

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 55 (2008)

Heft: 1: Fascicule français. Recherches littéraires en Suisse

Artikel: Tragédie cornélienne et pouvoir cathartique : l'exemple d'"Horace"

Autor: Hunkeler, Thomas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-270845>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Tragédie cornélienne et pouvoir cathartique : l'exemple d'*Horace*

L'histoire littéraire a l'habitude de faire débiter la période classique de la production cornélienne avec l'apparition d'*Horace*, la première tragédie originale de l'auteur après une première tentative en 1635, *Médée*, largement inspirée de Sénèque. *Horace*, rédigé en 1639 et porté sur scène l'année suivante, semble en effet marquer un tournant essentiel dans la carrière dramatique de Corneille. Lorsque le texte est imprimé en janvier 1641, l'auteur le fait précéder d'une épître dédicatoire adressée à Richelieu, dans laquelle il fait état d'un « changement visible qu'on remarque en [s]es ouvrages »¹ depuis qu'il a l'honneur d'être au service du Cardinal. À première vue, le « changement visible » dont parle Corneille dans son épître semble bien être le résultat de l'alignement de son écriture dramatique sur les préceptes classiques que l'Académie française avait fait triompher lors de la récente querelle du *Cid*. On se souvient : en dépit du succès éclatant de la pièce, plusieurs confrères de Corneille avaient attaqué le *Cid* à cause des libertés que le dramaturge avait prises avec les règles aristotéliennes, notamment avec la vraisemblance, la règle des vingt-quatre heures et les bienséances². On sait que Corneille n'avait accepté l'idée d'un jugement de l'Académie qu'avec répugnance et sans beaucoup d'illusions quant au résultat. Sa déception transparait néanmoins dans plusieurs documents de l'époque. Dans une lettre que l'un des protagonistes de la querelle, Jean Chapelain, adresse à Guez de Balzac le 15 janvier 1639, Corneille est décrit comme profondément découragé :

Il ne fait plus rien, et Scudéry a du moins gagné cela, en le querellant, qu'il l'a rebuté du métier et lui a tari sa veine. Je l'ai autant que j'ai pu réchauffé et encouragé à se venger et de Scudéry et de sa protectrice en faisant quelque nouveau *Cid* qui attire encore les suffrages de tout le monde et qui montre que l'art n'est pas ce qui fait la beauté ; mais il n'y a pas moyen de l'y résoudre : et il ne parle plus que de règles et que de choses qu'il eût pu répondre aux académiciens, s'il n'eût point

¹ OC I, 834 ; suivi de la toison et de la page, ce sigle abrégera l'édition suivante qui nous sert de référence : Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. par Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 tomes, 1980-87.

² Cf. Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid (1637-1638)*, Paris, Honoré Champion, « Sources classiques », 2004.

crain de choquer les puissances, mettant au reste Aristote entre les auteurs apocryphes, lorsqu'il ne s'accommode pas à ses imaginations³.

Contrairement à son habitude, Corneille a en effet laissé passer près de trois ans après le *Cid* avant de se remettre à l'écriture d'une nouvelle pièce. À en croire la lettre de Chapelain, c'est pendant cette période de doutes et de ressentiments qu'il se serait mis à étudier en détail la *Poétique* d'Aristote, et plus généralement ses commentateurs italiens, hollandais et français. Une lecture rapide de l'épître à Richelieu confirme cette idée, puisque Corneille y semble mettre l'accent sur l'instruction qu'il aurait reçue de la part du Cardinal : « [N]ous vous avons deux obligations très signalées ; l'une d'avoir ennobli le but de l'art, l'autre de nous en avoir facilité les connaissances »⁴. Ces connaissances approfondies des préceptes aristotéliens seront donc mises en œuvre dans *Horace*, qui formerait ainsi une pièce « rigoureusement classique »⁵.

La lecture qui est proposée ici cherche à nuancer ce type d'interprétation. Car s'il est certain que la pièce de Corneille tente de ménager les faveurs du tout-puissant Cardinal, s'il est certain aussi que Corneille a bien profité de l'intervalle de trois ans pour réviser son Aristote et les commentaires⁶, l'idée qu'*Horace* constituerait un acte de soumission à l'esthétique classique des Académiciens paraît problématique à plus d'un égard. Dans ce qui suit, il s'agira au contraire de montrer que la tragédie d'*Horace* doit être considérée comme une réponse, voire un défi que le dramaturge lance à ses détracteurs. Loin de renoncer à ce que Corneille appellera plus tard ses « hérésies », *Horace* reflète en réalité l'affrontement de deux dramaturgies opposées : l'une, d'inspiration baroque, qui se nourrit de l'esthétique de l'émerveillement, de la surprise et de l'effet produit auprès du spectateur⁷ ; l'autre, d'inspiration classique, qui met l'accent sur l'élaboration d'une forme stable, régulière et contrôlée. Si la

³ Cf. OC I, 1535.

⁴ OC I, 834.

⁵ Comme l'affirme par exemple Georges Couton dans son commentaire, cf. OC I, 1552.

⁶ Voir notamment Emmanuelle Hénin, « Poétiques de l'illusion scénique. Des poétiques italiennes de la Renaissance à la doctrine classique (ou : de la Renaissance italienne à Corneille) », *Littératures classiques*, 44, 2002, pp. 15-34.

⁷ Cf. Giovanni Dotoli, *Temps de Préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du Cid*, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 79-95 et *passim* ; Françoise Siguret, « Baroque et théâtre, ou l'invention du monde », *Littératures classiques*, 36, 1999, pp. 253-270 ; John D. Lyons, « L'illusion porteuse de vérité », *Littératures classiques*, 44, 2002, pp. 143-155.

première tendance a marqué les œuvres de jeunesse du dramaturge, et en particulier les deux tragi-comédies *Clitandre* et *Le Cid*, la seconde est celle que privilégient le Cardinal et son Académie à partir du milieu des années 30. Elle concerne avant tout la tragédie, genre noble par excellence et donc particulièrement susceptible d'être mis au service de la politique culturelle de Richelieu.

