

INTRODUCTION

L'héroïsme cornélien, dépassement de soi ou représentation de l'histoire ?

La tragédie, *Horace*, est écrite et représentée à un moment charnière de la carrière, de la pensée et de l'esthétique de Corneille. Il la rédige après une pause rendue nécessaire par la querelle du *Cid*, qui a un double effet : elle consacre, certes, la gloire du dramaturge Corneille, mais elle la remet en cause car on le juge trop peu rigoureux dans son application des règles. Corneille a commencé sa carrière en écrivant des comédies. Il la poursuit en rédigeant une tragi-comédie, *Le Cid*, puis des tragédies, comme *Horace*. Il y a en effet plus d'un enjeu dans ce choix que l'écrivain fait d'un genre à un autre : le genre frivole et léger des comédies galantes où de beaux et jeunes bergers s'essayaient à l'héroïsme mondain reflétait bien la jeunesse enthousiaste et ivre de vivre de la cour. Le passage à la tragédie devait permettre de représenter de nouvelles préoccupations plus sérieuses, déjà esquissées précédemment mais en filigrane, pour le champ politique. En outre, la tragédie fournit à Corneille l'occasion d'adapter au cadre des représentations théâtrales les normes prisées mais aussi jugées avec acuité par les doctes. La simplicité et l'unité de l'action, la cohérence de l'intrigue, l'exactitude linguistique et rhétorique devaient correspondre à un nouveau recentrement des valeurs imposées sous le règne de Richelieu. Le sujet de la tragédie autant que la manière devaient trouver de nouvelles marques pour plaire à un public assoiffé de divertissements élevés et aussi pour refléter les préoccupations politiques de la monarchie absolutiste naissante.

L'individu ou la nation ?

Dans *Mélite*, pastorale galante, Éraste, le héros, s'exprime déjà avec une emphase courtoise qui confine à l'héroïsme et prépare la générosité guerrière d'un Rodrigue, le protagoniste du *Cid*, tragi-comédie. Mais **la vision politique universelle** qui accompagne toute tragédie **est en train de s'accomplir avec le passage au genre exclusivement tragique réalisé dans *Horace***. En outre, Rodrigue éprouve des conflits intérieurs complexes ; dans la tragédie cornélienne, le héros n'a d'intérêt que s'il représente à lui seul les contradictions de l'État tout entier, de la société. À partir d'*Horace*, la psychologie du héros prend une autre envergure puisqu'il n'est plus simplement exposé à un débat personnel qui le déchire entre deux clans, ou deux ensembles de valeurs, il incarne à lui seul la raison d'État. Tout se passe comme si, à la croisée des chemins, le héros de la tragédie devait montrer sur scène qu'il était possible à de simples individus, pour peu qu'ils aient une âme noble et des idéaux élevés de faire l'histoire collective, fût-ce aux dépens de leur gloire personnelle. Les traditions universitaire et scolaire ont fait du dépassement de soi la plus

haute vertu cornélienne : elle se situe à un niveau supérieur quand le personnage de théâtre, incarnant un héros de l'Histoire, concentre en lui seul les valeurs d'une nation tout entière.

Enjeux romanesques ou représentation théâtrale ?

Le personnage d'Horace, et c'est sa gloire tout autant que sa misère, est investi de la plus haute mission, défendre à lui seul une nation en son entier, après que les décrets divins ont autorisé le combat de trois hommes contre trois autres pour épargner un peuple, puis que la mort de ses deux frères en ait fait l'unique représentant de sa famille, de sa lignée, de son pays. Jamais une histoire, inspirée de la mythologie et dont les structures peuvent être étudiées précisément par l'anthropologie n'a eu un tel effet de condensation et de dramatisation sur un seul personnage, au croisement du destin individuel – au caractère romanesque – et du destin collectif – au caractère épique ou théâtral en l'occurrence.

Un conflit d'interprétation : faut-il être albain ou romain ?

Horace était un héros avant de tuer sa sœur, Camille : incarne-t-il un criminel odieux après l'avoir assassinée ? C'est l'opinion qu'aurait pu se faire de lui un Albain. Mais, dans l'Histoire et les représentations qu'elle génère, le Romain incarne la raison d'État et le patriotisme ; dès lors, cette tragédie devient une tragédie de la vertu héroïque. À notre époque, lorsqu'un metteur en scène choisit de monter *Horace*, comme à l'époque de Corneille, se pose la cruciale question des interprétations pour représenter les deux moments forts de la pièce.

