'aimer, se faisant ainsi « maître des cœurs »⁶⁵, sans qu'on puisse savoir si chez lui cette clémence n'est pas seulement un moyen politique, et non l'effet de « la vertu la plus digne des Rois » (v. 1244), « La plus belle marque/Qui fasse à l'Univers connaître un vrai Monarque » (v. 1265-1266), alors que celle du roi Fernand dans *Le Cid* (« l'État défendu parle en ta défense », v. 1254) et de Tulle est ouvertement d'ordre purement politique. Néanmoins, comme Tulle à Sabine, le roi Fernand ordonne à Chimène de maîtriser ses émotions privées : « Rodrigue t'a gagnée, et tu dois être à lui. » (v. 1815). Or Pascal écrit :

La tyrannie est de vouloir avoir par une voie ce qu'on ne peut avoir que par une autre. On rend différends devoirs aux différends mérites, devoir d'amour à l'agrément, devoir de crainte à la force, devoir de créance à la science.

On doit rendre ces devoirs-là, on est injuste de les refuser, et injuste d'en demander d'autres.

Ainsi ces discours sont faux et tyranniques : « je suis beau, donc on doit me craindre ; je suis fort, donc on doit m'aimer [...] ». »⁶⁶

Mais pour Corneille peut-être le Roi – et lui seul (ce en quoi Horace est coupable d'avoir usurpé une fonction royale) – a-t-il le droit de vouloir être « maître des cœurs »⁶⁷. Le risque de tyrannie est ici conjuré par le tombeau accordé aux amants, forme de reconnaissance publique de la valeur de leurs affections privées.

C. Le peuple

Il peut sembler que le remplacement de la bataille rangée par un duel décidé par les Rois et accompli par les héros fasse du peuple un simple spectateur de l'Histoire. C'est du moins l'interprétation d'H. Merlin : le combat singulier est « donné en représentation, et comme sa

⁶³ Voir à ce sujet Hélène Merlin, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, Paris, Champion, 2000, chap. III, 3 : « Horace et le visage de Richelieu », p. 90-101.

⁶⁴ « [...] que tout l'Univers [...] / S'étonne du supplice aussi bien que du crime » (*Cinna*, v. 1662).

⁶⁵ *Ibid.*, v. 1764.

⁶⁶ Pascal, *Pensées* [1670], Paris, Gallimard, « folio classique », 1977, Michel le Guern éd., Fgt 54 (p. 85).

⁶⁷ Dans *Cinna*, Livie célébrera en Auguste « l'art d'être maître des cœurs » (v. 1764).

représentation, au peuple [... qui] se trouve relégué au rôle de spectateur *passif* »⁶⁸. Et le récit du combat nous donne bien à voir les deux peuples comme spectateurs de leur Histoire, alors même qu'elle est en train de se jouer (v. 1119-1121 et 1127-1128).

Pendant, il faut nuancer. En effet, Corneille représente d'abord le peuple comme apportant son accord à la proposition du Dictateur d'Albe (voir v. 316-324) : en un premier temps, cette décision ne lui est donc pas imposée, mais proposée. Précisons qu'il ne s'agit pas ici de la *plebs*, de la populace, la foule des petits et des sans-grade, mais de l'assemblée des citoyens, de ce que, sous des formes différentes mais héritières l'une de l'autre, l'État romain comme la monarchie française du XVII^e appelle le « peuple » – le *populus* de la formule qui définit l'État romain, « *senatus populusque Romanus* » – force sinon tout à fait légitime, mais à laquelle du moins est dévolue une certaine puissance d'action. C'est parce que, finalement, le peuple approuve et légitime le discours du Roi d'Albe – ce en quoi ce discours représente une opération réussie de persuasion en quelque sorte « démocratique » – que la bataille décisive et funeste n'aura pas lieu.

En un second temps, la désignation des champions par les Rois rencontre une hostilité suffisante du peuple pour qu'il se révolte et interrompe le combat : « Tous accusent leurs Chefs, tous détestent leur choix » (v. 790). Les rois se voient en quelque sorte obligés, malgré les héros eux-mêmes, de temporiser, sous la contrainte de ce qu'on appelait au XVII^e siècle une « émotion populaire » (v. 808-814). Corneille en avait trouvé l'idée dans Denys d'Halicarnasse, autre historien antique à avoir raconté cet épisode⁶⁹, mais celui-ci ne mentionnait pas une effective interruption du combat :

les spectateurs fondent en larmes, s'accusent eux-mêmes de cruauté aussi bien que leurs généraux et se font de vifs reproches de ce que, pouvant donner cette commission à d'autres, ils exposent avec impiété ces dignes combattants à se souiller du sang de leurs cousins.⁷⁰

On en appelle donc aux dieux. Ce qui conduit à une intéressante discussion entre Sabine et Camille. Selon Sabine, « les Dieux n'ont pas en vain inspiré ce tumulte » (v. 839) : « *vox populi, vox dei* » dit en effet le vieil adage (voix du peuple, voix de Dieu). Mais Camille le conteste, au profit d'une représentation absolutiste de la fonction royale, « qui retire au peuple toute fonction de médiation »⁷¹, toute capacité à interpréter la volonté divine :

Ces mêmes Dieux à Tulle ont inspiré ce choix,
Et la voix du Public n'est pas toujours leur voix.
Ils descendent bien moins dans de si bas étages,
Que dans l'âme des Rois, leurs vivantes images [...]. (v. 841-846)

Or, ce que le peuple juge déraisonnable et immoral, contraire aux lois naturelles, les dieux l'exigent : alors la responsabilité de l'horrible dans l'Histoire, faut-il la renvoyer à la manifestation, scandaleuse et incompréhensible mais incontournable et finalement positive, d'une volonté divine absolue (détachée de toute dépendance), incarnée par un roi absolu (qui n'a aucun compte à rendre) ?

À moins qu'on ne considère que, dans ce conflit entre le vouloir des Rois et le vouloir des peuples, le pouvoir royal est devenu « douteux » (v. 808-813) – si bien que seul le recours à l'autorité divine paraît pouvoir résoudre une situation dangereuse – quitte à user d'une sorte d'instrumentalisation de la croyance (v. 818-822) ; ce en quoi on pourrait voir là une attitude

⁶⁸ H. Merlin, *L'Absolutisme [...]*, *op. cit.*, p. 90. *Passif* au sens de « qui n'agit pas » ; mais cela évoque aussi le fait de subir des émotions (le verbe *patis* latin veut dire éprouver, supporter, ressentir, d'où le double sens de passion).

⁶⁹ *Archéologie romaine* (I^{er} siècle ap. J.-C.).

⁷⁰ Cité par G. Couton, *op. cit.*, t. 1, p. 1541.

⁷¹ H. Merlin, *L'Absolutisme [...]*, *op. cit.*, p. 95.

machiavélienne, c'est-à-dire en conformité avec les préceptes politiques de Machiavel⁷², selon lesquels le prince doit décider de son action en fonction de l'utile (le maintien de son pouvoir) et non du bien.

Notons que cette victoire sur la *vox populi* est vue par Julie comme une sorte de signe de la victoire à venir du Roi de Rome (v. 825-826). Obéir à cette voix, c'est, au-delà ou plutôt en deçà puisque le duel décisif n'a pas encore eu lieu, « reconnaître » l'autorité d'un Roi, et d'un seul, Tulle (on remarquera qu'ici est annulée l'initiative donnée en I, 3 au roi d'Albe, au profit du roi de Rome). Le peuple est ainsi effectivement dessaisi de sa puissance d'action, ce qu'illustrera son absence lors du procès, alors qu'il joue un rôle essentiel, dans la procédure même, chez Tite-Live⁷³. Probablement parce que celui-ci a su mettre sa volonté sous le signe de l'absolu, sous le signe du sacré.

D. Le Roi

Selon l'historiographie à demi légendaire des premiers rois de Rome, chacun des trois rois qui succédèrent à Romulus représente une des fonctions dévolues au pouvoir royal : Numa Pompilius, roi pieux, organisa la vie religieuse ; Tullus Hostilius, roi belliqueux, mena la première grande conquête des Romains ; Ancus Martius fut un roi bâtisseur. Corneille, sur ce principe, ne constitue pas tant les rois d'*Horace* en individus qu'en symboles des diverses fonctions royales.

1. Le Roi et la guerre

Rien ne dit dans le texte de la pièce si ce furent les Rois⁷⁴ de Rome et d'Albe, ou l'un ou l'autre d'entre eux, qui furent à l'origine de la « guerre ouverte » (v. 31) sur laquelle se lève le rideau : « Les deux camps sont rangés au pied de nos murailles » (v. 19), dit Julie ; « Quand je vois de tes murs leur Armée et la nôtre » (v. 35) dit Sabine. Mais de l'origine de cette guerre, pas un mot, si ce n'est que tous répètent que la guerre entre Rome et Albe doit avoir lieu, parce que Rome doit s'accroître (v. 41), parce qu'il faut décider quelle cité deviendra maîtresse du sort de l'autre. Lorsque Sabine, tout en reconnaissant cette nécessité historique, cherche à conjurer la bataille qui s'apprête (de façon tout à fait vaine, puisque c'est dans une conversation privée, entre femmes), c'est à Rome qu'elle s'adresse, et non à son Roi :

Va jusqu'en l'Orient pousser tes bataillons,
Va sur les bords du Rhin planter tes pavillons,
Fais trembler sous tes pas les colonnes d'Hercule,
Mais respecte une ville à qui tu dois Romule. (v. 49-52)

Ni le roi d'Albe, ni Tulle ne sont donc présentés comme étant à l'initiative de la guerre, aucun des personnages ne leur reproche d'être belliqueux et conquérants, chacun reconnaît implicitement qu'ils n'ont aucune responsabilité directe dans le déclenchement de la guerre. Bien que leurs cités soient en guerre, ils ne sont de plus pas représentés comme des rois guerriers. En effet, toute leur action vise à régler au mieux cette situation de guerre, afin qu'elle soit la moins coûteuse possible en hommes et en souffrances. Ils sont donc essentiellement représentés dans des situations de négociation, en quelque sorte en fonction diplomatique.

⁷² Machiavel (1469-1527), homme politique et penseur italien, exilé dans ses terres à cause des vicissitudes de l'Histoire, écrivit en 1513 (le texte n'est publié qu'en 1532) un court essai, *Le Prince*, qui eut une très grande influence (à la mesure du scandale qu'il provoqua) sur la pensée politique de l'époque.

