LOCHERT, Véronique

« Le Pouvoir en scène » : présentation

ARTICLE

Le programme porte un intitulé simple qui met en relation deux grandes notions : le pouvoir et le théâtre. Le second terme – la scène, le théâtre – est assez clair, même si certaines pièces du corpus mettent en question ses frontières : ni *Boris Godounov* ni *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* n'ont été représentées du vivant de leur auteur et leur théâtralité même fait parfois débat. Le premier terme de la formule, le pouvoir, est en revanche susceptible de différentes interprétations. Il peut avoir un sens général, abstrait, qui renvoie aux rapports de force qui s'instaurent dans toute société humaine : pour Louis Marin, « pouvoir, c'est d'abord être en état d'exercer une action sur quelque chose ou quelqu'un », puis « instituer comme loi la puissance elle-même conçue comme possibilité et capacité de force » [1] . Plus précisément, le pouvoir renvoie au politique ou à la politique, suivant le sens qu'on donne à ces termes [2] : les pièces du corpus invitent à une réflexion sur l'accès au pouvoir, l'exercice du pouvoir, mais aussi sur l'abus de pouvoir, qui lui semble inévitablement lié. Concrètement, le pouvoir s'incarne dans chaque situation historique à travers des régimes, des institutions et des individus particuliers : aux XVIe et XVIIe siècles, le pouvoir est synonyme de « royauté » ou de « souveraineté » ; il désigne aussi des hommes de pouvoir, princes et rois, tyrans ou dictateurs. « Le Pouvoir en scène » invite à considérer les modes de représentation du pouvoir sur scène, mais aussi, plus largement, à envisager les échanges entre la politique et le théâtre. C'est parce que le pouvoir est avant tout un spectacle assurant sa propre mise en scène que le théâtre peut apparaître comme le lieu privilégié de sa représentation et comme une voie d'accès à la compréhension de ses mécanismes. Dans son *Portrait du roi*, Louis Marin lie ainsi intimement « représentation du pouvoir » et « pouvoir de la représentation ». L'étude des œuvres permettra de préciser, et peut-être de questionner, la nature et les enjeux de cette réflexivité.

A ces deux termes – pouvoir et théâtre – le choix d'un corpus diachronique en ajoute un troisième, qui vient entrer en relation avec eux : l'histoire. La dimension historique joue en effet un rôle essentiel dans ce programme, sur un double plan. Les pièces du corpus se caractérisent d'abord par leurs sujets historiques : elles entretiennent toutes un lien étroit avec des événements historiques appartenant à un passé plus ou moins lointain, que leur mise en scène confronte au présent des spectateurs. Ensuite, la mise en relation des quatre pièces, caractérisées par de nombreux échos intertextuels, invite quant à elle à une réflexion sur l'histoire littéraire et sur la temporalité propre à l'œuvre littéraire : sur sa capacité à survivre au contexte de sa création et son inscription dans la durée. Le dialogue entre passé et présent, proposé par chaque œuvre, se développe également au sein du corpus, à travers la confrontation entre deux pièces de la première modernité, relativement proches dans le temps (fin XVIe-première moitié du XVIIe siècle), et deux pièces de la période contemporaine (selon la définition des historiens), un peu plus distantes entre elles. La réflexion sur les rapports entre pouvoir et théâtre gagne à être saisie à travers ses développements historiques. Après l'Antiquité grecque, où « les activités que nous appelons aujourd'hui politique, théâtre et histoire sont apparues quasiment simultanément au Ve siècle avant Jésus-Christ à Athènes

», comme le rappelle Gérard Noiriel [3] , la première modernité européenne apparaît à son tour comme une période cruciale pour cette triade : elle est en effet marquée par un profond renouvellement aussi bien de la pensée politique, qui connaît un mouvement de sécularisation notamment sous l'influence de Machiavel, que de la conception de l'histoire, avec le développement d'une conscience aiguë de la différence historique qui conduit à l'émergence d'une nouvelle temporalité [4] , et des pratiques théâtrales, qui se développent désormais dans des bâtiments spécifiquement destinés au commerce public des spectacles, où se produisent des acteurs professionnels, dont le pouvoir royal reconnaît l'utilité et soutient les activités. La confiance en la monarchie comme en la providence qui caractérise globalement cette époque contraste avec les nouvelles théories politiques et visions de l'histoire qui se développent du XIXe au XXe siècle.

