



HAL
open science

Oubli ou mémoire, comment sortir de la querelle d'Horace ?

Tiphaine Pocquet Du Haut-Jussé

► **To cite this version:**

Tiphaine Pocquet Du Haut-Jussé. Oubli ou mémoire, comment sortir de la querelle d'Horace ?. Arrêt sur scène / Scene Focus, 2014. hal-03905710

HAL Id: hal-03905710

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03905710>

Submitted on 31 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Oubli ou mémoire, comment sortir de la querelle d'*Horace* ?

Tiphaine Pocquet
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Dans les dictionnaires du XVII^e siècle, le *Dictionnaire Universel* de Furetière au premier chef, la dispute est querelle et la querelle, dispute¹. Si l'ambiguïté semble alors maîtresse, on peut tout de même tenter de proposer une définition du terme. La querelle naît de la plainte répondant à un dol, elle peut donner lieu à un débat sur le juste et l'injuste et déboucher sur un affrontement physique menant parfois à la mort de l'un des protagonistes². Dans *Horace* de Corneille, acte IV, scène V, la dispute opposant Camille et Horace démarre sur une plainte, celle de Camille ayant perdu son amant Curiace. La plainte laisse place à un débat sur la légitimité du souvenir et des larmes et se termine par la mort de la jeune fille. En ce sens nous privilégierons l'emploi du substantif « querelle » pour caractériser l'affrontement entre les personnages et réinvestirons le terme de dispute pour caractériser un partage tout intérieur cette fois. Nous nous fondons en cela sur l'étymologie latine, le verbe *disputare*, formé de l'intensif *dis* et du radical *putare* (croire, penser, estimer), signale en effet le lien fort de la dispute à la réflexion intérieure.

Cette scène a enfin fait l'objet en son temps d'une célèbre passe d'armes entre Corneille et d'Aubignac. Si l'analyse de Cécilia Laurin, présentée dans ce même numéro, expose les enjeux éthiques et esthétiques de ce que la critique a appelé la « querelle d'*Horace* », nous nous proposons de repartir de la scène de théâtre entre Horace et Camille pour expliciter les enjeux de la querelle mémorielle qui oppose les deux personnages. Cette question de la mémoire fit retour au moment de commencer à travailler, dans la perspective du colloque, sur une mise en espace avec les élèves comédiens de l'ESAD, Achille Sauloup, Magdalena Galindo Kipedo et Mattias De Gail. L'épreuve de la scène fut d'une part l'occasion d'expérimenter le lien dans la déliaison, le duo sous le duel qui fait de cette querelle un étrange espace du même. D'autre part, la question du traitement des didascalies, autour notamment du personnage muet de Procule et des objets scéniques, donna un nouveau tour à la réflexion sur l'impossible oubli proposé par Horace³. Ce détour par la scène nous permettra enfin de revenir à la question traitée par Cécilia Laurin, celle de la querelle littéraire, pour montrer comment cette dernière répète et déplace sur une autre scène la question de la mémoire et de l'oubli. C'est en effet toujours au croisement de ces deux postulats que se négocie une possible sortie du conflit. En réponse à une querelle

¹ Dans le Furetière, à *dispute* on trouve ainsi « Querelle, contestation » puis en deuxième sens « Dans les Collèges, est une contestation qu'ont les écoliers pour les places, pour les prix, ou pour leurs exercices ». Inversement au mot *querelle* on trouve : « Contestation, dispute, combat » puis un premier exemple significatif pour la scène qui nous intéresse : « Les querelles des Princes ne se terminent pas sans effusion de sang ».

² Nous renvoyons au travail définitionnel du groupe Agôn, au colloque inaugural du projet ANR notamment, <http://www.agon.paris-sorbonne.fr/fr/ressources-en-ligne/comptes-rendus/colloque-inaugural-du-projet-anr-agon>, consulté le 25 août 2014, et à l'intervention d'Alain Viala qui définit un protocole de la querelle passant par trois étapes : la plainte, la réponse, le jugement. Voir aussi l'introduction d'A. Viala au numéro de *Littératures Classiques*, « Le Temps des Querelles », dir. A. Viala et J.-M. Hostiou, n°81, sept 2013.

