



La querelle d'*Horace* ou le problème du criminel vertueux : Aspects éthiques, politiques et esthétiques d'une dispute fratricide

Cécilia LAURIN
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

***Horace* ou la spectacularité d'un procès criminel**

Corneille joue dans de nombreuses pièces d'une tension éthique particulière et paradoxale, en faisant fusionner des éléments de crime et de vertu à l'intérieur d'un même caractère. Ces personnages ne sont alors pas préalablement définis par une habitude criminelle – à l'inverse par exemple du caractère de Médée, héroïne de sa première tragédie – et la tension de l'ambiguïté éthique qui les anime convoque un spectacle d'une intense vivacité, dans la confrontation de passions ou de tentations conventionnellement antagonistes. Corneille renouvelle constamment les enjeux et les modalités de cette tension en explorant diverses combinaisons dramaturgiques. Dans la plupart des cas, nous la retrouvons au cœur des œuvres qui ont assuré sa postérité, comme *Le Cid*, *Cinna*, ou encore *Horace*. Cette dernière pièce, précisément à partir de la célèbre scène de dispute fratricide (IV, v) qui aboutit au meurtre de Camille par Horace, peut se comprendre comme le procès du crime commis par un caractère vertueux, dans les deux sens du terme « procès » : elle comprend son instruction, sur le plan juridique, par l'arbitrage royal (ce qui occupe tout le dernier acte) autant qu'elle donne à voir sa progression, son déroulement, et invite par là à une activité réflexive.

Le sujet de la tragédie que Corneille porte sur la scène en 1640 est attesté historiquement, notamment par Tite-Live. Horace, résolu à affronter une famille alliée et amie, celle des Curiaces, pour défendre l'honneur de Rome dont il fait son suprême devoir, revient vainqueur du combat au début du quatrième acte. Sa sœur Camille, amante d'un Curiace, ne peut se résoudre à se réjouir de la victoire de la Cité et refuse de partager le triomphe de son frère, en le maudissant tout autant qu'elle maudit Rome. Sa fierté ainsi provoquée par les paroles véhémentes de Camille, Horace la transperce de son épée dans un élan passionné. S'ensuit un jugement royal, au dernier acte, où Tulle l'abolit du meurtre de sa sœur en faisant valoir que ce crime est la conséquence de l'*ethos* de romanité glorieuse qui caractérise le jeune Horace :

Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime,
Sa chaleur généreuse a produit ton forfait,

D'une cause si belle il faut souffrir l'effet.
(V, iii, v. 1760-1763)

Il est intéressant de constater d'emblée que Corneille change « généreuse » pour « dangereuse » en 1656, avant de revenir définitivement à « généreuse » en 1660. Georges Couton y voit la marque d'« un problème si insoluble que l'auteur lui-même a hésité¹ ». Horace fait en effet figure de ce que nous pouvons appeler un criminel vertueux, dans toute la force de l'oxymore, qui révèle une forme de criminalité essentiellement problématique.

« Si l'on n'est barbare, on n'est point généreux » : humanité et vertu

Horace appartient tout entier à sa gloire, c'est-à-dire à Rome, c'est-à-dire à lui-même. Lorsqu'il revient vainqueur de son combat contre les Curiaces, il expose fièrement aux yeux de sa sœur – et donc du spectateur – les signes de sa gloire, en l'invitant à partager le bonheur de Rome :

Vois ces marques de l'honneur, ces témoins de ma gloire,
Et rends ce que tu dois à l'heur de ma victoire.
(IV, v, v. 1255-1256)

Par un déplacement supra-individuel qui détermine dans le même temps la singularité du héros, Horace est Rome ; l'honneur de l'homme et l'honneur de la Cité ne font qu'un. Ainsi, lorsque sa sœur rejette la gloire de Rome, il s'agit pour lui d'un affront à la fois public et personnel, personnel *parce que* public. Il l'enjoint tout d'abord de faire taire son insoutenable détresse – une détresse jugée elle-même criminelle en tant qu'elle contrevient aux prescriptions familiales – en élevant son devoir envers Rome au-dessus de son furieux désir de vengeance. Mais Camille, inversant cette hiérarchie, se lance au contraire dans une série d'imprécations visant à la fois à dénoncer le caractère inhumain de son frère et à anéantir l'éclat de la Cité. Ce défi à la gloire d'Horace et de Rome, qui fait l'objet d'une confrontation dialogique à la cinquième scène du quatrième acte, Camille l'a déjà exprimé de façon monologique au cours de la scène précédente :

