

Un théâtre politique

La tragédie se défait de sa dimension sacrée pour endosser une fonction de glorification du roi associée à une réflexion critique qui marque l'entrée en scène de l'Histoire.

> PAR MARTIAL POIRSON, UNIVERSITÉ STENDHAL-GRENOBLE-III, UMR LIRE-CNRS

Liée à l'origine au culte de Dionysos, la tragédie est en relation avec le sacrifice, le sacré et la dimension magico-religieuse propre au mythe. Elle est également associée, dès l'Antiquité grecque, aux cérémonies religieuses et civiques qui convoquent la communauté interprétative pour se saisir, par leur mise en spectacle, des questions graves impliquant une prise de décision au sein de la cité. C'est donc un « phénomène indissolublement social, esthétique et psychologique » (Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, 1972), éminemment politique, à la fois par sa fonction, par ses sujets et par sa finalité éthique.

Le modèle antique

Depuis la redécouverte du théâtre antique durant la Renaissance, l'idéal de référence de la tragédie française demeure l'usage des cérémonies athéniennes. Obsédé par le modèle antique, l'abbé d'Aubignac ouvre sa *Pratique du théâtre* (1657) sur la célébration des assemblées réunissant le peuple dans la vaste enceinte d'un théâtre de pierre et l'évocation enthousiaste des libéralités publiques assurant, par le système des chorégies, de splendides spectacles tragiques. Au terme de son ouvrage, il fait retour sur les bienfaits civiques supposés de tels événements théâtraux qui, en régime monarchique, doivent être assurés par les grands de ce monde à destination du peuple.

En prise directe avec le pouvoir politique, la tragédie apparaît comme le « genre noble » par excellence à l'âge classique, puis selon d'autres modalités au temps des Lumières : registre de langue soutenu, choix de sujets inspirés par la fable et l'Histoire, origine illustre des personnages (dieux, rois, héros, nobles...). Elle repose sur une codification et un contrôle politique strict qui passe à la fois par la sanction positive du mécénat royal et à partir de 1704 par la sanction négative de la censure préventive (exercée sur le manus-

crit d'auteur proposé au Comité) et curative (exercée, le cas échéant, sur les effets non désirés de la représentation). Par ses implications politiques, elle est ainsi placée au service d'une finalité morale : il s'agit, à travers le plaisir trouble pris à l'émotion et à la terreur, d'instruire le public et d'influencer son comportement en société.

On peut envisager l'articulation entre tragédie et politique de deux façons qui définissent deux courants critiques concurrents : le premier considère que la tragédie, réinventée autour de 1634, avec *La Sophonisbe* de Jean Mairet, *Hercule mourant* de Jean de Rotrou et *Hippolyte* de Pierre Guérin de La Pinelière, dans le contexte socio-historique bien précis d'instauration d'une monarchie absolue de droit divin, traduit une idéologie politique forte qui en configure la structure dramaturgique ; le second, révoquant en doute la notion d'intention politique explicite, envisage la tragédie d'abord et avant tout comme une forme autonome destinée à produire un effet, détournant le matériau politique à ses propres fins pour en faire un élément de discours à part entière.

Une esthétique de la sidération

En France, la tragédie est une émanation directe du politique à l'âge classique. Elle est étroitement liée au pouvoir qui, depuis Mazarin, Richelieu, Colbert ou encore Chapelain, ne cesse de chercher à lui offrir des conditions de représentation favorables pour mieux en capter le prestige et l'efficacité symbolique : elle ne peut donc se comprendre qu'en relation avec la liturgie de l'ordre monarchique qu'elle est censée glorifier et qui la soutient très largement par le mécénat public. Elle est ainsi investie d'une portée idéologique essentielle sous l'Ancien Régime : elle relève d'une politique de la grandeur et d'une fonction encomiastique indéniables. C'est pourquoi elle connaît un succès si massif et si durable, alimenté par des innovations techniques qui

Une émanation
directe du
politique à
l'âge classique



© CALIB WERTENBAKER/ACADEMIE DESPREZ

^ **Psyché, tragédie à machines de Jean-Baptiste Lully et Thomas Corneille, 1678.**

D'après la première version composée par Lully, Philippe Quinault, Pierre Corneille et Molière (1671). Mise en scène de Gilbert Blin pour le Boston Early Music Festival (2007).

