



**HAL**  
open science

## “ L’aigle abattait l’aigle ” : la guerre civile dans Horace et Cinna de Corneille

Tony Gheeraert

### ► To cite this version:

Tony Gheeraert. “ L’aigle abattait l’aigle ” : la guerre civile dans Horace et Cinna de Corneille. Emmanuel Dupraz; Esther Martin; Claire Gheeraert-Graffeuille. La Guerre civile : idéalizations et réconciliations, 7, Presses universitaires de Rouen et du Havre, pp.127-141, 2015, La Guerre civile : idéalizations et réconciliations. hal-02058274

**HAL Id: hal-02058274**

**<https://hal.science/hal-02058274>**

Submitted on 7 Mar 2019

**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.

## « L'aigle abattait l'aigle »

## RESUME

Nous tentons de montrer, dans une perspective inspirée par René Girard et Michel Serres, comment, à l'issue d'un procès, le pardon final de Tulle à Horace pour le meurtre de Camille permet le dépassement d'un emballement des conflits mimétiques qui avait débouché sur la guerre civile, et que les procédures traditionnelles de gestion des conflits (en particulier la désignation d'une victime émissaire chargée d'assurer la réconciliation du groupe) n'avait pas permis de résoudre : Horace vainqueur, transformé en machine à tuer, vient porter au cœur de la cité la violence mortifère. En choisissant, par pur calcul politique de type machiavélien, la clémence, Tulle assure la transition entre une société archaïque dont la régulation est fondée sur les rites sacrificiels, à une société moderne, rationnelle et juridique, garant d'un ordre véritable. Un tel changement, qui illustre le moment de crise qui marque le passage entre les restes d'une mentalité féodale, avec les valeurs héroïques qui lui sont associées, et l'absolutisme moderne, dont la raison d'Etat pratiquée par Richelieu est comme l'emblème, n'est pas sans rappeler les démonstrations naguère avancées par Vidal-Naquet et Vernant, qui voyaient également dans la tragédie grecque la mise en scène du passage difficile à penser et à vivre entre une société archaïque et une société « démocratique ». La clémence d'Auguste reprend la problématique de la clémence de Tulle : il s'agit là encore de mettre fin au cycle de la violence mimétique. Mais le pardon de l'empereur est de nature sacrée, contrairement à celui du roi d'*Horace* : c'est le passage au plan de la transcendance qui garantit seul la possibilité d'une réconciliation, tout en conférant au *princeps* la légitimité qui lui manquait.

---

Bien moins massive, et bien moins étudiée, que les notions de héros, de royauté ou de raison d'Etat, celle de guerre civile occupe, dans la réflexion politique chez Corneille, une place singulière. L'importance des allusions à la Fronde dans *Sertorius*, n'avait pas échappé aux contemporains, mais l'attention portée par Corneille à cette thématique remonte en fait à une époque bien antérieure. En fait, si l'on excepte *Médée*, pièce précoce et atypique, et *Le Cid*, à l'origine une tragi-comédie, l'ombre de la guerre civile plane sur les œuvres du dramaturge depuis le début de sa carrière. *Horace* et *Cinna*, les deux premières tragédies « classiques » de Corneille, sont hantées toutes deux par le spectre de la guerre intestine. La question du conflit intérieur, essentielle dès ces deux premiers chefs-d'oeuvre, se retrouvera, selon des proportions variables, dans bien des compositions ultérieures : de *La Mort de Pompée* à *Sertorius*, en passant *Rodogune*, voire *Nicomède*, tout se passe comme si un lien obscur, secret, existait entre le genre de la tragédie classique, tel que Corneille contribue à

l'inventer, et la notion de guerre civile<sup>1</sup>. C'est cette relation étroite, bien que non explicite, qu'on se propose ici d'interroger. La première explication qu'on peut avancer, la plus accessoire sans doute, la moins essentielle à coup sûr, réside dans le climat d'agitation qui traverse la France de l'époque. L'Edit de Nantes, octroyé par Henri IV en 1598, mit fin aux guerres de religion, mais sans pour autant installer dans le royaume une paix durable<sup>2</sup>. La montée et l'affirmation définitive de l'absolutisme au cours du siècle ne se firent pas en effet sans susciter de violentes oppositions de la part de ceux, nobles et parlementaires en particulier, qui voyaient leurs prérogatives restreintes par la politique de centralisation monarchique. La Régente Marie de Médicis eut ainsi à faire face d'abord, au nom de Louis XIII, à des révoltes d'aristocrates, avant d'être contrainte elle-même de prendre les armes contre le roi son fils. Quelques années à peine après la cuisante défaite de cette dernière à Pont-de-Cé, Richelieu se lance dans une campagne militaire destinée à soumettre les Protestants. L'Edit de Nantes leur avait en effet laissé quelques places fortes, en particulier Alès et surtout La Rochelle, que le cardinal-ministre entreprit de réduire. Le siège de La Rochelle, investie pendant de longs mois par l'armée royale (1627-1628), fut cruel et meurtrier, la population de la ville passant de 29 000 à 6000 habitants. Le royaume n'attendit donc pas la grande rébellion des princes et du Parlement contre Mazarin pour être traversé par des soulèvements à caractère militaire ; la Fronde, qui mit le pays à feu et à sang pendant quatre ans, ne fut que le dernier, et le plus spectaculaire, des conflits qui déchirèrent le pays pendant toute la première moitié du XVIIe siècle. Il n'est donc pas surprenant que des échos de cette situation s'y fassent entendre dans les tragédies contemporaines.

Une deuxième explication, d'ordre strictement poétique cette fois, peut être invoquée pour justifier la place obsédante de la guerre civile dans *Horace* et *Cinna*. Depuis quelques années, les spécialistes insistent en effet sur l'importance déterminante des réflexions liées à l'élaboration de l'intrigue ou à la construction des personnages, quitte à occulter, ou à faire passer au second plan, la part d'idéologie politique naguère surestimée<sup>3</sup>. Or, Aristote, qui occupe une place prépondérante dans cet édifice théorique, insiste précisément sur la qualité éminemment tragique des conflits fratricides, particulièrement propres selon lui à créer ces deux émotions constitutives de la tragédie que sont la terreur et la pitié :

---

<sup>1</sup> Sur cette notion, voir Ninon Grangé, *De la Guerre civile*, Paris, Armand Colin, « L'inspiration philosophique », 2009, et surtout *Le Mal extrême. La guerre civile vue par les philosophes*, textes choisis et édités par Nicolas Dubos, CNRS Editions, 2009.

<sup>2</sup> Samuel Chappureau évoque ainsi « tous les troubles et guerres intestines, qui ont continué et ruiné votre royaume avec tant de perte de sang jusques en l'an 1598 » (*De la justice et de la paix, de l'injustice et de la guerre*, Paris, Louis Boulenger, 1622, p.77).

<sup>3</sup> Voir les travaux de Georges Forestier, et en particulier son *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'oeuvre* [1996], Genève, Droz, "Titre courant", 2004.

Le surgissement de violences au cœur des alliances – comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère –, voilà ce qu’il faut rechercher.<sup>4</sup>

Corneille, qui n’hésite pas, le cas échéant, à manifester son désaccord avec le Stagirite, le suit ici de près, ainsi qu’il s’en explique dans son « Discours de la tragédie » :

C’est donc un grand avantage pour exciter la commisération que la proximité du sang et les liaisons d’amour ou d’amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et celui qui souffre.<sup>5</sup>

La guerre civile, qui constitue une forme à la fois pure et exacerbée de « querelle dans les alliances », ne pouvait qu’inspirer le dramaturge au moment où il se rallie à la forme classique de la tragédie.

Mais la méditation sur la *Poétique* ni le contexte historique ne sauraient à eux seuls suffire à expliquer l’intérêt que représente pour le dramaturge la mise en scène de conflits intérieurs à la cité. Par-delà les déterminations historiques contingentes ou les contraintes techniques, Corneille met l’accent sur une question dont il pressent l’importance prochaine, à l’heure où la France se trouve elle-même travaillée par des forces centrifuges. La tragédie, genre par nature complexe, ennemi de tout manichéisme tranché, devient, entre les mains du dramaturge, l’instrument privilégié d’une réflexion, d’ordre anthropologique davantage que politique, sur cet objet si difficile à penser qu’est la guerre civile, et sur les possibilités d’en finir avec elle.

#### 1. « Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles ? »

« *Horace* se déroulait pendant une guerre civile. *Cinna* a pour horizon une guerre civile », écrit rapidement, comme une évidence, Marc Fumaroli dans *Héros et orateurs*<sup>6</sup>. L’assertion, pour la première pièce, ne va pas d’elle-même. La guerre qui sert de cadre à *Horace* est *a priori* une guerre étrangère, dressant l’une contre l’autre deux cités distinctes, Albe et Rome, dotées chacune d’un État indépendant, et se disputant la suprématie sur le Latium.

“Albe et Rome, deux villages, en viennent à se battre, nous ne savons pas pourquoi [...] pour rien, pour l’irrésistible passion de tuer. Foule contre foule, tous contre tous”, commente Michel Serres dans l’un de ses

<sup>4</sup> Aristote, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, PUF, 1980, p. 81, § 53 b 20.

