



HAL
open science

Conscience et vérité dans *Richard III* de Shakespeare, *Cinna* de Corneille, *Boris Godounov* de Pouchkine, et *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Bertolt Brecht

Pierre Lamblé

► To cite this version:

Pierre Lamblé. Conscience et vérité dans *Richard III* de Shakespeare, *Cinna* de Corneille, *Boris Godounov* de Pouchkine, et *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Bertolt Brecht. *Loxias*, 2018, Autour des programmes de concours 2019, 63. hal-04509686

HAL Id: hal-04509686

<https://hal.science/hal-04509686v1>

Submitted on 11 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Conscience et vérité dans *Richard III* de Shakespeare, *Cinna* de Corneille, *Boris Godounov* de Pouchkine, et *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Bertolt Brecht

Pierre Lamblé

Résumé

Cet article traite des rapports entre la réalité, la vérité, et la conscience dans les œuvres au programme de littérature comparée intitulé « le pouvoir en scène ». Il commence par traiter de la question de la vérité au théâtre, pour passer ensuite en revue la question de la représentation sur la scène et en politique. La question du mensonge d'État est ensuite mise en relation avec celle de la conscience du souverain. On passe ensuite au rapport de la conscience avec la réalité, puis à celle de la maîtrise du monde par la conscience ainsi que de sa propre maîtrise. On aborde ensuite la question de la légitimité du pouvoir, et de la nature de son fondement, pour conclure sur l'importance dans l'ensemble des œuvres du programme du rôle de la conscience individuelle du chef d'État dans les développements de la réalité politique.

Le nouveau programme de littérature comparée pour le concours 2019 de l'agrégation propose un corpus de quatre pièces de théâtre autour de la question du « pouvoir en scène ». Il s'agit de *Richard III* de Shakespeare, de *Cinna* de Corneille, de *Boris Godounov* de Pouchkine, et de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Bertolt Brecht.

Points communs et différences entre les différentes œuvres du programme

Les points communs essentiels entre ces quatre œuvres sont de présenter des personnages historiques soit à la conquête du pouvoir, soit en train de l'exercer effectivement, tout en mettant en scène les difficultés d'ordres variés que pose la question de la légitimité du pouvoir.

Toutes nos œuvres s'interrogent sur la validité des stratégies mises en œuvre, décrivent des parcours historiques, font référence à des événements et à des personnages réels, mettent en lumière la théâtralité du pouvoir, et ce faisant, posent clairement la question du rapport de la réalité à la fantasmagorie dans l'action politique ; la dialectique de l'être et du paraître parcourt ainsi les quatre œuvres. L'influence de Machiavel est également visible.

La pièce de Shakespeare est historiquement la première du groupement, et sert d'intertexte à deux autres, celles de Pouchkine et Brecht, mais pas à celle de Corneille. Des différents héros de ces pièces, Richard III est le seul qui apparaisse clairement comme un « vilain » (au sens anglais) se revendiquant comme tel, conscient et quasiment heureux de l'être.

La pièce de Corneille est la seule qui, du point de vue de la théâtralité, respecte les règles de la tragédie classique héritées d'Aristote, en concentrant l'action en un seul lieu et en une seule journée, et donc en se privant volontairement de la possibilité de faire évoluer les personnages en fonction des soubresauts de l'Histoire ; c'est également la seule qui finisse bien, et qui dessine un portrait positif du bon chef d'État.

Boris Godounov est le seul personnage principal dans ces pièces qui conserve son mystère au sujet de sa culpabilité supposée : quoiqu'un ensemble de témoignages le désignent franchement comme coupable de l'assassinat du jeune Dimitri, à aucun moment, malgré quelques apartés, il n'avoue sa culpabilité dans cette affaire, et la question demeure en

suspens. Boris est-il un assassin ou son accession au pouvoir est-elle légitime, nous ne pouvons pas trancher la question avec une absolue certitude. D'autre part, et *a contrario*, la mauvaise foi du faux Dimitri est clairement énoncée. La pièce de Pouchkine est également la seule qui nous présente deux portraits d'hommes d'État en opposition et en parallèle : celui de Boris dont le règne touche à sa fin, et celui de Dimitri qui n'accède au pouvoir que lorsque le rideau tombe.