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.
Dégénérons, mon cœur, d'un si vertueux père ;
Soyons indigne sœur d'un si généreux frère :
C'est gloire de passer pour un cœur abattu,
Quand la brutalité fait la haute vertu. (IV, iv, v. 1233-1242)

Au terme de ce passage, une fois le conflit intérieur de Camille résolu, le désaccord peut devenir altercation, au sens fort, c'est-à-dire dans toute sa dimension de confrontation à l'autre. Ce monologue oppose à la logique du cœur vigoureux et énergique d'Horace celle du cœur sensible et souffrant de Camille. Celle-ci s'affirme prête à faire « dégénérer » la vertu, brisant ainsi toute génération filiale, et redistribue les qualités humaines et barbares

¹ Notice d'*Horace*, in Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1980, p. 1549.

qui lui sont traditionnellement associées ou opposées, remettant en question une bipartition morale qui interdit d'ordinaire d'identifier vertu et barbarie. C'est alors la vertu elle-même qui devient inhumaine et le crime – ici, celui de ne pas se conformer aux exigences de cette « brutale vertu » – un signe d'humanité. Ce passage, qui expose les enjeux éthiques d'*Horace*, détermine la dynamique de la dispute qui éclate à la scène suivante. Lors du travail de mise en espace de cette scène en vue du colloque-festival « scènes de dispute », nous avons ainsi cherché, avec Tiphaine Poquet, à insister sur la détermination du personnage de Camille². Il s'agissait de mettre en présence deux êtres fiers, égaux dans leur verticalité – ce qui est sensible dans le mouvement d'élévation de Camille lorsqu'elle quitte la station assise pour s'affirmer dans la droiture de son être tout en déclenchant une confrontation véritablement physique avec Horace – et prêts à combattre.

Les modalités extrêmement véhémentes de l'adresse à son frère (qualifié précisément de « barbare » au vers 1278, suivant la logique du monologue précédent), qui se veulent contaminantes, suscitent bien chez lui une réaction violente, pour défendre sa gloire, mais également affirmer son humanité puisque, conformément à l'ontologie du héros cornélien, son être et la valeur de son existence coïncident avec l'exigence de remplir le devoir qu'il s'est fixé pour lui-même :

Crois-tu donc que je sois insensible à l'outrage,
Que je souffre en mon sang ce mortel déshonneur ? (IV, v, v. 1296-1297)

Les imprécations de Camille mettent en péril le sens et le principe de son être tout autant que l'ordre de la Cité. Faire taire cette parole véhémement répond chez Horace à un mouvement de préservation métaphysique et politique à la fois. Ce fratricide est pour lui, comme il l'annonce immédiatement à Procule après son geste, un « acte de justice » (IV, vi, v. 1323). Si le meurtre auquel aboutit la dispute est bien un élan passionnel, il n'en est pas moins un élan rationnel pour Horace, qui ne se dirige vers le crime que lorsque « [s]a patience à la raison fait place » (IV, v, v. 1319). Si l'on considère l'usage de la raison comme le propre de l'homme, l'acte criminel se voit alors directement associé à l'expression de l'humanité, révélant le paradoxe d'un acte qui peut se comprendre comme l'aboutissement d'une « inhumaine » humanité. Ce meurtre est également un élan vers lui-même, en tant qu'individu singulier. Quand sa femme, Sabine, lui expose son chagrin et ses pleurs, il réaffirme l'exigence d'une noble élévation des sentiments, mettant ainsi en jeu l'axe ascensionnel caractéristique de l'héroïsme cornélien, dans le rejet de l'horizontalité au profit d'une conception verticale de l'existence :

C'est à toi d'élever tes sentiments aux miens,
Non à moi de descendre à la honte des tiens. [...]
Participe à ma gloire au lieu de m'en souiller,
Tâche à t'en revêtir, non à m'en dépouiller. (IV, vii, v. 1353-1358)

Il y a bien un vêtement glorieux dont le héros cornélien ne peut se départir sans cesser d'exister, un habit, au sens fort, qui se doit de révéler son *habitus*, sa manière d'être et donc de paraître aux yeux du monde.