<sup>5</sup> Pierre Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, Flammarion, GF 1999, p. 106.

<sup>6</sup> Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes* [1990], Genève, Droz, “Titre courant”, 1996, p. 47.

derniers ouvrages<sup>7</sup>. Pourtant, ces deux villes antagonistes, engagées dans un conflit à outrance, d'où l'une doit devenir pour jamais esclave de l'autre, « soit que Rome y succombe, ou qu'Albe ait le dessous » (I, 2, v. 229), sont en fait si proches que l'affrontement s'apparente à une guerre intestine. Rome est une colonie d'Albe, et toutes sortes de relations d'amitié et de parenté ont été de longue date tissés entre leurs habitants :

Chacun, jetant les yeux dans un rang ennemi,  
Reconnaît un beau-frère, un cousin, un ami ;  
Ils s'étonnent comment, leurs mains, de sang avides,  
Volaient, sans y penser, à tant de parricides. (I, 3, v. 317-320)

Au moment d'engager le combat, les protagonistes du conflit prennent soudain conscience de la monstruosité de cet affrontement contre-nature :

Nous ne sommes qu'un sang et qu'un peuple en deux villes :  
Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles,  
Où la mort des vaincus affaiblit les vainqueurs? (I, 3, v.289-291)

s'étonne le dictateur d'Albe (I, 3, v. 291). Au fond, rien ne divise Albe et Rome. Dans un sursaut de lucidité, l'ensemble des combattants décide de refuser un engagement suicidaire, un « divorce » dont leurs ennemis communs seuls tireront les bénéfices :

Nos ennemis communs attendent avec joie  
Qu'un des partis défait leur donne l'autre en proie,  
Lassé, demi-rompu, vainqueur, mais, pour tout fruit,  
Dénué d'un secours par lui-même détruit.  
Ils ont assez longtemps joui de nos divorces ;  
Contre eux dorénavant joignons toutes nos forces,  
Et noyons dans l'oubli ces petits différends  
Qui de si bons guerriers font de mauvais parents. (I, 3, v. 295-302)

C'est parce que la guerre paraît aux soldats une guerre civile, dressant les frères, les amis, les époux les uns contre les autres, que les chefs décident de faire cesser ces combats contre nature, qui ne servent que les intérêts de leurs adversaires communs. À la « discorde » succède ainsi, miraculeusement, une belle unanimité : la « belle ambition » des belligérants les « unira, loin de [les] diviser » (*ibid.*, v. 305-306). "Il s'agit d'une limitation initiale de violence et donc d'une sauvegarde primaire essentielle. Sinon, la rixe de la ville contre l'autre ville eût pu aboutir à l'extermination de tous"<sup>8</sup>, commente encore Michel Serres, dont on perçoit bien ici la proximité de la pensée avec celle de René Girard.

<sup>7</sup> Michel Serres, *La Guerre mondiale*, Paris, Editions Le Pommier [2008], Paris, 2011, p. 46.

<sup>8</sup> *La Guerre mondiale, op. cit.*, p. 46-47.

La paix ne saurait toutefois triompher sans autre forme de procès ; la violence est allée trop avant, les enjeux sont trop élevés pour que chacun puisse se contenter de rentrer chez lui. Il convient que, d'une façon ou d'une autre, les deux cités mutualisent leurs forces pour affronter leurs adversaires communs. Il faut que « le plus faible prenne loi du plus fort » (I, 3, v. 310). Il faut un vainqueur et un vaincu, quand bien même les deux cités sont destinées à se fondre dans une unité indifférenciée. Pour permettre à l'énergie belliqueuse accumulée de part et d'autre de trouver à s'assouvir, et pour déterminer qui dominera et qui sera non esclave, du moins sujet<sup>9</sup> (I, 3, v. 312), les dirigeants laisseront un duel judiciaire décider du sort de leur cité. Six champions sont nommés, trois dans chaque camp, et sommés de s'entretuer. Ce combat à caractère ordalique, en libérant et concentrant toute l'agressivité emmagasinée par les nations jumelles et rivales, mettra fin à la crise ; il évitera un déchaînement général de la violence qui laisserait exsangue les sœurs ennemies : un peu de sang ("moins de sang", v. 305) suffira à départager les belligérants et à sceller l'unité retrouvée des peuples d'Albe et de Rome. Ainsi conçue, la procédure de retour au calme, destinée à mettre fin à la tension, n'est pas sans rapport avec la crise sacrificielle telle que René Girard la décrit *La Violence et le sacré* : un bouc-émissaire est mis à mort pour sauver l'harmonie du groupe.

Ici, toutefois, Romains et Albains ne désignent pas une seule victime émissaire, mais six, chiffre qu'on peut réduire à deux, puisque quatre d'entre eux n'apparaissent pas dans la pièce. Or, champions albains et romains ne sont eux-mêmes pas des étrangers les uns pour les autres : ils sont au contraire liés par d'étroits liens familiaux. Si au plan politique, « la substitution de l'unité à la multitude », pour reprendre l'expression de Michel Serres, pourra éviter la stratégie suicidaire d'une destruction mutuelle assurée<sup>10</sup>, elle a pour effet de porter la guerre à l'intérieur d'une cité, voire, en l'occurrence, d'une famille<sup>11</sup>. Les héros choisis pour se battre à mort sont doublement liés, chacun ayant épousé, ou étant sur le point de se marier, avec la sœur de l'autre. Corneille insiste à plaisir sur la proximité des protagonistes ; la multiplication des parallélismes structurels suggère leur interchangeabilité. La gémellité d'Horace et de Curiace, tous deux valeureux combattants, se lit jusque dans la terminaison identique de leur nom. La tragédie démultiplie les effets de

---

<sup>9</sup> "Que le faible parti prenne loi du plus fort ;  
Mais sans indignité pour des guerriers si braves,  
Qu'ils deviennent sujets sans devenir esclaves,  
Sans honte, sans tribut, et sans autre rigueur  
Que de suivre en tous lieux les drapeaux du vainqueur.  
Ainsi nos deux états ne feront qu'un empire." (*ibid.*, v. 310-315)

<sup>10</sup> Michel Serres, *La Guerre mondiale, op. cit.*.

<sup>11</sup> Comme l'écrit Serge Doubrovsky, « Le drame public se résout et se résorbe dans le drame privé » (*La Dialectique du héros*, Paris, Gallimard, "Tel", 1982, p. 15).

miroir entre les protagonistes, et s'ingénie à les confronter par paires dans le cours du drame : elle met aux prises successivement deux soldats (I, 3), deux Albains (I, 6), deux sœurs (III, 4), et enfin deux Romains (IV, 5).

C'est ce parallélisme entre les champions qui choque les soldats au moment où les adversaires pénètrent dans le champ clos, et provoque l'interruption du combat :

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 (III, 2, v. 781-785)

Or, cette homologie qui va jusque la confusion est dangereuse : l'« universalisation des doubles », explique Girard, est source de conflits<sup>12</sup>, et l'on assiste, scène après scène, à un emballement de l'émulation mimétique au sein de cette famille jusque là unie. Après la désignation des combattants, un processus de différenciation va peu à peu transformer les amis en « ennemis ». Les beaux-frères spéculaires vont les premiers se déchirer en paroles : « Albe vous a nommé, je ne vous connais plus », déclare Horace non sans provocation (II, 3, v. 502), avant d'aller livrer sur le champ d'honneur un combat à outrance ; même les sœurs en viennent à rivaliser afin de déterminer laquelle est la plus malheureuse, de l'épouse ou de la maîtresse (III, 4). La distinction paraît spécieuse, et de fait, elle l'est : c'est à une mécanique d'imitation en vue d'une différenciation factice qu'il s'agit dans cette joute où s'opposent d'artificielles arguties<sup>13</sup>.

L'affrontement de deux personnages décrits comme des jumeaux, un Romain et un Albain, ne peut manquer de rappeler un épisode précédent de cette encore courte histoire de Rome, celui du meurtre de Rémus par Romulus. Ce crime de sang était d'autant plus grave qu'il constituait une atteinte aux lois fondamentales de la nature, de sorte que le héros fondateur, instaurateur d'un ordre, est en même temps coupable d'un désordre quasi métaphysique. L'histoire romaine s'ouvre ainsi simultanément sous le signe de l'harmonie et de la civilisation (la fondation d'une ville) et sous celui de la violence, du mal impur, du

<sup>12</sup> *La Violence et le sacré*, p. 102.