Brecht est le seul de nos quatre auteurs qui écrive sa pièce « à chaud », sur une actualité brûlante, sans avoir aucun recul historique sur la carrière d'Hitler qu'il met en scène. Alors que plusieurs générations, voire plusieurs siècles, séparent les trois auteurs précédents de l'histoire qu'ils mettent en scène, et dont ils connaissent par conséquent la conclusion, Brecht, en 1941, n'a aucune idée de la manière dont la carrière d'Hitler va se terminer. Il est également le seul à intervenir personnellement dans sa pièce en tant qu'auteur, en utilisant ces panneaux qui apparaissent à la fin de chaque scène. Enfin, il est le seul à délivrer un message explicite au public dans l'épilogue. Il est également le seul qui recourt à une fiction pour présenter les faits, cette fable du cartel du chou inspirée par les bandits de Chicago du temps de la prohibition.

D'autre part, Richard III est la seule œuvre à travers laquelle le spectateur suit la carrière du monarque dès le moment où il élabore ses plans pour s'emparer du pouvoir jusqu'à sa chute. Nous n'observons Arturo Ui ainsi que le faux Dimitri que dans leur tentative de conquête du pouvoir, et Auguste et Boris que dans l'exercice du pouvoir.

Le point commun essentiel cependant entre ces quatre pièces de théâtre réside dans le fait que la question de la réalité historique des événements rapportés se contente d'être traitée au second plan, alors que la place essentielle est occupée par l'analyse de la conscience des personnages principaux, conscience qui est exposée aux yeux des spectateurs selon des modalités et des degrés très variés. Nous nous intéresserons donc essentiellement dans cet article aux rapports que nos auteurs établissent entre le contenu de la conscience de leurs héros et la réalité historique à l'intérieur de laquelle ils agissent, et nous tenterons de répondre à la question suivante : qu'est-ce qui constitue le socle fondamental de la vérité des rapports de la conscience¹ au monde dans ces quatre représentations que nos auteurs nous offrent de ces consciences politiques agissant dans le monde ? Nous tâcherons, autant que cela sera possible, de faire abstraction dans cet article des conditions historiques particulières dans lesquelles chacune évolue, pour nous concentrer sur ce que nos textes ont à nous dire sur l'activité de la conscience humaine en tant que telle².

Mensonge d'État et vérité

Mais avant d'aborder la question de la vérité, il faut souligner l'importance du mensonge et de la dissimulation dans nos œuvres, qui est telle que, si l'on voulait simplifier à l'extrême, on pourrait les présenter comme de vastes mises en scène du mensonge d'État. Nous devons remarquer pour commencer que, dès la première scène, Richard III expose au public de quelle manière il s'apprête à trahir Clarence ; que la pièce de Corneille s'ouvre sur la révélation d'un complot visant à assassiner Auguste ; que dans *Boris Godounov*, le prince Chouïski explique pourquoi il s'est livré à un rapport mensonger ; et que la pièce de Brecht enfin commence par

¹ Nous prenons le terme de « conscience » au sens qu'Husserl lui donne, à savoir : ce qui cogite dans le cogito. Cf Husserl Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie (Ideen zu einer reinen Phänomenologie, 1913)*, trad. P. Ricœur, Gallimard, 1950.

² Cet article s'inscrit dans la continuité de nos recherches dans *Conscience humaine et violence de l'Etat*, L'Harmattan, 2016.

la révélation d'une escroquerie de grande envergure. Tout le monde ment, dissimule, complot, et la mort est partout, d'entrée de jeu : celles de Clarence, d'Auguste, du jeune Dimitri, et des victimes du gangster Ui. En même temps, l'État, ou la cité entière, est en péril ; l'importance de ces mensonges atteint une dimension nationale.