Avec *Horace*, sa première tragédie politique, Corneille ne tente pas seulement d'affirmer sa supériorité dans un genre particulièrement en vue⁸. À travers sa pièce, il entend aussi infléchir le genre tragique, qui est alors en train d'être codifié par les doctes, par rapport à ce qui avait fait son succès jusqu'au *Cid*: à savoir satisfaire le besoin qu'a le public d'émotions fortes. L'épître dédicatoire de la *Suivante*, parue en pleine Querelle du *Cid*, ne dit pas autre chose: si l'on ne veut pas être sifflé au théâtre, il faut savoir plaire, et cela à tous les publics: à la Cour, au Peuple et, si possible, aux Savants.

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 pas déplaire aux Savants, et recevoir un applaudissement universel, mais surtout gagnons la voix publique [...]⁹.

À en croire Corneille, les règles chères aux savants ne sont donc pas primordiales; elles peuvent même s'ajouter après coup et ressemblent par là plus à des ornements qu'à des fondements. En dépit de ces affirmations de liberté créatrice, *Horace* semble bien composé dans le souci d'éviter de déplaire aux savants, dont l'avis influence de plus en plus manifestement le public de la Cour. Si Corneille prend la précaution d'organiser une première lecture devant un comité de doctes et d'académiciens – parmi lesquels Chapelain et l'abbé d'Aubignac – et de représenter sa pièce d'abord en privé devant le Cardinal, c'est qu'il n'a aucune envie de reproduire à

⁸ Sur *Horace*, cf. à côté de l'ouvrage classique de Louis Herland, *Horace ou Naissance de l'homme*, Paris, Minuit, 1952, les contributions plus récentes de Mary Jo Muratore, «Strategies of Containment: Repetition as Ideology in *Horace*», *Romanische Forschungen*, 109, 1997, pp. 252-263; David Maskell, «Corneille's *examens* examined: the Case of *Horace*», *French Studies*, 51:3, 1997, pp. 267-280; Richard-Laurent Barnett, «Sirens of the Void: Configurations of Absence in Corneille's *Horace*», *Dalhousie French Studies*, 39-40, 1997, pp. 33-43; Christopher J. Gossip, «The Unity of *Horace*», *Modern Language Review*, 93, 1998, pp. 345-355.

⁹ OC I, 387.

propos d'*Horace* la querelle du *Cid*. En même temps, ces précautions et la lenteur avec laquelle Corneille se décidera à porter la pièce sur scène – elle ne sera finalement jouée qu'à partir de mai 1640 – indiquent aussi qu'il était conscient que certains passages d'*Horace* n'étaient pas sans rappeler les points incriminés à propos du *Cid*. En effet, Chapelain et d'Aubignac ne manqueront pas de critiquer dans leurs commentaires respectifs le meurtre de Camille par son frère Horace dans l'acte quatre, et ceci pour les mêmes raisons qui leur avaient fait refuser dans le *Cid* l'idée que Chimène finisse par épouser le meurtrier de son père.

Aux yeux des doctes, la brutalité du geste d'Horace choque les bienséances en dépit du fait que l'assassinat a lieu derrière les coulisses, comme le précise Corneille dans ses didascalies : Horace « poursui[t] sa sœur qui s'enfuit » et la blessera mortellement « derrière le théâtre »¹⁰. Dans l'*Examen* de la réédition de la pièce en 1660, le dramaturge reviendra d'ailleurs sur ce reproche en accusant l'actrice de ne pas avoir respecté ses indications en se laissant tuer sur scène plutôt qu'en coulisse¹¹. Mais en même temps, Corneille défend cette scène cruciale en insistant sur le fait que la *Poétique* d'Aristote n'interdit nullement de mettre en scène des « morts en spectacle » :

D'ailleurs, si c'est une Règle de ne le [i.e. le théâtre] point ensanglanter, elle n'est pas du temps d'Aristote, qui nous apprend que pour émouvoir puissamment, il faut de grands déplaisirs, des blessures, et des morts en spectacle¹².

Et Corneille de préciser qu'une telle interdiction serait beaucoup plus le fait de l'*Art poétique* d'Horace, qui recommande d'éviter la représentation de certaines scènes particulièrement cruelles, comme par exemple celle où Médée tue ses enfants¹³. Rappelons à cet égard que plusieurs commentateurs d'Aristote du XVI^e siècle, Robortello (1548) et Maggi & Lombardi (1550) en tête, avaient reproduit le traité d'Horace à la suite de celui d'Aristote, alors que les poétiques françaises du XVII^e siècle avaient plutôt tendance à fabriquer une synthèse de ces deux autorités, comme dans le cas de la *Poétique* de La Mesnardière (1639) ou encore dans la

¹⁰ OC I, 887 s.

¹¹ OC I, 839.

¹² OC I, 839.

¹³ Horace, *Art poétique*, vv. 182-188.

célèbre *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac (1657, mais qui circule dès 1640). Face à l'aristotélisme superficiel de ses critiques, Corneille se pose donc en bon lecteur et authentique élève d'Aristote quand il admet le meurtre de Camille dans le but explicite d'émouvoir le public. En effet, c'est dans sa discussion de la péripétie au chapitre XI de la *Poétique* qu'Aristote souligne la nécessité de faire subir un effet violent au spectateur pour produire les deux passions tragiques que sont la pitié et la crainte :

[Q]uant à l'effet violent, c'est une action causant destruction ou douleur, par exemple les meurtres accomplis sur scène, les grandes douleurs, les blessures et toutes choses du même genre¹⁴.

Mais c'est une fois de plus autour de la notion de vraisemblance que le débat entre Corneille et ses détracteurs va se concrétiser¹⁵. Pour comprendre pourquoi Chapelain, La Mesnardière ou d'Aubignac attachent autant d'importance à cette notion, il faut se rendre compte que la vraisemblance s'impose au théâtre en premier lieu pour des raisons de crédibilité, autrement dit pour soutenir l'illusion scénique. Celle-ci est en effet jugée indispensable pour produire auprès du spectateur les émotions adéquates : dans le cas de la tragédie, il s'agit bien sûr de la pitié et de la crainte. Or, dans l'interprétation que l'on donne depuis le milieu du XVI^e siècle de la *Poétique* d'Aristote, ce sont ces deux « passions tragiques » qui doivent produire une purgation, autrement dit une *catharsis*, des passions du spectateur.