Cette dimension historique du programme peut apparaître comme l'une de ses difficultés, mais l'essentiel n'est pas dans le contenu de ces événements historiques. Ce corpus diachronique invite à s'exercer à la méthode comparatiste en associant la prise en compte de la spécificité historique et culturelle de chaque œuvre à la réflexion générale suscitée par la proximité des thèmes et des formes des différentes pièces. Il pose en effet au moins deux grandes questions sur le théâtre et plus largement sur la littérature : celle de son rapport au monde et celle de son rapport au temps. Par ses sujets historiques et sa portée politique, l'œuvre dramatique paraît en prise avec le réel et en phase avec l'actualité, mais elle court aussi le risque d'être réduite à un texte de circonstance, voué à une péremption rapide, ou de se résumer à un message politique. Loin du mépris souvent exprimé par la critique pour les œuvres inspirées par l'actualité ou pour les œuvres engagées, il s'agit d'étudier comment le théâtre est capable de rendre actuels des événements ou des textes appartenant au passé et comment il peut constituer un acte politique par les moyens qui lui sont propres. Il s'agit ainsi de dépasser les oscillations qui caractérisent aussi bien la critique cornélienne que la critique brechtienne entre la vision d'un auteur poéticien, qui joue avec les formes, et celle d'un auteur politicien, dont le texte se met au service d'une pensée politique particulière.

J'aborderai ici quatre questionnements importants : à l'étude de la dimension politique et du caractère historique de ces œuvres dramatiques, doivent s'ajouter, d'une part, celle de la construction des personnages (la représentation du pouvoir sur scène passe en effet de manière frappante dans les quatre pièces par la construction de quatre personnages de souverains, qui jouent un rôle central) et, d'autre part, celle du genre dramatique : les quatre pièces entretiennent un rapport complexe, à la fois étroit et souvent critique, avec le genre canonique de la tragédie, qui apparaît depuis Aristote et sa lecture d'*Œdipe roi* comme le genre le plus adapté à la représentation du pouvoir.

1- Portraits de rois

Représenter le pouvoir sur scène, c'est d'abord l'incarner à travers des personnages, des hommes de pouvoir. L'importance des figures de souverains au théâtre se situe à l'articulation de procédés d'ordre littéraire et de phénomènes d'ordre politique. Le récit a besoin de personnages pour représenter les actions humaines et l'écriture historique, qui est une forme de récit, construit des héros. Caryl Emerson souligne ainsi que c'est à l'époque de Boris Godounov que la personnalité individuelle se dessine dans les biographies des tsars [5] . Mais c'est surtout le théâtre qui donne force et présence aux personnages, incarnés sur scène par des acteurs. Dans *Le Tyran et son public*, où Diego Lanza étudie la naissance et l'évolution du personnage du tyran, il montre que c'est la représentation du tyran sur scène qui transforme progressivement

une idée politique (tout ce que la démocratie doit éviter, tout ce que la cité rejette) en personnage doté de caractéristiques éthiques puis psychologiques [6] . Parallèlement, le pouvoir tend à s'identifier, dans ses représentations, à la personne qui l'exerce. L'absolutisme qui se met en place en Angleterre et en France du XVIe au XVIIe siècle, comme l'autocratie russe et la dictature nazie, sont caractérisés par une très forte personnalisation du pouvoir, qui tend à masquer les structures étatiques, sociales, économiques également à l'œuvre dans ces différents régimes. Diego Lanza souligne les effets déformants de ces processus de personnalisation et des analogies historiques qu'ils encouragent. Il observe ainsi que la présence continuée du tyran sur scène et son rapprochement avec des personnages historiques comme Hitler ou Staline occulte le contexte spécifique et la complexe dialectique économique et sociale qui expliquent leur pouvoir [7] . Cette critique n'est pas sans rappeler la dénonciation violente par Brecht de l'héroïsation des hommes de pouvoir, produite par les récits historiques et les œuvres littéraires. Brecht ne nie pas cependant la nécessité de raconter des histoires aux spectateurs pour les impliquer dans la représentation et il est notable qu'il conçoit en partie le personnage d'Arturo Ui en prenant modèle sur d'autres héros négatifs, extérieurs à la sphère politique, « de notre monde de gangsters les héros fameux », dont le cinéma a commencé à faire un mythe, avec le *Scarface* d'Howard Hawks en 1932.