<sup>13</sup> "Quand il faut que l'un meure et par les mains de l'autre, C'est un raisonnement bien mauvais que le vôtre. Quoique ce soient, ma sœur, des nœuds bien différents, C'est sans les oublier qu'on quitte ses parents : L'hymen n'efface point ces profonds caractères ; Pour aimer un mari, l'on ne hait pas ses frères [...]" , répond ainsi Sabine à Camille qui tâchait de la persuader que la perte d'un fiancé est plus sensible que celle d'un mari. (III, 4, v. 895-900).

trouble et du chaos, de la souillure. Or, tout se passe comme si la Ville éternelle devait porter pour toujours, la cicatrice de ce fratricide originaire. À chaque étape de son histoire, les dieux (mais s'agit-il bien des dieux?) exigent, en échange de leurs faveurs, le sang versé du frère: la guerre civile devient le revers des conquêtes, le mal nécessaire avec lequel la Ville doit composer, le prix de la grandeur. C'est pourquoi le thème du fratricide, du combat du même contre le même, grèvera toute l'histoire de Rome, hantée par le spectre des guerres « plus que civiles<sup>14</sup> », qui finiront par déchirer la République au premier siècle avant notre ère. De cette tache, qui est à la fois promesse de grandeur et menace d'anéantissement, rançon exorbitante, faustienne, payée en contrepartie de l'empire du monde, les maîtres de Rome n'auront de cesse de se débarrasser, gardant la part lumineuse, et conjurant sa face obscure. Horace est double : vainqueur de Curiace, champion de Rome à qui il ouvre la voie des conquêtes, et monstre coupable du meurtre de sa sœur.

Le duel des Horace et des Curiace rejoue cette première crise de violence symétrique: comme en avril 753, l'avenir de la ville passe par l'élimination physique du « frère », qui permet seule d'assurer la cohésion de la cité. Au meurtre du besson nourri par la louve répond l'affrontement entre deux cités sœurs, incarnées chacune par ses champions jumeaux. Comme le montre la référence à ce meurtre originaire dans le dernier discours du roi<sup>15</sup>, ce qui se joue dans cet exploit guerrier suivi d'un sororicide, c'est la seconde naissance de Rome : confrontée à cette crise de croissance dont l'issue ne peut être une demi-mesure (il lui faut vaincre ou périr), Rome doit s'acquitter à nouveau du prix du sang, qui seul lui ouvre les portes de l'Histoire, qui seul permettra l'accomplissement des oracles favorables qui lui promettent la maîtrise du monde<sup>16</sup>. Corneille insiste sur la dimension sacrificielle de cette violence rituelle chargée d'apaiser les tensions exacerbées: « Quel impie osera se prendre à leur vouloir, Lorsqu'en un sacrifice ils nous l'auront fait voir ? » (III, 2, 818). Les dieux, en apparence peu présents dans cette tragédie dont le sujet est tiré de l'Histoire et non de la Fable, ne sont en fait pas relégués très loin: dispensateurs d'oracles, ils sont aussi chargés de cautionner le combat et sommés de confirmer qu'il leur est agréable. Le duel est de nature religieuse, et imprégné de sacré. Dès qu'il est désigné pour être le héros de Rome, Horace se pare progressivement de tous les attributs du *pharmakos* tel que le définit Girard ; déshumanisé, comme le note a contrario Curiace lorsqu'il déclare « Je rends grâces aux dieux de n'être

<sup>14</sup> Ainsi que les désignant Lucain au premier vers de sa *Pharsale* (*Bella plus quam civilia*).

<sup>15</sup> «Que Rome dissimule

Ce que dès sa naissance elle vit en Romule :

Elle peut bien souffrir en son libérateur

Ce qu'elle a bien souffert en son premier auteur" (V, 3, v. 1755-1758).

<sup>16</sup> « Les dieux t'ont promis l'empire de la terre », rappelle Sabine dans son adresse à la Ville (I, 1, v. 43)



pas romain Pour conserver encor quelque chose d'humain » (II, 3, v. 481-482), Horace est encore isolé de la communauté: il prétend « romp[re] tous les nœuds » qui l'attachent aux siens, II, 3, v. 447); investivé à quatre reprises comme "barbare", il il devient étranger à sa propre cité (v. 456, 1238, 1278 1501). Tous les liens qui l'attachaient tant à sa famille qu'à son peuple sont d'un coup tranchés. Emancipé de toute chaîne morale comme des liens du sang, plus rien ne saurait retenir, ni sur la voie du meilleur, ni sur celle du pire. Successivement sauveur de la ville, grâce à sa victoire, et odieux assassin d'une Camille désarmée, il acquiert l'ambivalence du *pharmakos*, « capable, selon Girard, d'exercer une action très favorable ou très défavorable, selon les cas, les circonstances, les doses employées »<sup>17</sup>). Remède et poison tout ensemble : auteur d'un exploit inouï, il est aussi l'instillateur d'un venin qui risque de miner et de détruire de l'intérieur la cité. Erigé en justicier que rien ne peut plus arrêter, transformé en machine à tuer au nom d'un Patriotisme dont il fait un absolu, il est capable du meilleur comme du pire, et surtout il devient incontrôlable. La vertu la plus haute se métamorphose en vice sans pour autant changer de nature : l'amour de la patrie est labile ou, comme dit Girard, « la violence a deux faces », et « les extrêmes se touchent » : à la violence « bénéfique » succède une violence « maléfique »<sup>18</sup>. Monstre abominable ou incarnation des plus hautes qualités morales, ce qui caractérise le héros de Corneille c'est qu'il est hors norme, il s'excepte de l'humanité médiocre : le meurtre de Camille est ainsi qualifié deux fois « d'énorme » (V, 3, v. 1733 et 1740) par le roi Tulle, mot qu'il faut entendre en son sens étymologique – l'assassinat de Camille dépasse les limites habituelles des actions humaines et l'ordre de la nature. Mais c'est à la fin de la pièce qu'Horace apparaît pleinement comme le *pharmakos* destiné à devenir la victime émissaire : à la fois loué et hué, auréolé de gloire, et raillé, moqué, dégradé ; héros surhumain, retranché de la morale et de l'humanité ordinaire, et monstre qui fait horreur aux dieux : « accablé » (V, 3, v. 1569) par « la voix tumultueuse » (V, 3, v. 1517) du peuple, il répugne à Tulle lui-même : son meurtre « outrage la nature et blesse jusqu'aux dieux » (V, 3, v. 1734). Horace est désormais *sacer*, il est la « souillure qui contamine » et risque de gangréner toute la cité<sup>19</sup>, et il est le premier à convenir que le roi doit se débarrasser de lui : « Il [Valère] demande ma mort, je la veux comme lui » (V, 3, v 1550). Bouc-émissaire consentant, poursuivi par la vindicte populaire, il n'attend plus que la trépas. « Le *pharmakos*, note Girard, a « une double connotation : d'une part, on voit en lui un personnage misérabale, méprisabale et même coupable ; il est en butte à toutes sortes de moqueries, d'insultes et bien sûr de violences ; on l'entoure, d'autre part, d'une vénération quasi religieuse ». Cette victime « doit attirer sur elle toute la violence maléfique pour la transformer, par sa mort, en violence bénéfique, en paix et en

<sup>17</sup> *La Violence et le sacré, op. cit.*, p. 144.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 124.

fécondité<sup>20</sup> ». Le cours de la pièce illustre à quel point, comme le note Girard, le tragique procède de ses déterminations victimaires. Horace est en passe de devenir un nouvel Œdipe. Or, au dénouement, alors qu'Horace a revêtu tous les caractères du bouc-émissaire, le rite sacrificiel s'interrompt. Tulle – fait inouï – pardonne au pharmakos, ou plutôt l'exempt de peine. C'est sur le processus non sacrificiel de retour à la paix qu'il convient maintenant de nous interroger. Il importe en effet, pour terminer cette lecture d'*Horace*, de se demander pourquoi le schéma anthropologique de la crise sacrificielle, dont Girard trouve un paradigme exemplaire dans le genre de la tragédie, ne s'achève pas ici par la mise à mort attendue du *pharmakos*.

Reprenons le cours de l'histoire. L'issue du duel judiciaire a introduit, dans la mécanique du sacrifice, un premier dysfonctionnement. En bons lecteurs de Girard, le dictateur d'Albe et le roi de Rome considéraient en effet que la mort du guerrier vaincu devait mettre fin à la violence intestine. Habituellement, note en effet Girard, « Dès que la victime est tuée, la crise est terminée, la paix est rétablie, [...] le bloqué se débloque, [...] l'indifférencié se différencie »<sup>21</sup>. or, cette mort n'a pas eu l'effet cathartique escompté. Au contraire, elle a libéré chez le survivant, Horace, des pulsions meurtrières que plus rien ne semble en mesure de canaliser. S'il était encore possible de le voir « s'amollir » (II, 6, v. 663) avant le combat, l'affrontement a consommé sa métamorphose en brute « barbare » (IV, 5). Si Curiace, tout en acceptant son sort, se rebellait contre le processus, d'origine à la fois politique et religieuse, qui faisait de lui l'un des boucs-émissaires chargés d'assurer le retour au calme, Horace tire gloire d'être le champion de Rome, et s'exalte à la pensée d'être un héros d'un nouveau genre. Il assume son rôle avec une satisfaction farouche, sans que le meurtre de son double suffise à résoudre la tension générée par le mimétisme de la violence : la « fonction cathartique du sacrifice » dont parle Girard dans son maître ouvrage<sup>22</sup> n'opère pas. Le fait mérite d'autant plus d'être signalé que Corneille ne croit pas en l'efficacité cathartique du théâtre, ainsi qu'il s'en explique dans ses *Trois discours* consacrés à sa théorie de l'art dramatique<sup>23</sup>. Sans catharsis, la crise sacrificielle n'interrompt pas la destruction, et ne permet pas non plus la structuration. Elle se contente de porter le conflit intestin un peu plus avant à l'intérieur de la Ville. Certes, la mort de Curiace a bien éteint le conflit entre les deux cités (Tulle est "deux fois roi" là où il aurait pu être

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>21</sup> *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, 1999, p. 106.

