

THEATRE NATIONAL DE STRASBOURG

Directeur Général: Hubert Gignoux

avec le concours de l'association française d'action artistique

HORACE

de Pierre Corneille





HORACE

Tragédie en cinq actes

PIERRE CORNEILLE

Mise en scène
HUBERT GIGNOUX

Décors et costumes
ANDRÉ ACQUART

Musique
ANDRÉ ROOS



TULLE, roi de Rome Claude PETITPIERRE
LE VIEIL HORACE, chevalier romain Hubert GIGNOUX
HORACE, son fils Paul DESCOMBES
CURIACE, gentilhomme d'Albe
 amant de Camille Jacques BORN
VALERE, chevalier romain,
 amoureux de Camille Philippe MERCIER
SABINE, femme d'Horace
 et sœur de Curiaçe Corinne CODEREY
CAMILLE, amante de Curiaçe
 et sœur d'Horace Dominique ARDEN
JULIE dame romaine,
 confidente de Sabine et de Camille Geo LACHAT
FLAVIAN, soldat de l'armée d'Albe Alain RIMOUX
PROCULE, soldat de l'armée de Rome Serge MARTEL
GARDES René-Marie FERET
 Yves REYNAUD
 Alain RIMOUX
 Jean-Paul WENZEL
BLESSES René-Marie FERET
 Yves REYNAUD
 Alain RIMOUX
 Jean-Paul WENZEL

Directeur technique Michel VEILHAN
 Régisseur général Paul BRECHEISEN
 Chef électricien Edgar ERNST
 Electricien stagiaire Michel BONILLO
 Chef machiniste Gérard VIX
 Machinistes Marcel SCHMITT
 Bernard WAELE
 Chauffeur machiniste André RIEMER
 Construction des décors André PHILIPPON
 André WIMMER
 Gérard VIX
 René HUGEL
 Marcel SCHMITT
 Raymond JACQUES
 André RIEMER
 Alphonse FRITSCH
 Jean-Pierre SOCCOJA
 Jean-Claude POIREL
 Bernard WAELE
 André BACHER
 Peinture des décors et accessoires Rolf DIETZ
 Armelle DECAUX
 Jean-Michel CASTAGNE
 Réalisation des costumes Nicole GALERNE
 Raymond et Carmen BLEGER
 Marie-Louise HECKER

Un entracte de 15 minutes entre le 2^e et le 3^e acte.

La première de ce spectacle, la 4.403^e représentation depuis la création de la Comédie de l'Est, a eu lieu le 11 octobre au Théâtre-Maison de la Culture de Reims.

Le spectacle a été créé le 5 janvier 1963 au Théâtre Municipal de Haguenau. Programme conçu et réalisé par Louis COUSSEAU et René FUGLER sur une maquette de Jean PERCET.



UNE REPRÉSENTATION DÉCISIVE

Il y a quelques années, au Théâtre de Neuchâtel, j'ai vu *Horace*, joué par la Comédie de l'Est devant un public de professeurs et d'élèves perplexes. Ce fut pour moi une représentation décisive. Pour la première fois m'apparut clairement ce qu'était l'interprétation critique d'un classique (*).

Les classiques, justement, qu'ils soient français, allemands ou anglais, courent le risque de devenir une sorte de propriété culturelle, de capital national : on ne les met plus à l'épreuve, on les accepte et on les applaudit sans aucun examen. Notre monde, pourtant, est différent de celui des classiques, et si nous les jouons il faut bien qu'ils nous apparaissent sous un autre jour que celui où ils apparaissent en leur temps. Ils doivent se montrer dans notre lumière et non pas nous imposer la leur. Aux yeux des contemporains de Corneille, Horace est un héros : il n'est plus pour nous qu'un monstrueux imbécile.

Horace ne corrige pas le temps où nous vivons, il a été corrigé par lui. Ce temps est trop porté à l'autocritique, il ne peut plus faire de l'honneur un absolu. Cela ne signifie pas que les classiques aient perdu toute valeur car ils demeurent pour nous des sujets de réflexion. Or, faire du théâtre suppose aussi qu'on réfléchisse, et nous devons penser à neuf les classiques que nous représentons.

C'est cette pratique du théâtre que j'appelle critique. Il n'y a plus, aujourd'hui, d'autre manière possible de faire du théâtre, d'avoir besoin du théâtre. Sans point de vue critique le théâtre devient superflu. Seul est vivant ce qui est sans cesse repensé.

Friedrich DÜRRENMATT

le 26 septembre 1969

(*) Précisons qu'à cette époque (1963) Friedrich Dürrenmatt ignorait certaines mises en scène de Planchon.



LES CLASSIQUES CHANGENT DE COULEUR

Une certaine rhétorique romaine masque trop facilement la réalité d'Horace. L'espoir, la souffrance, l'orgueil, la pitié, la vie, la mort en sont aussi absentes que de l'Enlèvement des Sabines de David. C'est le même formalisme conventionnel et inanimé. Il faut donc à tout prix crever cet écran si l'on veut trouver dans la tragédie de Corneille quelque chose qui nous touche. Notre présentation n'a pas d'autre but. Croit-on d'ailleurs que les spectateurs de 1640 se souciaient tellement de Rome ? Davantage les a intéressés dans Horace l'apologie, utile à Richelieu, de l'obéissance absolue à l'Etat, le heurt de deux familles liées par le sang et divisées par la politique à l'image de la maison de France et de la maison d'Espagne et même un reflet de l'auteur du *Cid* dans le jeune guerrier qui craint de déchoir après une trop grande action. Les seuls publics qui aient pris la Rome cornélienne tout à fait au sérieux sont ceux de la Révolution et de l'Empire, encore que dans l'intervalle, les spectateurs du Directoire aient trouvé au sang romain une odeur un peu trop fraîche et s'en soient détournés avec dégoût. Ainsi la signification des chefs-d'œuvre change-t-elle, non pas de siècle en siècle, mais parfois de décade en décade. Quelle était donc celle de ce chef-d'œuvre-ci en 1962, date où nous l'avons mis en scène pour la première fois, puisqu'elle ne pouvait pas être exactement la même qu'au temps de Louis XIII ou de Barras ? Et quelle est-elle encore aujourd'hui ? C'est la question que nous nous sommes posés et à laquelle notre spectacle tente de répondre en respectant le cadre original de la pièce. La vérité actuelle d'Horace pourra en effet se reconnaître sous des costumes antiques, si elle est assez forte et ceux-ci, sans l'affaiblir, lui épargneront la lourdeur d'une démonstration.