Si l'importance accordée aux hommes de pouvoir et leur héroïsation sont problématiques sur le plan de l'analyse de la réalité politique, elles ont l'intérêt de produire de puissants effets dramatiques et de rendre sensible l'articulation complexe du privé et du public, de l'individuel et du collectif, qui contribue à la formation du conflit tragique. L'individualisation des figures du pouvoir témoigne aussi de l'émergence du sujet moderne du XVIe au XVIIe siècle et de l'instauration d'une nouvelle temporalité, où l'individu a le pouvoir d'agir au lieu d'être dirigé par des forces supérieures. Au XIXe siècle, marqué par le développement de la psychologie, les personnages de Pouchkine, empruntés au début du XVIIe siècle, possèdent une complexité et une profondeur supérieures, mais perdent dans le même temps la maîtrise du cours de l'histoire. Les problématiques de la légitimité et de la culpabilité, liées à la dimension politique et religieuse du drame, prennent alors un tour plus personnel et s'approfondissent en une triple crise d'identité qui concerne non seulement Godounov mais aussi les vrai et faux Dimitri [8] . De Shakespeare à Pouchkine, se déploie ainsi, à côté du champ de l'action politique, une scène intérieure, sur laquelle prennent corps les désirs, les hésitations ou les remords des puissants. Les monologues et les rêves, racontés ou directement donnés à voir sur scène avec leurs fantômes, font pénétrer les spectateurs dans l'intimité de l'homme de pouvoir. Particulièrement efficaces sur le plan dramatique, ces procédés ne sont pas sans danger sur le plan politique. En rapprochant le spectateur du prince, ils risquent aussi bien de favoriser l'admiration pour le tyran que de diminuer le respect pour le roi. Dans *Richard III*, les monologues créent dès l'ouverture de la pièce une complicité immorale entre le *villain* et le public. La naissance des remords à l'acte V signe en revanche la chute de Richard, qui semble perdu dès que l'introspection se substitue à l'action. Dans *Cinna*, où le conflit politique se trouve entièrement intériorisé, le choix de la clémence par Auguste demeure profondément mystérieux et se trouve formulé dans un discours tenu en public, qui suscite l'admiration, à la différence du monologue d'hésitation du quatrième acte. En dominant ses passions, en sacrifiant son corps privé à son corps public, Auguste sort de l'humanité ordinaire et légitime son pouvoir. Le domaine privé apparaît ainsi à la fois comme ce qui rend les rois théâtralement intéressants, en suscitant les émotions des spectateurs, et comme ce qui peut les perdre sur le plan politique, en révélant éventuellement le vide que dissimule leur image. Rejetant à la fois la compréhension complice qu'il favorise et l'idée d'une conscience morale des puissants, Brecht refuse toute intériorité à un Arturo Ui qui n'a plus peur des fantômes. En associant ainsi critique du nazisme et critique de Shakespeare, Brecht invite aussi à saisir le pouvoir politique du théâtre, qui réside moins dans ses contenus que dans ses formes.