<sup>22</sup> *La Violence et le sacré*, p. 140.

<sup>23</sup> « Je doute si elle [la purgation des passions] s'y fait jamais [dans la tragédie] » (Pierre Corneille, "Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire", in *Trois Discours sur le Poème dramatique* [1660], éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, GF-Flammarion, 1999, p. 95-100.

esclave<sup>24</sup>), mais le cycle de la violence vendettale, déporté au sein de la famille du vainqueur, subsiste néanmoins : la mort appelle la mort, le crime appelle la vengeance. La lutte fratricide se déchaîne maintenant dans la maison du vieil Horace, et menace de gangrener la nouvelle entité que la victoire d'Horace vient de contribuer à créer, la cité de Rome tout juste réunifiée avec Albe, et sur laquelle Camille appelle toutes sortes de malédictions (IV, 6, v. 1301-1304). Parmi les catastrophes qu'elle souhaite voir s'abattre sur Rome, la principale est précisément le conflit civil :

Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,  
Et de ses propres mains déchire ses entrailles !  
Que le courroux du ciel allumé par mes vœux  
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux ! (IV, 5, v. 1311-1314)

Camille espère, par ses imprécations, et donc au sein du système de la vendetta sacrée, réamorcer la chaîne létale du conflit intérieur, et provoquer une escalade de la sauvagerie qui causera *in fine* l'implosion de la Ville éternelle, épuisée par les scissions internes et tombant comme un fruit pourri sous les coups des barbares :

Que cent peuples unis des bouts de l'univers  
Passent pour la détruire et les monts et les mers ! [...]   
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 ! (*ibid.*, v. 1309-1310 et 1315-1318).

C'est plus que ne peut en entendre le héros patriote. L'engrenage de la violence, que le combat singulier avait précisément pour mission d'enrayer, est relancé dans sa propre demeure. Après l'assassinat de Camille, Valère, qui était secrètement amoureux d'elle, demande justice, ou plutôt crie vengeance<sup>25</sup> auprès du roi. Mais la résolution du conflit passera par une autre voie que celle, « gardienne », du rite religieux de la victime émissaire : c'est le droit et la politique qui apporteront la nécessaire purgation et refermeront ainsi la spirale tragique infernale. Si le calcul et l'intérêt bien compris ne sont pas absents de la décision finale du monarque – il serait risqué pour lui, alors que Rome est cernée par des adversaires puissants, de se priver du plus ferme soutien de son trône<sup>26</sup> – le machiavélisme ne saurait rendre compte de toutes les dimensions du dénouement. Tulle accommode en effet sa clémence d'une condition :

<sup>24</sup> "Sans lui j'obéirais où je donne la loi, Et je serais sujet où je suis deux fois roi" (V, 3, v. 1745-1746).

<sup>25</sup> Horace suggère en effet que l'accusation de Valère est intéressée, qu'« en amant de la soeur il accuse le frère » (V, 2, v. 1548).

<sup>26</sup> "Et l'art et le pouvoir d'affermir les couronnes Sont des dons que le ciel fait à peu de personnes. De pareils serviteurs sont les forces des rois" (V, 3, v. 1751-1753).

Horace reçoit l'ordre de restaurer les liens qu'il avait rompu à l'acte II, et de se soumettre de nouveau à une « légalité », au sens étymologique de « liens ». « Vis pour servir l'État, vis mais aime Valère », précise Tulle (V, 3, v. 1763) en un vers dont on aurait tort de négliger le second hémistiche, car il signifie aussi que le héros se trouve résorbé dans l'ordre nouveau, condamné à redescendre de son piédestal héroïque et à partager l'humanité médiocre de ses concitoyens. Horace redevient un soldat comme un autre, à qui l'on impose la réconciliation avec tous. Au lieu d'être exclu dans « l'éclat » (II, 3, v. 450) de sa solitude héroïque et solaire, il sera au contraire réintégré dans la communauté, rendu à une humanité normale et banale : tel est son châtement, à la mesure de son *hybris*. L'abandon de la famille comme cadre pour fonder la société ne signifie pas en effet que le citoyen patriote soit un électron libre dégagé de toute attache personnelle ou morale. La patrie ne peut fonder un ordre social que dans la mesure où elle instaure de nouvelles chaînes entre concitoyens, qui viennent se substituer aux liens du sang ainsi qu'à l'ancien sacré: "Qu'il ne reste entre vous ni haine ni colère" (V, 3, v. 1764). Horace se voit non seulement intimé l'ordre de retrouver l'impassibilité stoïcienne consubstantielle de l'héroïsme cornélien, mais aussi sommé de s'élever jusqu'à l'amour, en tant que personne publique, de son ennemi privé.

Cette sortie laïque du conflit civil se termine bien par la promesse d'un sacrifice, mais il ne nous est pas donné à voir ; il se trouve reporté au lendemain, et délégué aux bons soins des prêtres et du Vieil Horace :

Mais nous devons aux Dieux *demain* un sacrifice ;  
Et nous aurions le ciel à nos vœux mal propice,  
Si nos prêtres, avant que de sacrifier,  
Ne trouvaient les moyens de le purifier :  
Son père en prendra soin [...]. (1771-1775)

Tulle abolit le crime pour, sans la nier, masquer l'origine monstrueuse de l'État et en rendre les dieux seuls comptables. La piété n'est plus ici que la forme extérieure que prend le culte de la Patrie érigé en nouvel absolu : le sacrifice final ne sera qu'un rite « facile », une simple formalité. Il sera « facile » en effet au vieil Horace d'effacer la souillure de son fils : le bouc-émissaire sera facilement lavé de sa faute dans cet univers politisé et désacralisé. Au sacrifice sanglant de l'acte III, dont le but était d'apaiser par la mort d'un réprouvé les fureurs intestines, se substitue un sacrifice non sanglant, rite purement formel qui se contentera de donner une couleur religieuse à la sentence offerte par Tulle. La concorde retrouvée ne nécessite plus la violence d'un sacrifice.

Une fois retenu par ces nouvelles chaînes qui lui éviteront de commettre de nouveaux débordements et ramèneront son patriotisme à des proportions socialement acceptables, Horace cessera d'être le ferment et l'agent de nouvelles violences mimétiques. L'amour, dans l'absolu de la

patrie, des adversaires, garantit la fin des rivalités destructrices, et donc prévient les risques de ces guerres civiles qui naissent justement de l'émulation désirante. En renonçant à l'enchaînement de la violence qu'exigerait pourtant l'application de la loi (le crime d'Horace est « inexcusable », V, 3, v. 1740), en épargnant le sang, Tulle renonce aux anciennes procédures « barbares » chargées de ramener la paix civile, au profit d'une justice étatique plus douce, plus civilisée, fondée sur l'amour. L'adhésion à la politique moderne et rationnelle de Richelieu, suggère Corneille, permet d'échapper à l'archaïsme de la loi du sang, qui entraîne un cercle de vendettas indéfinies et exige l'exécution sacrificielle de boucs émissaires qui se révèlent par surcroît inefficaces. Ce n'est pas la mort de la victime expiatoire Curiace qui restaure la paix, mais au contraire le refus royal de venger Camille.

Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet voyaient naguère dans la tragédie la mise en scène d'un moment de transition et de crise entre un monde archaïque, régulé de façon vendettaire, et une cité démocratique où la gestion des conflits est assurée de façon rationnelle: "Ce que montre la tragédie, c'est une *dikè* en lutte contre une autre *dikè*, un droit qui n'est pas fixé, qui se déplace et se transforme en son contraire". Le genre tragique dépeint selon eux "un univers social, naturel, divin, ambigu, déchiré par les contradictions, [...] où la justice, au cours même de l'action, se déplace, tourne et se transforme en son contraire"<sup>27</sup>. Il n'est pas sûr que, *mutatis mutandis*, une pareille analyse ne puisse s'appliquer à *Horace*: aux duels d'honneur, et aux procédures ordaliques qui viennent s'épuiser définitivement sous le règne de Louis XIII, succède la mise en place, sous l'égide de Richelieu, d'un gouvernement moderne régi par la raison -- ou pour mieux dire la Raison d'État qui soumet ses sujets à sa seule autorité.

## CONCLUSION

C'est donc pleinement la question de la sortie de la guerre civile, en tant qu'elle met en scène la violence mimétique et, dont traite *Horace*. Si le tragique procède bien de la « querelle dans les alliances », on aurait de n'y voir qu'un simple procédé susceptible seulement d'accroître la « pitié » et la « terreur » dans l'esprit du spectateur : le conflit intérieur est au cœur d'une réflexion de nature politique sur le tragique, Corneille méditant, alors que le pays, sorti il y a quelques décennies à peine des guerres religion, est gagné de nouveau par les fièvres des guerres civiles, aux voies de sortie possible de l'engrenage vendettaire et d'une violence mimétique dans laquelle Girard voit le fondement même du « tragique »<sup>28</sup>. Michel Serres souscrit à cette lecture:

<sup>27</sup> Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* [1972], Paris, Éditions La Découverte, 1986, p. 15 et 24.