³ À ce sujet nous souhaiterions remercier Mickael Hawcroft qui le premier nous suggéra un enrichissement de la réflexion théorique sur la mémoire par la prise en compte de questions scéniques aussi simples que celle du personnage muet et de son utilité.

littéraire ressassante, ne reste peut-être que l'éphémère figuration scénique d'une dispute intérieure à venir.

L'affrontement Horace-Camille : une querelle mémorielle

Indéniablement la scène commence mal. Camille qui a perdu son amant s'est juré d'offenser la victoire de son frère et d'irriter sa colère. Horace entre alors sur scène triomphant, accompagné de l'énigmatique Procule qui ne prononcera pas une parole. Au centre de la dispute, une querelle mémorielle : les pleurs de Camille, immédiatement compris par Horace comme un signe de deuil fraternel, sont repoussés au nom d'une vengeance accomplie. C'est le premier malentendu qui oblige Camille à corriger :

Et j'oublierai leur mort que vous avez vengée.
Mais qui me vengera de celle d'un amant,
Pour me faire oublier sa perte en un moment ⁴?

Camille ne veut ni ne peut oublier l'amant car oublier serait « le tue(r) une seconde fois⁵ ». Horace demande ensuite à sa sœur d'étouffer sa flamme, d'éteindre ses soupirs. Il proclame : « Bannis-les de ton âme, et songe à mes trophées, / qu'ils soient dorénavant ton unique entretien⁶. » Ces trophées peuvent renvoyer aux « marques d'honneur », « témoins de [l]a gloire⁷ » d'Horace, qu'il évoque au début de la scène. Ils sont matérialisés sur le plateau par les trois épées apportées par Procule⁸, dont la fonction s'éclaire ainsi.

Voltaire relisant le théâtre cornélien à la fin du XVIII^e siècle s'est beaucoup moqué de cette figure : « D'où vient ce Procule ? À quoi sert ce Procule, ce personnage subalterne qui ne dit pas un mot jusqu'ici ⁹ ? ». Dans le cadre du travail mené avec les comédiens pour le colloque-festival des « scènes de dispute », nous avons milité pour la présence sur scène de ce personnage muet. Fonctionnant comme un porteur de mémoire, Procule installe symboliquement entre le frère et la sœur, le corps mort du Curiace aimé. Relai et témoin du passé, il est l'ami, celui avec lequel Horace entretient un lien en dehors de la sphère publique ; mais par les trophées qu'il porte, il se fait également le représentant de Rome victorieuse. Comme le suggérait le comédien Achille Sauloup au cours des répétitions préparant la mise en espace, on peut se demander si Horace tuerait sa sœur en dehors de ce regard et de cette présence publico-privée sur la scène.

Ainsi Horace peut bien demander l'oubli, la présence sur scène des trois épées, prolongement métonymique du corps des Curiaces, empêche de toute façon l'amante de fermer les yeux sur le passé. Si la scène rejoue le premier affrontement entre les deux familles, elle ne peut que se solder par la mort de Camille tuée d'un coup d'épée, la même épée peut-être que celle du précédent combat à l'acte III. Et dans un bouclage parfait, le bras glorieusement brandi au début de la scène trouve sa cible dans le cœur de Camille.

⁴ IV, v, 1264-1265.

⁵ IV, v, 1290.

⁶ IV, v, 1275.

⁷ IV, v, 1255-1256 (« Vois ces marques d'honneur, ces témoins de ma gloire, / Et rends ce que tu dois à l'heur de ma victoire »).

⁸ La didascalie initiale précise : « Procule porte en sa main les trois épées des Curiaces ». Dans le travail de mise en espace, les lames nues brandies par Procule, outre qu'elles rendent hommage à une représentation picturale bien connue du serment (fictif) des Horaces par le peintre David, viennent encore redoubler la violence de l'intrusion d'Horace triomphant dans l'espace privé des larmes.