2- Théâtre et politique

Ce que Brecht reproche au *Richard III* de Shakespeare, ce n'est pas de faire la propagande de la dynastie Tudor, en contribuant à la construction de la légende noire du prédécesseur d'Henri VII, mais de faire du dernier roi York le héros d'une tragédie et d'encourager par là le respect pour les puissants. Brecht néglige ainsi le message politique réel que la pièce de Shakespeare est susceptible de véhiculer au profit de l'efficacité de la forme dramatique elle-même, capable d'exercer une influence sur le comportement social et politique des spectateurs. A ces deux types de pouvoirs de la représentation s'ajoutent différentes formes de relation entre pouvoir et théâtre. On peut commencer par rappeler l'importance des spectacles dans la politique des monarques de la première modernité [9] et les liens étroits unissant alors les écrivains au pouvoir [10] . On peut ensuite prendre en compte le matériau politique des pièces elles-mêmes, qui s'inspirent des grands débats de la théorie politique contemporaine (la légitimité du pouvoir, conquête du pouvoir et bon gouvernement, comparaison des régimes, possibilité du tyrannicide, collusion des pouvoirs religieux ou économiques avec le pouvoir…), et où la reprise de thèses largement répandues, l'inscription des discours dans l'idéologie dominante participent aussi simplement d'une recherche de vraisemblance [11] . Il y a ensuite les jeux de miroir entre la nature théâtrale du pouvoir, qui est avant tout un effet de représentation comme l'analyse Louis Marin, et l'essence politique du théâtre, telle qu'elle se trouve aujourd'hui revalorisée par plusieurs penseurs pour répondre à la double crise traversée par le théâtre et par la politique. Ainsi, pour Denis Guénoun, « le théâtre est une activité intrinsèquement politique », par le fait même que les spectateurs s'assemblent en un lieu et un moment particuliers [12] . Il faut noter, dans l'analyse de ces échanges, qu'aux XVIe et XVIIe siècles, sphère artistique et sphère politique ne sont pas nettement différenciées, car pas complètement constituées, de même qu'écriture littéraire et écriture historique : la littérature n'existe pas en tant que domaine autonome, dans lequel la politique – ou l'histoire – pourrait apparaître comme un objet étranger. Le théâtre est alors profondément intégré dans la vie sociale, où il entre directement en résonance avec les débats contemporains. Paradoxalement, la nature politique des pièces de Pouchkine et de Brecht peut sembler plus problématique sur ce plan, puisqu'elles n'ont pas trouvé leur public au moment de leur création. Se pose enfin la question de la portée politique des œuvres dramatiques : en représentant le pouvoir sur scène, les pièces font-elles allégeance au pouvoir, qu'elles confortent en réfléchissant sa puissance, ou exercent-elles au contraire une action subversive, en révélant les mécanismes secrets du pouvoir au public ?

C'est évidemment ici que la nuance et la prudence s'imposent. Au premier abord, l'opposition politique semble aussi impossible aux auteurs des XVIe et XVIIe siècles qu'aux écrivains russes de l'époque tsariste, tandis que le théâtre du XXe siècle semble au contraire prompt à l'engagement et à la divulgation de thèses politiques. Mais il faut se méfier d'une vision stéréotypée qui verrait dans les dramaturges de la première modernité des écrivains à la solde du pouvoir, tandis que Pouchkine tenterait vainement de s'opposer à l'absolutisme d'Alexandre Ier [13] et que Brecht serait l'auteur d'un théâtre didactique et idéologique. Face aux procédés de la propagande, que les pièces démontent et dénoncent, le théâtre apparaît comme un espace de liberté, en raison de l'ambiguïté et de la polyphonie qui caractérisent le texte dramatique. Loin des messages univoques et simplistes de la propagande, le théâtre est le lieu des tensions et des contradictions : en l'absence de tout narrateur, différentes voix se font entendre, différentes théories se font concurrence. Sensible aux contradictions présentes dans ses sources et loin de tout manichéisme, Shakespeare oppose ainsi à Richard des personnages au discours rigide et archaïque, comme Margaret, à la morale douteuse, comme Clarence, et au comportement machiavélien, comme

Richmond. Dans la grande scène de débat qui ouvre l'acte II de *Cinna*, Corneille place la défense du régime monarchique dans la bouche de Cinna, qui tient ce bon discours pour de mauvaises raisons, puisqu'il est en train de mentir à Auguste pour pouvoir satisfaire sa maîtresse. Dans *Boris Godounov* règnent l'incertitude et l'instabilité : aucune vérité n'émerge face à la rumeur et à l'imposture. Quant à Brecht, il apparaît avant tout comme un « anti-idéologue », « un poète de l'intelligence critique » [14] , qui a recours à la méthode scientifique pour conduire les spectateurs à remettre en question leur vision du monde et de la société.

En mettant en scène des souverains à la légitimité problématique, en donnant à voir les rouages secrets du pouvoir, en remontant aux origines de son institution, le théâtre procède à une opération de démystification, ou du moins de révélation, d'interrogation, à la portée potentiellement subversive. En proposant dans l'espace public un lieu intermédiaire, qui n'est pas celui de la politique, tout en lui étant lié, il ne tient pas aux spectateurs un énième discours politique, mais leur propose une expérience inédite, capable de renouveler leur perception du pouvoir à travers la distance de l'art.