Tout d'abord, comment comprendre qu'Horace, alors qu'il revient en héros romain victorieux, puisse tuer sa sœur, coupable du simple fait qu'elle ait pleuré son amant défait et blasphémé le nom de Rome ? Ce fanatisme patriotique invite bien les spectateurs à « **penser l'Histoire** » **en termes d'excès**. Comment comprendre ensuite l'absolution d'un tel acte par la société, incarnée ici par le vieil Horace, dépositaire des valeurs et du droit ? Une nation en danger justifie l'héroïsme guerrier, mais à quel prix ? L'héroïsme fût-ce au prix du fratricide, ou l'héroïsme métamorphosé en monstruosité par un acte inutile et vain ?

Du récit mythologique à l'interprétation tragique puis à la mise en scène historique, ce genre d'alternative conflictuelle met en question la raison d'État, la supériorité du politique sur les motivations individuelles et de ce qui en fait la trame. Des récits mythiques oraux à ceux qui ont été écrits – l'historien grec Denys d'Halicarnasse raconte cette histoire dans ses *Antiquités romaines*, puis par Tite-Live, qui en dramatise déjà le récit autour de la première partie, enfin Corneille –, se joue bien **une vision évolutive de l'histoire, entre mythe et récit**, puis entre introspection et idéalisation moderne du sens de l'histoire. L'individu est aux prises avec **une nouvelle forme de tragique** qui n'a plus le visage des dieux mais celui d'abstractions, un pouvoir centralisé, l'idée de patrie et de nation.

BIOGRAPHIE DE PIERRE CORNEILLE (1606-1684)

Le masque du héros derrière le « bonhomme » ?

S'il est un écrivain dont la vie reflète bien peu l'œuvre et qui ne peut servir à l'éclairer, c'est bien Pierre Corneille. À son propos se pose de façon exemplaire la question des rapports de l'homme et de ses écrits. Dès la première biographie du dramaturge, son petit-neveu Fontenelle insistait sur le contraste entre « l'homme », fort terne et banal, et « l'œuvre » riche de tant de héros.

*« Mon génie au théâtre a voulu m'attacher,
Il en a fait mon fort, et je m'y dois retrancher ;
Partout ailleurs, je rampe et ne suis plus moi-même¹. »*

Cependant, cette disparition de l'homme, c'est-à-dire du personnage social, n'implique pas que l'œuvre soit le produit impersonnel de son temps. Corneille revendique le fait que **son théâtre rend compte de sa vision personnelle sur le monde et l'histoire**. Le *je* cornélien s'affirme avec une autorité littéraire héroïque. Il n'hésite pas, dans sa vieillesse, à s'adresser au Roi-Soleil d'égal à égal, sur le mode du tutoiement tragique dans *L'Excuse à Ariste* ou les *Poèmes au roi*.

Né dans une époque pénétrée de stoïcisme et marquée par les *Essais* de Montaigne, Corneille se définit derrière le masque de l'héroïsme théâtral de manière multiple. Petit magistrat rouennais, il se pense à l'échelle historique de la nation, surtout lorsque le succès de *Mélite* en 1629 fait de lui le Grand Corneille et que l'anoblissement, en 1637, puis la délivrance de tout office en 1651 le dévient de sa trajectoire sociale de magistrat. Le tutoiement et la fréquentation des Grands, le sentiment de pouvoir s'adonner à la littérature en toute liberté comme un *otium* (un loisir auquel on peut se consacrer sans travailler par ailleurs, comme un aristocrate) ont fait de Corneille un individu qui se pensait à la dimension de la grandeur historique, et qui de ce fait pouvait transposer au théâtre, malgré la mode galante de sa jeunesse, les questions de politique et d'unité nationale en jeu dans l'actualité immédiate.