⁷³ Voir le commentaire d'H. Merlin, *L'Absolutisme [...], op. cit.*, p. 96.

⁷⁴ Terme inexact en ce qui concerne Albe, je le rappelle. Mais pour Corneille cela revient au même.

2. *Le Roi pacificateur*

C'est le Dictateur d'Albe, qui prend l'initiative du premier effort de régulation du conflit. Alors que tous s'attendent à une bataille rangée, d'autant plus sanglante qu'elle doit être décisive, il s'avance en négociateur, pour proposer une solution qui mette fin au conflit « à moins de sang » (v. 305). Il ne s'agit pas seulement de réduire le sang versé à celui d'un nombre limité de « champions » de l'une et l'autre ville ; ce Dictateur propose aussi une sorte de pacte d'alliance, permettant une véritable pacification, capable de fonder une paix durable, qui ne soit pas menacée à l'avenir par la rancœur des vaincus :

« Que le faible parti prenne loi du plus fort.
 Mais sans indignité pour des guerriers si braves,
 Qu'ils deviennent Sujets sans devenir esclaves,
 Sans honte, sans tribut, et sans autre rigueur,
 Que de suivre en tous lieux les drapeaux du vainqueur.
 Ainsi nos deux États ne feront qu'un Empire. » (v. 310-315)

Et c'est en son conseil (« Le vôtre [Tulle] est au sénat, le nôtre dans sa Tente », v. 327) que chaque Roi va désigner les combattants.

De la même manière, le roi Tulle veillera, après avoir prononcé son jugement, dans la dernière scène, à organiser la paix civile dans son nouvel État, afin qu'il y ait bien union, et non domination. Il est frappant qu'il le fasse dans la maison d'Horace, « lieu emblématique de la paix civile » : ce qui est hors scène (le combat) est donc aussi rejeté dans le passé, tandis que l'en scène représente l'avenir pacifique : « justification puissante de l'interdiction faite d'«ensanglanter le théâtre» »⁷⁵. Tulle se sert de son autorité pour imposer la paix des familles, et des cœurs, comme la paix des peuples.

On peut considérer que l'ordre qu'il donne de mettre en un même tombeau les deux Amants victimes de « l'ardeur d'un même zèle » (v. 1779), c'est-à-dire de l'amour de la patrie, représente aussi symboliquement l'union des deux cités, fondée sur le sang et par le sang, mais fondée, tout comme l'union du masculin et du féminin (d'ailleurs ici inversée puisque Rome représente la force virile, et Albe la douceur féminine), l'union de la force et de la « justice » (des lois naturelles). La pièce se termine ainsi sur une véritable alliance – sans que Corneille ne laisse rien supposer de l'issue historique dramatique du conflit entre Rome et Albe.

Les légions s'avancèrent [...] pour détruire la ville. Lorsqu'elles y entrèrent, on ne vit point ce tumulte, cette terreur qui règne dans une ville prise, quand l'ennemi, brisant les portes, renversant les murs sous l'effort du bélier, ou forçant la citadelle, fait retentir son cri de guerre, et, courant les armes à la main, porte partout le fer et la flamme ; c'était un morne silence, une douleur muette ; tous les cœurs étaient serrés, la crainte faisait oublier ce qu'ils devaient laisser, ce qu'ils devaient emporter. Incapables de rien décider d'eux-mêmes, ils se consultaient l'un l'autre. On les voyait tantôt demeurer immobiles sur le seuil de leurs maisons, tantôt les parcourir à grands pas pour y jeter un dernier regard. Mais quand la voix menaçante des cavaliers les pressa de sortir, quand le bruit des maisons qui s'écroutaient retentit des extrémités de la ville, quand la poussière élevée dans le lointain eut tout couvert, comme un brouillard épais, chacun, saisissant au hasard ce qu'il pouvait emporter, s'éloigna, abandonnant ses lares, ses pénates, le toit qui l'avait vu naître, qui l'avait vu grandir. Les rues étaient remplies d'une longue file de ces malheureux exilés. La vue de leurs compagnons d'infortune, en leur inspirant une mutuelle pitié, renouvelait leurs larmes. On entendait aussi des cris lamentables, arrachés, surtout aux femmes, par le désespoir, à l'aspect de leurs temples augustes entourés de

⁷⁵ H. Merlin, *L'Absolutisme [...], op. cit.*, p. 90-91.

soldats en arme. Il leur semblait laisser leurs dieux en captivité. Les Albains une fois sortis, le Romain rasa sans distinction tous les édifices publics et particuliers ; Albe avait subsisté pendant quatre cents ans, et l'ouvrage de quatre siècles fut renversé, fut détruit en une heure. Cependant on respecta les temples : c'était l'ordre du roi.⁷⁶

3. *Le Roi juge*

Mais avant d'en venir à instaurer une paix à la fois politique et civile, Tulle a dû exercer ce que Corneille présente ici comme la fonction royale suprême : la justice. En effet, Tulle est venu dans la maison d'Horace pour « rétribuer » par cet honneur suprême l'éminent service rendu à l'État :

Il croit mal reconnaître une vertu si pure,
Si de sa propre bouche il ne vous en assure,
S'il ne vous dit chez vous combien vous doit l'État. (v. 1159-1161)

Car, comme le dira Cinna, un bon Prince se doit de récompenser autant que de punir :

Avec ordre et raison les honneurs il dispense,
Avec discernement punit et récompense,
Et dispose de tout en juste possesseur [...]. (*Cinna*, v. 505-507)

Et c'est bien ce que pense Tulle ; lorsque Le Vieil Horace, étonné de tant d'honneur, se met à genoux devant lui (geste hautement symbolique au théâtre), il le relève, en disant :

Je fais ce qu'en ma place un bon Prince doit faire.
Un si rare service et si fort important
Veut l'honneur le plus rare, et le plus éclatant [...]. (v. 1444-1446)

Cependant, il apprend à son arrivée que la maison d'Horace est endeuillée et souillée par le meurtre de Camille. C'est alors qu'il est interpellé par Valère :

Sire, puisque le Ciel entre les mains des Rois
Dépose sa justice, et la force des lois,
Et que l'État demande aux Princes légitimes
Des prix pour les vertus, des peines pour les crimes,
Souffrez qu'un bon Sujet vous fasse souvenir
Que vous plaiguez beaucoup ce qu'il vous faut punir [...]. (v. 1469-1474)

Interpellation immédiatement approuvée par Tulle, qui reconnaît le bon droit d'un sujet à en appeler à sa justice, malgré la situation absolument exceptionnelle de l'accusé :

[...] je ferai justice.
J'aime à la rendre à tous, à toute heure, en tout lieu,
C'est par elle qu'un Roi se fait un demi-Dieu [...]. (v. 1476-1478)

Et Tulle écoutera, en un cinquième acte dont Corneille reconnaît qu'il est « tout en plaidoyers » (« Examen », p. 40), non seulement le réquisitoire de Valère et le plaidoyer du Vieil Horace, mais aussi ce que Horace et Sabine « ont à dire » de leur situation. Lorsque Valère veut reprendre la parole après Le Vieil Horace, il l'interrompt, en lui garantissant qu'une justice impartiale va être rendue :

[...] Valère, c'est assez,

⁷⁶ Tite-Live (v. 60 - v. 10 av. J.-C.), *Ab urbe condita libri* (*Histoire de Rome depuis sa fondation*), Livre I, XXIX (Paris, Paleo, « Sources de l'histoire antique », 2004, trad. par A. A. J. Liez, assisté de N. A. Dubois et V. Verger).

Vos discours par les leurs ne sont pas effacés,
 J'en garde en mon esprit les forces plus pressantes,
 Et toutes vos raisons me sont encor présentes. (v. 1729-1732)

Il ne se contente d'ailleurs pas de rendre son verdict, il l'argumente, veillant ainsi à ne pas paraître imposer une volonté tyrannique, mais à jouer le rôle qui lui est dévolu d'arbitre – en l'occurrence entre des exigences de justice contradictoires : il est juste de punir un criminel, il est juste de récompenser un bon serviteur.

4. *Le roi monarque absolu*

Malgré tout, en effet, le Roi n'est pas tout à fait un juge comme un autre. Car il est à la fois garant du respect des lois, et la source de la loi. En ce sens, sans pouvoir se déclarer « hors la loi », il est au-dessus des lois. Si, faute de devenir un tyran, le roi se doit de faire régner la justice et le bon droit, si l'une de ses vertus est la justice, l'autre est la force ; or la force des Rois n'est pas la leur propre, mais celle de leur État. Et l'intérêt « supérieur » de l'État, au sens de ce qui peut assurer sa puissance et sa pérennité, sa force, doit parfois l'emporter sur la justice due aux individus.

De pareils serviteurs sont les forces des Rois,
 Et de pareils aussi sont au-dessus des lois. (v. 1753-1754)

C'est donc par « raison d'État » qu'il faudra à tous accepter qu'un assassin puisse demeurer impuni. Sur ce point, l'argumentation de Tulle est très claire : non seulement, grâce à Horace, il est devenu « maître de deux États » (v. 1742) et « deux fois roi » (v. 1746), mais encore ce héros est destiné à devenir le ferme soutien du nouvel Empire, parce qu'il a montré qu'il possédait « l'art et le pouvoir » exceptionnels « d'affermir des Couronnes » (v. 1751), donc la capacité de pérenniser cette conquête. En cela, il confirme la représentation qu'en donne Cesare Ripa dans son *Iconologie* (1639) :

On la peint armée pour montrer que celui qui agit par les raisons Politiques tient toutes les autres pour indifférentes, pourvu qu'il puisse venir à bout de ses prétentions, et par la force des armes faire de nouvelles conquêtes.