3- Histoire et tragédie

Mettre en scène le pouvoir, c'est aussi représenter l'histoire. Le rapport étroit que les quatre pièces entretiennent avec l'histoire invite à étudier les liens entre le théâtre et le réel, entre la vérité et la fiction. Les quatre écrivains puisent dans des sources historiques, produisant ainsi un effet de réel qui renforce le pouvoir de persuasion de leurs pièces (comme l'observait déjà Aristote). Mais ces sources sont multiples et pas uniquement historiques. L'Examen de *Cinna* par Corneille, qui se vante que « rien n'y contredit l'Histoire, bien que beaucoup de choses y soient ajoutées » (p. 38), et le premier prologue de Brecht annonçant simultanément le souhait de la direction de « tout représenter en grand style » et la conformité de la pièce « à la stricte réalité » (p. 140) montrent que fiction et réalité, sources historiques et modèles littéraires sont inextricablement mêlés. La multiplicité des sources, qui est l'un des garants de la polyphonie dramatique, permet aux pièces de s'inscrire à la fois dans l'histoire nationale, en faisant dialogue les époques, et dans l'histoire littéraire, en créant des échos intertextuels. Corneille s'inspire ainsi principalement d'un épisode de l'histoire romaine, rapporté par Sénèque (auquel s'ajoutent d'autres motifs comme le débat entre Auguste, Mécène et Agrippa rapporté par Dion Cassius), mais il rivalise aussi avec les tragédies de conspiration antérieures, en particulier *La Mort de César* de Scudéry. Pouchkine revendique deux types de source : d'une part les récits historiques, les chroniques et l'ouvrage de Karamzine, d'autre part la tragédie shakespearienne. Chez Brecht, le référent est triple : l'arrivée des nazis au pouvoir en Allemagne est représentée au prisme du gangstérisme américain de l'entre-deux-guerres, mais aussi du modèle tragique incarné par Shakespeare. Ce qui se joue à travers cette double référence, historique et littéraire, c'est aussi la dimension nationale de l'entreprise des auteurs, en particulier Shakespeare, Corneille et Pouchkine, qui associent l'histoire de la nation, envisagée au moment crucial d'une naissance, d'une origine, et la fondation d'une littérature nationale, d'un théâtre conçu comme l'expression de la nation.

A travers cette confrontation entre événements historiques et tradition littéraire se dessine la relation complexe entre histoire et tragédie qui remonte à l'Antiquité. Le célèbre commentaire d'Aristote sur « la différence entre le chroniqueur et le poète » dessine une frontière entre le vrai et le vraisemblable, le particulier et l'universel, qui donne l'avantage à la tragédie. Mais les deux formes sont étroitement liées : la tragédie se caractérisant par des personnages nobles et de grands

bouleversements de fortune trouve dans l'histoire son matériau privilégié. Dans le même temps, la complexité et la durée des phénomènes historiques résistent à la forme brève, close et de plus en plus codifiée que constitue la tragédie. En convoquant une matière historique riche et dense, les quatre auteurs se livrent à une expérimentation des frontières de la tragédie, qui leur permet de renouveler l'écriture dramatique. Contrairement à ce que pourrait faire croire sa critique par Brecht, la tragédie de la première modernité n'apparaît pas comme un genre stable aux normes clairement fixées, livrant une vision cohérente et univoque de l'homme et de l'histoire. Les pièces de Shakespeare et de Corneille sont caractérisées par une instabilité générique similaire à celle qui traverse les textes de Pouchkine et de Brecht. *Richard III* confronte l'Histoire et la tragédie comme le suggère la variation de ses intitulés génériques : tragédie lors de sa première publication en 1597, histoire dans le Folio de 1623. *Cinna ou la clémence d'Auguste* est la première tragédie à dénouement heureux de Corneille, qui utilise un certain nombre de procédés jusque là caractéristiques de la tragi-comédie [15] . Pouchkine, pour qui la tragédie est « le genre le plus mal compris », qualifie sa pièce de « tragédie romantique », où l'adjectif « romantique » employé au sens de « nouveau, inattendu » souligne les nombreux écarts avec la tradition du genre. Enfin, dans la parabole de Brecht, le modèle tragique, simplifié pour les besoins de la démonstration, est sans cesse convoqué pour mieux être mis à distance à travers la parodie.