<sup>28</sup> *La Violence et le sacré, op. cit.*, p. 145.

Je crois avec René Girard que la représentation tragique commence par le lynchage où un groupe entier participe à la mise à mort, au sacrifice d'une victime, nommée "bouc-émissaire".<sup>29</sup>

Toutefois, la limitation de la violence à un duel judiciaire et la constitution, au dernier acte, d'un tribunal, nous entraînent bien au-delà des rituels sacrificiels archaïques: dans le monde moderne, qui est celui où le droit triomphe sur les pulsions. La naissance et l'affirmation de la raison d'Etat sous le ministériat de Richelieu entraîne la ruine du système archaïque de règlement des conflits, au profit d'une judiciarisation et d'une rationalisation : l'intérêt bien compris remplace la vindicte aveugle. Nul doute que cette transition de type girardienne constitue, aux yeux de Corneille qui dédicace sa pièce au cardinal-ministre un passage heureux. Au temps des guerres civiles qui ont ensanglanté les dernières décennies, succède celui d'une gestion mesurée des désirs et des intérêts :

Pourvu qu'à moins de sang nous voulions l'apaiser [l'ambition],  
Elle nous unira, loin de nous diviser.

« À moins de sang » : Corneille ne va pas jusqu'à prétendre, comme le dira son célèbre rival quelques décennies plus tard, que "ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie"<sup>30</sup>; du moins la tragédie ainsi conçue comme désamorçage non sacrificiel de l'engrenage de la violence, ne peut elle être, comme l'on disait à l'époque, qu'une pièce « à fin heureuse » ou, selon le mot de Jacques Maurens, une "tragédie sans tragique"<sup>31</sup>.

### 1. « Romains contre romains » : *Cinna*, dernier acte du *bellum civile*

A la date où se déroule l'action de *Cinna* (-13), les guerres civiles qui ont assombri le premier siècle avant l'ère commune sont terminées depuis longtemps : Octave, resté seul prétendant au pouvoir suprême après la défaite de son rival Antoine à Actium, règne sur un État qu'il a restauré à son seul profit. Sa victoire a mis un terme définitif à une série de conflits symétriques qui avaient ensanglanté tout le Ier siècle : marianistes contre partisans de Sylla, populaires contre optimates, césariens contre pompéiens, Orient contre Occident. Désormais, Rome est pacifiée : cela fait 14 ans que l'héritier de César, après s'être fait donner par le Sénat, entre autres dignités, le titre d'Auguste, a fait fermer les portes du temple de la guerre, signifiant par là que le temps des guerres intestines était révolu : « Les portes de Janus par vos mains sont fermées » rappelle Cinna à son

<sup>29</sup> Michel Serres, *La Guerre mondiale, op. cit.*, p. 77-78.

<sup>30</sup> Selon la définition bien connue de Racine dans la préface de *Bérénice*.

<sup>31</sup> Jacques Maurens, *La Tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, A. Colin, 1966. Michel Serres estime de son côté qu'*Horace* illustre "le stade transitionnel, non inattendu, entre le rite sacrificiel et le droit" (*La Guerre mondiale, op. cit.*, p. 77).

maître (II, 1, v. 554). Empereur sans rivaux susceptibles de lui disputer le pouvoir, sage et juste, il est de surcroît soucieux de maintenir au moins les apparences formelles de l'ancienne République.

a. « Rome par ses mains déchirait ses entrailles »

Pourtant, en ces premières décennies de la *Pax Romana*, le souvenir des guerres civiles est encore vif. D'aucuns se rappellent qu'Auguste, avant de devenir un empereur vertueux, fut d'abord le cruel Octave, dévoré d'ambition, prêt à tout pour supplanter ses rivaux et prendre le pouvoir. Entre autres forfaits, il avait proscrit Toranius, son précepteur, et père d'Émilie. Celle-ci, malgré la protection et les faveurs dont l'entoure depuis l'empereur repentant<sup>32</sup>, a juré de se venger. Elle a requis l'aide de Cinna : ce petit-fils de Pompée, épris d'Émilie, a réuni une troupe de conjurés afin de tuer Auguste et de restaurer pour de bon la République.

A leurs yeux, l'empereur reste comptable des cruautés d'Octave : les proscriptions, les batailles où ses soldats ont versé le sang romain, les exactions diverses, les massacres même, sont autant d'arguments propres à ranimer l'ardeur vengeresse des conspirateurs. Cinna se plaît à remettre ces forfaits divers sous les yeux de ses complices, à la veille d'exécuter leurs sombres desseins :

Je leur fais des tableaux de ces tristes batailles  
Où Rome par ses mains déchirait ses entrailles,  
Où l'aigle abattait l'aigle, et de chaque côté  
Nos légions s'armaient contre leur liberté ; (I, 3, v. 177-180)

Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphants,  
Rome entière noyée au sang de ses enfants :  
Les uns assassinés dans les places publiques,  
Les autres dans le sein de leurs dieux domestiques ;  
Le méchant par le prix au crime encouragé,  
Le mari par sa femme en son lit égorgé ;  
Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,  
Et sa tête à la main demandant son salaire. (*ibid.*, v. 195-202)

C'est bien le souvenir des *bella plus quam civilia*, telles que les déplorait Lucain, qui anime les protagonistes : en dépit du calme qui règne désormais dans l'Empire, les anciens conflits ne sont pas vidés. Mais les conspirateurs ne sont pas seuls à nourrir le souvenir de ces années sinistres, qui continuent de hanter Auguste; on le surprend en proie à la détresse et au remords, à la pensée des turpitudes qu'il a dû commettre pour se hisser au faîte du pouvoir :

---

<sup>32</sup> "Auguste chaque jour, à force de bienfaits,  
Semble assez réparer les maux qu'ils vous a faits;  
Sa faveur envers vous paraît si déclarée,  
Que vous êtes chez lui la plus considérée;" rappelle à Émilie sa confidente Fulvie (I, 2, v. 63-66)

Quoi ! tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné !  
 Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné,  
 De combien ont rougi les champs de Macédoine,  
 Combien en a versé la défaite d'Antoine,  
 Combien celle de Sexte, et revois tout d'un temps  
 Pérouse au sien noyée, et tous ses habitants.  
 Remets dans ton esprit, après tant de carnages,  
 De tes proscriptions les sanglantes images,  
 Où toi-même, des tiens devenu le bourreau,  
 Au sein de ton tuteur enfonças le couteau [...] (IV, 2, v. 1131-1140)

Le projet politique des comploteurs est donc double : d'une part, châtier les crimes commis par Auguste au temps où il s'appelait encore Octave – les conjurés, crispés sur ce passé sanglant, refusent de lui reconnaître un autre nom et ne le désignent presque jamais que par son gentilice (Voir II, 2, v. 653; III, 4, v. 982, etc.). D'autre part, ils veulent mettre fin au régime absolutiste jugé inique et revenir aux anciennes institutions républicaines dont ils éprouvent la nostalgie. Cinna, descendant de Pompée, et ses amis, s'ils « n'idéalisent » pas à proprement parler la guerre civile (pour reprendre le thème de cette journée), sont néanmoins emplis de rêves héroïques à la pensée qu'ils vont rendre aux Romains leur antique *libertas*. Quand ils évoquent la République, ce n'est pas le jeu tatillon des institutions déclinantes qu'ils mentionnent, ni la crise permanente où avait sombré le régime pendant tout le Ier siècle, mais la valeur à laquelle ils l'associent, et qui représentent pour eux le *summum bonum* politique : « la liberté ». Le substantif revient à seize reprises et, à une occurrence près, toujours dans la bouche des trois chefs de la conjuration : à deux reprises chez Emilie (v. 110, 1305), 6 chez Cinna (« Avec la liberté, Rome s'en va renaître », v. 226), 7 chez Maxime, qui rappelle par exemple que l'aïeul de son ami, Pompée, « a combattu pour la liberté » (v. 564), et qu'il aspire pour sa part à « voir Rome libre » (II, 2, v. 651) ; Auguste, fossoyeur de la liberté, la mentionne de son côté sur le ton de l'ironie sarcastique, lorsqu'il dénie à Cinna d'avoir agi au nom d'intentions pures : « Affranchir ton pays du pouvoir monarchique ! [...] si la liberté te faisait entreprendre [...] » (V, 2, v. 1501-1505). Cette « liberté » rêvée et revendiquée n'est en rien une facile licence, mais renvoie à la capacité pour les citoyens à prendre en mains leur destin politique, à élire leurs magistrats, à choisir leurs lois de façon sinon absolument démocratique (la République romaine, censitaire, n'a jamais été vraiment un régime populaire), du moins suffisamment pluraliste. Cicéron exaltait naguère « le doux nom de la liberté »<sup>33</sup> et la célébrait comme la valeur essentielle de la République romaine. Octave apparaît, aux yeux des conjurés, comme le meurtrier sanglant de cette *libertas* si consubstantielle à leurs yeux de l'esprit romain. L'héritier de César a gravi les marches du pouvoir en enjambant les cadavres et s'est accaparé tous les pouvoirs, il est donc à la fois l'usurpateur et le « tyran » qui a enterré

<sup>33</sup> « O nomen dulce libertatis ! », *De suppliciis*, chapitres 62-63 (70 av JC).



toutes les lois républicaines<sup>34</sup>. Ce dernier terme revient de façon obsédante dans la pièce ; on compte en effet pas moins de 29 occurrences des mots « tyran » ou « tyrannie », et toujours dans la bouche des chefs de la conjuration pour dénoncer le pouvoir d'Auguste : de Maxime reprochant à Cinna sa servilité (« Un chef des conjurés flatte la tyrannie », II, 2, v. 649), à Émilie « seule contre un tyran » (III, 4, v. 1023), en passant par Cinna qui insinue que « César fut un tyran » (II, 1, v. 430). Il y a de la gloire à éliminer ces usurpateurs : s'il serait abusif de parler d'idéalisation de la guerre civile, Cinna considère malgré tout son meurtre, comparable à celui de César par Brutus et Cassius, comme une voie d'héroïsation. Leur projet est soutenu par l'éclat d'une générosité toute cornélienne: la guerre civile fut une ère d'horreurs, mais seul le meurtre nécessaire du despote pourra y mettre un terme définitif, et couvrira de gloire ses auteurs : « Honneur », « magnanimité », « vengeance », c'est tout le lexique de l'héroïsme cornélien qui se trouve convoqué par les conspirateurs, en vertu des promesses de Cicéron qui, à la génération précédente, assurait gloire et renommée au tyrannicide:

"Peut-il y avoir plus grand crime que de tuer non seulement un homme, mais encore un ami ? Est-ce que par hasard, en conséquence, celui-là s'est rendu coupable d'un crime, qui a tué un tyran, quoiqu'il fût son ami ? Ce n'est pas, certes, l'opinion du peuple romain qui, parmi toutes les actions d'éclat, juge celle-ci la plus belle" (*De Officiis*, VI, 32).

Quel que puisse être le risque de voir relancer par ce meurtre la guerre civile, l'assassinat de César constitue pour les protagonistes la suprême référence et le modèle à imiter. On entend ici encore, dans la détermination dont ils font preuve au début de la pièce, les échos de la pensée cicéronienne:

Mais ceux d'aujourd'hui [les assassins de César] sont les premiers à avoir attaqué, le fer à la main, non pas un aspirant à la royauté, mais un roi véritable. Leur action, magnifique en soi et héroïque, s'offre à nous comme un exemple à imiter, d'autant plus qu'ils ont acquis une gloire, dont le ciel, semble-t-il, est à peine la mesure. Car, bien que la conscience d'avoir noblement agi soit à elle seule une récompense, cependant, pour un mortel, l'immortalité, à mon avis, n'est pas à dédaigner (*Philippiques*, II, 44, 114)

Mais, quoi qu'en pensent Cinna et ses amis, l'empereur est-il un tyran? Octave, qui s'est vu confier en janvier 27, lors d'une mémorable séance du Sénat, tous les pouvoirs traditionnels de l'ancienne République, est désormais souverain *legibus solutus*, mais il n'est pas pour autant un despote et un usurpateur. Auguste ne manque pas en effet de titres l'autorisant à régner. C'est paradoxalement Cinna qui, contraint de

---

<sup>34</sup> Sur la notion de tyrannie, voir la contribution essentielle de Mario Turchetti, *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours*, Paris, PUF, « Fondements de la politique », 2001. Nous lui empruntons ses traductions de Cicéron.

conforter son maître dans le siège impérial pour ne pas priver son amante de sa victime, énumère ses droits à occuper le premier rang dans la Ville éternelle : « Vous l'êtes justement [monarque]. Et c'est sans attentat que vous avez changé la forme de l'État » (II, 1, v. 419-420). Son argumentaire retient deux raisons essentielles. La première est le droit des armes, qui a mis Rome aux pieds de son conquérant (« Rome est dessous vos lois par le droit de la guerre / Qui sous les lois de Rome a mis toute la terre ; / Vos armes l'ont conquise », II, 1, v. 421-423). La seconde consiste dans la justice de son gouvernement :

[...] tous les conquérants  
 Pour être usurpateurs ne sont pas des tyrans ;  
 Quand ils ont sous leurs lois asservi des provinces,  
 Gouvernant justement, ils s'en font justes princes. (II, 1, v. 423-426)<sup>35</sup>.

Ces propositions, auxquelles Cinna lui-même ne croit qu'à moitié, sont en partie valides et en partie spécieuses. Le droit de conquête que s'arrogue Auguste, et que lui reconnaissent, non sans arrière-pensées, les deux chefs des conjurés, Maxime renchérissant de ce point de vue sur Cinna (II, 1, v. 443-446), vaut pour une guerre extérieure, mais sa validité pour un *bellum civile* est pour le moins problématique, surtout lorsque celui-ci entraîne, comme c'est le cas à Rome, un changement de régime. Quant à la sagesse de la gouvernance augustéenne, elle ne fait pas de doute, Auguste apparaissant comme un souverain sage, scrupuleux, soucieux du bien de son peuple et de la justice<sup>36</sup>, mais elle ne saurait suffire à elle seule à légitimer son règne. Les juristes considèrent en effet que le tyran d'origine, s'il conserve son pouvoir assez longtemps, acquiert un titre à régner par "prescription"<sup>37</sup> ; il cesse d'être usurpateur et devient légitime souverain. Même dans les milieux monarchomaques, cette thèse faisait l'objet d'un large consensus, aussi bien chez Pierre Martyr Vermigli, Théodore de Bèze, ou l'auteur du *Vindiciae contra tyrannos*:

"La plupart des théoriciens renaissants de la résistance soutiennent invariablement [...] que la résistance individuelle [à l'envahisseur] doit cesser une fois que l'usurpateur a acquis la légitimité dont il manquait d'abord -- une doctrine qu'ils illustrent en faisant

---

<sup>35</sup> Deux arguments plus accessoires sont donnés ensuite : la préservation de la mémoire de César qui, si Auguste quitte le trône, aura donné sa vie en vain ; Cinna avance enfin, non sans une ironie retorse, la faveur des dieux, qui lui a permis d'échapper jusqu'ici aux attentats fomentés contre lui.

<sup>36</sup> Il évoque par exemple ses « ordres légitimes » qui poursuivent les délinquants de droit commun (V, 1, v. 1494)

<sup>37</sup> Voir par exemple Martin Dzelzainis, "Anti-monarchism in english republicanism", in Martin Van Gelderen, et Quentin Skinner (éds.), *Republicanism: a shared European heritage*, Cambridge, 2002, p. 27-41.

référence au moment précis où, pendant la période de transition, à Rome, entre la République et l'Empire, la résistance légitime devient conspiration et sédition.<sup>38</sup>

Auguste règne-t-il depuis assez longtemps pour être devenu intouchable? Corneille, avec l'intelligence historico-politique qu'on lui connaît, place très précisément l'action dans cette période intermédiaire, où la réponse à cette question est incertaine, voire impossible. Corneille, peu contraint par ses sources, a choisi de placer son intrigue précisément à ce moment charnière, de façon à en faire un laboratoire du tyrannicide et le lieu d'une réflexion nuancée sur les risques de guerre civile. Est-on encore dans ces premiers moments de l'usurpation, où il convient de résister au "tyran d'origine", ou est-il déjà trop tard? Chaque jour qui passe rend plus injustes les conspirations destinées à renverser l'empereur ; le souvenir des exactions d'Octave est encore assez vif et récent pour justifier la haine des Républicains et relancer ainsi la guerre civile, mais plus le temps passe, plus les complots échouent les uns après les autres (II, 1, v. 435-438; IV, 3, v. 1201-1208), plus s'affaiblissent les revendications des résistants – qui deviennent des rebelles.

Le moment tragique est fonction de ce flottement juridique. Faute d'assise légale assurée, ni les conjurés ni l'empereur ne sauraient être considérés comme tout à fait innocents, ou tout à fait coupables. Auguste d'une part, rongé de scrupules, peut toutefois être rassuré par les arguments de Livie et Cinna ; ce dernier, de son côté, qui manigance sournoisement un meurtre sacrilège en plein temple, peut pourtant, à bon droit aussi, se réclamer de l'idéal républicain. La tragédie affectionne ces moments singuliers où il devient impossible de faire le départ entre le bien et le mal, la justice et l'injustice. *Cinna* est situé dans un de ces interstices de la morale, où l'on voit les questionnements essentiels se poser avec acuité, sans qu'il soit possible de leur donner de réponse simple.

### **La clémence et le sacré**

Le temps des batailles militaires est terminé, mais l'équilibre instauré par le principat reste précaire : Auguste règne sur un empire aux pieds d'argile. Débarrassé de ses puissants ennemis, il n'a pas encore réussi à établir un consensus autour de sa personne, ni autour de la forme de gouvernement qu'il a imaginée. Le complot ourdi contre lui le montre : le pouvoir acquis par la violence n'a été jusque-là maintenu que par la violence, et reste menacé par la violence. Autrement dit, les germes de la guerre civile sont toujours vivants et peuvent encore éclore.