Le criminel devra donc être amnistié par raison d'État, ce qui implique une part de secret d'État. Non ici qu'il s'agisse de taire ce qui s'est passé, ni de taire les raisons pour lesquelles l'amnistie est prononcée : le Roi reste soucieux de faire comprendre, du moins aux principaux intéressés, les attendus de sa sentence, tout comme il est soucieux de faire comprendre qu'il ne s'agit pas pour lui de dénier la culpabilité du héros. Mais du moins il va falloir « faire taire » l'exigence de justice :

Qu'elles [les lois] se taisent donc, que Rome dissimule
 Ce que dès sa naissance elle vit en Romule ;
 Elle peut bien souffrir en son libérateur
 Ce qu'elle a bien souffert en son premier auteur. (v. 1755-1758)

Pourtant, si raison d'État et secret d'État sont bien convoqués pour justifier ce qui peut apparaître comme un déni de justice à la fois au niveau individuel et au niveau social (ainsi Valère, selon le Roi, parle probablement à la fois par amour pour Camille et par devoir de citoyen), il ne s'agit pas pour le Roi d'affirmer que le politique doit nécessairement suivre des lois qui ne sont ni celles de la morale ni celles de la justice. Il s'agit d'exercer une autre des vertus royales, celle de prudence, voire déjà cette « vertu la plus digne des rois » exaltée par Livie dans *Cinna* (v. 1244), et finalement exercée par Auguste : la clémence.

Reste qu'un meurtre fratricide n'attente pas seulement à la justice des hommes, mais aussi à l'ordre divin, à l'accord entre les hommes et les dieux.

5. *Le Roi prêtre*

C'est ici qu'intervient l'ultime fonction du Roi : sans être tout à fait prêtre (pas plus qu'il n'est tout à fait juge), le Roi a en responsabilité de veiller à s'assurer que l'État puisse continuer à bénéficier de la protection divine. Déjà, Tulle, devant la « révolte populaire » suscitée par l'imminence d'un combat fratricide que certains nomment « sacrilège » (v. 788) et « barbare » (v. 791), avait proposé de consulter « des grands Dieux la Majesté sacrée » (v. 815), conscient que son autorité ne vaut qu'en tant qu'elle peut valoir pour expression de la « voix de(s) Dieu(x) ». Au dénouement, il lui appartient donc d'organiser aussi la réconciliation des hommes et des dieux : à la fois il lui faut organiser une « action de grâces » afin de les remercier de leur soutien (« nous devons aux Dieux demain un sacrifice », v. 1771), et la purification de celui qui en doit être le premier personnage, mais qui ne saurait l'être tant qu'il reste souillé du sang de sa sœur :

[...] nous aurions le Ciel à nos vœux mal propice,
Si nos prêtres avant que de sacrifier
Ne trouvaient les moyens de le purifier.
Son père en prendra soin ; il lui sera facile
D'apaiser tout d'un temps les Mânes de Camille. (v. 1772-1776)

On peut considérer que le tombeau commun de Camille et de Curiace a également ce sens : il s'agit d'apaiser leurs Mânes, en leur offrant l'union par-delà la mort et la guerre. En cela aussi, les Rois sont des demi-dieux, ou plutôt, comme le dit Camille,

[...] leurs vivantes images,
De qui l'indépendante et sainte autorité
Est un rayon secret de leur Divinité. (v. 844-846)

Mais elle le dit avec quelque amertume : en effet, alors que l'on consulte les dieux, sous la pression du peuple, pour savoir si ce combat fratricide, voulu (involontairement) par les Rois, est légitime à leur regard, et que Sabine espère, parce que, selon elle, « les Dieux n'ont pas en vain inspiré ce tumulte » (v. 839), elle se refuse à tout espoir, persuadée (et l'événement lui donnera raison) que ce sont ces « mêmes Dieux [qui] à Tulle ont inspiré ce choix » (v. 841). Or

Le Ciel agit sans nous en ces événements,
Et ne les règle point dessus nos sentiments. (v. 861-862)
Est-ce à dire que ce sont les dieux qui font l'Histoire ?

IV

L'Histoire, entre Providence et Destin

Si les Hommes sont bien les acteurs de l'Histoire, peut-être est-ce pourtant pour jouer une pièce écrite par quelqu'un d'autre...

A. Tragédie et transcendance

1. *Tragédie et fatalité*

La représentation commune lie très fortement tragédie et fatalité, et voit dans les héros tragiques des personnages confrontés à un destin inéluctable, contre lequel ils peuvent au mieux se débattre, mais restent impuissants. Destin décidé par les dieux, dans la tragédie grecque, voire par une puissance supérieure aux dieux mêmes, ce que les Latins appellent le *fatum*. Cette représentation est très inexacte en ce qui concerne la tragédie du XVII^e siècle. Il importe en effet de remarquer deux faits essentiels.

Le premier est que si Aristote parle de « nécessité » (*anankè*), c'est en un sens logique (le lien nécessaire de la cause à l'effet), et non du tout en un sens métaphysique, auquel il ne fait aucune allusion à propos de la tragédie. Or les théoriciens du XVII^e lisaient davantage Aristote que les tragiques grecs... Le second est qu'un chrétien du XVII^e siècle – et il est assez nettement avéré que Corneille fut un chrétien sincère – et surtout un chrétien formé comme lui par une pensée jésuite qui met l'accent sur la libre capacité de l'homme à décider lui-même de ses actes, par le choix volontaire du bien et du mal, choix certes en partie vicié par le péché originel, mais aussi accompagné par la grâce divine, ne saurait du tout croire en (se laisser persuader par) une représentation de l'homme comme soumis à une fatalité contre laquelle il ne pourrait rien. L'homme dispose de son libre arbitre, et c'est bien ce qui le rend responsable, coupable de pécher, dans la mesure où il reste libre de choisir le bien. C'est ce sens de leur responsabilité morale vis-à-vis de leurs actes que, je le rappelle, le théâtre (notamment tragique) a pour vocation d'éveiller chez les spectateurs.

2. *Tragédie et vraisemblance*

Cependant, la tragédie, qui se veut chez Corneille historique, doit représenter les hommes tels qu'ils étaient en un temps donné de l'Histoire, ce qu'on appelle respecter les bienséances internes, selon lesquelles l'univers représenté doit être cohérent, et les anachronismes de civilisation évités, et Corneille y est particulièrement sensible :

S'il [Horace] ne prend pas le procédé de France, il faut considérer qu'il est Romain, et dans Rome, où il n'aurait pu entreprendre un duel contre un autre Romain sans faire un crime d'État, et que j'en aurais fait un de Théâtre, si j'avais habillé un Romain à la Française,

dit-il en conclusion de son « Examen » (p. 41). Il ne s'agit pas de veiller au pittoresque, ni à une quelconque reconstitution archéologique, mais de rendre crédible l'ensemble de l'action théâtrale y compris dans sa situation historique, par le respect non seulement des faits, mais aussi des représentations que les spectateurs s'en font.

Or nous sommes là aux premiers temps de Rome, des temps profondément « religieux », comme tous les temps primitifs, dans un imaginaire assez constant au sujet des temps des origines. D'où une présence très forte, dans les discours et les actes des personnages, du religieux, beaucoup plus forte par exemple que dans *Cinna*, plus forte même que dans le récit de Tite-Live. « En ces temps-là » (et c'est aussi en relation avec la composante épique), les dieux s'occupent des hommes, et les hommes s'occupent des dieux. On consulte l'expression de leur volonté au travers des oracles (Corneille accorde une particulière importance à l'oracle rendu à Camille, I, 2⁷⁷), ou des entrailles des sacrifices : c'est à une telle consultation que les rois ont recours devant la révolte du peuple contre le duel programmé (III, 2). On les prie, on les remercie, on s'interroge sur leur volonté (qui s'exprime dans des oracles toujours ambigus, v. 851-854), on se plie à leurs décisions, comme Le Vieil Horace, qui s'en remet à « leur ordre éternel » (v. 980), ou on se révolte, comme Curiace (II, 3), ou comme Sabine (v. 933-934) contre le sort qu'ils font aux hommes...

Enfin, la dimension sacrée de certaines paroles ou de certains actes est nettement soulignée. Nous avons déjà vu que le Roi organise la réconciliation d'Horace, et de la Cité, avec les dieux par la programmation d'un double sacrifice, expiatoire pour laver Horace de sa faute, et d'action de grâces pour les remercier de leur intervention dans la victoire. Mais il faut aussi souligner que ce qui déclenche finalement le meurtre est l'adoption par Camille d'une parole de malédiction, d'une parole d'exécration :

⁷⁷ Encore plus dans la première version de la pièce (cf. p. 169-170), qui se concluait sur le rappel par Julie de cet oracle.

Que le courroux du Ciel allumé par mes vœux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux.
Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre [...]. (v. 1313-1315)

Bref, d'une parole à valeur sacrée, d'un « souhait impie » (v. 1333) et monstrueux : elle a maudit la patrie – et l'on n'en appelle jamais impunément à la colère des dieux.

Il y a, me semble-t-il, un souci proprement esthétique dans cette représentation d'humains « archaïques », habités par le sens du sacré. Cela n'implique pas pour autant qu'on ne puisse voir se dessiner en filigrane, au travers des choses représentées, et des paroles prononcées dans la tragédie, sous les masques antiques des pensées modernes.

B. Libre arbitre et Providence

1. Une affaire d'hommes...

On observe très bien dans cette pièce la complexe intrication paradoxale entre ce qui revient aux dieux (à Dieu) et de ce qui revient à l'Homme, telle qu'elle est décrite par le jésuite Molina :

La providence n'est pas [...] un acte de volonté absolue, conduisant infailliblement les êtres vers la fin que Dieu leur destine ; c'est [...] un plan, complété par un acte de volonté absolue portant sur l'ordre des choses à réaliser, et par un acte de volonté conditionnelle portant sur la conduite des êtres libres.⁷⁸

« Dieu *et* l'homme sont cause entière », ajoute B. Chédozeau (p. 17). Ainsi, rien ne dit en fait que l'intervention décisive du dictateur d'Albe, s'interposant au moment précis où la bataille fratricide allait éclater, ait été voulue, programmée, organisée par les dieux. Rien dans le texte tragique, rien non plus dans son propre discours : en effet il parle à la fois au nom de ce qu'on peut appeler les valeurs communes de l'humanité – les liens affectifs et familiaux – et au nom de la raison politique : face aux ambitions des véritables ennemis des deux nations sœurs, ne serait-il pas plus utile de s'unir, quitte à aboutir à une fusion qui prenne en compte les intérêts communs plutôt que les sujets de discorde ? Et ce n'est pas parce que les dieux l'ont ordonné que les héros vont au combat, mais au nom de leur patrie, de leur honneur, de leur gloire... bref au nom de valeurs humaines, et non divines. Ainsi, lorsque Camille croit voir en Curiace quelqu'un qui a déserté le combat au nom de l'amour, il lui fait clairement entendre qu'il reste fidèle à sa Cité de sa propre volonté :

Je n'abandonne point l'intérêt de ma ville,
J'aime encor mon honneur en adorant Camille ;
Tant qu'a duré la guerre on m'a vu constamment
Aussi bon citoyen que véritable Amant,
D'Albe avec mon amour j'accordais la querelle,
Je soupirais pour vous en combattant pour elle ;
Et s'il fallait encor que l'on en vînt aux coups,
Je combattrais pour elle en soupirant pour vous. (v. 263-270)

Le combat des héros se déroule à un niveau purement humain, et Horace le remporte grâce à une stratégie tout humaine : « Il sait bien se tirer d'un pas si dangereux » (v. 1106). Ce en quoi ce récit de combat n'est pas véritablement épique, puisque les dieux n'y interviennent pas. Quant au Vieil Horace, s'il croit en la volonté des dieux agissante dans l'Histoire, c'est malgré tout son fils qu'il rend directement responsable de ce qu'il croit dans un premier temps

⁷⁸ Cité par Bernard Chédozeau, « Les jésuites et l'histoire au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 30, printemps 1997, p. 9-19, p. 16.