Sans entrer ici dans le détail d'une interprétation d'ailleurs très peu aristotélicienne du concept de *catharsis*¹⁶, il importe de souligner que l'effet moral du théâtre – sa capacité à servir d'école de vertu – est aux yeux de la plupart des commentateurs d'Aristote en corrélation directe avec la crédibilité de l'illusion scénique et donc avec la vraisemblance du sujet et de l'intrigue. C'est notamment le cas de la préface de l'*Adone* de

¹⁴ Aristote, *La Poétique*, éd. par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 73.

¹⁵ Sur l'importance de la notion de vraisemblance, cf. notamment René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1963, pp. 191-214 ; Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986, pp. 367-382 ; et Pierre Pasquier, *La mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1995, pp. 39-68.

¹⁶ Sur la *catharsis* aristotélicienne, cf. le commentaire in Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, pp. 188-193 ; Jonathan Lear, « Catharsis », in : *Essays on Aristotle's Poetics*, éd. par Amélie Oksenberg Rorty, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 315-340 ; Elisabeth S. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 255-360.

Marino par Chapelain (1623), qui donnera le ton à toute une série de poétiques d'inspiration classique :

[O]ù la créance manque, l'attention ou l'affection manque aussi ; mais où l'affection n'est point, il n'y peut avoir d'émotion et par conséquent de purgation, ou d'amendement ès mœurs des hommes, qui est le but de la poésie¹⁷.

Seule la vraisemblance est capable de soutenir l'illusion scénique aux yeux de Chapelain ; c'est pourquoi il faut la préférer à la vérité même, qui peut parfois être invraisemblable. Chapelain reprend par conséquent l'opposition aristotélicienne entre le chroniqueur et le poète, en déclarant que « la vérité doit servir de vraisemblance à l'histoire », tandis que « la fable vraisemblable doit tenir lieu de vérité à la poésie »¹⁸. De la même façon, d'Aubignac déclarera dans sa *Pratique du théâtre* sur un ton péremptoire que la vraisemblance est « l'essence du Poème Dramatique » et que « le *Vrai* n'est pas le sujet du théâtre »¹⁹. Une telle argumentation repose cependant sur des bases chancelantes, car Aristote déclare dans le même chapitre de la *Poétique* où il affirme la nécessité pour le poète de s'en tenir à la vraisemblance, que les poètes tragiques, contrairement aux poètes comiques, devraient préférer pour leurs pièces des figures réellement attestées, puisque ces figures sont plus persuasives :

[L]e possible est persuasif ; or, ce qui n'a pas eu lieu, nous ne croyons pas encore que ce soit possible, tandis que ce qui a eu lieu, il est évident que c'est possible (si c'était impossible, cela n'aurait pas eu lieu)²⁰.

Si le vraisemblable est donc persuasif dans la mesure où il correspond à notre horizon d'attente et aux critères de cohérence interne, le vrai lui aussi est persuasif puisqu'il a pour lui la force de l'évidence et l'autorité de l'histoire.

Les théoriciens français mentionnés ont tous choisi, on le sait, d'écarter cette idée et de bannir le vrai de la poésie dramatique au profit

¹⁷ Jean Chapelain, « Lettre ou discours de Monsieur Chapelain à Monsieur Favereau [...] portant son opinion sur le poème d'*Adonis* du Chevalier Marino », in *Opuscules critiques*, éd. par Alfred C. Hunter, Paris, Droz, 1936, pp. 71-111 ; cit. p. 85.

¹⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹⁹ Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, éd. par Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 123.

²⁰ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 65.

du seul vraisemblable, alors que plusieurs commentateurs italiens et hollandais d'Aristote tentent au contraire d'intégrer cette remarque et d'accepter le vrai à côté du vraisemblable. C'est sur leur autorité que Corneille basera son recours à des sujets historiques extraordinaires, mais aussi sa célèbre remarque dans l'avis au lecteur d'*Héraclius* (1647), selon laquelle « le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable »²¹. Parmi les aristotéliens qui font état de la possibilité de baser la tragédie non seulement sur le vraisemblable, mais également sur le vrai, il faut mentionner Francesco Robortello, qui affirme dans ses *Explicationes in librum Aristotelis de arte poetica* de 1548 :

Aristote utilise donc l'argument 'a maiori [ad minus]' de la façon suivante : Si le vraisemblable nous émeut, le vrai nous émouvra d'autant plus. Le vraisemblable nous émeut parce que nous croyons que cela aurait pu se passer ainsi, que c'est ainsi que la chose est arrivée. Le vrai nous émeut parce que nous savons que c'est arrivé ainsi ; toute la force qu'il y a dans le vraisemblable est entièrement comprise dans le vrai²².

Une autre référence importante que Corneille utilisera à plusieurs reprises dans ses *Trois discours* est le très influent *De tragoediae constitutione liber* de l'humaniste hollandais Daniel Heinsius, paru en 1611 à côté de sa traduction commentée de la *Poétique* d'Aristote. Dans son traité, Heinsius affirme à la suite de Robortello :

Car si on cherche ce qui est vraisemblable dans une action, la base de ce qui est vraisemblable est le vrai, et non l'inverse. Il s'ensuit non moins qu'il faut admettre une action vraie, puisque ce qui est vrai peut également être vraisemblable. Cela est toujours ainsi, sauf dans le cas des miracles et des prodiges, ou quand le vrai dépasse pour une quelconque raison l'ordre de la nature²³.

²¹ OC II, 357.

²² Francesco Robortello, *Explicationes in librum Aristotelis de arte poetica*, Florentiae, Laurentius Torrentinus, 1548, p. 93 : « Argumentatione igitur utitur Aristoteles, a maiori sic. Si nos verisimilia movent, multo magis vera movebunt. Verisimilia nos movent, quia fieri potuisse credimus, ita rem accidisse. Vera nos movent, quia scimus ita accidisse, quicquid igitur vis est in verisimili, id totum arripit a vero. »

²³ Daniel Heinsius, *De tragoediae constitutione liber*, Leyde, Officina Elseviriana, 1643, p. 45 : « Nam cum illud, quod est verisimile in actione requiratur, fundamentum autem ejus quod est verisimile, sit verum, non contra ; sequitur non minus veram admitti actionem : cum praesertim verisimilis quoque esse possit, qua est vera. Quod sit semper ; nisi vel miraculosa vel prodigiosa, aut quacunque ratione, praeter ordinem naturae sint vera. » Sur l'influence de Heinsius en France, cf. Edith G. Kern, *The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1949.