repoussent toujours plus loin l'évocation du merveilleux et les limites de la mise en scène, particulièrement dans certaines formes spécialisées dans ce type de théâtre à effets. C'est notamment le cas de la tragédie à machines, apparue dans les années 1650-1675, sur le modèle de l'opéra italien, qui fait les délices de la Cour comme de la ville, grâce au talent de dramaturges, librettistes et compositeurs hors pair comme Thomas et Pierre Corneille, Philippe Quinault ou encore Jean-Baptiste Lully et Marc-Antoine Charpentier, mais aussi de scénographes et d'ingénieurs-machinistes de premier plan, tels que Giacomo Torelli ou les frères Gaspere et Carlo Vigarani. La tragédie à grand spectacle et ses scènes d'enchantement multiplient les effets scéniques et placent jeu, décors, scénographie, costumes, machinerie, éclairages et autres simulacres et artifices au service d'un « roi-machine » dont la grandeur se mesure à l'aune du faste des « fêtes théâtrales » dont il est le commanditaire exigeant autant que magnanime et, surtout, le metteur en scène en dernier ressort et, le cas échéant, l'interprète. La liturgie monarchique emblématise donc l'imaginaire du corps mystique du roi et exacerbe sa puissance symbolique dans le cadre d'un cérémonial de cour très ritualisé et savamment élaboré qui participe pleinement de la mise en scène de la vie quotidienne du monarque : la tragédie repose par conséquent sur une esthétique de la sidération qui relève d'une anthropologie de la fascination desti-

née à subjuguier les sens pour mieux arraisonner les esprits. Ainsi de la tragédie en musique ou la tragédie-ballet, comme *Psyché* (1671) de Molière, Philippe Quinault, Pierre Corneille et Lully.

Une glorification du pouvoir

Cependant, les conditions matérielles de production et de réception des spectacles sont bien loin de toujours permettre les mises en scène à grand spectacle appelées de ses vœux par le monarque, si bien que, le plus souvent, c'est davantage par le verbe et sa verve propre que les dramaturges pallient les insuffisances pratiques du plateau. La tragédie est en effet fondée sur une rhétorique de l'éloge dont Nicolas Boileau, « législateur du Parnasse », définit les cadres dès l'appel final de son *Art poétique* (1674) : il y exhorte les « nourrissons » des Muses à chanter la gloire du monarque, souverain des arts placé au centre du dispositif symbolique de la représentation. Une telle fonction à vocation légitimante peut s'exprimer à travers l'éloge appuyé du prince, comme dans *Attila* (1667) de Corneille, où la gloire promise au jeune Mérovée, fondateur de la dynastie franque, emprunte aux traits du Roi-Soleil, immédiatement reconnaissable par le public sans qu'il soit besoin de le désigner explicitement comme tel. La mystique monarchique tient alors lieu de transcendance métaphysique, si bien que le spectacle tragique s'attache à reproduire une cérémonie d'intronisation par la ●●●

●●● À travers la figure du monarque c'est l'ordre social d'Ancien Régime que la tragédie interroge

réactivation d'un récit fondateur archétypal, comme dans des tragédies telles que *Bérénice*, *Rodogune* ou encore *Le Cid*. La tragédie, outil de propagande, exerce donc une fonction de tribune pour le pouvoir en place, ce qui explique sa relation privilégiée avec un roi mécène.

Mais la fonction encomiastique de la tragédie prend le plus souvent la forme plus détournée d'une allégorie politique autorisant toutes sortes de stratégies auctoriales. Il s'agit dès lors de développer, à l'aide des procédés de la rhétorique et de l'éloquence, une dramaturgie de la casuistique, avant tout soucieuse d'exposer un problème de gouvernement, de morale politique, d'administration de la justice susceptible de transcender l'événement historique ou l'allusion épisodique qui lui a donné naissance. L'herméneutique allégorique sert donc, par son dispositif même comme par son discours, la glorification du principe monarchique, quitte, comme dans *Britannicus* ou dans *Cédipe*, à mettre en garde le roi, mais aussi le peuple, contre les risques de dérive autoritaire du gouvernement personnel (« tyran d'établissement »), usurpant la sacralité de sa fonction en détournant le droit à son seul profit. Reste alors à trancher la question de savoir si cet usurpateur peut devenir, dans l'économie tragique, autre chose qu'un « tyran d'exercice » et retrouver une forme de souveraineté, ou au contraire si une telle usurpation justifie le régicide comme alternative politique...

Une critique du pouvoir

L'autonomie relative de la scène, en dépit du strict contrôle de la police des spectacles, notamment à partir de 1704, et de l'institutionnalisation officielle de la censure, permet bien souvent de mettre en évidence, à travers le jeu subtil de la dramaturgie, une crise de la représentation politique, autorisant les auteurs à interroger les arcanes du gouvernement et du pouvoir. En partie au moins désacralisé, l'imaginaire politique tel qu'il s'exprime dans la tragédie marque l'entrée en scène de l'Histoire, progressivement affranchie de la fable, et du personnage, qui prend la place du héros et assume la partialité de son jugement, voire la faillibilité de son action.

S'opère alors, à l'intérieur de la tragédie classique au XVII^e siècle, puis à plus forte raison néoclassique au XVIII^e siècle, un véritable travail de deuil vis-à-vis des valeurs anciennes, absolues, intransitives, issues de la théologie médiévale, au profit des valeurs modernes, éminemment relatives, commutables, voire négociables de l'économie politique nouvelle. Dès lors, la tragédie interroge le

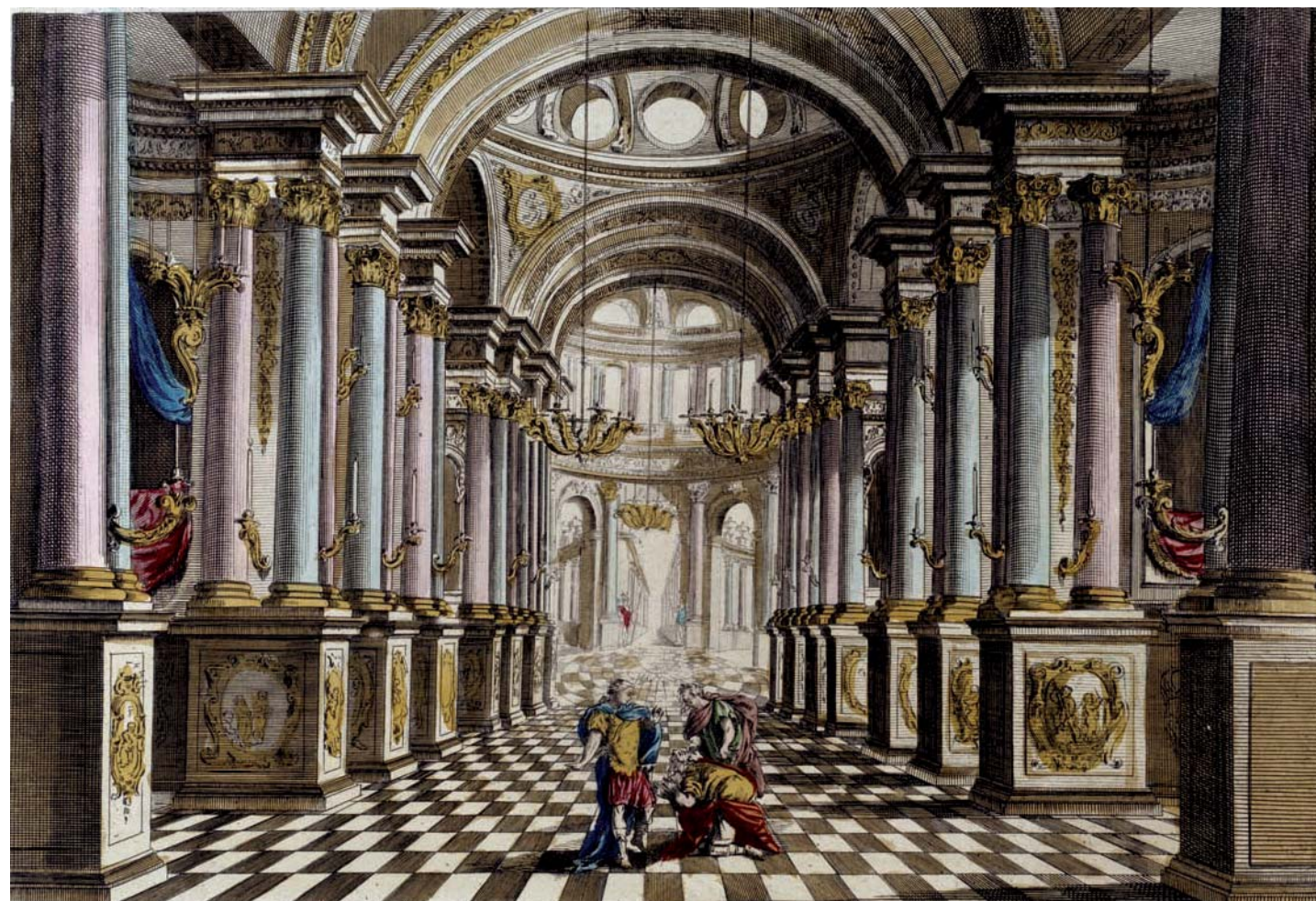
politique au moins autant qu'elle glorifie la politique, alimentant une réflexion critique, voire subversive à son égard. Elle est même susceptible d'en montrer les insuffisances et les manquements, à travers, en particulier, les multiples figures de tyrans, ces monarques abusifs et dévoyés qui exercent le pouvoir sans en avoir la légitimité, mais aussi les doutes et crises de conscience de monarques à l'autorité pourtant bien établie, à travers la tragédie du pouvoir. C'est le cas des conflits de transcendance chez Corneille, du déchirement des passions, tour à tour politiques et amoureuses, chez Racine, puis plus tard des luttes fratricides sanglantes et du théâtre de la cruauté chez Crébillon père ou des dérives fanatiques ou autoritaires du pouvoir personnel chez Voltaire, puis dans la tragédie tardive sous la Révolution française.

Certains mythes font l'objet de véritables cycles ou séries de réécritures actualisantes (elles-mêmes objets de parodies comiques et burlesques, comme *Cédipe travesti* de Dominique), comme, entre 1614 et 1818, la figure d'*Cédipe*, histoire d'un roi fautif, d'une reine incestueuse et d'enfants illégitimes, qui fonctionne comme une métaphore politique généralisée susceptible de remettre en cause Dieu, le roi, la loi, l'État et la famille d'Ancien Régime, saisissant dans un même mouvement critique droit de gouvernement et droit civil. Ainsi, à travers la figure du

▼ Racine fait réciter sa tragédie *Esther* par les demoiselles de Saint-Cyr devant Louis XIV et M^{me} de Maintenon

Gravure, XIX^e siècle. Magny-les-Hameaux, musée de Port-Royal-des-Champs.





© PHOTO JOSSE/LEEMAGE

monarque et la question de l'État, c'est l'ordre social d'Ancien Régime dans son ensemble que la tragédie interroge. En effet, le pouvoir en France repose, à l'âge classique, sur une succession de légitimités en cascade : Dieu donne, selon la doctrine en vigueur, sa légitimité au roi, qui en est le représentant sur terre ; mais le roi est aussi le père de ses sujets, si bien qu'il donne à son tour une part de sa légitimité et de son autorité au père de famille. Ainsi, le père apparaît-il comme roi, et même dieu du foyer, en tant que représentant direct du monarque et donc de Dieu au sein de la structure familiale. D'où les pouvoirs exorbitants sur sa femme et ses enfants qui lui sont accordés. Par conséquent, en vertu de la relation analogique entre Dieu, le roi et le père, on comprend aisément que questions politiques et familiales soient, dans la tragédie classique, aussi étroitement imbriquées : les affaires de famille ne sont jamais très loin des affaires publiques, reprenant ainsi la tradition inaugurée par la mythologie antique ; et les passions privées, jamais très éloignées de la raison d'État...

L'Histoire contre la fiction

Autant la mise en spectacle de la tragédie peut être considérée comme la monstration ostentatoire de la puissance du pouvoir politique, autant ses sujets de prédilection, et surtout sa structure dramaturgique délibérative, se prêtent aux interprétations les plus diverses, souvent contradictoires concernant la pratique politique.

^ Œdipe de Voltaire, 1718.

L'histoire d'Œdipe, revue par Voltaire, symbolise les manquements de la société de l'Ancien Régime. Gravure. Paris, Comédie-Française.

Il existe donc une tension fondamentale entre sa fonction heuristique et son ambition agonistique, autrement dit entre sa vocation encomiastique et son exigence casuistique. Elle a destin lié avec la monarchie sur l'ensemble de la période considérée, connaissant ses heures de gloire au plus fort de l'absolutisme théologico-politique louis-quatorzien, et amorçant son déclin progressif à la chute de l'Ancien Régime, au moment où le peuple fait son entrée en scène avec le drame, autorisant Louis-Sébastien Mercier à affirmer dans *Nouvel essai sur l'art dramatique* (1772) : « [Les rois de tragédie] m'intéressent comme hommes, et non comme rois : en mettant bas sceptre et couronne, ils ne m'en deviennent que plus chers. »

Désormais, c'est sur la grande scène de l'Histoire que se jouera une tragédie moderne de l'existence qui n'est plus l'apanage des grands de ce monde mais s'impose à l'« homme ordinaire » (Georg Büchner), désertant la fiction politico-juridique propre à l'ontologie politique de la monarchie absolutiste. ●

SAVOIR +

- APOSTOLIDÈS Jean-Marie. *Le Roi-Machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1981.
- BIET Christian. *Œdipe en monarchie : tragédie et théorie juridique à l'âge classique*. Paris : Klincksieck, 1994.
- POIRSON Martial (sous la dir. de). *Le Théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*. Paris : Desjonquères, 2008.