être la défaite de Rome (ce pourquoi il est prêt à le punir de mort), et dans un second temps de sa victoire :

Ô mon fils, ô ma joie, ô l'honneur de mes jours !
 Ô d'un État penchant l'inespéré secours !
 Vertu digne de Rome, et sang digne d'Horace,
 Appui de tons pays, et gloire de ta race ! (v. 1141-1144)

Enfin, c'est bien au Roi Tulle, et à lui seul, qu'incombe la « gestion », à la fois politique et religieuse, de la crise politique provoquée par l'assassinat commis par le héros. Certes, c'est « le Ciel [qui] entre les mains des Rois/Dépose sa justice et la force des lois » (v. 1469-1470) ; mais c'est bien au Roi de rendre – sans consulter les dieux – cette justice qui va faire de lui un « demi-dieu ». Valère en appelle à une possible « vengeance divine » qui pourrait frapper un Prince, et un État, qui ne se soucieraient pas de punir, au nom des dieux, un crime qui a une dimension sacrilège, mais ce n'est qu'un argument parmi d'autres de son réquisitoire. Et la réponse de Tulle est sans équivoque : certes, les dieux pourraient se courroucer qu'on laissât un meurtrier impuni ; mais un sacrifice et une purification suffiront à réparer – sur le plan religieux – la souillure provoquée par le sang versé ; car, d'un autre point de vue, les dieux sont ceux-là même qui ont fait don à Horace de « l'art et [du] pouvoir d'affermir des couronnes » : Horace, selon Tulle, n'a vaincu que parce qu'il était le « bras armé » des dieux, et lui-même a pour rôle de transformer cette volonté en une règle d'action politique concrète. Ce qu'il fait : il est notable que ce soit le « roi juge » qui ait le dernier mot (en tout cas dans la version définitive), et que ce dernier mot, bien loin de se conformer à l'absolu d'une « loi divine », soit expressément et explicitement un compromis tout humain entre des exigences morales, politiques, religieuses, contradictoires : « D'une cause si belle il faut souffrir l'effet » (v. 1762). Ce qui d'une certaine manière « récupère » (stratégiquement ?) le « dessein divin », constamment rappelé, qui a programmé la destinée glorieuse de Rome.

2. Dans la main de Dieu

Cependant, la destinée glorieuse promise à Rome est rappelée à plusieurs reprises, et apparaît bien comme un arrêt des dieux définissant le futur, et constituant en ce sens un « destin », le destin de Rome, tel que les dieux l'ont voulu. La représentation de cette conception « providentielle » de l'Histoire a pour l'écrivain (des convictions de l'homme nous ne pouvons dire grand-chose de sûr...) le double bénéfice de renvoyer à la fois à des convictions profondément ancrées dans les représentations propres aux historiens et aux poètes latins, ce qui sacrifie aux bienséances internes, et à des convictions conformes aux bienséances externes, c'est-à-dire qui ne sauraient choquer un public contemporain, habitué à penser l'Histoire comme dirigée par une Providence. Providence en laquelle on met globalement sa confiance pour assurer le sort glorieux de l'État et du Prince. Les manifestations de cette Providence divine sont nombreuses dans la pièce : ce sont les dieux que l'on glorifie, à la fin de l'acte I (v. 346), d'avoir permis/suggéré/favorisé le retournement de situation destiné à empêcher un massacre collectif. Ce sont aussi les dieux qui, au rebours, « autorisent » un duel qui, loin de conjurer la dimension fratricide du conflit (ironie tragique), la rend encore plus intense en faisant s'affronter des héros que lie une double fratrie.

La tragédie met ainsi en scène la situation paradoxale d'une humanité conduite par Dieu, et dont la Providence veille à la réalisation de ses desseins à travers l'Histoire, sans que cela restreigne la liberté d'agir des individus – ou de réagir, au besoin en s'interrogeant, et même en s'insurgeant, contre une volonté divine qui ne saurait être que pour le bien, mais dont les voies paraissent impénétrables, et parfois scandaleuses.

Les desseins de Dieu imposent aux hommes d'horribles écartèlements ; ils ne peuvent qu'à tâtons trouver des solutions, et ces solutions, obtenues par le sacrifice de soi, laissent toujours un goût de cendres [...].⁷⁹

Les derniers mots de Julie tendaient bien, dans la première version de la pièce, à souligner que l'expression de la volonté de Dieu est « oblique »⁸⁰ au regard des humains : mais « Sa voix n'est que trop vraie en trompant notre sens » (p. 170).

La révolte et l'incompréhension devant ce que Dieu inscrit dans l'Histoire sont hautement « pitoyables » (dignes de pitié) pour des spectateurs qui savent de reste que derrière la Rome impériale, maîtresse du monde, se profile la « Ville éternelle », centre de gravité de la chrétienté. Et c'est bien pourquoi, au-delà des vertus « cardinales » que réalisent les héros et les rois (la force, la justice, la prudence, et la tempérance), il y a ces vertus théologiques qui sont la foi et l'espérance (vertus dont fera preuve Polyeucte). Cette représentation d'une humanité conduite et en même temps libre s'est souvent exprimée à la Renaissance, et encore au début du XVII^e siècle, sous la forme métaphorique du *theatrum mundi* : le monde est un théâtre, où chaque individu et chaque peuple sont invités à jouer (à improviser plutôt) le rôle qui leur a été imparti sous le regard de Dieu, seul « auteur » de la pièce qui se joue, sans que pourtant les acteurs n'aient (heureusement) le sentiment que leur rôle soit écrit d'avance...

V

Les apories de l'Histoire

L'Histoire, si elle est « maîtresse de vie », devrait permettre de réfléchir au présent, et offrir, aux moins à ceux qui en sont en charge, des leçons et des règles capables de construire dans l'Histoire qui est en train de se faire un ordre et une rationalité. Cependant, une des leçons de l'Histoire, c'est qu'il arrive qu'on ne puisse pas en tirer leçon. Non seulement parce que l'être humain est irrémédiablement, ontologiquement, anthropologiquement voué à répéter les mêmes erreurs, où s'exprime sa nature profonde, mais aussi parce que les faits historiques, comme les vertus et les passions, sont à la fois contradictoires entre eux, et ambigus en eux-mêmes. C'est ce que constate mélancoliquement Auguste, cherchant à tirer de l'Histoire la règle de son action (il hésite entre quitter l'Empire et rester au pouvoir) :

[...] L'exemple souvent n'est qu'un miroir⁸¹ trompeur,
Et l'ordre du Destin qui gêne nos pensées
N'est pas toujours écrit dans les choses passées.
Quelquefois l'un se brise, où l'autre s'est sauvé,
Et par où l'un périt, un autre est conservé. (*Cinna*, v. 388-392)

Et l'on est bien obligé de constater la différence entre le dénouement d'*Horace*, où domine au bout du compte la raison d'État, qui en quelque sorte admet une stricte application de la loi (Camille était bien coupable du crime de trahison, puisqu'elle a souhaité la destruction de Rome), et celui de *Cinna*, où la présence possible de la raison d'État (la clémence envisagée comme politiquement plus efficace que le châtiment) est secondaire par rapport à la mise en évidence d'une vertu d'essence quasi divine, conduisant à pardonner aux traîtres (Maxime, Émilie, Cinna) leur trahison.

⁷⁹ Alain Niderst, *Théâtre complet de Pierre Corneille*, édition du tricentenaire, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, n° 105, 1984, t. 1, 2, p. 711.

⁸⁰ Les Grecs appelaient Apollon *Loxias*, l'oblique, parce que ses présages étaient toujours à double entente.

⁸¹ Il y a ici probablement un jeu de mots ; en effet le terme de « miroir » a été souvent employé au XVI^e siècle pour désigner ce qu'on appelle aussi les « institutions du prince », c'est-à-dire les essais prétendant dresser le portrait du bon prince, et indiquer quelle formation lui est nécessaire.

A. La Force et la Justice

Un chef d'État doit exercer au suprême degré deux des quatre vertus que les moralistes appellent cardinales : la force, la justice (les deux principales), la prudence et la tempérance. « Vertu » n'est pas à entendre ici seulement au sens moderne, mais au sens ancien, issu de son origine latine, et relayé par l'italien *virtù*, de puissance (positive) d'agir.

Grâce à la force, le Prince peut défendre non seulement son propre pouvoir, mais aussi son État, c'est-à-dire « ses peuples », ses sujets, contre les agressions extérieures. Le Dictateur d'Albe rappelle ainsi (chez Tite-Live comme chez Corneille) qu'il serait imprudent pour les deux cités de s'épuiser en un combat fratricide, parce que

Nos ennemis communs attendent avec joie
Que l'un des partis défaits leur donne l'autre en proie,
Lassé, demi-rompu, vainqueur, mais pour tout fruit
Dénué d'un secours par lui-même détruit. (v. 295-298)

C'est aussi la force qui lui permet d'accroître son État, donc sa richesse, donc le bonheur de ses peuples, le XVII^e siècle voyant dans l'extension territoriale et dans l'hégémonie sur les États voisins la source et la condition de la puissance économique. C'est enfin la vertu qui peut seule rendre opérante cette autre vertu qu'est la justice. C'est ce que rappellent les symboles de celle-ci, si importants dans une civilisation qui, peut-être plus que la nôtre, recourt aux « images » (n'oublions pas que savoir lire reste accessible à une part minoritaire de la population, même si on constate un lent progrès en ce domaine) pour diffuser les valeurs politiques, et y faire adhérer le « bon peuple » : la balance, certes, mais aussi le glaive. Sans pouvoir exécutif fort, il n'est pas de véritable pouvoir judiciaire.