La querelle qui s'élève en 1640 à propos de la fin d'*Horace* entre l'auteur et les doctes concerne précisément la nécessité de changer la vérité de l'histoire en fonction des besoins du théâtre. Chaque camp argumente en faveur de sa conception du théâtre : les réguliers récusent ce qu'ils considèrent comme une fin « brutale et froide »²⁴ (l'expression est de Chapelain) qui risque de faire sortir le spectateur de l'illusion scénique et par conséquent de mettre en question le bon fonctionnement de la *catharsis*. À leurs yeux, le meurtre d'Horace ne provoque pas la pitié ou la crainte, mais plutôt l'horreur ou la froideur, des émotions donc qui sont inaptes à servir le but moral que les tenants de la doctrine classique assignent à la tragédie.

Corneille, en revanche, insiste d'abord sur la nécessité d'émouvoir puissamment son spectateur ; la véracité des faits, qu'il souligne en reproduisant à partir de 1648 les principaux extraits de Tite-Live qui lui ont servi de source, place la pièce d'emblée dans le domaine d'un vraisemblable dans une acception élargie. Cette idée d'un vraisemblable plus large – qui tente de récupérer un passage du chapitre 18 de la *Poétique*, selon lequel « il est vraisemblable que beaucoup de choses se produisent aussi contre la vraisemblance »²⁵ – a été analysée par plusieurs commentateurs des XVI^e et XVII^e siècles, notamment par Castelvetro et La Mesnardière, qui acceptent de faire une distinction entre un vraisemblable ordinaire et ce qu'ils appellent un vraisemblable rare ou extraordinaire²⁶.

En choisissant systématiquement des sujets à caractère surprenant et extraordinaire, voire choquant, Corneille peut donc se réclamer lui aussi d'Aristote. Qu'un frère tue sa sœur, comme dans *Horace*, ou qu'une mère tue ses enfants, comme dans *Médée* ou *Rodogune*, ne relève certes pas de la vraisemblance ordinaire, ni d'ailleurs des bienséances ; mais loin d'affaiblir l'impact émotif de la tragédie, des événements de ce genre le renforcent

²⁴ Cf. OC I, 1537.

²⁵ Aristote, *La Poétique*, op. cit., p. 99.

²⁶ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, éd. par Werther Romani, Roma-Bari, Laterza, 1978, t. I, p. 520 : « Sono due maniere di verisimili : l'una di quelli che rappresentano le verità le quali avvengono per lo più secondo certo corso, e l'altra di quelli che rappresentano le verità che alcuna volta traviano dall'usato corso [...] » H.-J. Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1640 (Genève, Slatkine Reprints, 1972), pp. 35-41 : « Il faut presque deviner les espèces de Vrai-semblance que le Philosophe établit, tant il est obscur là dessus. On peut toutefois inférer qu'il reconnoît deux Vrai-semblances, dont la première est fort commune, et que pour cette raison nous appelons *ordinaire*. [...] L'autre espèce de Vrai-semblance est celle que je nomme Rare, ou bien Extraordinaire, à cause qu'elle arrive peu, et contre les apparences [...] »

au contraire. Entre la régularité chère aux doctes et l'éblouissement recherché par le public, le choix de Corneille est clair : il vaut mieux tromper la *raison* du spectateur par ce que le dramaturge appelle des « adresses de Théâtre » que décevoir ses *sens* par un trop grand respect des règles. C'est précisément ce que Corneille affirme dans l'« Examen » d'*Horace* de 1660 :

L'attachement de l'Auditeur à l'action présente souvent ne lui permet pas de descendre à l'examen sévère de cette justesse, et ce n'est pas un crime que de s'en prévaloir pour l'éblouir, quand il est malaisé de le satisfaire²⁷.

À la logique du spectacle et des sens, qui est celle de Corneille, s'oppose la logique du camp des réguliers, basée sur l'idée d'une appréhension critique et raisonnable du texte ; autrement dit, sur un acte de lecture plus que sur l'événement scénique. La dramaturgie de Corneille relève d'une esthétique de la réception plus que d'une logique textuelle : ce qui l'intéresse en premier lieu, ce n'est pas la fidélité à des règles établies, mais la réaction du public. Moins homme de lettres qu'homme de théâtre, la seule règle que Corneille accepte sans faute est celle de plaire.

Il est intéressant de relire à ce propos l'épître dédicatoire d'*Horace* adressée à Richelieu. Si le Cardinal y est loué pour avoir « ennobli le but de l'Art » et d'en avoir « facilité les connaissances », cet éloge ne renvoie pas, contrairement à ce qu'on a pu dire, à la codification des règles classiques entreprise par les Académiciens. L'expression « le but de l'Art » que Corneille emploie à plusieurs reprises se réfère uniquement à la dimension de la réception théâtrale ; autrement dit, au bon plaisir du spectateur. C'est en acceptant le plaisir et le divertissement fournis par les pièces de Corneille que le Cardinal aurait réussi à « ennoblir » le but de l'Art. De même, ce n'est pas en faisant élaborer les règles classiques par l'Académie que Richelieu aurait permis de faciliter les connaissances de cet art, mais simplement à travers ses réactions de spectateur :

Vous nous en avez facilité les connaissances puisque nous n'avons plus besoin d'autre étude pour les 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

²⁷ OC I, 841.

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 [...]²⁸.

À la lecture littérale des poétiques, l'homme de théâtre qu'est Corneille préférera toujours la lecture des réactions du public, et c'est de là, non du savoir livresque, que l'on pourra tirer des règles vraiment « infaillibles »²⁹. En situant le Cardinal résolument du côté du public, et en l'opposant implicitement aux doctes rats de bibliothèque, Corneille intervient aussi dans un débat qui oppose à la même époque la *Poétique* de La Mesnardière au fameux commentaire de Castelvetro. Ce dernier avait en effet affirmé que la poésie avait comme principal but d'amuser et de divertir le peuple commun (*dilettare e ricreare il popolo commune*) et non de servir d'instrument à l'instruction des sciences et des arts³⁰. Dans le long discours qui ouvre sa *Poétique* en 1639, La Mesnardière s'insurge contre une telle position qui rabaisse selon lui la poésie dans son ensemble. Aux yeux de La Mesnardière, chaque genre dramatique a au contraire son utilité particulière, qui ne s'épuise nullement dans le simple amusement :

Il ne serait pas difficile de montrer que la Tragédie se propose pour son but la tranquillité de l'Âme, puisque sa fin principale est de calmer les passions, & nous découvririons encore que la simple Comédie n'est pas tellement inutile à l'institution du peuple, bien qu'elle semble estre formée pour son divertissement, qu'elle ne corrige ses mœurs lors mesme qu'elle les expose³¹.