---

<sup>38</sup> "Many of the sixteenth-century writers on resistance [...] invariably go on to insist however that such individual resistance must cease once the invader has acquired the legitimacy he previously lacked -- a teaching they illustrate by reference to the moment during Rome's transition from republic to empire at which lawful resistance turned into conspiracy and sedition", écrit Martin Dzelzainis (Milton, *Political Writings* [1991], Martin Dzelzainis éd., Cambridge University Press, 2006, p. XII-XIII).

D'un point de vue pratique et dramatique, deux options sont possibles, qui toutes deux ne pourront manquer de réenclencher la violence mimétique :

1. Si Cinna et ses amis réussissent leur entreprise, la mort de l'empereur n'entraînera pas le rétablissement de la République, mais le retour au chaos, ainsi que Cinna lui-même le prédit à son corps défendant: "Ainsi la liberté ne peut plus être utile / Qu'à former les fureurs d'une guerre civile" (II, 1, v. 585-586), et ainsi qu'Auguste le lui fait remarquer une fois la conspiration mise au jour (V, 1, v. 1510-1540)
2. Si Auguste parvient à démasquer les coupables et les châtie, il se suscitera d'autres ennemis qui voudront venger les premiers conjurés ; les comploteurs sont semblables aux têtes de l'hydre, de sorte que la répression entretient un climat insurrectionnel qui pourra aussi, à terme, relancer les conflits intérieurs. Auguste le pressent, et Livie l'explique dans l'entrevue de l'acte IV (IV, 3, v. 1199-1208).

Le véritable sujet de la pièce est donc bien celui de la résolution d'un conflit civil en passe de se réveiller. Le règlement de ces dissensions retrouve étroitement liée aux théories de la résistance : tant que des opposants auront de bons arguments à opposer au vainqueur militaire qu'ils tiennent pour un tyran, la guerre civile restera comme un feu couvant sous la cendre, et risquera de se rallumer à la faveur d'un assassinat.

Rome, un temps pacifié grâce à Octave, va-t-elle rebasculer dans le cercle sans fin de la violence et des représailles ? La blessure encore fraîche des guerres intestines va-t-elle se rouvrir ? Auguste est tout près de céder aux vieux démons et de supplicier ses ennemis, courant ainsi le péril de voir grossir l'opposition à son gouvernement. La conscience de l'impasse dans laquelle il se trouve plonge l'empereur dans l'accablement, au point qu'il envisage de sortir du dilemme par le trépas. (IV, 2, v. 1169-1179).

*Cinna* poursuit la réflexion engagée par *Horace* : tout se passe comme si le meurtre de Rémus avait emprisonné Rome dans une dialectique de la violence intérieure dont elle a les plus grandes peines à se délivrer. L'assassinat originaire continue de travailler souterrainement la Ville, de génération en génération, agissant simultanément comme un principe de grandeur et de misère. Le sang n'a cessé d'appeler le sang, de Romulus à Horace, d'Horace à Sylla, de Pompée à César. L'anathème de Camille a failli, pendant les guerres civiles qui exacerbèrent cette antique malédiction, conduire la Ville à l'implosion. Dans *Cinna*, l'engrenage de la violence ne paraît guère laisser de doute sur l'issue de la tragédie : l'action progresse implacablement vers une fin sanglante. Des préparatifs du complot à la consultation impériale, de la division des chefs à la

délation, de la dénonciation aux promesses de châtement, rien ne semble pouvoir sauver les conjurés du supplice :

Il faut bien satisfaire les feux dont vous brûlez,  
Et que tout l'univers, sachant ce qui m'anime,  
S'étonne du supplice aussi bien que du crime.

(V, 2, v.1660-1662)

Chacun est dans son rôle : tandis qu'Auguste imagine de savantes exécutions dignes du crime prémédité par ses proches, les conjurés eux-mêmes s'entêtent à « braver » l'empereur et à chercher une belle mort.

Or, c'est au moment où le châtement paraît le plus inévitable qu'intervient l'incompréhensible retournement, qui défie toutes les logiques, celle de la justice ordinaire, celle de la psychologie, celle de l'anthropologie, celle enfin de la bonne dramaturgie : la « machine infernale » tragique, au lieu d'exploser, se bloque. La catastrophe prévue n'aura pas lieu. Le déferlement de haine cède devant l'explicable geste de clémence impériale qui transformera *in extremis* une tragédie tragique en « tragédie à fin heureuse », tout en offrant une voie de sortie au cycle de la violence mimétique. La clémence apparaît comme la seule issue au règne de la violence qui caractérise le temps des guerres civiles. Encore convient-il d'en saisir la portée, la clémence d'Auguste étant d'une nature toute autre que ne l'était le pardon de Tulle.

Livie est la première à proposer à son époux la solution du pardon : « Essayez sur Cinna ce que peut la clémence » (IV, 3, v. 1210). Mais sa proposition procède d'une analyse strictement machiavélienne, qui n'a en vue que l'efficacité politique :

Votre sévérité, sans produire aucun fruit,  
Seigneur, jusqu'à présent a fait beaucoup de bruit;  
Par les peines d'un autre aucun ne s'intimide [...]  
Cherchez le plus utile en cette occasion:  
Sa peine peut aigrir une ville animée,  
Son pardon peut servir à votre renommée. (IV, 2, v. 1199-1216)

Constatant l'échec de la répression systématique, elle suggère à l'empereur la clémence comme une stratégie plus efficace pour se maintenir sur le trône. Auguste rejette d'abord cette idée, dont il estime, peut-être à tort d'ailleurs, qu'elle est inspirée par l'intérêt personnel de l'impératrice (« C'est l'amour des grandeurs qui vous rend importune », IV, 2, v. 1261). La réaction de Livie, restée seule, laisse une impression plus nuancée : elle a sans doute été maladroite, mais, comme le montrera encore la tirade prophétique qu'elle prononcera à la fin de la pièce, sa vision politique excède les limites d'un simple calcul utilitaire : pour elle, « La clémence est la plus belle marque / Qui fasse à l'univers reconnaître un monarque » (*ibid.*, v. 1265-1266). Les traités de la monarchie mettent effectivement le pardon au rang des grandes qualités

que doit posséder un souverain. Hay du Chastelet, qui énumère les six mérites royaux, la place en cinquième position<sup>39</sup>. Ces principes ne valent pas seulement comme ligne de conduite à l'usage des gouvernants : plus profondément, leur respect manifeste la légitimité du prince. Il atteste, dans un cas aussi litigieux que celui qui nous occupe, le bien-fondé des prétentions de celui qui fut usurpateur. Tant que celui-ci se révèle incapable de se conformer à l'ensemble de ces prescriptions, il pourra passer pour un tyran ; seul le souci scrupuleux de ce code pourra le faire recevoir comme souverain de plein droit. Or, si chacun s'accorde à reconnaître chez Auguste prudence et libéralité, les autres qualités, celles de clémence, de pitié et de magnanimité, si étrangères au tempérament d'Octave, lui font encore cruellement défaut.

Livie, habile théoricienne du droit, a bien saisi ce procès de légitimation, et la nécessité politique pour son mari de faire preuve d'indulgence. Il n'est pas sûr que ce mécanisme soit parfaitement clair aux yeux d'Auguste. Si celui-ci, suivant les méandres de sa propre pensée, se laisse peu à peu envahir par l'évidente nécessité du pardon, sa clémence finale n'apparaît pas chez lui comme le fruit d'un calcul politicien, ni même d'une réflexion politique, mais comme une illumination. Le célèbre « Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie » est à la fois la preuve et le signe qu'Auguste mérite le trône. Au prix d'une lente et difficile ascèse, il fait taire les passions cruelles qui l'animaient depuis toujours, et témoigne qu'il exerce enfin sur les excès de son tempérament le contrôle qui lui faisait jusque là défaut : « je suis maître de moi ». C'est Auguste, et non les conjurés, qui vient à bout du fantôme d'Octave et le met à mort<sup>40</sup>. L'impératrice distingue ainsi soigneusement « Octave », responsables de crimes, de « l'empereur » Auguste, innocent car conduit et couronné par le Ciel (V, 2, v. 1608).

L'effet de la clémence est immédiat : il désarme aussitôt la violence et l'esprit de rébellion des autres protagonistes ; le vers agit comme une formule augurale : dès lors qu'il l'a prononcée, il prive ses adversaires du socle juridique qui étayait leur rébellion. Il est trop tard, désormais, pour restaurer la République, Auguste ayant donné toutes les preuves de sa capacité, et de la bénédiction des dieux dont il bénéficie -- c'est seulement maintenant qu'il devient, réellement, *auguste*. La clémence est l'agent d'une métamorphose impériale : elle met à mort Octave et laisse seul

<sup>39</sup> Marquis Paul Hay du Chastelet, *Traité de la politique de France. Reveü, corrigé, & augmenté d'une Seconde partie. Avec quelques réflexions sur ce Traité par le Sr. Ormegregny*, 2 vol., Cologne (Amsterdam), Pierre Marteau, 1669 -- Chap IX, p. 156-159. Selon l'auteur, les vertus royales sont : la pitié, la justice, la prudence, la magnanimité, la clémence, enfin la libéralité.