Or le fait même que cette question du mensonge soit traitée sur une scène de théâtre revêt pour notre propos une importance capitale, du fait précisément que le théâtre lui-même, en tant que représentation, a fait l'objet de condamnations sévères, sous prétexte qu'il ne serait lui-même que mensonge : au XVII^e siècle, l'Église catholique, en France, s'appuyant sur une condamnation des histrions formulés par le concile d'Elvire en 306, condamnait le théâtre parce qu'il n'était qu'illusion, donc mensonge, donc fils du diable³. La question fondamentale était donc celle de la réalité et de sa représentation. S'inscrivant dans une perspective platonicienne, qui condamnait de même les poètes, même les plus talentueux, à l'exil hors de la cité, la philosophie de l'Église catholique de France (plus précisément, de l'évêché de Paris ainsi que de certains synodes protestants⁴) posait par principe que seul le réel contient la vérité, et que toute représentation, parce que fondamentalement partielle et subjective, est donc partielle et mensongère.

Que pouvaient répondre les dramaturges à cette accusation ? Stratégiquement, ils contre-attaquent dans deux directions précises. La première consiste à démontrer que tout être humain ne peut avoir rien d'autre en tête de la réalité qu'une représentation, sans qu'il soit besoin d'aller au théâtre pour cela, que chacun en est plus ou moins bien conscient, que dans la réalité quotidienne personne ne se montre tel qu'il est véritablement, mais que chacun se donne en représentation aux autres, et ne donne de lui-même qu'une image qu'il travaille soigneusement. C'est tout le fond de la thématique du *Theatrum Mundi*, qui démontre que toute la réalité de la société est un immense théâtre où chacun joue un rôle, et tâche de persuader les autres, en jouant le mieux possible, qu'il n'est rien d'autre que son propre rôle. La deuxième direction consiste à rebours à lever le voile (le terme grec pour désigner la vérité, *Aléthéia*, signifie mot à mot : *dévoilement*), en quelque sorte à déshabiller le personnage, et à montrer ce qu'il est lorsqu'il n'est plus en représentation, et ne joue plus son rôle accoutumé. C'est toute la fonction du « théâtre dans le théâtre », dans lequel le personnage se trouvant dans une situation qui n'est plus la réalité ordinaire, et où il n'a plus besoin de jouer son rôle hypocrite, va enfin se dévoiler. C'est par exemple toute la logique de la scène entre Tartuffe et Elmire, où la jeune femme se met à jouer un rôle en faisant croire au faux dévot qu'elle n'est pas insensible à sa personne ; celui-ci, sorti de la réalité où il jouait le saint, dévoile - dans une véritable scène de théâtre ! - la vérité sur ses intentions et sa personnalité. Ainsi, par un renversement paradoxal, le théâtre dans le théâtre affirme que c'est dans la réalité que les gens sont des acteurs en représentation, et que c'est seulement par la fiction du spectacle que la vérité va enfin pouvoir apparaître.

L'intitulé de notre programme d'agrégation, « le pouvoir en scène », se trouve au cœur de cette problématique, et contient une ambiguïté productive de sens dont la double dimension est particulièrement intéressante. En effet, comment interpréter cette expression de « pouvoir

³ Cf. Jean Dubu, *Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.

⁴ « Dès 1560 à Poitiers, puis à Nîmes (1572), Figeac (1579), Montpellier (1598), les synodes interdisent, outre les divertissements des foires, les « Comédies, Tragédies, Farces, Moralitez et autres jeux joués en public ou en particulier, veu que de tout temps cela a esté deffendu entre les Chrestiens, comme apportant Corruption de bonnes mœurs, mais surtout quand l'Escriture sainte y est prophanée ». Dubu, *Les Églises chrétiennes et le théâtre*, p. 20.