Cette finalité morale de l'art dramatique que défend La Mesnardière en combinant l'idée d'une *catharsis* tragique avec le célèbre « *castigat ridendo mores* » d'Horace ne joue toutefois qu'un rôle subordonné pour un Corneille soucieux de revaloriser le seul plaisir du spectateur. Plaire au Cardinal, affirme Corneille dans l'épître d'*Horace*, c'est déjà rendre un

²⁸ OC I, 834.

²⁹ La même idée se retrouve dans le *Discours du poème dramatique* (OC III, 141) : « Je tâche de suivre toujours le sentiment d'Aristote dans les matières qu'il a traitées, et comme peut-être je l'entends à ma mode, je ne suis point jaloux qu'un autre l'entende à la sienne. Le commentaire dont je m'y sers le plus, est l'expérience du théâtre, et les réflexions sur ce que j'ai vu y plaire ou déplaire. »

³⁰ Castelvetro, *Poetica*, *op. cit.*, t. I, p. 46.

³¹ H.-J. Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, *op. cit.*, pp. I-K.

important service à l'État, puisque le divertissement contribue à l'entretien de la santé de Richelieu. Sans recourir explicitement au concept de la *catharsis* ou aux notions de crainte et de pitié qui sont censées la provoquer, Corneille insiste néanmoins sur la vertu pour ainsi dire médicale du divertissement théâtral et retrouve par là la dimension médico-philosophique de la purgation cathartique. L'utilité du théâtre ne consiste peut-être pas dans le fait de rendre l'homme meilleur ou plus vertueux, comme le pensent La Mesnardière et la plupart des théoriciens classiques ; mais le divertissement qu'il procure rend les spectateurs certainement plus équilibrés et donc plus sains.

La préférence que Corneille accorde au plaisir théâtral et en particulier au plaisir paradoxal que provoque la tragédie trouve donc son corollaire dans sa tentative de redéfinir la *catharsis* aristotélicienne et de l'adapter à ses besoins³². Toutefois, ce n'est qu'en 1660, au moment où il prépare la grande édition de ses œuvres théâtrales en trois volumes, que le dramaturge tentera de fournir à ce sujet une réflexion plus systématique, notamment à travers les *Trois discours sur le poème dramatique* qui ouvrent chaque tome ainsi qu'au moyen des « Examens » qu'il rédige pour chaque pièce.

Dans le *Discours de la tragédie*, Corneille affirmera d'emblée ses doutes quant à la validité de la conception aristotélicienne de la *catharsis*. Il commence son discours en notant – avec raison – que la célèbre phrase de la *Poétique* où Aristote mentionne la *catharsis* est particulièrement vague, et que l'explication détaillée que le philosophe promet à ce sujet dans le livre VIII de la *Politique* est probablement perdue. Si Corneille est d'accord avec l'idée que la pitié et la crainte sont les deux émotions principales qu'une tragédie est censée produire, il est important de noter que selon lui, la purgation ne concerne pas seulement ces deux passions de l'âme, mais toutes celles qui sont responsables du malheur qui est à l'origine de notre pitié et de notre crainte :

La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables, nous porte à la crainte d'un pareil pour nous ; cette crainte au désir de l'éviter ; et ce désir à

³² Sur la *catharsis* dans le théâtre classique et plus particulièrement chez Corneille, voir les contributions de Jean Emelina, « Le plaisir tragique », *Littératures classiques*, 16, 1992, pp. 35-47 ; « Les Avatars de la catharsis », *Australian Journal of French Studies*, 33 :3, 1996, pp. 308-329 et « Corneille et la catharsis », *Littératures classiques*, 32, 1998, pp. 105-120 ; ainsi que Bradley Rubidge, « *Catharsis* through Admiration : Corneille, Le Moyne, and the Social Uses of Emotion », *Modern Philology*, 95 :3, 1998, pp. 316-333.

purger, modérer, rectifier, et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur les personnes que nous plaignons : par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause³³.

Le raisonnement avancé ici par Corneille a l'avantage de fournir une explication cohérente de la *catharsis* entendue comme effet bénéfique sur les mœurs ; mais il a l'inconvénient, et Corneille est le premier à l'admettre aussi ouvertement, de passer à côté de l'expérience fournie par les textes et les spectacles. Selon la logique qu'il vient d'élaborer, l'exemple du *Cid* devrait amener les spectateurs non seulement à ressentir de la pitié et de la crainte pour Rodrigue et Chimène ; il devrait aussi inviter le public à se méfier de la passion amoureuse. Or, Corneille est obligé de constater que tel n'est pas le cas :

[Rodrigue et Chimène] tombent dans l'infélicité par cette foiblesse humaine dont nous sommes capables comme eux : leur malheur fait pitié, cela est constant, et il en a coûté assez de larmes aux spectateurs pour ne le point contester. Cette pitié nous doit donner une crainte de tomber dans un pareil malheur, et purger en nous ce trop d'amour qui cause leur infortune, et nous les fait plaindre ; mais je ne sais si elle nous la donne, ni si elle le purge, et j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité³⁴.

L'exemple du *Cid*, dont le sous-titre générique s'est transformé dès 1648 de tragi-comédie en tragédie, amène Corneille, nous venons de le voir, à mettre en question le fonctionnement cathartique de la tragédie. D'abord, le dramaturge semble douter de l'idée que le spectateur soit amené à éprouver autre chose que de la pitié au sujet des malheurs ressentis par Rodrigue et Chimène. La crainte, qui provient selon Corneille de l'identification du spectateur au protagoniste, n'accompagne pas toujours la pitié, loin de là. Mais s'il n'y a pas de crainte, la *catharsis* elle-même devient improbable : elle ne serait à la limite, dit Corneille, qu'une « belle idée » qu'Aristote aurait inventée pour défendre le genre tragique face aux reproches que Platon avait formulés à son encontre dans le livre X de la *République* :

³³ OC III, 143.

³⁴ OC III, 145 s.