² Voir la captation en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=NpHkYTMfdoY> [lien consulté le 15 octobre 2014].

Enjeux éthiques et esthétiques de la querelle d'Horace

Cette affirmation criminelle de l'être vertueux du héros est nécessairement surprenante. L'émotion que suscite dans la salle le spectacle du meurtre de Camille est avant tout de l'ordre du choc ; le crime provoque un saisissement étonnant, il relève d'une action brutale. La surprise résulte d'une absence de préparation de l'esprit du spectateur, pour qui l'acte n'apparaît pas nécessaire, mais au contraire dans toute la soudaineté de sa contingence. À ce propos, Corneille affirme dans l'*Examen d'Horace* que le crime du héros est une action « momentanée [...] qui surprend tout d'un coup³ » et ne paraît donc pas s'inscrire au sein d'une chaîne causale qui permettrait d'en pressentir la prévisibilité. Corneille propose donc ici au spectateur l'expérience d'une surprise étonnante, du plaisir d'être bouleversé et de se sentir transpercé par une émotion extrêmement vive. L'esthétique du rare et de l'inattendu qui commande l'ensemble de sa production dramatique semble trouver à travers cette mise en tension éthique d'un caractère à la fois criminel et admirable⁴ – au sens esthétique de quelque chose de grand et de surprenant, comme le définit par exemple le *Dictionnaire universel* de Furetière, mais ici également au sens éthique, en tant qu'Horace incarne un serviteur exemplaire de la Cité – un moyen efficace et particulier de surprendre et d'émouvoir son public, non sans provoquer l'indignation des doctes qui s'attachent à souligner les défauts de ce théâtre.

Comme le rappelle l'*Examen*, ceux-ci se sont indignés face au déroulement et au dénouement d'*Horace*. Les reproches sont d'une double nature, mais concernent dans les deux cas l'entorse à la bienséance que provoque le crime commis par le héros. Ils désapprouvent en premier lieu la représentation du meurtre de Camille sous les yeux du spectateur, qui ensanglante la scène. Corneille reconnaît la violation de la règle – qu'il impute à une erreur de jeu de la comédienne interprétant Camille, et ajoute par ailleurs une didascalie stipulant que le meurtre se déroule hors scène – non sans formuler toutefois deux remarques qui viennent nettement nuancer la reconnaissance de « l'erreur » et tendent au contraire à sauver la représentation du crime par deux références poétiques majeures. Un renvoi à Aristote lui permet tout d'abord de justifier l'ensanglantement du théâtre par le plaisir esthétique que peut procurer l'événement pathétique :

D'ailleurs, si c'est une Règle de ne le point ensanglanter, elle n'est pas du temps d'Aristote, qui nous apprend que pour émouvoir puissamment, il faut de grands déplaisirs, des blessures, des morts en spectacle⁵.

Corneille précise ensuite qu'il existe une sorte d'échelle morale de la criminalité qui devrait permettre de déterminer le degré de possibilité de représentation d'un crime sur scène. Invoquant les préceptes poétiques d'Horace, il rappelle que l'ensanglantement de

³ *Examen d'Horace*, in Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 840.

⁴ Sur le lien entre criminalité et admiration dans la dramaturgie cornélienne, voir par exemple la façon dont Corneille évoque le personnage de Cléopâtre dans *Rodogune* : « [Elle] est très méchante, il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses, tant son attachement à la domination est violent ; mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme, qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent ». *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, in Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1987, p. 129.

⁵ *Examen d'Horace*, in Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 839.

la scène serait seulement à proscrire pour des actes « trop dénaturés », comme l'infanticide de Médée, catégorie qui n'inclurait pas le geste du héros fratricide :

[J]e ne vois pas [...] que l'emportement d'un homme passionné pour sa Patrie, contre une sœur qui la maudit en sa présence avec des imprécations horribles, soit de même nature que la cruauté de cette mère⁶.