La forme tragique ainsi mise à l'épreuve peut alors devenir le lieu d'une réflexion sur l'histoire et ses usages politiques aussi bien que d'une réflexion métaphysique sur le rapport de l'homme au temps. L'utilisation d'un matériau vrai permet à Shakespeare et à Corneille de mettre en scène une nouvelle perception du temps : ce qui se joue dans leurs pièces est la confrontation de l'individu à un changement, le passage d'un monde ancien, dont les valeurs se périment (celui de la société féodale), à un monde nouveau (celui de l'absolutisme), où les relations de pouvoir se modifient et exigent de nouveaux comportements. C'est sans doute la pièce de Pouchkine qui pousse le plus loin la réflexion conjointe sur le pouvoir de l'histoire et sur la temporalité du pouvoir. Le dramaturge russe met en effet en scène un personnage d'historien, le moine Pimène, qui ne se contente pas de consigner passivement les événements, mais contribue à les créer en les insérant dans une histoire providentielle, qui fait place au miracle, et joue ainsi involontairement un rôle déclencheur dans l'action, en fournissant à Grigori le matériau nécessaire à son imposture. Critiquant l'usage de l'histoire par l'idéologie nazie et la vision erronée qu'en ont les bourgeois, saisis de respect pour les grands hommes, Brecht fait de l'histoire un instrument essentiel de la distanciation, qui permet de jeter un regard nouveau sur la situation politique et sociale de son temps grâce au détour par une époque plus lointaine. Plus largement, les pièces posent à travers leur confrontation avec l'histoire la question de la vérité : Corneille défend la puissance dramatique du vraisemblable extraordinaire, qui réconcilie efficacité tragique et vérité historique, tandis que Pouchkine montre le pouvoir de la rumeur. Face à la vérité souvent inaccessible des faits historiques se dessine alors la vérité de la fiction, qui trouve sa place dans le processus général de la connaissance selon Brecht.

Même après la défaite de Hitler et la chute du mur de Berlin, après la réhabilitation de Richard III, enterré en grande pompe à Leicester en mars 2015, les pièces de Brecht et de Shakespeare, comme celles de Corneille et de Pouchkine, continuent à proposer une analyse pertinente des mécanismes du pouvoir, des enjeux de l'histoire, de la condition humaine, car le dialogue entre les époques qu'elles ont initié au moment de leur création leur permet d'affronter le temps en suscitant sans cesse de nouveaux échos entre l'histoire représentée, le contexte historique de leur création et le contexte toujours renouvelé de leur réception. C'est dans cet esprit que Brecht conçoit ses pièces comme un montage de textes antérieurs, caractérisé par son adaptabilité à la situation de réception. Proclamant d'une certaine manière la péremption du modèle tragique shakespearien dans le monde moderne, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* participe néanmoins à la survie de

l'œuvre de Shakespeare en s'y confrontant.

Il importe pour finir de revenir au terme « scène » de l'intitulé du programme. Les quatre œuvres étudiées sont des textes qui ont été écrits pour être joués sur scène – même si certains ne l'ont pas été immédiatement – et elles ne prennent tout leur sens que dans leur représentation devant le public réuni au théâtre. Leurs mises en scène, qui depuis le début du XXe siècle se pensent comme autant d'interprétations et d'actualisations, et les transmodalisations auxquelles elles ont pu donner lieu, en étant mises en musique (comme ce fut le cas en particulier de *Boris Godounov*) ou portées à l'écran, réactivent leur potentiel de signification dans de nouveaux contextes de réception. Au XXe siècle, de nombreuses mises en scène mettent en parallèle les rois de Shakespeare et les dictateurs contemporains, à la manière de Jan Kott dans son ouvrage *Shakespeare notre contemporain* (1962) : dès la fin des années 1930, des rapprochements sont suggérés entre Richard Gloucester et les nazis et en 1942 à Londres, l'acteur Donald Wolfit se donne la tête de Hitler dans ce rôle. Au cinéma, le *Richard III* de Loncraine et McKellen (1995) situe l'action dans une Angleterre des années 30 contaminée par le fascisme. Pour Stephen Greenblatt, « cette mise en scène marche parce que *Richard III* est en fait une brillante description d'un régime de terreur radicalement illégitime » [16] . Brecht en revanche a toujours rejeté les mises en scène de Shakespeare présentant ses personnages comme nos contemporains et s'il rapproche Arturo Ui de *Richard III* dans le première prologue (« Comment ne pas penser à Richard III ? », p. 140), c'est pour mieux mettre en évidence la distance entre le héros tragique et le gangster, présenté comme une représentation plus adéquate du dictateur. L'actualisation, qui rapproche en niant la distance, est en effet l'inverse du mouvement d'historicisation souhaité par Brecht pour créer un effet de défamiliarisation propre à renouveler la perception de notre situation. A ses yeux, la prise en compte de « l'étrangeté » de l'époque de Shakespeare est nécessaire à la saisie de ce qui fait son universalité, à savoir le fait que « tous [ses personnages] existent dans un monde nouveau au contact duquel ils se brisent » [17] .