Un des interprètes d'Aristote [il s'agit en fait de Castelvetro³⁵] veut qu'il n'ait parlé de cette purgation des passions dans la tragédie, que parce qu'il écrivait après Platon, qui bannit les poètes tragiques de sa république, parce qu'ils les remuent trop fortement. Comme il écrivait pour le contredire, et montrer qu'il n'est pas à propos de les bannir des États bien policés, il a voulu trouver cette utilité dans ces agitations de l'âme, pour les rendre recommandables par la raison même, sur qui l'autre se fonde pour les bannir³⁶.

Mais si la *catharsis* aristotélicienne n'est peut-être qu'imaginaire, comme le dit encore Corneille, la question de la justification de la tragédie se pose avec d'autant plus d'urgence. En quoi la représentation d'un malheur peut-elle alors être bénéfique ? La tragédie ne fournit-elle pas, comme le pensent Platon et la tradition augustinienne, un mauvais exemple que les hommes finiront fatalement par suivre ? Ce type de reproche, et les réponses qu'on peut y donner, marquent l'œuvre de Corneille au moins depuis sa fameuse apologie du théâtre qu'est l'*Illusion comique* de 1635. La mini-tragédie sur laquelle se termine cette pièce métathéâtrale met bien en scène une *catharsis* du spectateur, Pridamant, qui est passé par les émotions de la pitié et de la crainte en croyant voir son fils assassiné. Grâce à cette *catharsis*, la sévérité exagérée dont Pridamant avait fait preuve à l'égard de son fils fait place au seul amour paternel, qui lui fera même accepter que Clindor soit devenu comédien³⁷.

Cependant, tous les spectateurs ne sont pas concernés d'aussi près par les événements qui se déroulent sur scène. Pridamant est un spectateur naïf, incapable de voir la différence entre la réalité et la représentation. C'est pourquoi il ne peut pas ressentir de plaisir tragique, qui est selon Aristote un plaisir de reconnaissance basé sur la prise en compte de la différence fondamentale entre une chose horrible et la représentation d'une chose horrible. Dans le cas de Pridamant, la *catharsis* fonctionne uniquement par la force de l'exemple, et non à travers la mimésis comme

³⁵ Castelvetro, *Poetica*, *op. cit.*, t. I, pp. 160-163.

³⁶ OC III, 146.

³⁷ Sur l'importance de la *catharsis* dans l'*Illusion comique*, cf. Marc Fumaroli, « Rhétorique et dramaturgie dans l'*Illusion comique* », in *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, « Titre courant », 1996 (1990), pp. 261-287 ; Deborah Blocker et Dinah Ribard, « Figures de l'instruction dans l'*Illusion comique* : la purgation par l'exemple », in Jean-Yves Vialleton (éd.), *Lectures du jeune Corneille. L'illusion comique et Le Cid*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 127-142.

chez Aristote. Le spectateur réel de la pièce est seul à éprouver le plaisir tragique, alors que la *catharsis*, elle, semble au contraire réservée au spectateur fictionnel. La *catharsis* ne serait-elle donc en fin de compte qu'une « illusion tragique » ?

Afin de mieux saisir la position cornélienne par rapport à la *catharsis* et au plaisir tragique, revenons-en donc à *Horace*, la pièce avec laquelle Corneille lance sa carrière de poète tragique en 1640. En effet, l'affrontement entre Horace et Curiace, entre Rome et Albe, met en jeu non seulement des positions idéologiques opposées, mais surtout des conceptions divergentes au sujet de ce que Corneille appelle le « but de l'art », à savoir sa fonction émotive. Car le principal sujet d'*Horace* n'est pas d'ordre politique, mais d'ordre passionnel : la pièce met en scène les diverses attitudes qu'un spectateur peut prendre face au malheur. En effet, à l'exception du personnage d'Horace, à qui est réservée l'action dramatique principale, tous les protagonistes de la pièce sont comparables à des spectateurs qui incarnent autant de réactions passionnelles face à des événements tragiques. J'aimerais analyser ici trois séquences d'*Horace* pour mettre en évidence cette dimension de la pièce.

Commençons par le début. La pièce s'ouvre sur une scène d'exposition dans laquelle le comportement de Sabine est opposé à celui de Camille. Ce parallélisme sert d'emblée à opposer deux attitudes face au malheur. Tandis que Sabine fait preuve d'une constance exemplaire en cachant « le trouble de son cœur », Camille au contraire laisse librement éclater ses émotions et ses pleurs, comme le rapporte sa confidente Julie dès le début de la pièce :

Qu'on voit naïtre souvent de pareilles traverses
 En des esprits divers des passions diverses,
 Et qu'à nos yeux Camille agit bien autrement !
 Son frère est votre époux, le vôtre est son Amant,
 Mais elle voit d'un œil bien différent du vôtre
 Son sang dans une Armée, et son amour dans l'autre.
 Lorsque vous conserviez un esprit tout Romain,
 Le sien irrésolu, le sien tout incertain,
 De la moindre mêlée appréhendait l'orage,
 De tous les deux partis détestait l'avantage,
 Au malheur des vaincus donnait toujours ses pleurs,
 Et nourrissait ainsi d'éternelles douleurs. (vv. 95-106)

Comme Pridamant dans *l'Illusion comique*, Sabine et Camille sont d'emblée réduites à n'être que des spectatrices impuissantes d'une série d'événements tragiques qui pourtant les concernent de près. De peur qu'elles ne troublent le combat par leurs réactions incontrôlées, Horace prend même explicitement soin de les en écarter : « Mon père, retenez des femmes qui s'emportent, / Et, de grâce, empêchez surtout qu'elles ne sortent ; / Leur amour importun viendrait avec éclat / Par des cris et des pleurs troubler notre combat. » (vv. 695-698).

La suite de la pièce prouve que la peur d'Horace à cet égard est parfaitement justifiée. Car des deux femmes, seule Sabine sera capable de rester dans le rôle de simple spectatrice. Camille, en revanche, laisse éclater sa douleur dans toute sa démesure au moment où elle apprendra la mort de son amant. Au lieu d'accepter comme Sabine son rôle de spectatrice, elle se posera en prophétesse qui appelle de ses vœux la ruine d'Horace et de Rome : « Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre, / Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre : / Voir le dernier Romain à son dernier soupir, / Moi seule en être cause, et mourir de plaisir. » (vv. 1315-1318) Dans le cas de Camille, l'événement tragique ne donne manifestement lieu à aucune *catharsis*, au contraire : ses passions ne sont pas calmées, mais exacerbées. Touchée de trop près par les événements, Camille ne peut être qu'une mauvaise spectatrice, contrairement à Sabine qui réussit, grâce à son contrôle de soi, à conserver sa dignité – du moins en public.