Il réaffirme ainsi au passage le caractère essentiellement vertueux d'Horace⁷, tout autant qu'il l'inscrit dans le champ de la criminalité, faisant coïncider vertu et crime. Plus encore, ce dernier surgit au sein même de la première, elle en est la force principielle, et la pièce met en évidence un problème au cœur du mécanisme de l'action vertueuse. L'enjeu de la dispute de Camille et d'Horace, avant même l'acte fratricide, était d'ailleurs bien de savoir si la vertu était nécessairement un signe d'humanité, et donc de déterminer si la vertu était essentiellement vertueuse⁸. La confrontation problématique du frère et de la sœur fait implorer l'unité de la vertu pour la pluraliser en un affrontement de deux logiques vertueuses que seule la violence achève, permettant ainsi de retrouver la résilience du singulier par la suppression de la menace de la dualité.

Le second reproche des doctes concerne la culpabilité même d'Horace. Ils entendent mettre d'accord l'Histoire et le théâtre, c'est-à-dire régler la représentation de l'Histoire sur les exigences du théâtre et donc la modifier en conséquence. Blâmant le dénouement de la dispute fratricide, l'abbé d'Aubignac en suggère une autre version, plus convenable aux attentes d'un théâtre régulier :

La scène ne donne point les choses comme elles ont été, mais comme elles doivent être et le poète y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux règles de son art, comme fait un peintre quand il travaille sur un modèle défectueux. C'est pourquoi la mort de Camille par la main d'Horace son frère n'a pas été approuvée au théâtre, bien que ce soit une aventure véritable, et j'avais été d'avis, pour sauver en quelque sorte l'histoire, et tout ensemble la bienséance de la scène, que cette fille désespérée, voyant son frère l'épée à la main, se fût précipitée dessus : ainsi elle fût morte de la main d'Horace et lui eût été digne de compassion comme un malheureux innocent, l'histoire et le théâtre auraient été d'accord⁹.

Or, ce qui semble intéresser Corneille dans le sujet d'*Horace*, c'est précisément la tension éthique irréductible du criminel vertueux, qui pose le problème de la subsumption des actions particulières sous la loi générale, et les enjeux dramatiques du péril pour le héros qu'entraîne le meurtre de Camille, lors du « procès » du dernier acte. Il justifie la représentation de la vertu coupable d'Horace par la légitimité historique du fait, opposant la nécessité de l'Histoire à la contingence des règles de l'art :

⁶ *Examen d'Horace*, in Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 839.

⁷ Celui-ci est constamment caractérisé par sa générosité, et le roi le qualifie même de « guerrier trop magnanime » (v, iii, v. 1759).

⁸ À travers la querelle de la moralité du théâtre, c'est à ce type de questionnement éthique que nous invite par exemple Pierre Nicole, lorsqu'il identifie dans la grandeur d'âme du héros cornélien un danger de contamination morale : « Toutes les pièces de Corneille, qui est sans doute le plus honnête des poètes de théâtre, ne sont que des vives représentations de passion d'orgueil, d'ambition, de jalousie, de vengeance, et principalement de cette vertu romaine, qui n'est autre qu'un furieux amour de soi-même. Plus il colore ces vices d'une image de grandeur et de générosité, plus il les rend dangereux et capables d'entrer dans les âmes les mieux nées ». Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, éd. Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 62.

⁹ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 113-114.

D'ailleurs, l'Histoire est trop connue, pour retrancher le péril qu'il court d'une mort infâme après l'avoir tuée : et la défense que lui prête son père pour obtenir sa grâce n'aurait plus de lieu, s'il demeurait innocent¹⁰.

Le débat entre les doctes et Corneille tourne donc à l'aporie, entre le souhait d'un art moralisant et la revendication d'un art anormal qui entend justifier de son anomalie par le recours à la vérité, comme le note Georges Couton¹¹. L'extraordinaire cornélien vient plus souvent du vrai que du vraisemblable, et cette mise en jeu éthique à l'œuvre dans *Horace* confirme un des principes essentiels de sa dramaturgie : offrir au spectateur une expérience hors du commun à travers le spectacle de problèmes exceptionnels, ce à quoi peut travailler efficacement l'antinomie du criminel vertueux.