en scène » ? S'agit-il du fait que les auteurs mettent en scène le pouvoir ? Ou que ce qui est porté au théâtre c'est le fait précisément que le pouvoir en soi est une mise en scène ? La réponse est bien évidemment que les deux interprétations sont également justes : le théâtre met en scène un pouvoir qui relève lui-même de la mise en scène. Or, le paradoxe, c'est que ce redoublement fonctionne aussi bien comme une addition que comme une soustraction, car, d'un côté, si le spectacle qu'on nous propose relève bien d'une théâtralisation de ce qui est déjà du théâtre, d'un autre côté, ce que le théâtre donne à voir c'est moins le spectacle du pouvoir que ses coulisses, l'envers du décor, le « roi nu », c'est-à-dire la réalité occulte du pouvoir, ce que le public ne devrait pas voir. La mise en scène du pouvoir au théâtre par l'auteur vise à phagocyter la mise en scène du pouvoir dans la réalité par le souverain. La mise en abîme relève ici de la déconstruction.⁵

De fait, le théâtre confronte le pouvoir à son miroir, et met en évidence que le pouvoir lui-même n'est qu'un théâtre. La réalité du pouvoir, c'est sa capacité à faire illusion. Le souverain est avant toute chose un excellent acteur, excellent au point de faire croire à l'ensemble du peuple à la réalité de son « jeu », dans tous les sens du terme.

Dès le début de la pièce, Shakespeare nous présente un Gloucester capable de contrefaire à la perfection l'amour et la pitié ; Godounov joue le petit saint qui ne n'a d'autres soucis que la religion ; Cinna joue au héros libérateur de la République, quand il poursuit surtout son désir amoureux ; et Arturo cherche par tous les moyens à se faire passer pour une terreur quand il n'est en réalité qu'un minable ; notons cependant qu'Auguste seul se distingue nettement et semble véritablement sincère ; alors que Richard et Boris vont jouer à se faire supplier pour accepter le pouvoir qu'ils convoitent plus que tout, il semble qu'Auguste ne mente pas quand il déclare envisager de le quitter. Nous verrons d'ailleurs que la pièce de Corneille à maintes occasions se distingue très nettement des trois autres dans la vision qu'elle donne du pouvoir. De plus, en mettant en scène les coulisses du pouvoir, le théâtre donne éventuellement à voir une image du souverain qui lui ferait perdre immédiatement toute crédibilité et toute légitimité si elle apparaissait en public. C'est le cas chez Shakespeare et Brecht, mais dans une mesure bien moindre chez Pouchkine ou Corneille. Si Dimitri est un usurpateur qui s'assume parfaitement en tant qu'acteur, Godounov n'est jamais saisi en flagrant délit de mensonge ou de corruption, même lorsqu'une scène le donne à voir dans son intimité ; quant à Auguste, il semble digne de son rôle, aussi bien en privé qu'en public.

C'est ici que la théorie des deux corps du souverain vient éclairer notre propos⁶ ; le premier corps, celui de la vie privée, relève de la réalité physique et psychologique du souverain ; le deuxième, par lequel celui-ci incarne la Nation, est celui qui apparaît en public, devant le peuple, avec tout l'apparat et tout le prestige de la fonction. Le premier est évidemment bien réel, alors que le deuxième peut très bien n'être qu'une fantasmagorie. Si Boris et Auguste sont des personnages dont les deux corps semblent s'accorder, une opposition radicale apparaît à l'inverse dans les deux corps de Richard, de Dimitri, et d'Arturo. Or,

⁵ « Ainsi les images de déguisement et les situations théâtrales qui abondent dans *Richard III* ont pour fonction de délivrer un message sur la vanité du pouvoir et la nature essentiellement artificielle de la réalité humaine. Mais elles le font en mettant le théâtre lui-même en scène et en dévoilant du même coup les mécanismes de l'illusion théâtrale. » Jean-Jacques Chardin, *Richard III : Dramaturgie des ambiguïtés*, Paris, Messene, 1999, p. 127.

⁶ Cf Ernst H. Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi : Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. J-P. et Nicole Genet, in *Œuvres*, Paris, Quarto, Gallimard, 2000 (1957).

paradoxalement, cela ne nuit en rien à leur carrière, bien au contraire : c'est au contraire la conscience et la maîtrise de cette opposition qui fait toute leur force⁷.