Comme Sabine et Camille, Horace et Curiace incarnent deux réactions opposées face à l'événement tragique. La scène III du second acte se situe au moment où les deux amis viennent d'apprendre qu'ils devront s'affronter lors du combat. Leurs réactions respectives face à cette décision fatale montrent, comme dans le cas de leurs sœurs, deux attitudes diamétralement opposées. Voici comment Curiace décrit son état d'âme :

Encor qu'à mon devoir je coure sans terreur,
 Mon cœur s'en effarouche, et j'en frémis d'horreur,
 J'ai pitié de moi-même, et jette un œil d'envie
 Sur ceux dont notre guerre a consumé la vie.
 Sans souhait toutefois de pouvoir reculer,
 Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler. (vv. 473-478)

L'occurrence des termes clés de « pitié » et de « terreur » indique clairement l'importance de ce passage. Confronté au caractère tragique de la situation, Curiace devient lui-même un spectateur ému de la tragédie dont il est pourtant l'un des protagonistes. Car Curiace, contrairement à Horace, est moins héros qu'homme, comme il le souligne à deux reprises : « J'ai le cœur aussi bon, mais enfin je suis homme » (v. 468) et un peu plus loin : « Je rends grâces aux Dieux de n'être pas Romain, / Pour conserver encor quelque chose d'humain » (vv. 481-82). Horace, lui, refuse explicitement de se poser en spectateur attendri du malheur qui le frappe : « Notre malheur est grand, il est au plus haut point, / Je l'envisage entier, mais je n'en frémis point. » (vv. 489-90). Il accepte « aveuglement », comme il le dit (v. 492), de n'être que le bras de Rome et renonce ainsi à reconnaître sa situation tragique. D'où la brutalité de sa réplique à Curiace : « Albe vous a nommé, je ne vous connais plus. » (v. 502) L'originalité de la pièce de Corneille réside largement dans le fait qu'à l'exception d'Horace, tous les personnages sont autant de spectateurs que l'on nous donne à voir. Si la pièce est tragique, c'est d'abord parce qu'elle met en scène, non des *événements* tragiques mais des *émotions* tragiques provoquées par ces événements. Ce qui nous touche en tant que spectateurs, ce n'est pas tant le fait qu'Horace tue Curiace dans le combat, ou même qu'il assassine Camille ; c'est d'abord le fait de voir sur scène des personnages touchés par ces événements³⁸.

Un dernier exemple particulièrement remarquable permet de vérifier cette interprétation. Il se situe au début de l'acte III, lorsque Julie vient rapporter à Sabine ce qui s'est passé dans un premier temps lors du combat entre les Horaces et les Curiaces. De façon tout à fait significative, Corneille s'éloigne ici de ses sources historiques, Tite-Live et Denys d'Halicarnasse, pour inventer une sorte de faux départ du combat, alors même que les historiens ne mentionnent rien de tel. Certes, Denys d'Halicarnasse insiste sur la très grande émotion des combattants et de l'assistance ; mais à aucun endroit de son récit il n'est question d'une interruption de la procédure comme dans le cas de Corneille. Chez ce

³⁸ Corneille puise cette idée dans l'*Art poétique* d'Horace (vv. 101-103), qui y affirme : « L'homme rit en voyant rire, pleure en voyant pleurer. Si tu veux me tirer des larmes, tu dois d'abord en verser toi-même » (*Ut ridentibus arrident, ita flentibus adsunt humani vultus. Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*). Même idée dans l'*Art poétique* de Boileau (III, v. 142) : « Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez. »

dernier, Julie rapporte à Sabine, au lieu de la description du combat fatal, le « spectacle » étonnant dont elle fût le témoin :

Sitôt qu'ils ont paru prêts à se mesurer,
 On a dans les deux camps entendu murmurer,
 À voir de tels amis, des personnes si proches,
 Venir pour leur Patrie aux mortelles approches,
 L'un s'émeut de pitié, l'autre est saisi d'horreur,
 L'autre d'un si grand zèle admire la fureur,
 Tel porte jusqu'aux Cieux leur vertu sans égale,
 Et tel l'ose nommer sacrilège et brutale.
 Ces divers sentiments n'ont pourtant qu'une voix,
 Tous accusent leurs Chefs, tous détestent leur choix,
 Et ne pouvant souffrir un combat si barbare,
 On s'écrie, on s'avance, enfin on les sépare. (vv. 781-792)

Ce passage, avec la mise en abyme du spectacle tragique qu'il contient, permet à Corneille d'insister, par la force de l'exemple, sur la dimension pathétique qui est selon lui le véritable but de l'art dramatique. Parmi les éléments fournis par la *Poétique* d'Aristote, c'est en effet l'extrême proximité des liens familiaux – celle-là même que les théoriciens classiques cherchent à bannir en raison de sa prétendue invraisemblance – qui est capable de produire l'effet pathétique recherché. Les réactions des spectateurs du combat résument ainsi les émotions que la tragédie est selon Corneille capable de produire. D'abord, les deux émotions tragiques proprement aristotéliennes, la *pitié* et la *crainte*, que Corneille choisit ici de rendre par *horreur*, à l'instar d'ailleurs de la traduction de Heinsius (qui donne comme équivalent de *phobos* non seulement *metus* et *terror*, mais également *horror*)³⁹. Ensuite, l'admiration, que Corneille placera plus tard explicitement parmi les émotions propres à la tragédie, lorsqu'il définira celle-ci à la suite du commentaire d'Averroès⁴⁰ comme un « art de louer »

³⁹ On notera toutefois que La Mesnardière, *op. cit.*, p. 27, loue la traduction de « l'Excellent Heinsius » précisément pour avoir « presque employé par tout les termes *terrificum*, *metus*, *terror*, *terribile* », et de ne s'être servi « que fort peu d'*horror*, et *horrificum*, et lors seulement qu'il falloit diversifier les noms pour l'élégance du langage ».