<sup>40</sup> "Octave doit mourir pour laisser vivre le nouvel Auguste : à l'homme de la violence succède l'homme de la clémence", écrit ainsi Jean-Pierre Landry dans son analyse très convaincante de la clémence d'Auguste ("Cinna ou le paradoxe de la clémence", *in Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2002-2003, vol. 102, p. 450).

subsister Auguste, maintenant auréolé d'une gloire sacrée<sup>41</sup>. Cinna, Maxime et Emilie ne peuvent que se rallier aussitôt à celui qu'ils vilipendaient naguère : « la contagion de l'héroïsme » dont parle Jean Rousset<sup>42</sup> correspond, en fait, au ralliement, naturel de la part de « généreux » cornéliens, au souverain enfin reconnu comme légitime. Le pouvoir de l'empereur est désormais solidement assis non sur la force et la crainte, mais sur l'amour de ses peuples, « la maîtrise des cœurs ».

En accédant au pardon, Auguste parvient ainsi à résoudre les antagonismes symétriques qui avaient causé les guerres civiles : il rompt la circularité maudite du temps cyclique, qui est celui de la pulsion de mort, du ressassement et de la répétition du meurtre, et fait entrer son empire dans une Histoire conçue comme temporalité linéaire. Le pardon inouï d'Auguste renvoie au néant toute une conception sommaire du droit, selon laquelle il serait juste que les bienfaits attirent la reconnaissance, et que les crimes appellent les châtiments. Lorsqu'il accorde une grâce imméritée, c'est l'idée même d'une justice fondée sur l'endettement réciproque qui vole en éclat, au nom d'une Justice supérieure qui se refuse à marchander. Auguste, avant l'ultime péripétie, était enfermé dans cette vision étriquée du juste et de l'injuste, comme le montre sa naïve tentative pour acheter le pardon d'Emilie en dépensant son « épargne », ou pour s'attacher l'affection de ses ennemis en les couvrant de faveurs. Désormais, il devient capable d'un pardon dont on n'avait jamais vu d'exemple, parce qu'il est gratuit et désintéressé. Auguste n'en attend rien, ni gloire, ni sécurité, ni aucun autre avantage qu'un peu de renommée (« Ô siècles ! ô mémoire ! Conservez à jamais ma dernière victoire ! », V, 3, v. 1697-1698). En voulant « oublier » la faute de Cinna, il bouleverse l'ordre entier du monde, et le sauve de la logique vendetta, de la violence symétrique et mimétique de la guerre civile, pour le faire entrer dans une forme de légalité plus haute. Ainsi, *Cinna* est non seulement une « tragédie sans tragique », mais même le tombeau du tragique : la cruauté des anciens dieux, la barbarie du Talion sont dépassés par une générosité nouvelle et sans calcul. Au conflit de deux légalités concurrentes mais chacune légitime dans son ordre, Auguste substitue un système de valeurs unique et partagé, remplaçant ainsi un engrenage destructeur par un système socio-politique apaisé et serein<sup>43</sup>. C'est rien moins que la refondation de Rome que réussit l'empereur au

---

<sup>41</sup> Ira-t-on jusqu'à proposer, dans une perspective jésuite, qu'Auguste, usant de sa force d'âme et de la grâce suffisante que chaque homme reçoit en partage, se trouve illuminé par la grâce du Christ qui le fait rayonner d'un éclat nouveau et l'institue, par surcroît, en lieutenant de Dieu sur terre ? Rien, dans la pièce, ne paraît s'opposer à cette interprétation risquée.

<sup>42</sup> Jean Rousset, "Polyeucte ou la boucle et la vrille", in *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1966, p. 7-16.

<sup>43</sup> Auguste "va bloquer le mal en refusant de le rendre, en arrêtant ainsi l'engrenage infernal, le cycle de la violence et de la répression", écrit J.-P. Landry, art. cit., p. 451.

dénouement : à la fondation sanglante et fratricide de Romulus succède celle, pacifique, de son lointain successeur, qui instaure des siècles de paix romaine favorables à l'expansion du christianisme.

Car il ne faut pas s'y tromper: la nature de cette Justice qui transcende la pauvre logique humaine, qui refuse de rendre le mal pour le mal et le crime pour le crime, qui préfère l'amour à la haine et la clémence à la vengeance est, en effet, de nature chrétienne. Le sublime que les commentateurs s'accordent à reconnaître dans cette dernière scène est de nature sacrée<sup>44</sup>. Auguste, bien qu'ignorant, pour des raisons historiques évidentes, les enseignements du Christ, s'y conforme toutefois, puisqu'il réalise le programme évangélique dans ce qu'il a de plus épineux et de plus contre-nature : « Aimez vos ennemis » (Luc, 6, 27-29<sup>45</sup>). Comme le note Jean-Pierre Landry, La clémence finale est déjà, pour Auguste, sans même qu'il le sache, une adhésion de cœur à la « folie de la croix » paulinienne, qui fait éclater les frontières de la morale ordinaire et fait de la faiblesse apparente le signe de la vraie grandeur<sup>46</sup>. Girard l'explicitera dans *Je vois Satan tomber comme l'éclair* : seule la religion chrétienne permet d'échapper au mimétisme de la violence. Alors qu'Horace congédiait le religieux, du moins dans ce qu'il avait de primitif et d'archaïque, *Cinna* le retrouve, mais sur un autre plan. A la clémence laïque, politique, rationnelle de Tulle, qui obéissait à un calcul d'intérêt bien compris, se substitue une clémence qui a partie liée au sacré. La sortie de la guerre civile implique nécessairement un passage au plan de la transcendance : c'est bien la réconciliation de la dernière scène qui met, mieux que la fermeture du temple de la guerre, un point final au *bellum civile*.

## Conclusion

La clémence d'Auguste n'est pas seulement le dénouement fameux d'une tragédie : c'est un moment dans cette trilogie que constituent, mises bout à bout, les trois tragédies romaines. Ces trois pièces constituent en effet trois étapes sur le chemin de la Providence : Horace découvre la vertu romaine, entière, avec ce qu'elle peut avoir d'effrayant de sauvage et de

---

<sup>44</sup> Ainsi, pour Loris Pétris, la clémence "devient un geste sublime parce qu'elle est l'écho de la grandeur d'âme" (« Du pathétique à l'ethos magnanime : l'argumentation dans *Cinna* de Corneille », *XVIIe Siècle*, 2003/2, n° 219, p. 228. "Nous pourrions aussi analyser le geste d'Auguste comme la mise en scène parfaitement accomplie du sublime", écrit de même Jean-Pierre Landry ("*Cinna* ou le paradoxe de la clémence", art. cit., p. 451).

<sup>45</sup> "En nous appuyant sur les belles études de M. Fumaroli, nous pourrions remonter à la source évangélique de la méditation de Corneille", écrit ainsi Jean-Pierre Landry, *ibid.*

<sup>46</sup> "Comment arrêter cet engrenage infernal où le sang appelle le sang ? Comment changer le sens tragique de l'Histoire ? [...] Auguste est héroïque en ce qu'il accomplit un acte qui va à contre-courant de la violence générale : il est celui qui dit non à la violence naturelle du monde", *ibid.*, p.450.



primitif ; *Cinna* laisse voir, à travers les figures de conspirateurs, les limites de cette « vertu » faite d'honneur et de gloire et qui, lorsqu'elle est mal comprise et dévoyée, se réduit à de destructrices fureurs d'amour-propre. Auguste révèle l'existence d'une vertu plus haute, d'une générosité désintéressée qui passe par la clémence et le pardon, secrètement inspirée par le Ciel. Ce nouvel ordre de vertus, ces « vertus venues d'ailleurs », pour reprendre l'expression de Gérard Defaux<sup>47</sup>, transfigurent l'idéal nobiliaire élitiste, fondé sur le code aristocratique, en lui incorporant un sens de l'humanité dont Horace manquait singulièrement; Auguste franchit un pas de plus: il renonce à la morale nobiliaire, dont la clef de voûte est la vengeance, au profit du pardon. A travers ce renoncement à l'éthique de la noblesse, à laquelle on a si longtemps identifié et réduit Corneille, l'empereur découvre et nous révèle que « l'homme passe infiniment l'homme ». Il manque toutefois encore la clef explicite pour comprendre la nature de cette métamorphose<sup>48</sup>. *Polyeucte* se chargera de la fournir, en dévoilant l'étape suivante dans la grande fresque providentielle des desseins de Dieu sur le monde, au moment où l'empire romain stabilisé par Auguste cède la place à un empire chrétien ensemencé par le sang des martyrs. *Polyeucte* constituera de ce point de vue le terme et le point culminant d'une trilogie romaine entamée avec *Horace*, et dont l'enjeu est rien moins que le dépassement des violences mimétiques, et donc, à en croire Girard, de l'essence même du tragique, par la Charité.

Tony Gheeraert

Cérédi – université de Rouen

*Préprint*

---

<sup>47</sup> Gérard Defaux, « *Cinna*, tragédie chrétienne ? Essai de mise au point », *MLN*, vol. 119, Number 4, September 2004 [French Issue], p. 718-765.

<sup>48</sup> « Cependant, nous préférons en rester à une interprétation purement éthique de l'œuvre », estime J.-P. Landry, art. cit., p. 451.