Or le rapport entre la force et la justice contient des contradictions possibles, et l'équilibre de ces deux vertus est perpétuellement menacé. C'est ce que Pascal constate, dans son entreprise de désillusionnement sur les valeurs et les vertus humaines.

[...] Ne pouvant faire qu'il soit forcé d'obéir à la justice, on a fait qu'il soit juste d'obéir à la force. Ne pouvant fortifier la justice, on a justifié la force, afin que le juste et le fort fussent ensemble et que la paix fût, qui est le souverain bien. [...] (Fgt 76)

[...] Si l'on avait pu, l'on aurait mis la force entre les mains de la justice. Mais comme la force ne se laisse pas manier comme on veut parce que c'est une qualité palpable, au lieu que la justice est une qualité spirituelle dont on dispose comme on veut, on l'a mise entre les mains de la force et ainsi on appelle juste ce qu'il est forcé d'observer.

De là vient le droit de l'épée, car l'épée donne un véritable droit.

Autrement on verrait la violence d'un côté et la justice de l'autre. [...] (Fgt 78)

Justice, force.

Il est juste que ce qui est juste soit suivi ; il est nécessaire que ce qui est le plus fort soit suivi.

La justice sans la force est impuissante ; la force sans la justice est tyrannique.

La justice sans force est contredite, parce qu'il y a toujours des méchants. La force sans la justice est accusée. Il faut donc mettre ensemble la justice et la force, et pour cela faire que ce qui est juste soit fort ou que ce qui est fort soit juste.

La justice est sujette à dispute. La force est très reconnaissable et sans dispute. Aussi on n'a pu donner la force à la justice, parce que la force a contredit la justice et a dit qu'elle était injuste, et a dit que c'était elle qui était juste.

Et ainsi ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste.
(Fgt 94)⁸²

1. Justice et conquête

La force veut que le Roi soit un roi conquérant – ce qu'est bien Louis XIII dans ces années-là, où les armées du roi, après quelques revers cuisants, remportent de belles victoires sur les Pays-Bas espagnols, notamment la prise d'Arras en 1640, victoires qui préparent la conquête définitive de la Flandre (Dunkerque en 1659, Lille en 1667). Mais dans quelle mesure une guerre de conquête peut-elle être considérée comme une guerre « juste », notamment lorsque cette guerre dresse l'une contre l'autre deux nations dont l'Histoire a fait deux nations « sœurs » ?

Corneille, pour les besoins de la tragédie, offre de cette question une version pathétique, propre à susciter les émotions du public de théâtre, en représentant Sabine reprochant à Rome de s'en prendre à sa « mère », Albe :

Albe est ton origine, arrête, et considère
Que tu portes le fer dans le sein de ta mère [...]. (v. 53-56)

Ce qui donne lieu à Sabine d'exprimer, en de très beaux vers, sa nostalgie du pays natal : « Albe, mon cher pays, et mon premier amour, / Albe, où j'ai commencé de respirer le jour » (v. 29-30). Il n'est pas sûr qu'on puisse attribuer à Anne d'Autriche de tels sentiments, et encore moins qu'on puisse imaginer que les soldats français étaient alors prêts à se révolter contre leurs chefs à l'image de ces deux peuples se soulevant à deux reprises contre un duel fratricide ; cependant il y a bel et bien cette question à l'horizon de la guerre entre la France et l'Espagne, comme elle sera à l'horizon de celle qui se préparait entre la France et l'Allemagne, du moins aux yeux d'un autre écrivain de théâtre, aussi admirateur de la culture allemande que Corneille pouvait l'être de la culture espagnole, Giraudoux, auteur de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. La tragédie dramatise l'histoire et ses problématiques, pour en poser en termes affectifs les questions idéologiques.

Question tout de même résolue, au moins en partie, en un sens optimiste par Corneille. D'une part – comme il s'agit là d'une transformation que Corneille fait subir à l'Histoire « vraie », c'est tout à fait concerté –, parce qu'il représente en Tulle un Roi qui à la fois affirme puissamment son exercice du pouvoir et organise la concorde des citoyens des deux villes, concorde prévue par le Dictateur albain (cf v.312-314), sous la forme symbolique du tombeau commun d'une Romaine et d'un Albain, scellant, par une sorte de mariage posthume, l'union des deux peuples. L'« injustice » de la guerre de conquête se résout ainsi en justice supérieure, puisque ces deux peuples vont aller au-delà de leur fraternité : ils ne feront plus qu'un. D'autre part – mais évidemment les personnages de Corneille et lui-même ont beau jeu (c'est l'avantage de raconter de vieilles histoires) de le prédire – parce que cette conquête est constamment décrite comme la première pierre du destin glorieux de la Ville qui sera destinée à devenir la maîtresse de monde :

Un jour, un jour viendra que par toute la Terre
Rome se fera craindre à l'égal du Tonnerre [...]. (v. 987-991)

Prédiction à double détente. D'une part, pour les chrétiens, le destin historique de la Rome impériale en évoque indirectement un autre, le destin spirituel qui fera cette ville le centre de la chrétienté, destin légitime qui n'aurait pas pu ne pas arriver. D'autre part, auprès d'une partie, très minoritaire certes, mais très puissante, du public, engagée dans les affaires de l'État, les aristocrates qui font la guerre et les « grands officiers », c'est, d'une certaine manière, promettre

⁸² B. Pascal, *Pensées, op. cit.*, p. 94 ; 96 ; 101-102.

à la France cette *translatio imperii* (ce transfert de pouvoir) présentée comme inévitable par les théoriciens d'un fonctionnement cyclique de l'Histoire. Puisqu'il est arrivé à plusieurs reprises, dans l'Histoire, qu'un Empire ait pu conquérir l'ensemble du monde connu, le dernier exemple étant l'Empire romain, il est inévitable que cette domination universelle se reproduise : or, quel sera l'héritier, en puissance et en domination, de l'Empire romain ? On conçoit que la France est sur les rangs...

2. Justice et raison d'État

Dans *Le Prince*, Machiavel se propose de théoriser les règles d'action que doit suivre un Prince pour accéder au pouvoir, et pour s'y maintenir. Or – au grand scandale des bien-pensants, qui ne peuvent néanmoins s'empêcher de reconnaître (c'est le cas de Corneille) que cette vision des choses a quelques qualités de vraisemblance – il affirme que celles-ci sont à dissocier totalement des règles morales, c'est-à-dire entre autres de celles de la justice, qui fait, comme le dit Pascal, partie des règles « spirituelles », au profit de l'efficacité stratégique des moyens adoptés pour se maintenir au pouvoir, et maintenir l'État tel qu'il est (ce qui repose sur le postulat que mieux vaut un ordre injuste que le désordre), les moyens utilisés pour ce faire fussent-ils moralement indéfendables. En effet, il importe au Prince de prendre conscience des rapports de forces entre États tout autant que de la nature humaine telle qu'elle est. Si bien qu'

il ne doit pas craindre d'encourir quelque blâme pour les vices utiles au maintien de ses États : parce que, tout bien considéré, telle qualité qui paraît bonne et louable le perdrait inévitablement, et telle autre qui paraît mauvaise et vicieuse, fera son bien-être et sa sûreté.⁸³

En effet, ce sont « les circonstances qui décident du bien et du mal » (chap. XXV). Cela implique des principes politiques, donc destinés à s'inscrire dans l'Histoire, qui décident pragmatiquement du bien et du mal, du juste et de l'injuste, en fonction de l'utile ou du nuisible, de l'efficace ou du dangereux au regard de la sauvegarde de l'État, donc du Prince. Ce qui au regard de l'Histoire (car l'Histoire est leçon, donc sanction), et de la tragédie historique, peut conduire à un jugement ambivalent. Soit l'Histoire a montré que les principes politiques adoptés allaient effectivement dans le sens de la juste sauvegarde de l'État, ce qui les justifie comme principes ; soit elle a démontré le contraire, ce qui les invalide. Il est devenu courant d'appeler les uns principes « machiavéliens », en partant du postulat que par ailleurs suffisamment de garants, dans la personnalité même du Prince (ainsi de Tulle tel que le décrit Corneille), prouvent que son action est globalement dirigée vers le *bien public*, et les autres principes « machiavéliques », dans la mesure où la sanction de l'Histoire s'explique par une prise en compte exclusive de ce qui n'était en fait, sous couleur de l'intérêt de l'État, que les *intérêts privés* du Prince.

On peut trouver chez Thomas Hobbes (1588-1679), philosophe politique anglais qui eut une forte influence en France (où il séjourna de 1640 à 1651), une autre expression de cette problématique qui oppose le *bien en soi*, qui risque d'être historiquement et politiquement inefficace ou dangereux (moralement parfaite est l'attitude de Curiace, mais il est vaincu), et le *bien pour soi*. Il insiste sur la nécessité d'appuyer sur la « justice » (sujet de débats) sur la force :

IX. Or d'autant que ce droit de glaive n'est autre chose que l'autorité de s'en servir quand on le jugera nécessaire ; il s'ensuit que la puissance de juger de toutes sortes des différends, dans lesquels l'épée de Justice est d'usage, ou de déterminer des choses qui regardent la guerre, dépendent de celui-là même qui en possède la souveraineté.

⁸³ Machiavel, *Le Prince*, chap. XV.

X. Au reste, vu qu'il n'est pas moins important au bien de la paix, et que c'est une chose plus nécessaire de prévenir la violence, et empêcher les désordres, que de les apaiser, ou de les punir quand ils arrivent, et que toute querelle naît des différentes opinions que les hommes ont sur les questions du mien et du tien, du juste et de l'injuste, du bien et du mal, et autres semblables que chacun estime à sa fantaisie et selon son caprice, c'est à la même souveraine puissance à prescrire certaines mesures publiquement reçues, par lesquelles chacun puisse savoir ce qui lui appartient, et ce qui est à un autre, ce que c'est que l'on doit appeler bien ou mal, comme aussi à donner des règles, pour connaître ce qu'il faut faire, ou ne pas faire. Or ces règles et mesures des actions des sujets, sont ce que l'on nomme les lois civiles ou politiques, lesquelles doivent être établies par celui qui a le droit de glaive, ou de l'épée de guerre, afin qu'il puisse contraindre et forcer les sujets de les garder. Car autrement elles seraient faites en vain.⁸⁴

Ainsi, ce qui est défendu n'est pas ce qui est mal (*prohibita quia mala*), mais c'est ce qui est défendu qui est mal (*mala quia prohibita*).

Le problème – et c'est ce qui fait le scandale de l'un comme de l'autre – est que cela apparaît aux moralistes comme la porte ouverte à la tyrannie, c'est-à-dire au règne de l'arbitraire. Il faut donc à Corneille construire une figure de roi juste et fort, justifié par l'Histoire de s'être mis « au-dessus des lois » (v. 1754).

B. L'Histoire comme répétition

Si le dénouement – ou plutôt sa « catastrophe », c'est-à-dire l'évocation des conséquences de la dernière péripétie⁸⁵ (en l'occurrence la grâce accordée à Horace par le Roi) – apparaît comme un dénouement « heureux », ouvert sur un avenir positif, pouvant servir de modèle aux siècles futurs en tant que conciliation et réconciliation fondatrices, et qui justifie l'« acte de justice » de Tulle, il reste là, volontairement ou non de la part de Corneille, une zone d'ombre. Zone d'ombre où l'Histoire se trouve confrontée aux mythes, c'est-à-dire à ce en quoi l'aventure humaine n'est pas seulement événementielle, sociale, économique, politique, mais aussi anthropologiquement conditionnée, donc répétitive.

Il va de soi que l'on aurait beaucoup surpris Corneille en employant le terme d'anthropologie. Mais que la tragédie puisse être interprétée en ce sens a été imaginé par Roland Barthes, à propos de Racine :

Certains auteurs ont affirmé qu'aux temps les plus reculés de notre histoire, les hommes vivaient en hordes sauvages ; chaque horde était asservie au mâle le plus vigoureux, qui possédait indistinctement femmes, enfants et biens. Les fils étaient dépossédés de tout [...]. Aussi [...] les fils finirent-ils par s'associer pour tuer le père et prendre sa place. Le père tué, la discorde éclata entre les fils ; ils se disputèrent âprement son héritage, et ce n'est qu'après un long temps de guerres fratricides qu'ils en vinrent à fonder entre eux une alliance raisonnable [...].

Le théâtre racinien ne trouve sa cohérence qu'au niveau de cette fable ancienne, située très en arrière de l'histoire ou de la psyché humaine : la pureté de la langue, les grâces de l'alexandrin, la précision de la « psychologie », le conformisme de la métaphysique sont ici des protections très minces : le tuf archaïque est là tout près.⁸⁶

Si le « tuf archaïque » est tout près dans le théâtre de Racine (et de Corneille), alors même que les histoires qu'ils racontent varient dans le temps et l'espace, c'est peut-être parce que

⁸⁴ Hobbes, *Le Corps politique ou les éléments de la loi morale et civile*, 1652, II^e partie, chap. I. Cité par M. Le Guern, dans son édition des *Pensées* de B. Pascal, *op. cit.*, p. 533, note 2.

⁸⁵ Selon la définition qu'en donne Jacques Schérer dans *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986, p. 125-127.

⁸⁶ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 20-21.

l'Histoire fonctionne non selon un principe de progrès, mais selon un principe cyclique, un principe d'éternel retour⁸⁷ : ce qui a eu lieu est voué à se reproduire, les Empires sont voués à naître, à disparaître et à renaître, selon un fonctionnement par cycles, dû à la permanence des mêmes lois ontologiques, l'Histoire de l'humanité, voire celle de l'Univers (le macrocosme), étant comprise comme obéissant aux mêmes phases que celle de l'être humain (le microcosme) : naissance, croissance, décadence – et renaissance, par transmission et héritage.

1. Fondation et fratricide

La guerre entre Rome et Albe n'est ni pensée ni représentée par Corneille comme un épisode guerrier, une de ces nombreuses guerres de conquête par lesquelles Rome, modeste village de pasteurs, mais aussi d'exilés et de hors-la-loi habiles à la rapine et aux coups de main, peu à peu, non sans soubresauts et revers de fortune, mais aussi à coup d'actions héroïques, est devenue maîtresse du Latium, de l'Italie, du monde connu. Elle est pensée non comme un épisode dans une continuité, mais comme un événement, ou plutôt un avènement : bref, cette guerre n'est pas une guerre de conquête, c'est une guerre de (re)fondation.

Albe et Rome : la pièce pourrait s'appeler, plutôt qu'*Horace*, les noces sanglantes de Rome et d'Albe. Le destin de deux couples [...], l'un sur la terre, l'autre outre trombe, figure la seconde fondation de Rome, un second point de départ pour l'empire où s'incarnera le christianisme. De deux villes, à travers l'épreuve, une seule nation est en train de naître. De deux couples, l'un s'éternise dans la mort, l'autre inaugure la tradition éternellement vivante de la romanité. La véritable fondation de Rome s'articule à ces deux serments attestés par le sacrifice.⁸⁸

Or l'âge des fondations, l'âge des commencements, est normalement un sujet non tragique, mais épique. Pour autant, il contient en soi un élément tragique, celui qu'Aristote désignait même comme le plus tragique, à savoir la violence à l'intérieur des alliances. Pour fonder Rome, il a fallu qu'Amulius renverse son frère aîné Numitor, assassine son fils, et voue sa fille au célibat ; mais Mars la visite, et lui donne deux jumeaux – que leur grand-oncle s'empresse de vouer à la mort en les abandonnant aux eaux du Tibre ; sauvés par une louve, puis recueillis par un berger, et devenus adultes, ils le tueront pour restaurer le pouvoir de Numitor. Est-ce pour ne pas avoir à le tuer à son tour qu'ils partent fonder une autre ville – ce qui exigera la mort du frère par le frère ?

Tout se passe comme si aucune cité, aucune civilisation, voire l'humanité elle-même, ne pouvait se fonder, ne pouvait inaugurer son histoire, que sur un crime, ou plutôt un parricide, c'est-à-dire non seulement sur un sacrifice humain, mais sur une mise à mort marquée par le sceau du sacrilège. Car le meurtre de Rémus par Romulus, dont Tulle rappelle qu'il est à l'origine de Rome (v. 1755-1756), ne peut pas ne pas évoquer pour un chrétien la fait que la race humaine se fonde non seulement sur une transgression de la loi divine, mais sur le meurtre du frère par le frère (de Caïn par Abel). Que donc la race humaine ait en ses fondements, en sa nature même, affaire avec le meurtre du frère par le frère, et avec le sacrifice humain, est fondamental, c'est-à-dire s'inscrit dans les fondements mêmes de la pensée chrétienne.

Ce qui rend ici puissamment tragique ce thème du meurtre fondateur, aussi inexcusable (voire inexplicable) que nécessaire, c'est qu'il est « représenté » dans une série de redoublements, de mises en abîme, d'effets de miroirs. D'abord, les deux cités sont, en tant qu'entités, présentées par Sabine comme liées par un lien très étroit de filiation : Albe est littéralement à ses yeux la mère de Rome, si bien que Romains et Albains sont frères, et frères

⁸⁷ Titre d'un ouvrage de Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949. Voir aussi les études réunies par Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle, 1560-1610*, Paris, A. G. Nizet, 1977.

⁸⁸ Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 409.

de sang. Ensuite, ces liens concurremment symboliques et historiques ont été reformulés et renforcés sous la forme de liens familiaux étroits, qui sont précisément ceux qui poussent le roi d'Albe à refuser la bataille générale (v. 317-320). Cette guerre est donc pleinement une « guerre civile », où tout acte guerrier relève du fratricide, voire se confond avec un sacrifice humain : c'est en tout cas ainsi qu'est présentée la mise à mort du dernier Curiace (v. 1132-1134). Et la mort de Camille n'est pas loin d'être présentée comme telle par Horace.

Or le fratricide, comme le rappelle Tulle, fait partie (avec l'inceste, on le notera au passage ; et l'inceste lui aussi est présent dans de nombreux récits de fondation) des « attentats » monstrueux (à l'époque punis de manière extrêmement sévère par la justice humaine) en ce qu'ils apparaissent comme « contre-nature » :

Cette énorme⁸⁹ action faite presque à nos yeux
 Outrage la Nature, et blesse jusqu'aux Dieux. (v. 1733-1734)

Et pourtant, au nom de l'État refondé, au nom de sa couronne raffermie, au nom de l'Empire de la Terre promis à Rome, il faut « souffrir l'effet » d'une « cause si belle » (v. 1762).

Serait-ce à dire que toute fondation politique soit par essence contre-nature, parce qu'elle impliquerait par essence une transgression majeure ? Que toute fondation politique soit finalement « inhumaine », parce qu'elle doit être payée du sacrifice du sang le plus précieux, celui du frère – sang qui marque définitivement son destin, puisque qui règne par le sang périt par le sang ? Or, si Corneille a pu connaître les derniers feux des guerres de religion, si la lutte entre France et Espagne, dans les premières décennies du XVII^e siècle, a pu lui apparaître comme une lutte fratricide, peut-être sait-il que du Bellay a publié en 1558 *Les Antiquités de Rome* sous l'impulsion d'une sorte de prémonition de la catastrophe qui se prépare pour le royaume de France, celle de la répétition d'une guerre fratricide dont on ne peut jamais être sûr qu'elle soit le germe d'une histoire de fondation, malgré tout marquée par un sacrifice sanglant, ou de destruction, car le sang appelle le sang.