⁴⁰ Dans la lettre dédicatoire, adressée à Monsieur de Zuylichem, de *Don Sanche d'Aragon* (1650) : « Enfin je ne vois rien en ce poème qui puisse mériter le nom de tragédie, si nous ne voulons nous contenter de la définition qu'en donne Averroès, qui l'appelle simplement *un art de louer*. [...] Mais j'aurais mauvaise grâce de me prévaloir d'un auteur arabe, que je ne connais que sur la foi d'une traduction latine [...] » (OC II, 552 s.). On lit en effet chez Averroès : « Optima ars laudandi, id est

(*ars laudandi*). De même, il affirmera dans l'examen de *Nicomède* que l'admiration doit être considérée comme « une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte »⁴¹.

Enfin, les deux dernières réactions mentionnées dans *Horace* renvoient, la première à l'esthétique du sublime si bien décrite par Georges Forestier⁴², tandis que la seconde semble faire allusion aux reproches de Chapelain, qui avait précisément parlé de la « brutalité » d'*Horace*. Mais ce qui est essentiel, c'est que ces « divers sentiments » n'ont, comme le dit l'auteur, qu'« une voix » : celle de l'émotion. La réaction de l'assistance face à ce qui est ressenti comme une injustice et une barbarie, et le passage à l'acte qui suit, esquissent en filigrane comment Corneille envisage la *catharsis* tragique : à savoir comme une école des émotions. Même si l'intervention de l'assistance ne sera finalement suivie d'aucun effet au niveau des événements tragiques, puisque les Dieux ne renonceront pas au combat, l'effet cathartique sur le public, lui, aura bel et bien eu lieu.

Il faut surtout noter que l'exemple que Corneille donne ici de la *catharsis* ne vise pas à purger l'homme d'une passion néfaste, mais plutôt à renforcer son caractère par la force de l'exemple. Point n'est besoin de punir les méchants à la fin de chaque tragédie, comme le revendique par exemple un *La Mesnardière*⁴³. L'essentiel, aux yeux de Corneille, est d'émouvoir le public et d'exaspérer ses passions. La pitié, la crainte, l'admiration et même l'indignation sont autant de moyens qui permettent de toucher un spectateur fondamentalement bon. Car dans l'anthropologie cornélienne, le mal provient essentiellement du fait de ne pas se laisser toucher par le malheur de ses semblables. La chute d'*Horace*, qui le fait tomber d'un péril illustre en un péril infâme, est le résultat

Tragoedia ». Cf. *Averrois Paraphrasis in Librum Poeticae Aristotelis*, Iacob Mantino Hispano Haebreo, Medico interprete, in : *Aristotelis Opera cum Averrois Commentariis*, Secundum Volumen, Venise, Apud Iunctas, 1562, p. 219 v°. Sur le commentaire d'Averroès, cf. l'introduction de Charles E. Butterworth à son édition de *Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 4-49.

⁴¹ OC II, 643.

⁴² Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004 (1996), pp. 271-344.

⁴³ *La Mesnardière*, *La Poétique*, op. cit., p. 21 : « [I]l faut s'il est possible, que les mauvaises actions paroissent toujours punies, et les vertus récompensées, non seulement en la Personne qui est la plus considérable, mais encore dans les moindres. »

direct de son incapacité à ressentir de la crainte ou de la pitié. La vertu extraordinaire que revendique Horace face à Curiace relève bien plus du besoin effréné de se mettre en valeur que du désir de servir son pays ; et c'est là sans doute la raison pourquoi Corneille place en acrostiche des vers pompeux où Horace étale son amour propre, les mots, très peu glorieux, de « SALE CUL » :

Combattre un ennemi pour le salut de tous,
 Et contre un inconnu s'exposer seul aux coups,
 D'une simple vertu c'est l'effet ordinaire,
 Mille déjà l'ont fait, mille pourraient le faire.
 Mourir pour le pays est un si digne sort,
 Qu'on briguerait en foule une si belle mort.
 Mais vouloir au Public immoler ce qu'on aime,
S'attacher au combat contre un autre soi-même,
Attaquer un parti qui prend pour défenseur
Le frère d'une femme et l'Amant d'une sœur,
Et, rompant tous ces nœuds s'armer pour la Patrie
Contre un sang qu'on voudrait racheter de sa vie,
Une telle vertu n'appartenait qu'à nous,
L'éclat de son grand nom lui fait peu de jaloux,
 Et peu d'hommes au cœur l'ont assez imprimée,
 Pour oser aspirer à tant de Renommée. (vv. 437-452)

La tragédie d'*Horace*, je l'ai dit au début de cette étude, constitue un défi que Corneille adresse à ses détracteurs. Face aux Académiciens qui avaient condamné le *Cid* en raison de son irrespect des règles, Corneille renchérit en opposant à leur aristotélisme formaliste sa propre lecture d'Aristote : une lecture qui remet au centre de l'intérêt ce que Corneille appelle « le but de l'art », à savoir sa dimension pathétique. C'est dans le fait de soumettre la forme à l'émotion, de juger l'œuvre d'abord à l'aune de son effet sur le spectateur, que je verrais volontiers l'un des traits les plus baroques de l'œuvre cornélienne. Une œuvre qui par ailleurs ne s'oppose pas simplement à l'esthétique classique, mais qui soumet celle-ci à un examen critique. En retournant la belle formule de Marcel Raymond⁴⁴, qui parlait à propos de Poussin d'une manière classique d'être

⁴⁴ Marcel Raymond, « Préalable à l'examen du baroque littéraire français », in *Baroque et renaissance poétique*, Paris, Corti, 1985 (1955), pp. 7-68 ; cit. p. 54.

baroque, on pourrait être tenté d'affirmer que dans une pièce comme *Horace* se découvre une manière baroque d'être classique : autrement dit, une écriture où la nécessité de se conformer aux règles est constamment mesurée à l'aune de leur succès esthétique. Certes : face à l'aristotélisme horacisé des Académiciens, Corneille aime à se défendre en recourant à l'autorité d'Aristote lui-même ; mais face aux obscurités et aux lacunes de la *Poétique*, il n'hésitera pas non plus à placer le stagirite « entre les auteurs apocryphes », quitte à revendiquer une position résolument moderne. La franchise avec laquelle Corneille avouera en 1660 ne pas comprendre l'idée de *catharsis* ne l'aura pas empêché d'écrire des tragédies qui continuent, encore aujourd'hui, à toucher ses spectateurs – et ses lecteurs.

Thomas HUNKELER
Université de Fribourg