⁹ Voltaire, *Théâtre de Pierre Corneille avec les commentaires de Voltaire*, Genève, Didot, 1796, t. 1, p. 528.

On retrouve à l'œuvre dans cette scène le processus de répétition défini par Hélène Merlin-Kajman à l'échelle de la pièce¹⁰. Elle suggère que la réécriture procède par feuilletage, le combat du frère et de la sœur répète celui des frères ennemis, le procès d'Horace rejoue en d'autres termes la querelle du *Cid* qui vient de se terminer. Un Horace-Corneille se trouve mis en procès puis absout par un roi Tulle, figure ~~modélisante~~-modèle pour le dédicataire de la pièce, Richelieu. La critique conclut en effet :

Grâce à Corneille notamment, l'oubli (l'autorisation de vivre) passe par une anamnèse : le théâtre cornélien rejoue les scènes traumatiques du passé sous forme voilée, et relance la machine historique hors de la répétition tragique¹¹.

Décelant une strate supplémentaire dans ce processus de répétition, Hélène Merlin-Kajman suggère que cette guerre fratricide n'est pas sans évoquer une autre guerre civile qui déchira la France à la fin du XVI^e siècle¹². En effet, les célèbres imprécations de Camille contre Rome autant que ses malédictions prophétiques (« Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles, / Et de ses propres mains déchire ses entrailles¹³ ») réactivent le motif aristotélicien par excellence des déchirements intra-familiaux. Camille annonce par là le destin historique de Rome au moment de sa chute bien des années après la guerre contre Albe. On ne saurait pourtant ignorer les résonances de ce déchirement intérieur qui évoque le spectre des guerres civiles. Et si l'on se souvient que l'Édit de Nantes, qui impose la paix civile en 1598, demande justement dans son premier article que la mémoire de toute chose soit « éteinte et assoupie comme de choses non advenue¹⁴ », on est tenté d'entendre derrière la proclamation d'Horace en 1641 une répétition de l'impératif monarchique d'oubli¹⁵. Impression renforcée par la répétition des métaphores de la flamme ainsi que par l'impératif d'amour présent dans le texte juridique autant que théâtral : « Tes flammes désormais doivent être étouffées, / Bannis les de ton âme, et songe à mes trophées ». Et plus loin : « Aime, aime cette mort qui fait notre bonheur ».

Une différence notable oppose pourtant ces deux démarches, l'Édit de Nantes malgré ou plutôt avec sa proclamation d'oubli ménage en réalité une mémoire contrôlée du passé récent¹⁶. Chez Horace et Camille en revanche, nulle tentative d'accommodation dans un souci de pacification et de concorde. Horace est tout entier du côté de l'oubli compris comme une pure censure du sentiment amoureux au nom d'une mémoire plus ancienne, et

¹⁰ On renvoie aux articles d'Hélène Merlin-Kajman, « Réécriture cornélienne du crime : le cas d'*Horace* » (*Littératures classiques*, n° 67, 3/ 2008, p. 101-114) et « *Horace*, l'équivoque et la dédicace », (*XVII^e siècle*, n°182, janvier-mars 1994, p. 121-134) mais également à *L'Absolutisme dans les Lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.

¹¹ Hélène Merlin-Kajman, « Réécriture cornélienne du crime... », p. 113.

¹² La pièce révélerait ainsi la logique de la guerre civile « encore présente dans toutes les mémoires dans la première moitié du XVII^e siècle, où se réalise la confusion mortelle entre hauts faits d'armes, zèle héroïque, sacrifice pour la patrie, et parricide, crime par conséquent » (« Réécriture cornélienne du crime... », p. 108).

¹³ IV, v, 1311-1312.