EN UN COMBAT DOUTEUX

A-t-on réfléchi au procédé par lequel le jeune Horace triomphe des Curiaces ? Cette fameuse prouesse n'est rien d'autre qu'un stratagème assez lâche. On a d'abord le dessous, on s'enfuit, on divise ses adversaires qui eux

poursuivent de bonne foi le combat, on en tue un, dont on est le beau-frère, puis deux, puis enfin le troisième, quand il est bien épuisé et n'offre plus aucune résistance (1). Lui prendre ses armes eût été d'ailleurs suffisant pour vaincre. Il faut vraiment se laisser aveugler par la victoire pour voir du courage dans cette tactique et ne pas voir la cruauté inutile qui la conclut.

Le plus drôle c'est que le vieil Horace confesse lui-même la vérité sans s'en rendre compte lorsqu'il s'exclame ironiquement, avant de connaître le succès de la ruse :

*- Certes l'exemple est rare et digne de mémoire,
De trouver dans la fuite un chemin à la gloire ! -*

Le succès n'y changera rien. Tel fut et tel reste, d'après la tradition, le premier chemin qu'a pris la gloire de Rome, et l'amorce de toutes les grandes routes triomphales de la République et de l'Empire. Le premier ver dans le fruit de « l'héroïsme » romain.

Si d'autre part on se souvient que le meurtre de Camille a choqué les spectateurs de la création et, depuis, un grand nombre de commentateurs, comme incompréhensible chez un jeune homme qui s'est conduit en héros jusqu'à cet acte odieux, on comprend que ces bonnes âmes ont fait un mal-entendu : Horace n'a pas raison quand il tue les Curiaces et tort quand il assassine sa sœur, il n'est pas alors victime d'une aberration, sa conduite de bout en bout obéit à une même logique, il a tort tout le temps, la morale à laquelle il obéit est tout le temps condamnable. Il n'y a que deux moyens de conserver à la tragédie sa cohérence interne et d'éliminer un accident qu'on lui a souvent reproché comme un défaut : c'est ou bien de condamner Horace dès le début, ou bien de l'approuver jusqu'à la fin. Mais il faut, si l'on adopte la seconde hypothèse, donner son nom à la morale qui la soutient c'est-à-dire, pour nous, la reconnaître où nous l'avons vue se manifester : dans le nazisme et dans les maladies du cœur et de l'esprit qu'il a communiquées à certains même de ceux qui l'ont vaincu.

UNE OBJECTIVITÉ ADMIRABLE

Vue sous ce jour la tragédie prend une vie stupéfiante et en dépit de la violence de ses attaques, une objectivité admirable : aucun témoin ne manque au procès et l'accusé principal n'est pas sans excuses. Horace fait ce qu'on lui a appris à faire et malgré sa cécité et sa surdité affectives, il semble finalement moins coupable que le père qui l'a formé ou le roi qui profite de son ouvrage. Au cinquième acte, il a même quelque chose de pathétique quand il se retrouve seul en face de son acte sans comprendre pourquoi on le juge. Faut-il dire à quels paras ou quels marines démobilisés, à quels soldats en rupture de guerre il fait alors penser ?

Seul peut-être son père n'a rien qui le sauve, car sa monstrueuse incon-

(1) « L'Albain percé de coups ne se trainait qu'à peine. »



science, la cruauté, comique à force d'être aveugle, dont il fait preuve envers sa fille et sa bru, son autoritarisme péremptoire qui n'a d'égal que sa platitude devant le roi et, pis encore, devant cet élégant jeune embusqué de cour qu'est Valère, disqualifient ses quelques envolées stoïciennes.

Mais en face de ce dévouement et de cette caricature du civisme il y a Curiace qui, tout en ayant « le cœur aussi bon », reste un homme. Il est là pour nous rappeler que le mérite du courage militaire se mesure à la force de l'imagination et de la sensibilité que l'homme courageux doit vaincre en lui pour risquer ou donner la mort, et que chez qui n'importe rien et ne sent rien, le courage n'est rien. Sa présence exemplaire apporte un élément positif dans le débat et arrête la critique sur la voie d'une généralisation injuste.

LES FEMMES FACE A LA GUERRE

Et puis il y a les femmes : Julie, brave romaine, un peu chauvine, imbue, mais sans passion, de son catéchisme patriotique, dévouée, maternelle pour ses jeunes amies, impulsive au point de ne pas attendre la fin des événements pour en donner des nouvelles ; Camille, Antigone de l'amour et non du devoir, fille isolée dans une famille d'hommes qui la méprisent (sa mère a dû mourir en la mettant au monde), pleine dès son enfance solitaire de secrets, de rancunes sinon de haines inavouées qu'un excès de malheur lui révèle et qu'elle jette à la tête de ses bourreaux stupéfaits, intelligente, sceptique, attirée par la mort, rebelle à l'Etat et à l'Histoire, livrée à l'exigence absolue d'une passion de vierge ; Sabine enfin, aussi féminine qu'il est possible de l'être, bavarde, superstitieuse, vite rassurée, vite inquiète, faible et énergique, instinctive et généreuse, se trompant parfois sur les faits et sur les êtres (sur les autres femmes du moins), mais infailible dès qu'il s'agit de prendre les intérêts de la vie et des lois naturelles du cœur...

C'est entre tous ces personnages qui s'opposent et se complètent, que se joue sous l'arbitrage lucide et un peu méprisant du roi Tulle le drame des vertus civiques devenues folles, des moyens criminels qui s'inventent de nobles fins pour se justifier, de l'honneur et du devoir appelés en caution du pire comme du meilleur dans l'homme, un drame dont nous avons connu la crise au moment de la guerre d'Algérie et qui, toujours et partout, naît de l'existence même d'un ordre militaire.

"MOI J'AIME!"