Richard n'est pas d'ailleurs seulement acteur, il est également auteur et metteur en scène, puisque c'est autour de lui et de son jeu que les autres personnages vont se définir eux-mêmes, et jouer le rôle que le souverain-metteur en scène écrit pour eux. Ainsi, la cour et l'État entier deviennent un théâtre gigantesque où chacun joue d'autant mieux son rôle qu'il a de foi, ou fait semblant d'en avoir, dans la réalité de celui que joue le souverain. Des ministres jusqu'au peuple, chacun comprend bien que son intérêt profond consiste à bien jouer son rôle. Nos auteurs s'attachent donc à montrer que c'est dans la réalité que les hommes mentent et que c'est seulement sur le théâtre que la vérité apparaît. Les hommes politiques, les souverains, sont des acteurs, des mimes, des marionnettes, qui jouent un rôle et ne tirent leur prestige que de leur pantomime, à laquelle les gens croient. La mise en scène du pouvoir permet d'en démontrer toute l'hypocrisie, et de mettre à jour la conscience criminelle des acteurs du pouvoir. L'utilisation des monologues, des apartés, des dialogues avec un confident, permet au dramaturge de rendre transparente la conscience de ses personnages, de montrer leurs défauts et leurs faiblesses, de dénoncer l'illusion par laquelle ils prennent le pouvoir et s'y maintiennent.

C'est tout le sens du recours à la fable qu'opère Bertolt Brecht : pourquoi représenter Hitler sous la forme d'un gangster de Chicago, pour signaler ensuite, à l'aide de panneaux, que c'est bien à Hitler qu'on fait ici allusion ? Parce que, de fait, la représentation farcesque du dirigeant nazi sous les traits d'un gangster est plus proche de la réalité du personnage que la représentation de lui-même sous forme d'homme politique qu'il cherche à imposer au public allemand. Hitler *est* un gangster qui *joue* à l'homme d'État. La représentation théâtrale sur la scène est une déconstruction de la représentation politique : Brecht affirme ainsi la capacité de la fiction à révéler certaines facettes de la réalité face au mensonge cultivé dans la représentation publique. Le but de Brecht était de démontrer en particulier avec quelle facilité l'ascension d'Hitler aurait pu être stoppée, si seulement le public allemand ne s'était pas laissé tromper par les artifices de la mise en scène politique.

L'action politique elle-même n'est pas d'une nature fondamentalement différente de l'action au théâtre.

Lorsqu'il confie à Clarence qu'il va travailler à sa libération, Richard se trahit par la métaphore théâtrale qui révèle la véritable nature de ses agissements (Richard III, I, 1, 111). « Perform » signifie bien sûr « agir » mais aussi « jouer la comédie ». En fait la conquête du pouvoir est fondée sur la stratégie théâtrale de la dissimulation⁸.

Le refus de Richard d'accepter la couronne, la mise en scène à laquelle il se livre sur les conseils de Buckingham (acte III, scène 7) ne relèvent pas seulement de l'invention de Shakespeare, et d'une volonté du dramaturge d'établir un parallèle entre l'art du spectacle et celui de la politique, mais se trouvent curieusement avoir un écho dans l'histoire bien réelle de la Russie, et pas seulement dans la pièce de Pouchkine : Ivan IV et Godounov s'étaient

⁷ « Le motif essentiel est peut-être celui de l'imagination. Importe non pas toujours ce qui est, mais ce que les hommes se figurent être. Le soi-disant Dimitri est un personnage de légende. C'est une personne qui joue un rôle et, pour cette raison, est toujours en déséquilibre entre ce qu'il est, ce qu'il figure, ce qu'il se figure. » Jean-Louis Backès et Tatiana Victoroff, *Présentation de Boris Godounov*, 2018, <http://sflgc.org/agregation/backes-jean-louis-boris-godounov-de-pouchkine-presentation> .