¹⁴ *L'Édit de Nantes*, texte présenté et annoté par Janine Garrisson, Atlantica, 1997, p. 29

¹⁵ « Premièrement, que la mémoire de toutes choses passées d'une part et d'autre, depuis le commencement du mois de mars 1585, jusques à notre avènement à la couronne, et durant les autres troubles précédents, et à leur occasion, demeurera éteinte et assoupie ; comme de chose non advenue. [...] » Puis : « Défendons à tous nos sujets, de quelque état et qualité qu'ils soient, d'en renouveler la mémoire, s'attaquer, ressentir, injurier, ni provoquer l'un l'autre par reproche de ce qui s'est passé, pour quelque cause et prétexte que ce soit, en disputer, contester, quereller ni s'outrager ou s'offenser de fait ou de paroles, mais se contenir et vivre paisiblement ensemble, comme frères, amis et concitoyens », *L'Édit de Nantes...*, p. 29.

¹⁶ C'est ce qu'ont montré les travaux d'Oliver Christin sur l'Édit de Nantes, *La Paix de religion, l'autonomisation de la raison politique au XVI^e siècle* (Paris, Seuil, coll. Liber, 1997) et les réflexions de Jean-Michel Rey, *L'Oubli dans les temps troublés* (Paris, Editions de l'Olivier, Penser/rêver, 2010).

Camille est entièrement dédiée à la mémoire amoureuse ~~et~~, au mépris de ses origines romaines¹⁷. L'oubli revêt pour elle le visage de la disparition et de la métamorphose : « Ne cherche plus ta sœur où tu l'avais laissée, / Tu ne revois en moi qu'une Amante offensée¹⁸. » Camille et Horace se ressemblent ainsi dans leur conception restrictive de l'être et dans leur refus de faire place à l'autre dans son altérité, c'est cette ressemblance qui rend paradoxalement leur réconciliation impossible. Nulle place dans le cœur de Camille, pour un amour de sœur et d'amante, nulle possibilité pour Horace, à ce stade de la pièce du moins, d'envisager une joie mêlée de pleurs. Horace et Camille sont tout entiers du côté de l'Un sans partage intérieur possible et ils se livrent pleinement à ce que nous proposons d'appeler une « querelle sans dispute ». Il faudra attendre Sabine et surtout Tulle, pour que l'oubli proposé à la cité soit fondé non plus sur un déni des fautes passées mais sur la reconnaissance des crimes et la volonté de les dépasser par la clémence. Dans la rencontre avec Sabine à la scène vii de l'acte iv, Horace se laisse toucher par sa femme et refuse de lui donner le même sort que Camille¹⁹. Le théâtre cornélien propose bien une « sortie de la répétition tragique et une relance de la machine historique ²⁰».

Si la querelle de Camille et Horace finit mal elle semble *a contrario* dire quelque chose sur la manière de « bien finir » une querelle. Sans prétendre tout oublier, la dispute non mortelle supposerait alors la prise en compte de l'autre, c'est-à-dire de cette scission intérieure qui fait parler l'autre en soi et constitue les êtres comme des « singuliers-pluriels²¹ ».

Corneille / d'Aubignac : la répétition de la querelle

Mais la répétition semble ne pas s'arrêter là. La querelle fraternelle a donné lieu à un célèbre conflit entre Corneille et d'Aubignac autour du problème de la mort de Camille. Cette ultime querelle loin d'être étrangère à la dispute qui se joue sur la scène nous semble au contraire traversée par des enjeux proches. Corneille doit notamment justifier son choix de fidélité historique (Camille meurt de la main de son frère) contre la transformation bienséante que suggère d'Aubignac. Pour ce dernier, dans *La Pratique* de 1657 :

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 que 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 jamais 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 fut précipitée dessus : ainsi elle fut morte de la main d'Horace, et lui eut été digne de compassion, comme un malheureux Innocent, l'Histoire et le Théâtre auraient été d'accord²².

Corneille dans la réponse que constituent les *Examens* publiés trois ans plus tard, commence ainsi :

¹⁷ Sur la question du zèle et des rapports public/privé nous renvoyons à Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Les Belles Lettres, 1994.

¹⁸ IV, v, 1283-84.

¹⁹ Sur cette rencontre nous renvoyons à Alain Brunn et Tiphaine Karsenti qui suggèrent dans un article passionnant que c'est le non-meurtre de Sabine qui viole les règles de bienséance du théâtre classique (« Pourquoi Horace s'enfuit-il ? La bienséance, rapport ou limite », *XVII^e siècle*, n°223, avril-juin 2004).