Ce qu'il a de sérieux et d'édifiant, fera sans doute pardonner quelques libertés de notre spectacle : les massages et les douches d'Horace, les cicatrices et la boiterie de son père, l'encens et les friandises de Sabine, les blessés que Julie soigne, tous les détails par lesquels nous avons voulu fixer dans le concret une tragédie toujours menacée par la rhétorique, le choix et le jeu de nos comédiennes qui, pour mieux représenter la situation des femmes dans un monde viril qui les écrase, n'ont rien des cantatrices tragiques qu'on a pu voir dans leurs rôles, quatre vers⁽²⁾ coupés, parce que Horace s'y exprime plus, en définissant la nature des liens qui l'attachent à sa femme, comme le héros imaginaire d'un roman de chevalerie, que comme un guerrier primitif ou moderne.

A ceux qui reprocheront cependant à notre ardeur (car c'est bien d'ardeur qu'il s'agit) d'avoir un peu bousculé Corneille, nous répondrons, comme Strawinsky à qui l'on reprochait une transcription libre de Pergolèse : « Vous respectez, moi j'aime ». Ces mots sont pour nous la charte de toute interprétation du Répertoire.

Hubert GIGNOUX.

(2) 36 vers ont été supprimés, d'autre part, en majorité dans le 5e acte, mais uniquement cette fois pour corriger des longueurs notoires. En revanche, nous rétablissons les vers de Julie, souvent omis après le départ de Tulle.



PRÉSENCE DE CORNEILLE

Je ne sais pas si les effigies de Corneille qu'on trouve dans les manuels littéraires sont ressemblantes, mais on a peine à imaginer sous cet aspect vieillot et toujours chagrin le poète qui a écrit les plus beaux vers de théâtre qu'on ait écrits, et créé des personnages qui nous surprennent encore par la rareté de leurs sentiments et la violence de leurs passions. Heureux Shakespeare qu'on peut imaginer à son gré sous les traits d'un dandy ou d'un demi-dieu, quitte à mettre en doute son existence !

Même le neveu de Corneille, B. de Fontenelle, nous brosse de lui un portrait conventionnel : « Corneille était grand et assez plein, l'air fort simple et fort commun, toujours négligé et peu curieux de son extérieur. Il avait le visage assez agréable, un grand nez, la bouche belle, les yeux pleins de feu, la physionomie vive, des traits fort marqués et propres à être transmis à la postérité dans une médaille ou dans un buste ».

Si je me reporte à mes premières années de collègue, je me souviens d'avoir pleuré devant l'image d'un Corneille décrépît, en train de rapetasser ses souliers. Je ne pouvais m'empêcher de la rapprocher d'un pauvre vieux d'un village voisin qu'on appelait « Le Gros Ri ». « Attention ! le Gros Ri va venir te prendre ! », disait-on aux enfants quand ils n'étaient pas sages. J'avais heureusement un vieux fou d'oncle qui, lui, ne voyait que le Corneille d'Alidor, d'Emilie, des « aimables inhumaines », et il les redoutait tellement, ces « aimables inhumaines », qu'il s'était retiré du monde à l'âge de trente ans. C'est à travers ses rêveries que j'ai pu me faire une image de Corneille mieux en accord avec ses personnages.

De même qu'entre l'homme et nous l'iconographie fausse les rapports et nous prive d'une présence qu'on voudrait parfois entourer de chaude tendresse — (qui peut dire si les morts n'ont pas besoin de tendresse ? en tout cas, c'est un grand privilège des vivants de pouvoir la leur donner), — de même devant son œuvre nous sommes obligés de procéder à un véritable décapage, comme on le fait pour un tableau qui a reçu tant de couches successives de vernis qu'on n'en distingue plus les vraies couleurs.

Ce ne sont pas les représentations théâtrales courantes des œuvres de Corneille qui aideront à le mieux comprendre et à l'aimer. C'est la plupart du temps le Saint-Sulpice de l'héroïsme, une suite de tableaux édifiants où l'on vous montre des statues de plâtre dans des attitudes grandiloquentes ; les répliques célèbres se détachent de l'action dramatique et flottent dans l'air comme les banderoles des processions durant le mois de Marie... Elles deviendront avec le temps des lieux communs et s'en iront enrichir le répertoire du commis-voyageur de table d'hôte lequel, s'appêtant à découper un poulet rôti, dira : « A moi, comte, deux mots... », ou du bourgeois de bonne humeur qui, voyant son coquin de fils s'intéresser un peu trop aux allées et venues de la nouvelle bonne, murmurer sur le ton égrillard : « La valeur n'attend pas le nombre des années... ». Combien de fois avons-nous entendu, dans les conversations particulières : « Prends un siège, Cinna... » Vous me direz que c'est là une des rançons de la gloire, mais je reste persuadé que c'est la conséquence de mauvaises interprétations et du manque de mesure et de tact des acteurs.

Il y a un climat cornélien comme il y a un climat élisabethain. Le monde cornélien a des attaches très fortes avec l'époque ; les grands dramaturges sont toujours influencés par les événements et les hommes de leur temps. C'est avec cette pâte fraîche qu'ils modèlent les personnages qu'ils empruntent aux mythes de l'antiquité ou à l'histoire ancienne. C'est ainsi que d'âge en âge le même sujet se renouvelle et s'enrichit (car ce qui peut l'appauvrir tombe très vite dans l'oubli).

On est tenté d'oublier que, comme tous les grands poètes, Corneille est un visionnaire et que son œuvre contenait en germe les tendances les plus audacieuses de la littérature moderne. Mais ce poète était doublé d'un habile avocat ; aussi Corneille nous a-t-il laissé sur son œuvre tous les éclaircissements et explications souhaitables. Mieux que cela ; en mettant au point sa propre technique, il a établi les règles de la tragédie française.

Charles DULLIN

Présentation de *Cinna* (Collection « Mises en scène »),
Editions du Seuil, 1948.



CORNEILLE ET L'HISTOIRE

Ce qui au fond intéresse Corneille dans les événements historiques, dans les âmes, dans les réactions de ses héros, ce n'est pas leur singularité, mais leur caractère renouvelable, donc exemplaire et les enseignements toujours valables qu'ils apportent. L'histoire n'est que l'illustration de la politique. Elle ne constitue pas le contenu et la matière de son art, mais une forme, un vernis assez facile à écailler, s'il est un peu plus résistant que chez d'autres tragiques et d'autres artistes. Pour employer le mot de la critique du XVII^e siècle, l'histoire est une « allégorie ».