2. *Guerres civiles et décadence*

La réitération de ce meurtre entre parents prend en effet dans l'Histoire souvent la forme des guerres civiles, de ces guerres civiles dont Cinna trace un tableau sanglant et « tragique » :

Romains contre Romains, parents contre parents,
 Combattaient seulement pour le choix des tyrans.
 J'ajoute à ces tableaux la peinture effroyable
 De leur concorde impie, affreuse, inexorable,
 Funeste aux gens de bien, aux riches, au Sénat,
 Et pour tout dire enfin, de leur Triumvirat ;
 Mais je ne trouve point de couleurs assez noires
 Pour en représenter les Tragiques histoires.
 Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphants,
 Rome entière noyée au sang de ses enfants, [...]
 Le mari par sa femme en son lit égorgé,
 Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
 Et sa tête à la main demandant son salaire
 Sans pouvoir exprimer par tant d'horribles traits,
 Qu'un crayon imparfait de leur sanglante paix. (*Cinna*, v. 186-196 et 200-204)

Ces guerres civiles, réitération, sous une autre forme, et avec une issue contraire, du meurtre fratricide fondateur, induisent une vision négative de l'Histoire, comme éternel

⁸⁹ C'est-à-dire en dehors de toute norme.

recommencement des mêmes erreurs, voire une vision paradoxale, où ce qui fonde est *en même temps* (Tulle souligne que c'est la même épée, le même bras, la même « chaleur généreuse/dangereuse », v. 1741 et 1761, qui ont sauvé Rome et commis le crime) ce qui prépare la chute. La mise à mort « inaugurale » en effet semble bien vouée à entraîner, en vertu d'une sorte de malédiction, sa répétition, jusqu'à ce que ce qui a fondé la Ville finisse par être ce qui la détruit. C'est ainsi que Du Bellay, dans *Les Antiquités de Rome*, interprète l'histoire romaine...

Et c'est ainsi que Camille, dans son imprécation désespérée mais finalement visionnaire contre Rome, imprécation elle-même parricide en ce qu'elle appelle de ses vœux la destruction de sa mère patrie⁹⁰, en vient à souhaiter le jour où « de ses propres mains [Rome] déchirera ses entrailles » (v. 1312) – jour du fratricide ultime, jour de sa chute définitive.

C. L'Histoire, un procès de civilisation ?

L'affirmation réitérée dans la pièce de Corneille de la nécessité historique de cette guerre, décrite comme le point de départ obligé de l'extension d'une ville destinée à devenir la maîtresse du monde, ce qui évoque pour les hommes du XVII^e siècle certes la domination politique, mais aussi la prééminence et l'excellence culturelles, voire religieuses, de Rome, fait pourtant, et paradoxalement en même temps, de ce moment historique un moment de fondation ouvrant sur un avenir qui est un progrès. Progrès d'une cité appelée à se développer, et à parvenir à un apogée que les partisans des Anciens, en ce XVII^e siècle, continuent à considérer comme indépassable, ce qui ne les empêche pas de souhaiter, et parfois de prédire, la capacité de la France à connaître ce même progrès, ce même développement vers une suprématie politique et culturelle qui ferait d'elle en Europe l'héritière de Rome, au titre non seulement de la *translatio imperii* (transmission de la puissance politique), mais aussi de la *translatio studii* (transmission de la puissance culturelle).

Le texte de la pièce envisage plus explicitement le progrès sous un autre angle : celui, en l'occurrence interne à Rome, du passage de la « barbarie » à un état de civilisation où des valeurs (plus ?) « humaines » ont leur juste place. Aux yeux des contemporains, le personnage du père, significativement dénommé « Le Vieil Horace », représente l'attitude morale « pure et dure » des « Vieux Romains » (à l'image de Caton l'Ancien) : sublime, mais extrême. Outre que c'est manifestement lui qui a enseigné à Horace une morale d'une rigoureuse et totale soumission à l'État, c'est aussi lui qui dénie toute valeur au discours des « femmes », au profit d'une morale exclusivement et jalousement virile, qui récuse toute « faiblesse » ; enfin, c'est lui qui se montre prêt à exercer pleinement la puissance dévolue par l'ancienne Rome au *paterfamilias*, puissance de vie et de mort sur ses enfants. Sa menace de tuer lui-même Horace, qu'il croit avoir trahi, proclamée à deux reprises (III, 6 et IV, 1) est à prendre au sérieux : c'est bel et bien un péril de mort nouveau qui plane sur Horace, et Sabine ne s'y trompe pas :

Dieux ! verrons-nous toujours des malheurs de la sorte ?

Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,

Et toujours redouter la main de nos parents ? (v. 1052-1054)

On peut noter que, si cette menace est rapidement conjurée (ce qui contribue à l'effet pathétique de la tragédie, comme succession rapide d'émotions violentes) par l'annonce de la vérité sur l'attitude d'Horace pendant le combat (IV, 2), elle constitue une forme de préparation du spectateur au crime d'Horace, parent qui tue son parent, au nom d'une morale de domination des hommes sur les femmes (en général, et dans l'espace familial), et de ce pouvoir qu'ils estiment être le leur de punir, à l'intérieur même du clan, les transgressions : Horace emploie

⁹⁰ V. 1328 (Horace) : « Qui maudit son pays renonce à sa famille ».

les mots de « raison » (v. 1319), de « châtement » (v. 1321), d'« acte de justice » (v. 1323) – et il est notable qu'il n'exprime, à aucun moment, le moindre regret.

Par rapport à cette morale à la fois extrémiste et clanique⁹¹, Corneille représente un procès de civilisation inscrit dans l'Histoire. Le procès mené au cinquième acte (certes emprunté à l'Histoire, mais maintenu malgré les critiques des doctes à ce sujet) évoque lointainement le procès qui conclut la trilogie de l'*Orestie* de Sophocle, traditionnellement décrit comme la mise en scène (au sens propre) du passage, passage à demi mythique, à demi historique, de la loi de la vengeance familiale (désignée couramment comme loi du talion, ou encore comme *vendetta*) à la médiation de la réparation des crimes et offenses par une justice d'État, objective et impartiale dans la mesure où elle est (en partie) désintéressée. Il est d'ailleurs notable que ce soit précisément Le Vieil Horace qui renonce à ses droits de *paterfamilias* alors même qu'Horace l'en requiert :

Disposez de mon sang, les lois vous en font maître [...]
Ne souffrez point de tache en la maison d'Horace. (v. 1419 et 1428)

On notera au passage l'allusion à l'honneur de la famille, sujet sensible (directement abordé dans *Le Cid*) en ce temps où le pouvoir royal s'efforce (non sans une certaine violence d'État) de mettre fin aux duels aristocratiques qui saignent la noblesse et mettent parallèlement en danger l'ordre politique (ainsi que le montre une des *Histoires tragiques* de François de Rosset, il est assez facile de faire passer pour une affaire d'honneur ce qui est réalité revient à être un assassinat politique).

Or, ce renoncement du Père à exercer son droit de vie et de mort sur un membre de sa famille est présenté par Le Vieil Horace lui-même comme un renoncement aux tentations qu'on appellerait aujourd'hui extrémistes :

Il [le Père] n'use pas toujours d'une rigueur extrême,
Il épargne ses fils bien souvent pour soi-même ;
Sa vieillesse sur eux aime à se soutenir,
Et ne les punit pas de peur de se punir. (v. 1435-1438)

Faiblesse coupable ? Il ne semble pas : plutôt accession du plus rude des vieux Romains à une morale nouvelle, qui accepte de prendre en compte, évidemment sous l'impact de l'épreuve, au moins partiellement, de nouvelles valeurs, des valeurs jusque-là marquées négativement (par lui-même) comme « féminines », c'est-à-dire des valeurs affectives, des valeurs « humaines ».

De ces valeurs humaines encore « vaincues » aux temps archaïques de Rome (mais peut-être était-ce historiquement nécessaire), c'est à Curiace et à Sabine que Corneille confie l'expression – comme si Albe représentait, en quelque sorte par allégorie, cette part affective, et « féminine », qui doit s'allier à la force virile de Rome pour former une cité, une société, un État à part entière (rappelons ce qu'évoque le nom même de Sabine). Ainsi, tout en affirmant hautement qu'il n'est pas question pour lui de ne pas faire son devoir avec courage et détermination, Curiace rétorque-t-il à Horace que « [sa] fermeté tient un peu du barbare » (v. 456) : « J'ai le cœur aussi bon [j'ai autant de courage que vous], mais enfin je suis homme. » (v. 468), et encore

Et si Rome demande une vertu plus haute,
Je rends grâce aux Dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver quelque chose d'humain. (v. 480-482)

Certains ont dit que c'était précisément cette « humanité » qui ferait d'avance de Curiace un vaincu : c'est vraiment accorder beaucoup à une dangereuse apologie de la force ! Cet appel

⁹¹ Voir l'interprétation mythologique de Georges Dumézil, *Horace et les Curiaces*, Paris, Gallimard, 1942.

aux valeurs de l'humanité est relayé, après le combat, par Sabine. Alors que son mari lui demande d'oublier ses morts, elle lui rétorque :

Cherche pour t'imiter des âmes plus parfaites.
Je ne t'impute point les pertes que j'ai faites,
J'en ai les sentiments que j'en dois avoir,
Et je m'en prends au Sort, plutôt qu'à ton devoir.
Mais enfin je renonce à la vertu Romaine,
Si pour la posséder je dois être inhumaine,
Et ne puis voir en moi la femme du vainqueur,
Sans y voir des vaincus la déplorable sœur. (v. 1363-1370)

Sabine signifie ainsi le refus d'une « vertu romaine » qui signifierait le rejet des valeurs de l'*humanitas* et de l'*urbanitas*. En cela, Corneille se montre sensible à une évolution de l'image de Rome dans la pensée lettrée : à l'admiration de la Renaissance pour le stoïcisme succède de plus en plus une méfiance devant une philosophie « orgueilleuse » qui ne prend pas suffisamment la mesure de la faiblesse humaine ; à l'admiration devant les « grands textes » politiques, historiques, rhétoriques, succède un intérêt pour les Romains « en leur particulier », pour les Romains en tant qu'hommes, représentant de valeurs sociales et morales qui peuvent être des modèles pour la constitution de l'idéal de l'honnête homme.

Pour conclure, il n'est pas indifférent que l'on trouve chez Pascal cette allusion directe à la pièce :

« *Comminuentes cor* », saint Paul. Voilà le caractère chrétien. « Albe vous a nommés, je ne vous connais plus », Corneille. Voilà le caractère inhumain. Le caractère humain est le contraire.⁹²

Il y a donc trois « caractères » : l'inhumain, l'humain, le chrétien. Certains interprètent ainsi l'histoire (le cheminement idéologique) des œuvres de Corneille, entre 1640 et 1642, mais aussi l'Histoire qui s'écrit au travers de trois héros successifs : d'un héros inhumain (Horace) à un héros chrétien (Polyeucte⁹³), en passant par un héros humain (Auguste dans *Cinna*). Cheminement idéologique de Corneille, ou construction d'une sorte de vision de l'Histoire en trois phases, de la « barbarie » primitive (le terme est dans le texte) à une « civilisation » (au sens de cité gouvernée par des valeurs humaines) sans Dieu, ce que La Mothe Le Vayer appelle la « vertu des païens »⁹⁴, et enfin au règne de la « cité céleste »⁹⁵ ? Peut-être faut-il ainsi comprendre le sacrifice à la fois voulu et interdit par Dieu d'Isaac par son père Abraham, sujet précisément d'une des premières tragédies françaises, l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze (1550) : il signifierait que le temps du sacrifice de l'homme par l'homme pour fonder les cités humaines est fini, et qu'est venu, grâce à un Dieu qui s'est lui-même sacrifié en la personne de son fils, le temps du sacrifice de l'homme à Dieu pour fonder la cité céleste.

Il n'est pas sûr que l'Histoire donne raison à cette hypothèse.... Dans *Le Tartuffe* de Molière (1669), Cléante rétorque à son beau-frère Orgon, qui lui fait l'apologie du mépris qu'un homme de foi doit avoir envers son prochain en regard des choses divines : « Les sentiments humains, mon frère, que voilà ! » (v. 280). Car le fanatisme religieux peut rejoindre finalement le fanatisme politique dans l'exaltation du sacrifice fondateur (destructeur ?).

⁹² *Pensées, op. cit.*, Fgt 705. Pascal fait allusion à un passage des *Actes des apôtres* (XXI, 13) où saint Paul déclare être « prêt non seulement d'être lié, mais aussi de mourir en Jérusalem, pour le nom du Seigneur Jésus ».

⁹³ Héros de la tragédie éponyme de Corneille, *Polyeucte*, représentée en 1642.

⁹⁴ François de La Mothe Le Vayer (1588-1672), *De la vertu des païens*, 1641.

⁹⁵ Terme emprunté à saint Augustin, *La Cité de Dieu* (413-427), ouvrage à la fois historique, philosophique et métaphysique, qui a inspiré profondément la réflexion théologique, historique et politique de la chrétienté.

CONCLUSION

Dans un « Classique Larousse » datant de 1960, voici ce qu'écrit Bernard Masson :

Pour nous qui sommes revenus depuis longtemps de cet idéal de conquête et de gloire – dès 1660, on n'y croyait déjà plus guère⁹⁶ –, *Horace* a d'autres mérites. Pour le lecteur moderne qui a vécu ce qu'André Malraux appelait, dans un livre resté célèbre⁹⁷, le « temps du mépris », *Horace* peut paraître une assez extraordinaire anticipation. Sur le monde clos de l'État « totalitaire », son emprise sur les consciences et son pouvoir d'envoûtement des individus, sur l'élimination des opposants et des scrupuleux, sur la mystique de l'obéissance aveugle et le mépris de la vie, sur le goût de l'absolu et surtout l'attrait de la mort, il semble que Corneille ait tout dit ou tout suggéré, fût-ce à son insu. À l'actif d'*Horace*, ajoutons encore une profonde vision de la guerre, qui n'est du reste qu'une conséquence de la conception totalitaire de l'État [...], [et de son] pouvoir d'avilissement.⁹⁸

Je l'ai mentionné en introduction : les lectures d'*Horace* sont historiquement variables, non seulement en fonction d'une histoire littéraire en constant réaménagement, qui aujourd'hui voit chez Corneille plus d'ambiguïtés, une conception du monde plus baroque qu'on ne le pensait autrefois, mais aussi en fonction des événements historiques auxquels ses lecteurs avaient été confrontés. Une telle interprétation trouve sa légitimation – et sa limite – dans la conviction que la pièce de Corneille elle-même était déjà « militante »,

tout entière tournée vers un éloge des décisions et des méthodes du ministre de Louis XIII, visant pour aller vite à entretenir l'influence à l'échelle européenne de la France, à renforcer l'autorité de l'État et à préparer ce que devait être l'absolutisme.⁹⁹

Ainsi, notre Histoire nous rend peut-être incapables de saisir le « vrai » sens de la pièce, qui exigerait de nous « l'effort d'accepter les vues de Corneille, le temps d'une lecture ou d'une représentation, [...] quitte à nous défaire avec empressement d'un manteau idéologique devenu si lourd »¹⁰⁰. Enrichissant son interprétation de tout le poids de l'Histoire qui s'est écoulée depuis, elle tendrait même à faire signifier à la pièce un sens contraire, celui non plus de nous donner à admirer un héros du sacrifice absolu, mais celui de nous donner à craindre justement un tel héros... Toute la question est de savoir si l'Histoire confirme qu'il faut admirer en Horace un « Magnanime » qui a sacrifié son individualité (et certains des siens) pour transférer toutes ses énergies au service de la patrie, au nom d'un destin de grandeur (mais certains se sont servis pour le pire du rêve d'Empire) – voire « une répétition, à l'étage de la nature, du don sans réserve que le chrétien fait de ses puissances à la volonté divine »¹⁰¹ (mais certains se vouent à Dieu pour commettre le pire). En tout cas, on peut voir dans *Horace* ce miroir dont parle Simone Weil à propos de *L'Iliade* :

Ceux qui avaient rêvé que la force, grâce au progrès, appartenait désormais au passé, ont pu voir dans ce poème un document ; ceux qui savent discerner la force, aujourd'hui

⁹⁶ Précisons : dans la littérature, notamment moraliste. Louis XIV au contraire se construit, et se fait construire, une image de roi conquérant, de roi glorieux.

⁹⁷ *Le Temps du mépris*, 1935.

⁹⁸ Corneille, *Horace*, Paris, Larousse, « Classiques Larousse », 1960, Bernard Masson éd., « Notice », p. 18.

⁹⁹ É. Tourrette, *op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰¹ Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 339.

comme autrefois, au centre de toute histoire humaine, y trouvent le plus beau, le plus pur des miroirs.¹⁰²

À chacun d'en juger en son « âme et conscience ». C'est la preuve en tout cas que la littérature vaut non parce qu'elle reproduit, mais parce qu'elle re-présente, non par les réponses qu'elle donne, mais par les questions qu'elle pose. En ce sens, comme le voulait Aristote, elle est bien plus philosophique que l'Histoire, puisqu'elle nous oblige à penser l'Histoire.

¹⁰² Simone Weil, « *L'Iliade* ou le Poème de la Force », *Cahiers du Sud*, déc. 1940-janv. 1941, repris dans *La Source grecque*, Paris, Gallimard, 1953, p. 11.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Éditions*Horace*

Les diverses éditions de poche, et « petits classiques », éditant les mêmes texte et paratextes, sont toutes intéressantes, d'une manière ou d'une autre, d'autant que les références en matière de théâtre versifié se font par acte (en chiffres romains), scène (en chiffre arabe) et numéro de vers.

* Notre édition de référence : *Horace*, Paris, Gallimard, « folio théâtre », 1994, Jean-Pierre Chauveau éd.

On peut citer à l'appui :

- *Horace*, Paris, Bordas, « Univers des Lettres. Classiques Bordas », 2004, Éric Tourrette éd.
- *Horace*, Paris, GF Flammarion, 2001, Marc Escola éd. (rééd. 2007).
- *Horace*, Paris, Pocket, « Pocket classiques », 1998, Catherine Eugène éd.

Œuvres complètes

Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, 3 t., t. 1, Georges Couton éd.

Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1963, André Stegmann et Raymond Lebègue éd.

Sur Corneille*Ouvrages*

Serge Doubrovski, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, « Tel », 1988 [1963].

Georges Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998.

– *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004 [1996].

Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996 [1990].

Michel Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 1998 [1986].

André Stegmann, *L'Héroïsme cornélien, genèse et signification*, Paris, A. Colin, 1968.

Articles et études

Marc Escola, « Récrire Horace », *Dix-septième siècle*, juillet-septembre 2002, n° 216, p. 445-467, p. 445-446.

Louis Herland, *Horace ou la naissance de l'Homme*, Paris, éd. de Minuit, 1952 [rééd. Toulouse, 1986].

Christian Jouhaud, « L'écrivain et le ministre », *Dix-septième siècle*, janv.-mars 1994, p. 135-142.

Hélène Merlin, « Horace, l'équivoque et la dédicace », *Dix-septième siècle*, janv.-mars 1994, p. 121-134.

– *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, Paris, Champion, 2000, chap. III, 3 : « Horace et le visage de Richelieu », p. 90-101.

Emmanuel Minel, « Dénouement dynamique et dénouement problématique : un aspect du travail de l'Histoire dans la tragédie cornélienne », *Littératures classiques*, n° 32, 1998, p. 159-175.

Guy Wagener, « Horace, ou la pièce cornélienne des fondations : la guerre entre Albe et Rome aura bien lieu », *Papers on French Century Literature*, n° 27, 1987.

Tragédie, tragique*La tragédie classique*

Aristote, *La Poétique*, Paris, Le Livre de poche classique, 1990, Michel Magnien éd.

Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, Paris, GF Flammarion, 1999, Bénédicte Louvat et Marc Escola éd.

Christian Delmas, *La Tragédie de l'âge classique*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1994.

Jean Rohou, *La Tragédie classique*, Paris, SEDES, 1996.

Le tragique

Dinah Ribard et Alain Viala, *Le Tragique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque Gallimard. Registre », 2002.

Marc Escola, *Le Tragique*, Paris, GF Flammarion, « Corpus », 2002.

Littérature, histoire, société au XVII^e siècle

L'Histoire au XVII^e siècle, n° 30 de *Littératures classiques*, printemps 1997.

Robert Descimon et Christian Jouhaud, *La France du premier XVII^e siècle, 1594-1661*, Paris, Belin, « Sup Histoire », 1996.

Hélène Merlin, *Public et littérature au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

Etienne Thau, *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Athènes, 1966.

La source antique

Tite-Live, *Histoire de Rome depuis sa fondation*, Paris, Paleo, « Sources de l'histoire antique », 2004, t. 1.

Paru dans « *Horace de Pierre Corneille* », *Un thème, trois œuvres : Penser l'Histoire*, Paris, Belin, « Belin Sup Lettres », 2007, p. 7-94.