²⁰ Hélène Merlin-Kajman, « Réécriture cornélienne... », p. 13.

²¹ Nous empruntons l'expression à Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.

²² D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, p. 114.

C'est une croyance assez générale que cette pièce pourrait passer pour la plus belle des miennes, si les derniers Actes répondaient aux premiers. Tous veulent que la mort de Camille en gâte la fin, et j'en demeure d'accord mais je ne sais si tous en savent la raison²³.

S'il accorde à d'Aubignac autant qu'à ses autres détracteurs que la fin est gâchée, il en accuse bien plus le jeu de scène de la comédienne que le texte qui précise dès la première édition que celle-ci doit mourir derrière le rideau²⁴. Reprenant la réécriture proposée par d'Aubignac (le suicide de Camille plutôt que le meurtre) il la refuse d'abord au nom d'un argument historique (l'Histoire est trop connue) puis au nom d'une nécessité dramatique car sans le crime d'Horace, son procès à l'acte V n'a plus de sens. Il nous semble que la mémoire du spectateur est ici convoquée pour soutenir le recours cornélien à l'Histoire contre le changement oublieux prôné par d'Aubignac. Mais cette dichotomie s'obscurcit cependant quand on considère de plus près le travail de Corneille sur ses sources historiques. Ainsi le jugement final de Tulle contredit le sauvetage populaire d'Horace raconté par Tite Live. La source antique est revendiquée, citée en tête de la pièce à partir des éditions de 1648 et déplacée. Ainsi Horace ne doit son salut qu'au seul Tulle et non au choix du peuple dans la version cornélienne. Il semble que le dramaturge, loin des postulations unitaires et identitaires de Camille et Horace, choisisse et la fidélité au passé et l'oubli d'une certaine Histoire, dans une forme de dispute intérieure qui manquait cruellement à nos deux personnages.

Cette dispute intérieure, c'est-à-dire cette part de l'autre en soi, trouve encore une figuration dans le texte même de ce qui devient la querelle avec d'Aubignac. Par bien des aspects Corneille entend la voix de son adversaire. Il tombe d'accord sur l'importance de ne pas faire mourir Camille sur scène, sans doute pour ne pas faire disparaître la compassion du spectateur pour Horace, exactement comme le suggère d'Aubignac. Ainsi dans sa *Rodogune* publiée en 1647, Cléopâtre, contrairement à l'Histoire, s'empoisonne et retrouve par là le scénario imaginé par d'Aubignac quelques années plus tard quand il écrivait dans sa *Pratique du théâtre* : « j'avais été d'avis [...] que cette fille désespérée voyant son frère l'épée à la main, se fût précipité dessus²⁵. » Si, chez l'historien Appien d'Alexandrie²⁶, Antiochus force sa mère à boire la coupe de poison qu'elle lui destinait, le suicide dans la version cornélienne permet au contraire d'innocenter le héros tandis que Cléopâtre, soutenue par Laonice, sort mourir hors scène. Dans son *Discours sur la tragédie*, publié trois ans après *La Pratique*, Corneille affirme à propos de la mort de Cléopâtre par son fils : « Si j'eusse fait voir cette action sans y rien changer, c'eût été punir un parricide par un autre parricide ; on eût pris aversion pour Antiochus [...].²⁷ » Au fil des débats, se dessine chez le critique et le dramaturge un même souci pour le plaisir du spectateur, pour sa capacité à s'émuvoir pour un personnage ni tout à fait bon ni tout à fait méchant²⁸.

²³ Corneille, « Examen », *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987, t. 1, p. 839.

²⁴ Nous renvoyons aux analyses de Michael Hawcroft qui, en étudiant les diverses éditions de la pièce, a montré que Corneille n'avait jamais prétendu faire mourir Camille sur scène. Voir « Corneille's 'Horace' and the Murder of Camille : Performance, Print, Theory » (*Papers on French Seventeenth Century Literature*, 38, 2011, p.443-64) et « The 'Bienséances' and their irrelevance to the Murder of Camille in Corneille's 'Horace' » (*Papers on French Seventeenth Century Literatures*, 38, 2011, p. 465-79).