Cet éloge de la distance ouvre sur un éloge de la comparaison comme outil heuristique [18] . Les quatre dramaturges appellent les spectateurs et les lecteurs à la comparaison entre passé et présent, entre rois de théâtre et dirigeants réels, mais aussi entre leur texte et ses sources, ses précédents littéraires. A travers son intertextualité, le corpus invite aux rapprochements, tout en exigeant la prise en compte de la spécificité historique et culturelle de chaque œuvre. Sur un plan plus général, la mise en scène du pouvoir dans les quatre pièces met en lumière la proximité entre le théâtre, la politique et l'histoire : nous avons vu l'importance des chevauchements entre ces trois domaines qui partagent les mêmes procédés, se réfléchissent, se concurrencent ou collaborent. C'est sur le fond de ces ressemblances que se détache l'importance des différences qui font que le théâtre ne fait pas de l'histoire ni de la politique, mais autre chose, à travers quoi se dessine progressivement le domaine propre à la littérature.

NOTES

[1]
Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p. 11.

[2]
Voir par exemple Jacques Rancière, *Au bord du politique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 13 : « Parler du politique et non

de la politique, c'est indiquer qu'on parle des principes de la loi, du pouvoir, de la communauté et non de la cuisine gouvernementale ».

[3]
Gérard Noiriel, *Histoire Théâtre Politique*, Marseille, Agone, 2009, p. 12.

[4]
Comme l'analysent Gisèle Venet pour l'Angleterre (*Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Service des publications Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, 1985) et John Lyons pour la France (voir l'introduction de *The Tragedy of Origins. Pierre Corneille and Historical Perspective*, Stanford, Stanford UP, 1996).

[5]
Caryl Emerson, *Boris Godounov. Transpositions of a Russian Theme*, Bloomington et Indianapolis, Indiana UP, 1986.

[6]
Diego Lanza, *Le Tyran et son public*, trad. Jeanine Routier-Pucci, Paris, Belin, coll. « L'Antiquité au présent », 1997 [1977].

[7]
Ibid., p. 223.

[8]
Caryl Emerson, *op. cit*., p. 18.

[9]
Voir notamment Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine* et *Le Prince sacrifié*, Paris, Minuit, 1981 et 1985 pour la France et Stephen Orgel, *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1975 pour l'Angleterre.

[10]
Voir les travaux de Déborah Blocker, Christian Jouhaud, Alain Viala.

[11]
Voir Lise Michel, *Des Princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris, PUPS, 2013, p. 227-228.

[12]
Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots : une idée politique du théâtre* (1992), in *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé, 1998, p. 24.

[13]
« Il serait tentant d'imaginer que *Boris Godounov* est un pamphlet dirigé contre l'absolutisme d'Alexandre Ier mais ce serait une erreur » (Jean-Louis Backès, *Pouchkine ou la puissance des mythes*, Paris, Hachette, 1996).

[14]
Selon les formules de Denis Guénoun, « Pourquoi Brecht ? », in *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin, 2009, p. 55-56.

[15]
Voir Bénédicte Louvat-Molozay, *L'« Enfance de la tragédie » (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, PUPS, 2014, chap. 10.

[16]
Stephen Greenblatt, « Le cauchemar de la royauté : *Richard III* », in François Laroque et Franck Lessay (dir.), *Figures de la royauté en Angleterre de Shakespeare à la Glorieuse Révolution*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, p. 18.

[17]
Gérard Noiriel, « Le moment Brecht », *op. cit*., p. 65.

[18]
Voir Françoise Lavocat, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation »,

http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html

POUR CITER CET ARTICLE

Véronique Lochert, « “Le Pouvoir en scène” : présentation », SFLGC, Agrégation, publié le 21 Septembre 2018, URL : https://sflgc.org/agregation/lochert-veronique-le-pouvoir-en-scene-presentation/, page consultée le 10 Décembre 2025.