Georges COUTON (1)

LE VRAISEMBLABLE ET LE NÉCESSAIRE

La réduction de la tragédie au roman est la pierre de touche pour démêler les actions nécessaires d'avec les vraisemblables. Nous sommes gênés au théâtre par le lieu, par le temps, et par les incommodités de la représentation, qui nous empêchent d'exposer à la vue beaucoup de personnages tout à la fois, de peur que les uns ne demeurent sans action, ou troublent celle des autres. Le roman n'a aucune de ces contraintes : il donne aux actions qu'il décrit tout le loisir qu'il leur faut pour arriver ; il place ceux qu'il fait parler, agir ou rêver, dans une chambre, dans une forêt, en place publique, selon qu'il est plus à propos pour leur action particulière ; il a pour cela tout un palais, toute une ville, tout un royaume, toute la terre, où les promener ; et s'il fait arriver ou raconter quelque chose en présence de trente personnes, il en peut décrire les divers sentiments l'un après l'autre. C'est pourquoi il n'a jamais aucune liberté de se départir de la vraisemblance, parce qu'il n'a jamais aucune raison ni excuse légitime pour s'en écarter.

(1) *La vieillesse de Corneille*, Imprimerie F. Deshayes, 1949.



Comme le théâtre ne nous laisse pas tant de facilité de réduire tout dans le vraisemblable, parce qu'il ne nous fait rien savoir que par des gens qu'il expose à la vue de l'auditeur en peu de temps, il nous en dispense aussi plus aisément. On peut soutenir que ce n'est pas tant nous en dispenser, que nous permettre une vraisemblance plus large ; mais puisque Aristote nous autorise à y traiter les choses selon le nécessaire, j'aime mieux dire que tout ce qui s'y passe d'une autre façon qu'il ne se passerait dans un roman n'a point de vraisemblance, à le bien prendre, et se doit ranger entre les actions nécessaires.

L'*Horace* en peut fournir quelques exemples : l'unité de lieu y est exacte, tout s'y passe dans une salle. Mais si on en faisait un roman avec les mêmes particularités de scène en scène que j'y ai employées, ferait-on tout passer dans cette salle ? A la fin du premier acte, Curiace et Camille sa maîtresse vont rejoindre le reste de la famille, qui doit être dans un autre appartement ; entre les deux actes, ils y reçoivent la nouvelle de l'élection des trois Horaces ; à l'ouverture du second, Curiace paraît dans cette même salle pour l'en congratuler. Dans le roman, il aurait fait cette congratulation au même lieu où l'on en reçoit la nouvelle, en présence de toute la famille, et il n'est point vraisemblable qu'ils s'écartent eux deux pour cette conjouissance ; mais il est nécessaire pour le théâtre ; et à moins que cela, les sentiments des trois Horaces, de leur père, de leur sœur, de Curiace, et de Sabine, se fussent présentés à faire paraître tous à la fois. Le roman, qui ne fait rien voir, en fût aisément venu à bout ; mais sur la scène il a fallu les séparer, pour y mettre quelque ordre, et les prendre l'un après l'autre, en commençant par ces deux-ci, que j'ai été forcé de ramener dans cette salle sans vraisemblance. Cela passé, le reste de l'acte est tout à fait vraisemblable, et n'a rien qu'on fût obligé de faire arriver d'une autre manière dans le roman. A la fin de cet acte, Sabine et Camille, outrées de déplaisir, se retirent de cette salle avec un emportement de douleur, qui vraisemblablement va renfermer leurs larmes dans leur chambre, où le roman les ferait demeurer et y recevoir la nouvelle du combat. Cependant, par la nécessité de les faire voir aux spectateurs, Sabine quitte sa chambre au commencement du troisième acte, et revient entretenir ses douloureuses inquiétudes dans cette salle, où Camille la vient trouver. Cela fait, le reste de cet acte est vraisemblable, comme en l'autre ; et si vous voulez examiner avec cette rigueur les premières scènes des deux derniers, vous trouverez peut-être la même chose, et que le roman placerait ses personnages ailleurs qu'en cette salle, s'ils en étaient une fois sortis, comme ils en sortent à la fin de chaque acte.



Ces exemples peuvent suffire pour expliquer comme on peut traiter une action selon le nécessaire, quand on ne la peut traiter selon le vraisemblable, qu'on doit toujours préférer au nécessaire lorsqu'on ne regarde que les actions en elles-mêmes.

Il n'en va pas ainsi de leur liaison qui les fait naître l'un de l'autre : le nécessaire y est à préférer au vraisemblable, non que cette liaison ne doive toujours être vraisemblable, mais parce qu'elle est beaucoup meilleure quand elle est vraisemblable et nécessaire tout ensemble. La raison en est aisée à concevoir. Lorsqu'elle n'est que vraisemblable sans être nécessaire, le poème s'en peut passer, et elle n'y est pas de grande importance ; mais quand elle est vraisemblable et nécessaire, elle devient une partie essentielle du poème, qui ne peut subsister sans elle. Vous trouverez dans *Cinna* des exemples de ces deux sortes de liaisons : j'appelle ainsi la manière dont une action est produite par l'autre. Sa conspiration contre Auguste est causée nécessairement par l'amour qu'il a pour Emilie, parce qu'il la veut épouser, et qu'elle ne veut se donner à lui qu'à cette condition. De ces deux actions, l'une est vraie, l'autre est vraisemblable, et leur liaison est nécessaire. La bonté d'Auguste donne des remords et de l'irrésolution à Cinna : ces remords et cette irrésolution ne sont causés que vraisemblablement par cette bonté, et n'ont qu'une liaison vraisemblable avec elle, parce que Cinna pouvait demeurer dans la fermeté, et arriver à son but, qui est d'épouser Emilie. Il la consulte dans cette irrésolution : cette consultation n'est que vraisemblable, mais elle est un effet nécessaire de son amour, parce que s'il eût rompu la conjuration sans son aveu, il ne fût jamais arrivé à ce but qu'il s'était proposé, et par conséquent voilà une liaison nécessaire entre deux actions vraisemblables, ou si vous l'aimez mieux, une production nécessaire d'une action vraisemblable par une autre pareillement vraisemblable.

Avant que d'en venir aux définitions et divisions du vraisemblable et du nécessaire, je fais encore une réflexion sur les actions qui composent la tragédie, et trouve que nous pouvons y en faire entrer de trois sortes, selon que nous le jugeons à propos : les unes suivent l'histoire, les autres ajoutent à l'histoire, les troisièmes falsifient l'histoire. Les premières sont vraies, les secondes quelquefois vraisemblables et quelquefois nécessaires, et les dernières doivent toujours être nécessaires.

Lorsqu'elles sont vraies, il ne faut point se mettre en peine de la vraisemblance, elles n'ont pas besoin de son secours. *Tout ce qui s'est fait manifestement s'est pu faire*, dit Aristote, *parce que, s'il ne s'était pu faire, il ne se*

serait pas fait. Ce que nous ajoutons à l'histoire, comme il n'est pas appuyé de son autorité, n'a pas cette prérogative. Nous avons une pente naturelle, ajoute ce philosophe, à croire que ce qui ne s'est point fait n'a pu encore se faire ; et c'est pourquoi ce que nous inventons a besoin de la vraisemblance la plus exacte qu'il est possible pour le rendre croyable.

A bien peser ces deux passages, je crois ne m'éloigner point de sa pensée quand j'ose dire, pour définir le vraisemblable, que c'est une chose manifestement possible dans la bienséance, et qui n'est ni manifestement vraie ni manifestement fausse.

Pierre CORNEILLE

Discours de la tragédie, 1660.



LE COMBAT DES HORACES ET DES CURIACES

Le traité conclu, les jumeaux, comme il était convenu, prennent leurs armes. Tandis que chaque parti rappelle à ses champions que « leurs dieux nationaux, leur patrie, leurs parents, tout ce que la ville, tout ce que l'armée comptent de citoyens ont les yeux fixés sur leurs épées, sur leurs bras », eux, déjà braves de leur nature, et la tête pleine de ces paroles d'encouragement, s'avancent au milieu des lignes. Assises chacune devant son camp, les deux armées étalent à ce moment hors de danger, mais non d'inquiétude : la suprématie était en jeu et reposait sur le courage et la chance de quelques hommes. Aussi tous sur le qui-vive et en suspens portent une ardente attention à ce spectacle si angoissant. On donne le signal, et, comme deux bataillons, les six jeunes gens vont à l'offensive, concentrant en eux le courage de deux grandes armées. Les uns et les autres oublient leur propre danger pour ne penser qu'à leur nation, à sa puissance ou à son asservissement et à la destinée de leur patrie, qui sera ce qu'eux seuls l'auront faite. Dès le premier choc, le cliquetis des armes, l'éclair des épées firent passer un grand frisson dans l'assistance saisie ; l'espoir ne penchait d'aucun côté : tous en perdaient la voix et le souffle. Mais, quand la mêlée fut engagée, quand ce ne furent plus seulement des corps en mouvement, des épées et des boucliers brandis sans résultat qui s'offrirent à la vue, mais bien des blessures et du sang, les trois Albains étaient blessés, tandis que deux Romains s'abattaient mourants l'un sur l'autre. Leur chute fit pousser des cris de joie à l'armée albaine ; les légions romaines, dès lors sans espoir, mais non sans inquiétude, tremblaient pour leur unique champion que cernaient les trois Curiaces. Par bonheur, il était indemne, trop faible, à lui seul, il est vrai, pour tous ses adversaires réunis, mais redoutable pour chacun pris à part. Afin de les combattre séparément, il prit la fuite, en se disant que chaque blessé le poursuivrait dans la mesure de ses forces. Il était déjà, dans sa fuite, à une certaine distance du champ de bataille, quand il tourne la tête et voit ses poursuivants très espacés. Le premier n'était pas loin : d'un bond il revient sur lui, et, tandis que les Albains crient aux Curiaces de porter secours à leur frère, Horace avait déjà tué son adversaire, et, vainqueur, marchait au

second combat. Poussant les acclamations dont la faveur accueille toujours un succès inespéré, les Romains encouragent leur champion, et lui expédie le combat rapidement. Sans donner au dernier Curiace, qui n'était pourtant pas loin, le temps d'arriver, il tue l'autre. Maintenant la lutte était égale, survivant contre survivant ; mais ils n'avaient ni le même moral, ni la même force. L'un, exempt de toute atteinte et deux fois vainqueur, marchait fièrement à son troisième combat ; l'autre s'y traînait, épuisé par sa blessure, épuisé par sa course ; déjà vaincu pour avoir vu tomber ses frères, il s'offre aux coups du vainqueur. Ce ne fut pas un combat. Le Romain s'écrie avec transport : j'ai « donné deux victimes aux mânes de mes frères la troisième, c'est à l'objet de cette guerre, à la suprématie de Rome sur Albe que je vais la donner. » C'est à peine si l'Albain pouvait porter ses armes ; il lui plonge d'en haut son épée dans la gorge, l'abat et le dépouille.

Les Romains accueillent Horace avec des cris de joie et de reconnaissance. Ce qui redoublait leur allégresse, c'est que la situation avait été presque désespérée. Puis les deux partis se mettent à ensevelir leurs morts, mais avec des sentiments bien différents : les uns avaient la suprématie, les autres tombaient au pouvoir d'autrui.

TITE-LIVE

TITE-LIVE, *Décades, Livre premier, chapitre XXV.*
Traduction : J. BAYET et G. BAILLET, Editions des Belles-Lettres, 1961.



UNE LUTTE FRATRICIDE : LA FRANCE EN GUERRE CONTRE LA MAISON D'AUTRICHE

La France se trouvait alors engagée contre la Maison d'Autriche dans une guerre mal acceptée de l'opinion parce que pesante, livrée à une puissance catholique, menée par un ministre impopulaire. Il se trouvait de façon permanente en territoire espagnol un groupe d'émigrés, important par la qualité sinon par le nombre : Marie de Médicis avait reçu asile à Bruxelles après la Journée des Dupes ; Gaston d'Orléans fuyait périodiquement la France. Une Ligue des Princes se constituait avec le comte de Soissons, réfugié à Sedan depuis 1637, les ducs de Guise et de Bouillon ; elle allait aboutir à la défaite de la Marfée où Soissons devait périr. On les accusait de s'appuyer sur l'Espagne. Cette alliance était bien de fait la politique constante, et inévitable, de l'opposition à Richelieu : Montmorency, Monsieur, Soissons, bientôt Cinq-Mars.

Un cas particulier était celui de la reine Anne d'Autriche : ses correspondances avec son pays, malgré la guerre, avaient fait scandale ; le chancelier l'avait interrogée comme une criminelle ; il avait été question de l'interner, ou de la répudier. Ce scandale avait filtré dans le public (1). Non certes qu'en écrivant *Horace* Corneille ait souhaité un instant qu'on pensât à la reine ; mais une situation aussi douloureuse et illustre, aussi symbolique des déchirements causés par la guerre, avait pu retenir, frapper son attention.

D'une façon plus générale, des liens si nombreux unissaient les deux camps, que la guerre prenait figure de lutte fratricide. Pour qui voulait ne pas « se disposer lâchement » à faire son devoir, dire « Je ne vous connais plus », trancher net dans les amitiés et les parentés devenait l'inévitable et brutale chirurgie du moment.

Le dernier acte tourne tout entier autour de la distinction entre la « gloire » et la « vertu ». Au combat, Horace a montré sa « vertu ». Il n'ose dire que la même vertu se manifeste dans le meurtre de Camille ; mais le

(1) Mme DE MOTTEVILLE, *Mémoires*, éd. Riaux, I, 65-69. Cf. aussi *Mémoires* de l'abbé ARNAULD, de LA ROCHEFOUCAULD.

contexte le suggère nécessairement (v. 1555 et suiv.). Son père, puis le roi Tulle, l'affirmeront avec netteté (v. 1650).

La fin de la pièce soulève un problème : à qui revient-il d'attribuer la « gloire », sanction sociale de la « vertu » ? En termes amers et hautains, le jeune Horace récusé la foule : elle ne sait juger que « l'écorce » (V, 2, 1559) des actes et non leur réalité profonde. Le vieil Horace s'exprime avec plus de rigueur encore : le peuple peut bien donner un « renom » fragile ; seule une élite de « grands, de rois et d'esprits bien faits » sait discerner la « vertu », même dans ses manifestations moins éclatantes, et dispenser la « gloire ». On remarquera cette dissociation de la gloire et de la vertu, l'une n'étant pas automatiquement la mesure de l'autre. Elle permettra plus tard l'intronisation dans la tragédie des criminels à la gloire sombre, Cléopâtre, Phocas. Le vieil Horace a donc récusé le « public » comme juge des grands hommes : la vertu peut se concilier avec l'impopularité. Au roi de conclure : il salue les « bons sujets » ; mais leurs vertus grégaires et inefficaces ne sauraient sauver les royaumes : un prince a besoin de « grands serviteurs », dotés par le Ciel de « l'art et du pouvoir d'affermir les couronnes » (v. 1746-1755). Ils tiennent de Dieu un don, qui les met au-dessus des lois : « Qu'elles se taisent donc ». Pouvait-on ne pas voir dans ce jugement l'approbation de la politique brutale, impopulaire, efficace de Richelieu ?

Georges COUTON
Cornellie, Hatier, 1958.



LA GUERRE ET LA TRANSFORMATION DES MENTALITÉS

Nous avons déjà fait appel, au début de ce livre, à un observateur imaginaire qui, sans rien connaître de l'humanité, des actions des hommes, contemplerait du haut d'une autre planète l'activité guerrière. Ce spectateur personifierait l'étonnement qu'Aristote place au début de toute science. Que dirait-il en constatant les transformations que subit notre conduite lorsque nous passons de l'état de paix à l'état de guerre ?

Il verrait des hommes habituellement timorés, des femmes ordinairement craintives, tous préoccupés de leur confort, soucieux de leur sécurité personnelle et de celle de leurs proches, cherchant à s'assurer l'avenir par divers modes d'épargne, craignant pour leur santé, en général aimant la propreté et l'intégrité physique. Puis, brusquement, du jour au lendemain, les mères trouvent naturel d'envoyer au massacre les fils qu'elles ont eu tant de peine à élever et pour lesquels, en temps ordinaire, elles craignent les courants d'air et les indigestions ; les sportifs, que tourmente la perfection de leur forme et qui soignent leur corps comme un pur sang de prix, vont au devant de fatigues désordonnées et acceptent sans hésitation d'être estropiés. Les avares, les contribuables récalcitrants, les électeurs prêts à critiquer les dépenses budgétaires, qui s'indignent lorsque l'Etat subventionne des laboratoires, des artistes ou des danseuses, acceptent sans discuter de voir toutes les ressources du pays s'en aller en engins pyrotechniques variés et dans l'entretien de milliers d'hommes maintenus dans une oisiveté forcée. Ceux qui s'irritent d'un carreau cassé ou d'un robinet qui suinte admettent comme une évidence que l'on détruit des villes entières pour lesquelles ont peiné des générations pendant des siècles. Ceux que révolte la vue d'un âne fouetté ou d'un chien écrasé par une voiture voient d'un œil impavide massacrer autour d'eux leurs meilleurs amis ; ceux qui ne feraient pas de mal à une mouche et que révolterait l'idée de commettre la moindre cruauté, sont prêts à massacrer tout le monde...

Une transformation tout aussi profonde se produit dans les institutions essentielles et dans le droit. Dans les pays dits civilisés, il faut de longues enquêtes et des audiences interminables, des jugements répétés et des



recours en grâce pour condamner enfin le plus immonde criminel. Les chefs d'entreprise sont responsables des installations dangereuses ou nocives pour leur personnel. Mais aussitôt que sonnent les trompettes de la guerre, le moindre sous-officier peut envoyer à la mort des jeunes gens pleins d'innocence, de vertus, de dons et de promesses ; la moindre inspiration ou lubie d'un chef d'Etat ou d'un général peut provoquer un massacre. Mais l'on trouve cela tout naturel. Les chefs qui ont présidé aux hécatombes sont glorifiés et encensés. Il ne s'agit pas, bien entendu, dans ces pages, de s'indigner ni d'applaudir. Il s'agit de constater des faits qui ont toujours paru pour le moins étranges.

Nous pourrions longtemps continuer sur ce thème. Mais que reste-t-il de toutes ces constatations ? Il reste que l'état de guerre constitue une sorte de *monde psychologique distinct*. Tout d'abord il apporte une modification totale de la plupart des instincts que les psychologues croient fondamentaux et, en premier lieu, *l'instinct de la conservation*. Il bouleverse aussi tous les sentiments de prévoyance.

LE SACRIFICE DU FILS

On retrouve chez les chefs de guerre, ceux qui exercent un commandement absolu, de fréquentes réapparitions du *complexe d'Abraham*. Car tout commandement absolu invite son détenteur à une vie intérieure mystique. Il sera fatalement amené, dans les moments où ses responsabilités l'angoissent, à s'en remettre à l'inspiration, au sens mystique du mot. C'est ainsi que les mémorialistes racontent que François I^{er}, esprit habituellement moqueur et même sceptique, tenant conseil pour savoir s'il livrerait la bataille de Ceresole, « jeta brusquement son bonnet sur la table, se recueillit, fit une rapide oraison » après laquelle, inspiré, il donna l'ordre de préparer l'attaque.

Le commandement absolu dicte aussi des attitudes psychologiques patriarcales, dans la mesure où le père est le chef omnipotent et le pontife de la *gens*. Mais les moments culminants du pouvoir patriarcal sont ceux où il ordonne le sacrifice du fils. Nous rencontrons encore ici l'ambivalence car le père immole soit le fils indigne, soit au contraire le fils parfait, oblation de choix, victime incomparable offerte aux dieux. Le sacrifice d'Abraham est la consécration suprême d'une œuvre ou d'une politique. Ainsi Ivan le Terrible,



Philippe II et Pierre le Grand, après Jephté et Agamemnon. La guerre fait indirectement cet office : le chef y envoie et y *dévoue les meilleurs de ses fils*. La signification sacrificielle est entière lorsqu'il les envoie non à un combat ordinaire, mais à une mort certaine. Hitler, qui représente la résurrection à notre époque de l'obscur mentalité magique avec ses terreurs et ses fureurs sacrées — un roi Saül avec la radio — ne personnifia jamais autant la manifestation cruciale du phénomène qu'au moment où il envoya le télégramme prescrivant à ses enfants préférés, les 300.000 hommes de Stalingrad, fleur de l'armée allemande, de mourir sur place. De leur côté, les combattants, plus ils se dévouent à un chef et font preuve d'obéissance passive, plus ils attendent qu'il leur ordonne des sacrifices inouïs. Ceci rappelle le mot du vieux grenadier de la Garde aux Adieux de Fontainebleau : « Sire, nous n'aurons pas le bonheur de mourir à votre service ».

Le complexe d'Abraham paraît aussi présenter une autre signification : celle d'une manifestation du *conflit entre les générations*. On le retrouve même chez les animaux⁽¹⁾. La génération des pères se sent menacée par celle de leurs descendants impatientes de leur succéder dans leur prérogatives sexuelles, hiérarchiques et économiques. Mais chez les hommes les choses sont plus complexes car les pères ont vis-à-vis de leur descendance des sentiments ambivalents ; d'une part ils l'aiment, la protègent et lui préparent un avenir brillant mais, d'autre part, ils la jalourent obscurément ou non, et sont obligés de se défendre contre sa virulence et son avidité. Il s'y ajoute fréquemment des sentiments d'hostilité inconsciente envers la sexualité des jeunes dont la vieille génération s'efforce toujours d'entraver les manifestations, souvent sous le motif mystique de protéger leur pureté.

Or la conception de la hiérarchie militaire est sous sa forme habituelle et, dirons-nous, normale, une *gérontocratie*. Dans les deux corps parallèles, qui correspondent à l'origine à deux formes différentes d'initiation, celui des officiers et celui des soldats, l'avancement se fait normalement à l'ancienneté. Dans le monde moderne, l'armée reste le seul milieu social dans lequel la génération antérieure ait tout pouvoir sur les jeunes. Les circonstances où l'on voit brusquement surgir une série de chefs militaires jeunes sont rares : elles correspondent à un bouleversement social. Car il faut au moins une subversion profonde ou une catastrophe pour que puisse être enfreinte si gravement la règle à la fois biologique et psychologique qui préside au déve-

(1) Cf. les études d'Allee sur les comportements des gallinacés, etc.



loppement des générations. Aussitôt ce bouleversement calmé, la hiérarchie de l'âge reprend ses droits. Ainsi en Italie on continuait à chanter « Giovinetza » en l'honneur de Mussolini et des « gerarchi » vingt ans après, en 1942 comme en 1922. Il en fut de même des maréchaux de la révolution française et de ceux de la révolution russe. L'autorité de l'âge finit par reprendre ses droits : il n'est que de survivre. « En politique, disait Clemenceau, pour réussir sans conteste, il faut enterrer sa génération ».

Or, dans toutes les sociétés, la guerre offre des solutions traditionnelles et respectables au complexe d'Abraham et aux situations qui le provoquent. La plus angoissante est le fait, pour la génération des pères, celle des gens pourvus et rassés, de se trouver débordée par une bouillante jeunesse dont le nombre dépasse les possibilités de les satisfaire et de les employer. C'est ce qui explique que la solution guerrière se présente invinciblement à l'esprit des chefs lorsque se trouve réalisée cette forme de la conjoncture démographique.

A défaut de la possibilité d'entreprendre dans des conditions acceptables une guerre étrangère, ou faute par les chefs d'avoir su canaliser ces trop-pleins au moment propice, on voit naître spontanément dans cette atmosphère de *mécontentement démographique* des factions de guerre civile, dont le but, en dernière analyse, est, si elles réussissent, de provoquer une relève brusquée, des transferts de biens et de postes aux jeunes vainqueurs. Si elles ne réussissent pas, le résultat sera l'élimination ignominieuse de la faction vaincue par le massacre ou les institutions punitives telles que déportation, bannissement, transfert aux colonies, emprisonnement, etc. Il en résulte de toute façon soit l'ouverture d'une succession, soit un allègement démographique.

Dans toutes les guerres, les pertes directes consistent essentiellement dans la mort d'hommes jeunes. Ce fait est constant, il résulte même d'une tradition militaire très générale et très ancienne. Lorsqu'il existe des combattants de divers âges, la coutume est d'exposer les plus jeunes aux plus grands dangers. Dans l'organisation militaire moderne, ce sont les troupes de l'armée active, donc les plus jeunes, qui supportent le premier choc. Elles furent décimées dans les premiers mois de 1914. Partout les troupes d'assaut, les voltigeurs, les commandos, les pionniers et, jadis, les régiments de cavalerie dont les charges étaient si meurtrières, étaient composées de soldats jeunes. L'ordre de bataille des armées romaines comportait trois lignes successives par ordre d'âge, les plus jeunes à l'avant. On sait ce que cela

signifiait dans le terrible corps à corps du combat antique. Les plus âgés (seniors) étaient en réserve et n'intervenaient que rarement. De même au point de vue sanitaire, les jeunes soldats résistent moins bien aux intempéries, aux privations et aux maladies.

Enfin, lorsque après une victoire écrasante, le vainqueur s'acharne à détruire le vaincu, l'élimination porte principalement sur les hommes jeunes. Les primitifs, dans ce cas, massacrent les hommes et s'approprient les femmes. Lorsqu'ils épargnent les jeunes garçons, c'est avec un grand luxe de précautions destinées à changer leur mentalité. Ainsi les enfants grecs dont les Turcs faisaient des janissaires. De même dans les grandes guerres civiles idéologiques où le vainqueur s'efforce d'annihiler l'ancienne classe dirigeante dont il prend la place, les femmes sont le plus souvent épargnées. Parfois les vainqueurs, en épousant les veuves et les orphelines des vaincus, estiment légitimer leur usurpation ou leur conquête. Ainsi les exemples d'Andromaque, d'Alexandre et Roxane, et des conquistadores qui épousèrent des princesses indiennes, etc.

Gaston BOUTHOU.

Les guerres. Éléments de paléologie, Payot, 1951.



THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG

Directeur Général: HUBERT GIGNOUX

ADMINISTRATION

Directeur Administratif: Raymond WIRTH • Secrétaire Général: Louis COUSSEAU • Secrétaire Général Adjoint: René FUGLER • Administrateur des tournées: Jean DUCHESNE • Chef du Secrétariat: Caroline SINGER • Secrétariat: Patricia GUHL - Paulette HECKER - Anne-Marie NEY - Josiane SPRAUER • Service des Abonnements: Monique PRIVAT - Marie-Noëlle BARRET • Comptabilité: Albert BOTELLA - Geneviève UYTTERHAEGUE - Nicole WENDLING • Standardiste: Violette MAILLET.

COMÉDIENS

Troupe: Claudine BERTIER - Denise BONAL - Jacques BORN - Paul BRU - Bernard FREYD - Hubert GIGNOUX - Geo LACHAT - Pierre LEFEVRE - Philippe MERCIER - Claude PETITPIERRE - André POMARAT - Jean SCHMITT.

En représentation: Michel AMPHOUX - Dominique ARDEN - Pierre BOLO - Corinne CODEREY - Paul DESCOMBES - René-Marie FERET - Robert GIRONES - Jean-Louis HOURDIN - Marguerite LEFEVRE - José LEMUIS - Serge MARTEL - Yves REYNAUD - Alain RIMOUX - Jean-Paul WENZEL - Daniel ZUILL.

METTEURS EN SCÈNE

Hubert GIGNOUX - Pierre-E. HEYMANN - Pierre LEFEVRE - André POMARAT - André STEIGER.

DÉCORATEURS DES SPECTACLES

André ACQUART - Roland DEVILLE - Yannis KOKKOS - Serge MARZOLFF.

DÉCORATION TNS ET GRAPHISME

Décorateur permanent: Roland DEVILLE - Graphiste: Jean PERCET.

MUSICIENS

André ROOS (Directeur de la Musique).

SERVICE TECHNIQUE

Directeur Technique: Michel VEILHAN - Assistant Technique: René CAVANDOLI - Secrétariat Technique: Michèle WEILL • Régisseur Général: Paul BRECHEISEN - Régisseurs: Jean-Michel JUNG - Jean JACQUEMOND • Régisseur du Son: Raymond BURGER • Couture: Nicole GALERNE (Chef d'atelier) - Tailleur: Raymond BLEGER - Atelier: Carmen BLEGER - Marie-Louise HECKER • Peinture: Rolf DIETZ (Chef d'atelier) - Armelle DECAUX - Bernard WAELDE (Machiniste peintre) • Accessoires: Jean-Michel CASTAGNE • Electricité: Edgar ERNST (Chef électricien) - Bernard KLARER - Roland HEINTZELMAN - Jean-Claude FUX • Tapiserie: André WIMMER (Chef de plateau T.N.S.) - Marcel SCHMITT • Serrurerie: Jean-Claude POIREL - André RIEMER (Chaufeur) - André BACHER • Menuiserie: André PHILIPPON (Chef d'atelier) - Alphonse FRITSCH - René HUGEL (2^e chef machiniste tournées) - Raymond JACQUES - Jean-Pierre SOCCOJA - Gérard VIX (1^{er} chef machiniste tournées) - Laboratoire Photo: Sabine STROSSER.

BUREAU D'ÉTUDES

Animateur: André STEIGER.

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART DRAMATIQUE DU TNS

Directeur: Pierre LEFEVRE.

Régisseur: Eber PORTIELLO.

COURS DE JEU

Interprétation: Denise BONAL - Pierre-Etienne HEYMANN - Hubert GIGNOUX - Gaston JUNG - Pierre LEFEVRE - Claude PETITPIERRE - André POMARAT - André STEIGER • Voix et chant: André ROOS • Diction: Dina LEVY • Danse et éducation corporelle: Yolande MARZOLFF • Écriture: Maître BOUZY • Judo: Fernand SIMON • Mime: René QUELLET • Recherches d'expression: Claude PETITPIERRE • Radio (avec autorisation spéciale de l'O.R.T.F.): Jacques TARRON.

COURS TECHNIQUE

Mise en scène: Pierre LEFEVRE • Décoration: Serge CREUZ - Roland DEVILLE • Peinture et modelage: Marcel SCHWARZ • Histoire du théâtre: Gaston JUNG - Jacques BORN • Régie: Paul BRECHEISEN - Eber PORTIELLO.

24^e
SAISON
127^e
SPECTACLE

1, rue du Gén.-Gouraud
7, place de la République
Tél. 35.63.60 et 35.44.52
Strasbourg

TNS