²⁵ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre...*, p. 114.

²⁶ Cité par Corneille lui-même en tête de sa pièce, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 196.

²⁷ « Discours de la tragédie », *Œuvres complètes*, t. 3, p. 160.

²⁸ Hélène Baby souligne à propos de Corneille et d'Aubignac, ce duo sous le duel si souvent oublié par la critique : « La critique a si bien enfermé ces deux personnages dans leur querelle, tant individuelles que théoriques, qu'elle a non seulement gommé la parenté intellectuelle qui lie les deux théoriciens, mais aussi effacé l'admiration que

Pourtant on peut relativiser sans doute cette capacité cornélienne à la dispute intérieure. Lorsqu'il polémique contre d'Aubignac, Corneille refuse bien souvent de le nommer : « C'est une croyance assez générale », « quelques uns ne veulent pas que Valère », sont autant de périphrases que l'on trouve dans l'« Examen » liminaire. La réflexion sur le fait de nommer dans la querelle est loin d'être nouvelle, elle se trouvait déjà au cœur des affrontements entre Corneille et Scudéry en un autre temps. Le refus du nom peut fonctionner comme une façon de préserver l'honneur de l'adversaire mais Corneille semble également jouer des possibilités de déni d'existence qu'il suppose. Il dit ainsi à propos de ses trois *Discours* dans une lettre à l'abbé de Pure : « Bien que je contredise parfois M. d'Aubignac et Messieurs de l'Académie, je ne les nomme jamais, et ne parle non plus d'eux que s'ils n'avaient point parlé de moi²⁹. » Si l'autre habite le discours du dramaturge c'est le plus souvent clandestinement et sans devenir jamais un égal dans le dialogue.

Une distinction semble ainsi se faire jour : d'un côté les textes de Corneille, où se révèle une écoute, une prise en compte sous le masque d'une voix critique sans pour autant que celle-ci acquière une existence intérieure ; de l'autre, les textes de d'Aubignac. En effet, Corneille habite, hante pourrait-on dire tous les textes de d'Aubignac, comme partenaire privilégié du dialogue et au fil des années comme pierre de touche et de scandale. Il faudrait faire l'histoire en détail de cette échec amical, de cet amour/haine qui mène de l'enthousiasme critique des premières représentations du *Cid* à la déception de d'Aubignac après la publication des *Discours* de Corneille en 1660 dans lesquels il est à peine fait mention du nom de d'Aubignac³⁰. Ce trajet s'achèverait par la vengeance de d'Aubignac, préparée sous la forme d'une seconde édition de sa *Pratique* (à partir des années 1663 selon Hélène Baby). Il nous reste l'exemplaire annoté de d'Aubignac qu'il n'eut jamais le temps de faire publier avant sa mort en 1676. On y découvre le texte complet de la première *Pratique* raturé et troué de papiers blancs, découpés avec soin et collés pour cacher les louanges précédemment décernées au héraut dramatique³¹. La transformation la plus visible, et d'une certaine manière la plus amusante, étant le passage de « Monsieur de Corneille » à l'humble « Corneille ». Si la rature laisse encore visible la strate la plus ancienne du texte (l'oubli repose ici sur une mémoire préalable), le collage signale au contraire une volonté d'oubli, au sens premier d'effacement. On serait tenté d'y voir là comme une répétition supplémentaire de la scène opposant Camille à Horace, une sorte de meurtre symbolique consistant à faire disparaître l'ennemi irrécyclable. Et c'est finalement la mort de d'Aubignac qui mettra fin à une querelle sans réconciliation possible : il aura manqué un roi Tulle ou peut-être une Sabine.

d'Aubignac nourrissait envers Corneille », *La Pratique du théâtre...*, p. 612. De ce point de vue, la critique et l'histoire littéraire vont dans le sens de l'entreprise cornélienne, elles oublient, au sens cette fois où elles dissimulent et mettent de côté le lien à l'ennemi dans un souci de polémique peut-être. C'est également la stratégie qui sera celle de d'Aubignac à la fin de sa vie.