⁸ Jean-Jacques Chardin, *Richard III : Dramaturgie des ambiguïtés*, 1999, p. 121.

eux-mêmes livrés à ce genre de comédie, avec le même résultat⁹. On comprend ainsi parfaitement l'intérêt du dramaturge russe pour l'auteur anglais, qui trouve sous la plume de ce dernier aussi bien une leçon de théâtre qu'un cours de science politique.

Démonter la mise en scène du pouvoir, montrer la nudité du souverain dépouillé de tous ses appareils, porter aux yeux du public la vanité du monarque, et démonter les rouages de la fascination qu'il exerce, telle est la mission essentielle que se donnent nos œuvres.

La seule gloire dont disposent les princes sont leurs titres et l'apparat est ce qui donne vie à la monarchie. Le pouvoir contraint à la ruse, à la dissimulation, au jeu sur l'apparence et la réalité ; il est un rôle qui masque la profondeur de l'être intime. [...] Et dépouillé des oripeaux du pouvoir, le roi est nu et seul¹⁰.

Exploration et exposition de la conscience

Cependant, la logique du *Theatrum Mundi*, dans le cas de nos œuvres, ne se limite pas à démontrer la nudité du roi. Mettre en évidence l'inanité de ce qui est vu s'accompagne implicitement d'une démonstration de l'importance du non vu. C'est ici que le genre théâtral donne toute la mesure de son potentiel par l'utilisation de l'aparté ; en particulier, dans la pièce de Shakespeare, le dramaturge use très régulièrement de ce procédé pour délivrer sur la scène ce qu'Adorno appellerait un « contenu de vérité », contenu qui n'est jamais accessible au public dans la réalité, à savoir précisément le fond de la pensée du souverain. Ce que le théâtre donne donc « à voir » – rappelons en passant que c'est la signification même du mot 'théâtre' – c'est ce qui normalement est invisible, à savoir le contenu d'une conscience.

Or un point commun remarquable entre les consciences de ces différents hommes d'État que nous présentent nos pièces et qu'elles sont toutes plus ou moins, à des degrés et selon des modalités diverses, déchirées. Ce que nos pièces nous montrent c'est donc 1) le déchirement de ces consciences, et 2) la manière dont les personnages gèrent ce déchirement.

Richard III, pour commencer par lui, assume au début de la pièce ce déchirement avec, il faut bien le dire, une forme de jouissance : loin que cela le trouble, son hypocrisie, sa vilénie, sa capacité à tromper, mentir, trahir, apparaissent à ses propres yeux, de manière tout à fait machiavélique, comme la supériorité de son esprit sur celui des autres, une sorte d'organe supplémentaire dont les autres ne seraient pas pourvus, grâce auquel il manipulerait son entourage, et s'assurerait ainsi de les dominer aisément. Il semble même y trouver une forme de justice : la supériorité de son intelligence serait une juste compensation à la difformité de son corps dont la nature l'a affligé. Cela est particulièrement visible dès les débuts de la pièce par la manière dont il parvient à séduire Anne : tout laid qu'il soit, il parvient à la faire céder avec bien plus de facilité que s'il était seulement très beau.

Cependant, cette « bonne conscience » dans le mensonge ne se maintient pas jusqu'à la fin. Richard se sent très sûr de lui aussi longtemps que les conséquences de ses mensonges pèsent peu, et que la dynamique de sa carrière le porte vers le sommet. Mais plus il avance, plus ces mensonges pèsent lourd et ralentissent cette dynamique. D'acte en acte, Richard prend conscience qu'il a créé lui-même un engrenage infernal dont il ne peut plus se sortir et qui l'entraîne à la catastrophe. La nécessité du repentir se développe alors, mais lorsqu'il est bien trop tard : « Outre le remords du second meurtrier, les mots « repent » et « repentant » sont

⁹ Cf : Nicholas Riasanovsky, *Histoire de la Russie des origines à 1992*, Robert Laffont, 1994 (1993), p. 167 et sq.