Une formation de magistrat rouennais (1606-1629)

Né le 6 juin 1606 à Rouen d'une famille de la bonne bourgeoisie normande, Pierre Corneille fit des études brillantes chez les jésuites, puis une licence en droit pour se destiner à la carrière d'avocat en 1624. Mais timide et peu doué pour l'éloquence – à la différence de celle de ses héros ! – il renonce à plaider. A-t-il été influencé par l'éducation des jésuites qui utilisaient la représentation théâtrale à des fins pédagogiques ?

1. Corneille, *Remerciement présenté au roi en l'année 1663*, p. 177.

S'est-il déterminé, en fréquentant les nombreuses maisons d'édition de Rouen qui étaient spécialisées dans le théâtre ? Toujours est-il qu'il devint un prodigieux auteur dramatique et qu'il a la chance de se trouver à une période de transition qui précède le théâtre classique.

Les premières comédies galantes (1629-1636)

Le premier coup d'essai, il l'engage avec une comédie dans le genre galant intitulée *Mélite*, qu'il confie à la future troupe du Marais de passage à Rouen. À vingt-trois ans, il remporte un succès si éclatant qu'il décide de se consacrer au théâtre. S'en suivent *Clitandre*, *La Veuve*, *La Galerie du palais*, *La Suivante*, *La Place royale*.

En 1635, il est pensionné et enrôlé dans le groupe des cinq auteurs (Boisrobert, Corneille, Colletet, de l'Estoile, et Rotrou) chargés d'écrire les comédies dont le cardinal Richelieu invente le scénario. Corneille écrit ainsi le troisième acte de *La Comédie des Tuileries*. Après l'intermède d'une première tragédie, *Médée*, donnée au Marais en 1635, il retourne à la comédie avec *L'Illusion comique*, apologie baroque du théâtre.

Une carrière glorieuse (1637-1648)

Le 5 janvier 1637 a lieu la première du *Cid* dont la création éclate comme un coup de tonnerre dans le ciel théâtral. Chimène et Rodrigue mettent Paris à leurs pieds, et avec cette tragi-comédie Corneille connaît un véritable triomphe. Le cas de conscience de ce jeune homme partagé entre son amour et sa volonté de venger son père offensé par le père de celle qu'il aime, est en train de devenir légendaire. Corneille se pose comme le maître incontesté de la scène et éclipse tous ses concurrents. C'est pourquoi, la querelle du *Cid* n'est que la rançon de la gloire. Ses adversaires l'attaquent violemment sur deux fronts : d'un côté, on l'accuse de ne pas s'être suffisamment affranchi de son modèle espagnol et de l'autre de ne pas avoir respecté les règles qui sont en train de s'imposer en ayant écrit une tragi-comédie. Le roi confère des lettres de noblesse au père de l'auteur pour rendre hommage à ce succès.

Après cette polémique qui dure un an Corneille garde le silence et c'est dans ce contexte qu'il se range du côté du genre purement régulier en rédigeant une tragédie, *Horace* en 1640. Une première représentation a lieu en privé au début du mois de mars, puis la pièce est jouée au Marais au début du mois de mai et Corneille se trouve à nouveau confronté aux critiques des doctes. Une dédicace à Richelieu précède l'édition du texte.

À cette époque, Corneille épouse Marie de Lampérière dont il aura de nombreux enfants, ce qui lui vaudra une image de tranquillité familiale et bourgeoise aux antipodes des héros qu'il créait. Les dix-sept pièces qui vont suivre se réclament du genre tragique même si elles ne présentent pas un tout homogène. Corneille passe tantôt d'une action simple à une action plus complexe, de personnages qui sont tantôt maîtres de leur destin et

tantôt dépendants d'une force qui les dépasse. Les sujets adoptés vont de l'Antiquité latine à des contrées plus barbares, celles des Goths, des Parthes ou des Huns pour exacerber la cruauté et la terreur. *Cinna* est joué en 1642. Se succèdent ensuite, *Polyeucte* (1643), *La Mort de Pompée*, *Le menteur*, *La Suite du menteur* et *Rodogune*. Vient ensuite une période moins faste avec l'échec de la deuxième tragédie à sujet chrétien *Théodore* ainsi que plusieurs tentatives vaines d'élection à l'Académie française. Après la création d'*Héraclius*, Corneille finit par être élu le 22 janvier 1647.

Les incertitudes de la Fronde et les tensions avec le pouvoir (1648-1658)

La Fronde commence en 1648 et retarde jusqu'en 1650 les représentations d'*Andromède*, pièce à grand spectacle commandée par Mazarin, une tragédie à machines mêlée de musique. Après avoir été pensionné, Corneille est nommé par la Cour à un poste considérable, celui de « procureur des États de Normandie ». Il inaugure le genre de la « comédie héroïque » avec *Don Sanche d'Aragon*. En 1651, *Nicomède* remporte un succès éclatant, mais la pièce qui pouvait apparaître comme l'éloge des princes révoltés contre la couronne déplaît au pouvoir : l'auteur est privé de sa nouvelle charge et de sa pension. Après l'échec brutal de *Pertharite*, il se retire de la scène pour garder cette fois le silence de 1652 à 1658 et consacrer ses loisirs à une pieuse traduction, celle de l'*Imitation de Jésus-Christ*.

Retour à la scène après une éclipse (1658-1671)

En 1658, Fouquet est le nouveau Mécène et attire Corneille dans son orbite. Son retour à la scène est marqué par la création d'*Œdipe* à l'Hôtel de Bourgogne et en 1660, une édition du *Théâtre de Corneille revu et corrigé par l'auteur* paraît, ce qui achève d'établir son magistère théâtral. Chacun des volumes est précédé d'un *Discours* et des examens des pièces contenues dans le volume. Au Marais se jouent *La Toison d'or* et *Sertorius*. *Sophonisbe* est joué à l'Hôtel de Bourgogne. Toutes ces représentations fastueuses sont protégées par la générosité de Fouquet dont l'arrestation prive Corneille d'un Mécène, mais Louis XIV le pensionnera tout de même à partir de 1663.

Installé désormais à Paris, Corneille est consacré et produit successivement *Sertorius* (1662), *Sophonisbe* (1663), *Agésilas* (1666), *Attila* (1667). Mais ces années sont aussi marquées par la rivalité avec Racine dont la gloire étend son ombre sur la sienne, au point qu'il est obligé de constater que ses pièces ne soulèvent plus autant d'enthousiasme que dans le passé. 1670 voit le duel des deux *Bérénice* qui tourne à l'avantage de Racine. Corneille doit s'adapter au goût nouveau de son temps et il collabore avec Molière, Quinault et Lully pour une « tragédie-ballet » à machines dont la première se joue aux Tuileries.

Les dernières années (1672-1684)

En 1672, *Pulchérie* est représentée au Marais, puis *Suréna* à l'Hôtel de Bourgogne en 1674. Mais l'échec de ces deux pièces pousse l'auteur à prendre une retraite définitive à l'âge de soixante-huit ans. Diminué, il se survit quelque peu et meurt le 1^{er} octobre 1684.

Son œuvre comprend une bonne trentaine de pièces d'une variété inouïe (tragédies, comédies, tragi-comédies, comédies héroïques, tragédies à machines) qui ne sauraient se circonscrire à travers la catégorie de « classicisme » mais témoignent plutôt du désir renouvelé d'explorer nombre de chemins de l'art dramatique.

De plus, Corneille a su admirablement s'affranchir des contraintes qu'imposaient les doctes de son époque tout en sachant plaire au public et inaugurer une forme de goût original. La générosité héroïque qu'il a élaborée ainsi que la représentation des contradictions que le champ politique pose, jouées avec ferveur et humanité sur scène y sont pour beaucoup.

HORACE, UNE ACTION EN TROIS TEMPS, CENTRÉE SUR UNE UNITÉ D'INTÉRÊT

La critique a beaucoup reproché à Corneille l'absence d'unité d'action dans *Horace*. Voltaire en particulier y distinguait trois moments, la victoire d'Horace, la mort de Camille et le procès d'Horace. Corneille lui-même dans son *Examen* de 1660 reconnaissait ses torts et admettait à propos du personnage d'Horace que « l'action serait suffisamment terminée à sa victoire ». Toujours est-il que si l'on s'arrêtait à l'acte III, l'intrigue d'*Horace* se réduirait à un tableau historique de l'époque romaine. L'impression de cohérence et de synthèse provient en réalité de l'unité d'intérêt et de personnage centrée autour des trois moments d'une même destinée, regroupant en un seul individu **trois stades historiques successifs, la gloire, l'excès furieux puis l'examen de la faute.**

La structure de la pièce, empruntée au récit de Tite-Live et recomposée selon une logique théâtrale, obéit à la fois à **un ordre dramaturgique** visant des effets sur les spectateurs et à **l'ordre d'un moraliste qui s'interroge sur les limites d'une éthique fondée exclusivement sur la puissance et la gloire.** Les trois événements de l'action, ses trois moments sont coordonnés en fonction de cette **ascension vers la gloire** puis de sa mise en doute par le jugement royal, dont la nature est au croisement du juridique, de l'éthique et de la politique. Quant au rythme de la pièce, il suit la nécessité de ménager le suspense, d'introduire les coups de théâtre aux moments charnières et d'accélérer l'action aux moments cruciaux et à la fin.

Acte I : le temps de l'espoir (rythme allègre)

Albe-la-Longue et Rome, cités sœurs et voisines, sont en guerre. L'albaine Sabine est mariée à un Romain de noble famille, Horace. Camille, sœur d'Horace, est, de son côté, fiancée à un noble Albain, Curiace, frère de Sabine. La situation est épouvantable pour ces deux femmes qui viennent la déplorer tour à tour avec le plus grand pathétique. La guerre s'est installée en effet au cœur des deux familles étroitement unies par l'alliance et l'affection (scène première). **Un premier coup de théâtre se produit** : Curiace annonce que la mêlée générale n'aura pas lieu. Six guerriers, trois Albains et trois Romains décideront à eux seuls par les armes de l'issue du combat. Le pays des champions vaincus se soumettra au pays des vainqueurs, à des conditions honorables. **À la scène 3, l'espoir semble renaître.**

Acte II : le temps de l'angoisse (rythme accéléré)

Un deuxième coup de théâtre se produit : Rome a choisi Horace et ses deux frères pour champions. Curiace félicite son beau-frère de ce choix glorieux. Mais, un troisième coup de théâtre rend la situation tragique. Curiace apprend qu'il est désigné, ainsi que ses deux frères, pour défendre l'honneur et l'indépendance d'Albe. Dans un tête-à-tête où s'affrontent deux tempéraments plutôt que deux formes de patriotisme, Horace fait preuve d'une intraitable fermeté, qui se veut sourde aux sollicitations des sentiments. Curiace tout aussi ferme dans son patriotisme, offre moins de résistance aux voix intérieures de l'amitié et de l'amour (scène 3). Camille puis Sabine essaieront de fléchir tour à tour les deux guerriers, mais en vain. Le vieil Horace survient à temps pour brusquer des adieux trop pathétiques. Il rappelle à chacun ses devoirs avec une fierté pleine d'affectueuse tendresse.

Acte III : lenteur de l'incertitude

Un nouveau rebondissement se produit et un fragile espoir se lève. Les deux armées ont refusé de voir s'entre-tuer des parents si proches et réclament d'autres combattants. On s'en remet à la volonté des dieux que l'on consultera par un sacrifice. Mais c'est un espoir vain. Le vieil Horace annonce à Sabine et à Camille que leurs frères sont aux mains sur l'ordre des dieux. Du front parviennent les premières nouvelles, mauvaises pour Rome. Albe semble tenir la victoire. Deux des Horaces sont morts. Seul survivant, le mari de Sabine a pris la fuite. Indigné, le vieil Horace profère à l'endroit de son fils des menaces de châtement (scène 4).

Acte IV : temps de la ferveur et précipitation de la fureur et de la mort

Nouveau renversement de situation : Valère vient démentir la nouvelle, incomplète qu'avait apportée Julie à la fin du troisième acte. Horace n'avait fui que pour diviser ses adversaires inégalement blessés. Cette ruse lui a donné la victoire et **Rome triomphe d'Albe**. La joie du vieil Horace est à son comble. Mais Camille, bouleversée de douleur nourrit d'amères pensées (scène 4). Elle brave son frère qui rentre glorieux du combat en maudissant sa victoire et proférant des blasphèmes contre Rome. **Horace la punit de son impiété en lui passant son épée au travers du corps** (scène 5).