²⁹ Corneille, « Lettre à l'abbé de Pure », *Œuvres complètes*, t. 3, p. 7.

³⁰ Mickael Hawcroft parmi d'autres voit dans l'expression « mettre en pratique » une allusion à *La Pratique* de d'Aubignac mais qui ne lui fait pas l'honneur de le citer. Voir *Discours des trois unités, d'action, de jour et de lieu*, *Œuvres complètes*, t. III, p. 80 : « il est facile aux spéculatifs d'être sévère (...) et je serai tout prêt de les suivre (les meilleurs moyens), lorsqu'on les aura mis en pratique, aussi heureusement qu'on y va vu les miens. »

³¹ Voir la présentation d'Hélène Baby dans son édition de *La Pratique* : « les corrections manuscrites de l'abbé sont faites de deux façons distinctes et souvent redondantes, soit par traits de plume qui noircissent les lignes, soit au moyen de papiers collés sur le texte antérieur : elles concernent pour une écrasante majorité les louanges prodiguées à Corneille en 1657 et que d'Aubignac veut faire disparaître pour une deuxième édition. On le sait, les années 1660 sont celles de son humiliation par les *Discours*, celles des querelles de *la Sophonisbe* et de *Sertorius*, ce qui explique la rage et la ténacité de ces corrections (...) », p. 610.

Peut-on sortir de la querelle ? Si la mort offre une résolution tragique au duel du frère et de la sœur, nous n'aurons cessé pour autant d'entendre le lien souterrain, l'étrange écho qui les rassemble, dans ce refus obstiné de la division intérieure. C'est ce lien que nous avons également essayé de faire entendre dans le travail de mise en espace des comédiens de l'ESAD. À l'échelle de la pièce, Sabine ou Tulle offrent des figurations possibles de la sortie du conflit par l'acceptation de la dispute intérieure (on rappelle la faute et on oublie, on pleure et on se réjouit tout ensemble). Mais l'optimisme du théâtre Cornélien peut-il gagner la scène de la querelle littéraire ? L'opposition entre Corneille et d'Aubignac semble dessiner les contours d'un autre type de dispute dont la temporalité différée et l'étendue n'en rendent que plus difficile la résolution.

Bibliographie

Sources primaires

- CORNEILLE, « Examen », *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 vol., 1980-1987.
D'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001.
L'Édit de Nantes, éd. Janine Garrisson, Atlantica, 1997.

Sources secondaires

- BRUNN, Alain et KARSENTI, Tiphaine, « Pourquoi Horace s'enfuit-il ? La bienséance, rapport ou limite », *XVII^e siècle*, n°223, avril-juin 2004, p. 199-212
CHRISTIN, Olivier, *La Paix de religion, l'autonomisation de la raison politique au XVI^e siècle*, Paris, Seuil, coll. Liber, 1997.
HAWCROFT, Mickael, « Corneille's 'Horace' and the Murder of Camille : Performance, Print, Theory », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 38, 2011, p.443-64 .
— « The 'Bienséances' and their irrelevance to the Murder of Camille in Corneille's 'Horace' », *Papers on French Seventeenth Century Literatures*, 38, 2011, p. 465-79.
HENIN, Emmanuelle, « Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique », *Littératures Classiques*, « Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVI^e-XVII^es.) », dir. F. Lecercle, L. Marie, Z. Schweitzer, n°67, 2009, p.13-32.
MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Réécriture cornélienne du crime : le cas d'*Horace* », *Littératures classiques*, n° 67, 3/ 2008, p. 101-114.
— « *Horace*, l'équivoque et la dédicace », *XVII^e siècle*, n°182, janvier-mars 1994, p. 121-134.
— *L'Absolutisme dans les Lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.
— *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Les Belles Lettres, 1994.
NANCY, Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.
VIALA, Alain et HOSTIOU, Jeanne-Marie (dir.), *Littératures Classiques*, « Le Temps des Querelles », n°81, sept. 2013.