¹⁰ Jean-Jacques Chardin, *Richard III : Dramaturgie des ambiguïtés*, 1999, p. 123.

prononcés cinq fois dans la pièce... dont quatre par Richard ! »¹¹ La pièce de Shakespeare nous raconte donc moins la carrière du souverain Richard que celle de sa conscience, fracturée d'abord, déchirée ensuite, et détruite enfin, lorsque les fantômes de ses victimes viennent la hanter la nuit qui précède sa mort.

Émule de Shakespeare, Pouchkine a choisi une stratégie totalement différente pour présenter le contenu de la conscience des deux personnages principaux de sa pièce.

En ce qui concerne Boris Godounov, le fond de sa conscience demeure inaccessible aux spectateurs jusqu'au dénouement. Le dramaturge russe, en rusant aussi bien avec l'histoire qu'avec les nerfs de son public, multiplie les signaux ambigus qui peuvent faire croire à la culpabilité de Boris dans l'assassinat du jeune Dimitri, sans que jamais aucun de ces signaux ne puisse réellement permettre de trancher le débat de manière définitive. Bien au contraire : un dosage savant d'indices contraires permet de ménager l'incertitude jusqu'au bout. Dans la première scène, les accusations catégoriques du prince Chouïski se heurtent à l'impaviderité du tsar ; le public ne saurait dire si cela signifie que Boris est un acteur absolument hors norme, ou s'il n'est pas tout simplement innocent. Dans la suite de la pièce, lorsque Boris semble s'accuser lui-même, et paraît éprouver des remords de conscience, à aucun moment il ne délivre le moindre indice qui pourrait permettre d'affirmer que ces remords sont liés à la mort du jeune Dimitri. Dans la scène XV, le patriarche propose de ramener les restes de l'enfant à Moscou ; Boris est alors pris d'un malaise ; on pourrait y voir le signe de sa culpabilité, mais on ne saurait dire qu'il y a là une preuve formelle. Enfin, dans sa confession à son fils, Boris ne fait guère d'allusions à Dimitri, même si on pourrait éventuellement en voir une ; il semble d'ailleurs se repentir davantage de n'avoir pas été assez ferme avec le peuple, que d'avoir été trop cruel, et il ne conseille pas à son héritier d'être plus humain que lui, bien au contraire. Si « toute une série d'indices concordants », comme diraient nos juristes modernes, semblent le désigner comme coupable, il n'en reste pas moins que Boris emporte son secret dans la tombe¹².

Il en va tout autrement du faux Dimitri ; le texte le désigne clairement comme un usurpateur, et il l'avoue lui-même avec la plus grande franchise à Marina, dans la scène XIII. Si Boris garde tout son mystère, son rival n'en présente aucun. Comme le Gloucester de la première moitié de la pièce de Shakespeare, Grigori jouit de son mensonge et de sa duplicité, et semble en user en toute justice, comme une compensation au décret du sort qui voulait le réduire à ne mener d'autre carrière que celle d'un petit moinillon. Son raisonnement semble être le suivant : pourquoi l'habileté et la ruse seraient-elles des moyens moins légitimes que le hasard de la naissance pour accéder au pouvoir ? Le respect des décrets de la Providence n'est pas le premier souci de ce jeune défroqué. L'heureux sommeil qui s'empare de lui au soir de sa défaite militaire, à la scène XIX, semble démontrer que, toute divisée qu'elle soit, la conscience de Grigori n'est ni tourmentée, ni déchirée, bien au contraire : elle est tout aussi sereine que celle du plus honnête des hommes.

Comment interpréter ce manque absolu de scrupules de conscience ? Faut-il déjà voir dans ce texte de Pouchkine la description de ce type humain du « nihiliste » que dénoncera Tourgueniev ? Ou bien l'affirmation que le caractère essentiel du vrai grand criminel est de

¹¹ Dominique Goy-Blanquet, *Shakespeare : Richard III*, Didier Erudition, 1999, p. 86.

¹² Boris s'exclame : « Rien ne pourra jamais nous apaiser dans les chagrins du siècle : rien, rien du tout, si ce n'est la conscience. Si elle est pure, elle triomphera de la calomnie noire et de la haine. