

Partie I

**Enjeux
et problématiques
de la question
au programme**

par Victoire Feuillebois

Sommaire

Introduction	11
I Les acteurs de la politique. Économie dramatique et système de pouvoir	23
II Diffractions et fissures au sein du système héroïque	36
III Souverains et tyrans, héros et anti-héros : des représentations ambivalentes	58
IV Formes du drame politique : entre tragédie et histoire	74
Conclusion	94

Introduction

1. Le double horizon politique des œuvres au programme

La question au programme propose de s'interroger sur les représentations du pouvoir au théâtre à travers l'étude de quatre œuvres, *Richard III* (circa 1593) de William Shakespeare, *Cinna* (1640-1641) de Pierre Corneille, *Boris Godounov* (1825) d'Alexandre Pouchkine et *La Résistible ascension d'Arturo Ui* (1941) de Bertolt Brecht¹. Ces pièces ont d'abord pour point commun d'être écrites dans des contextes politiques marqués par l'affirmation d'un pouvoir personnel et de transposer ces situations dans des pièces historiques qui constituent la mise en question esthétique des questionnements politiques associés à de tels changements de régime.

D'une part, nos pièces sont écrites à une époque où les troubles et les incertitudes politiques ont laissé à la place à une emprise croissante d'un pouvoir fort et parfois brutal. Ainsi, toute la première partie de la carrière de Shakespeare se déroule sous le règne d'Élisabeth I^{re}, qui a affermi son trône au prix de sanglantes luttes politiques et religieuses : à l'époque où Shakespeare compose sa pièce, Élisabeth est devenue la souveraine incontestée du royaume ; mais l'équilibre qu'elle a difficilement installé durant la première partie de son règne se trouve pourtant menacé par le fait que « la Reine Vierge » n'a pas d'enfants et que l'héritier légitime, le futur Jacques I^{er}, est catholique, ce qui semble promettre de nouvelles guerres quand la souveraine, âgée de soixante ans en 1593, disparaîtra.

Né en 1606, Corneille a quant à lui presque le même âge que le roi Louis XIII, qui n'est que le second souverain appartenant à la famille des Bourbons, après qu'Henri IV est monté sur le trône de France à la fin du xvi^e siècle : la nouvelle dynastie met fin aux guerres de religion et participe à l'instauration d'un pouvoir monarchique fort qui fragilise la position des nobles et conduit, quelques années après *Cinna*, à un vaste mouvement de rébellion

1. Nous indiquons ici les dates de composition connues des textes.

nobiliaire contre l'État monarchique, la Fronde (1648-1653)¹. De même que Shakespeare est marqué par l'atmosphère crépusculaire de cette fin de régime élisabéthain, Corneille perçoit fortement les tensions que le nouveau modèle politique suscite et le changement fondamental qui s'opère, conduisant à la concentration des pouvoirs autour d'un monarque qui a la double caractéristique d'être souverain incontestable (et donc potentiellement despotique) et homme singulier (et donc peut-être faillible et soumis à ses passions). Après une jeunesse passée à écrire des comédies, c'est à ce thème qu'il consacre le reste de sa carrière, en produisant un modèle de tragédie politique où se confrontent intérêts publics et passions privées, sentiment de l'honneur et nécessités de l'État, qui se déploie notamment à partir de *Cinna*.

Pouchkine appartient à la « génération de 1812 » qui a vu le pays prendre les armes pour repousser l'envahisseur napoléonien : mais comme beaucoup des jeunes gens qui commencent leur carrière au moment de la formation en 1815 de la très conservatrice Sainte-Alliance, il constate que le Tsar Alexandre I maintient un pouvoir autoritaire et refuse notamment de donner au pays une constitution démocratique. Au fur et à mesure que l'empereur avance en âge, la révolte des libéraux gronde et l'année même où Pouchkine travaille à *Boris Godounov*, en 1825, le mouvement des « décembristes » tente vainement de profiter de la mort du tsar pour faire évoluer le régime vers plus de démocratie. Non seulement la révolte est écrasée, ce qui cause la mort ou l'exil de nombreux proches de Pouchkine, mais le nouveau tsar, Nicolas I, se révèle un monarque encore plus autoritaire, qui se proclame censeur personnel de l'écrivain.

Depuis son exil, Brecht se remémore en 1940 le séisme que connaît l'Allemagne des années 1930 : profondément marqué par l'expérience dévastatrice de la Première Guerre mondiale, le pays découvre la démocratie parlementaire à travers la fragile République de Weimar, bientôt balayée par la montée des mouvements populistes, parmi lesquels le parti national-socialiste d'Adolf Hitler conquiert, contre toute attente, le pouvoir en 1933 et impose rapidement un ordre totalitaire. Ainsi que l'a récemment rappelé Éric Vuillard dans son roman *L'Ordre du jour* (2017), cette ascension est liée à l'usage de la violence à laquelle Hitler n'hésite pas à recourir, mais elle a aussi été acceptée par

1. Dans son *Commentaire sur Cinna*, Voltaire estime que « les premiers spectateurs furent ceux qui combattirent à la Marfée [bataille livrée par le comte de Soissons contre les armées royales en 1641] et qui firent la guerre de la Fronde », mais Paul Bénichou rappelle qu'il y a en réalité eu sous Richelieu de très nombreux autres complots aristocratiques (Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988, p. 91).

certaines élites allemandes qui pensaient qu'un tournant autoritaire ou même totalitaire en Allemagne faciliterait leurs affaires : Brecht était particulièrement sensible à la thèse marxiste qui faisait des fascismes et de leurs variantes totalitaires de droite les alliés objectifs du capitalisme, en dépit des prétentions sociales des nazis, et il l'a clairement montré dans son texte à travers la transposition de la lutte de pouvoir politique à une question de monopole industriel. Se concentrant sur la terrible efficacité d'Hitler dans sa quête de pouvoir et sur les collusions dont il a bénéficié, Brecht laisse de côté un trait saillant de l'époque, à savoir l'antisémitisme farouche déployé par les nazis : certains critiques ont mis un tel silence au compte d'un aveuglement des marxistes, concernés d'abord par les conflits politiques et les luttes de classes, plutôt que par la machine génocidaire en train de se mettre en place en Allemagne mais, tout en notant que cet aspect n'est pas intégré dans la pièce, on peut interpréter ce blanc comme une manière de se concentrer sur l'appréciation ambivalente du nazisme par certaines élites de l'époque, qui est précisément ce que le spectateur d'après Auschwitz a davantage de difficulté à s'imaginer aujourd'hui.

Dans tous les cas, la situation politique contemporaine de l'écriture des pièces est marquée par la prise de pouvoir croissante d'un chef dont le caractère despotique est plus ou moins affirmé : celui-ci assoit son pouvoir sur la promesse de mettre fin aux troubles antérieurs qui ont miné le pays et d'ouvrir une période d'apaisement, mais en réalité la nature même de ce pouvoir personnel et appuyé crée des tensions avec les aspirations politiques diverses et les autres modèles disponibles et semble lourde de menaces et de problèmes, réels ou à venir.

Le contenu des œuvres se fait l'écho de ces situations, mais l'on observe un déplacement frappant : en situant l'action à d'autres époques que la leur propre, les auteurs mettent en scène la naissance et la légitimation d'un nouveau pouvoir, mais ils accentuent fortement la question de sa nature despotique en présentant des souverains qui sont à la fois d'habiles politiques (ils savent conquérir le pouvoir par tous les moyens possibles) et des figures de pouvoir illégitimes (la violence dont ils font usage les condamnent ou ne suffit pas à les légitimer en droit). Ainsi, il y a loin d'Élisabeth I^{re} à Richard III et des proscriptions d'Octave aux exécutions ordonnées par Louis XIII, qui touchent de rares nobles ayant pris les armes contre le Roi, comme le duc de Montmorency. Mais la transposition permet de réfléchir aux risques que contiennent les nouveaux modèles politiques en train de se mettre en place :

les pièces tentent d'en montrer l'envers critique, tout en s'achevant (pour au moins deux d'entre elles, *Cinna* et *Richard III*) sur un retour à une forme d'ordre qui n'évacue pas toute valorisation du pouvoir personnel. De manière significative, les périodes historiques choisies par les auteurs suggèrent que le nouvel ordre dont il est question ici est moins celui qu'instaure l'homme politique entreprenant et prêt à tout que celui qui va naître de l'expulsion, réelle ou symbolique, réalisée ou souhaitée, du tyran.

Shakespeare termine avec *Richard III* son cycle sur la guerre des Deux-Roses, qui voit la lutte intestine de deux familles, les Lancaster et les York, mettant l'Angleterre à feu et à sang : le personnage de Gloucester, futur Richard III, porte à son comble cette logique de violence endogène et meurtrière, mais permet aussi d'en sortir en assumant le rôle de la victime tragique sur le sacrifice de laquelle un nouvel ordre peut se fonder – le justicier Richmond est justement le grand-père d'Élisabeth I^{re} et son triomphe renvoie à la paix promise par la nouvelle ère des Tudor, qui unit la rose blanche et la rose rouge des deux familles ennemies.

Chez Corneille, Rome se trouve à l'aube d'une nouvelle ère politique, dont l'ambivalence est incarnée par le personnage d'Auguste : héritier de César, il rompt avec les valeurs républicaines et, dans une cité connue pour sa détestation des rois, monte sur le trône au lendemain de sanglantes proscriptions, lesquelles lui permettent d'établir la longue lignée des julio-claudiens qui régneront à Rome jusqu'à Néron. Michel Prigent souligne que ce choix constitue un changement fondamental dans le dispositif dramatique de Corneille : « Que manquait-il donc à Rodrigue et Horace qu'Auguste peut apporter ? Rodrigue et Horace étaient des héritiers. Auguste est un fondateur de dynastie. La notion de création, de genèse vaut autant pour le héros que pour le prince dont les intérêts, au sens le plus élevé du terme, sont identiques¹ ». Corneille représente dans toute son ambiguïté ce moment de charnière où la République devient Empire et où l'histoire romaine se scinde en deux : d'un côté, c'est littéralement le début de la décadence de Rome, mais de l'autre, c'est aussi le moment où un pouvoir à l'origine contesté devient légitime – en pardonnant à Cinna, Auguste quitte à jamais les habits du sanglant Octave pour devenir un souverain magnanime et clément, et le tyran s'évacue lui-même, sur scène.

1. Michel Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Corneille*, Paris, PUF, 1986, p. 57.

Pouchkine place l'action de sa pièce en plein « Temps des troubles », dans une période qui va de la mort d'Ivan le Terrible en 1584 à l'arrivée au pouvoir en 1613 de Mikhaïl Romanov, dont les descendants occuperont le trône de Russie jusqu'à la Révolution de 1917. Mais ce n'est ni sur le monarque violent et cruel qu'est Ivan, ni sur le jeune tsar qui ramènera en sauveur la paix dans le royaume que Pouchkine attire l'attention, mais sur deux figures de pouvoir intermédiaires et que l'on peut assimiler à des usurpateurs : Boris Godounov, conseiller d'Ivan le Terrible, que l'on soupçonne d'avoir fait assassiner le jeune héritier Dimitri pour monter sur le trône, et le moine détroqué Grigori Otrepiev, qui se fait passer pour le tsarévitch et vient réclamer le pouvoir contre Boris. De fait, la pièce s'arrête au moment où Boris cède son trône au faux Dimitri pour quelques années à peine, et non avec l'avènement de Mikhaïl Romanov : ce sont bien les modes de légitimation qui intéressent Pouchkine à travers ces deux cas de monarques qui vont conquérir un pouvoir sur lequel ils n'ont en réalité pas de droits incontestables, tout en présentant chacun des qualités évidentes et des défauts qui le sont tout autant.

Brecht transpose quant à lui l'ascension d'Adolf Hitler dans le monde des gangsters de la Côte Est des années 1920, alors que les événements politiques auxquels il est fait allusion dans la pièce sont pratiquement contemporains de son écriture : ce système de décalages sert à mettre en valeur l'efficacité redoutable de la violence comme instrument de conquête du pouvoir, qu'il s'agisse de prendre le contrôle sur le trust du chou-fleur ou de confisquer les institutions démocratiques en Allemagne ; en associant le chef du parti nazi à un gangster, il permet aussi de mettre en valeur la nature spécifique du nazisme, qui repose sur une violence et un cynisme débridés auxquels la jeune démocratie allemande n'est pas habituée. C'est la seule pièce qui ne s'achève pas par la disparition du pouvoir coercitif représenté (même si c'est comme chez Pouchkine pour lui en substituer immédiatement un autre), mais il s'agit précisément pour Brecht de montrer à des Allemands mal préparés aux méthodes brutales des nazis que cette montée au pouvoir est « résistible », pour reprendre le néologisme de Brecht, et, en exposant les mécanismes, de rendre la démocratie mieux armée pour s'y opposer. De même que le décalage temporel entre temps de l'action et temps de l'écriture est beaucoup moins important chez Brecht que chez les autres auteurs du programme, de même assimiler Hitler et Al Capone ne produit pas le même type de gauchissement qu'introduisaient Shakespeare, Corneille ou Pouchkine, qui interrogent le pouvoir en place en lui opposant un double despotisme beaucoup plus sombre. Mais ici encore, c'est bien, comme dans les trois autres pièces,

sur la figure d'un homme politique qui s'arroge le pouvoir par la violence et sur les manières dont ce pouvoir se maintient et cherche à se légitimer que Brecht attire l'attention, dans l'espoir que son œuvre contribuera ultimement à saper son autorité et à diminuer la peur qu'il inspire.

2. Représentations du pouvoir/ pouvoirs de la représentation

On a donc bien un double ancrage politique des œuvres au programme : d'abord, elles s'inscrivent dans un contexte politique où se pose la question de l'utilité et des inconvénients du pouvoir personnel pour la société et l'individu – que se passe-t-il quand, conformément à l'étymologie du terme « monarchie », un seul commande ? Est-ce une garantie de paix ou de prospérité ou au contraire un risque accru pour ceux qui ne sont plus que des sujets ? Ensuite, elles mettent en scène un autre contexte politique, qui envisage les dérives tyranniques et violentes du pouvoir et pose la question du droit à régner : qu'est-ce qui légitime le monarque, au-delà de sa capacité à s'emparer du pouvoir et à le conserver ? Qu'est-ce qui permet de fonder réellement, au-delà des coups d'État et des luttes plus ou moins erratiques pour le pouvoir, un nouvel ordre politique ? L'intérêt de ce programme est que la réponse à cette question n'est pas à chercher en dehors des pièces elles-mêmes : il ne s'agit pas, même dans une pièce où la dimension religieuse est très présente comme *Richard III* ou chez un Corneille qui assiste de son vivant à l'affirmation de la monarchie de droit divin, de suggérer qu'il faut convoquer une loi transcendante pour garantir l'ordre politique qui doit régir les hommes. Si nouvel ordre il y a dans nos pièces, c'en est toujours un qui rompt en réalité avec l'état propre aux sociétés médiévales et religieuses et que Cornelius Castoriadis qualifie d'état d'*hétéronomie sociale*, au sens d'un « état où la société, du fait qu'elle impute à un autre la création de ses institutions, de sa loi, de son *nomos*, et des significations imaginaires sociales correspondantes, s'interdit par la même d'y changer quoi que ce soit (explicitement¹) ». Dans les textes au programme, les hommes se donnent à eux-mêmes leurs propres lois et il est symptomatique que les « oints du Seigneur » et autres héritiers légitimes ne soient chez Shakespeare et Pouchkine que des enfants offerts au sacrifice et bien trop faibles pour résister aux manœuvres politiques qui

1. Cornelius Castoriadis, *Sujet et vérité dans le monde social-historique*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 45.