Quand la gloire surpasse le crime : solution et dissolution d'un problème politique

Sur le plan politique, le jugement d'Horace au cours du cinquième acte met en valeur deux idées décisives, en même temps qu'il accuse la coïncidence de la gravité du crime et de la valeur inestimable du criminel. Tout d'abord, il ne faut pas se fier à l'opinion publique pour discerner la gloire véritable. Ensuite, un roi n'exige pas nécessairement l'égalité de tous ses sujets, et il peut prendre en considération l'autonomie de grands serviteurs, comme l'annonce finalement Tulle en renvoyant Rome à l'histoire sanglante de sa propre fondation, ce qui renforce le lien entre crime et vertu dans la construction de l'*ethos* romain cornélien :

Cette énorme action faite presque à nos yeux
 Outrage la nature, et blesse jusqu'aux dieux.
 Un premier mouvement qui produit un tel crime
 Ne saurait lui servir d'excuse légitime :
 Les moins sévères lois en ce point sont d'accord ;
 Et si nous les suivons, il est digne de mort.
 Si d'ailleurs nous voulons regarder le coupable,
 Ce crime, quoique grand, énorme, inexcusable,
 Vient de la même épée et part du même bras
 Qui me fait aujourd'hui maître de deux états.
 Deux sceptres en ma main, Albe à Rome asservie,
 Parlent bien hautement en faveur de sa vie :
 Sans lui j'obéirais où je donne la loi,
 Et je serais sujet où je suis deux fois roi.
 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 ;
 Et l'art et le pouvoir d'affermir des couronnes
 Sont des dons que le ciel fait à peu de personnes.
 De pareils serviteurs sont les forces des rois,
 Et de pareils aussi sont au-dessus des lois.
 Qu'elles se taisent donc ; que Rome dissimule
 Ce que dès sa naissance elle vit en Romule :

¹⁰ *Examen d'Horace*, in Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 839-840.

¹¹ *Notice d'Horace*, in Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 1538.

Elle peut bien souffrir en son libérateur
Ce qu'elle a bien souffert en son premier auteur. (v, iii, v. 1733-1758)

Ainsi, le roi trouve une issue exceptionnelle à un problème exceptionnel. Le criminel n'est pas acquitté, il n'est pas condamné non plus ; le crime n'est ni excusable, ni excusé, mais surpassé par une vertu qui le recouvre jusqu'à le faire disparaître, comme l'analyse Georges Couton :

La « vertu » d'*Horace* subsiste donc même après le meurtre, même dans le meurtre, incontestée. *Horace* meurtrier de sa sœur et *Horace* vainqueur des *Curiaques* demeurent un même homme. L'« action » n'en est pas moins un crime « énorme », qui outrage la nature, blesse les dieux, un crime aggravé en sacrilège, « inexcusable ». Mais *Horace* est pour le roi un de ces serviteurs rares que donne le Ciel. Son utilité même le met « au-dessus des lois ». C'est dire qu'en sa faveur la raison d'État milite conjointement avec sa « vertu ». Dans la France du XVII^e siècle, le Roi, et le Roi seul, disposait d'une procédure très particulière, qui n'est ni un acquittement, ni une amnistie, tout en aboutissant au même résultat : c'est l'« abolition ». Le crime était censé n'avoir pas été commis. C'est bien ce que dit le roi Tulle : que les lois « se taisent » et que Rome « dissimule »¹².

Le dénouement d'*Horace* nous invite à penser que la solution politique apportée au problème du criminel vertueux fratricide serait donc peut-être plutôt une dissolution dans le silence, qui porte en lui la promesse de l'oubli autant qu'il est la mémoire de l'histoire de Rome.

BIBLIOGRAPHIE

- D'AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre*, Paris, A. de Sommerville, 1657 ; éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001.
- CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, 3 vol., éd. Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1980-1987.
- NICOLE, Pierre, *Traité de la comédie*, éd. Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, 1998.

¹² Notice d'*Horace*, in Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 1548.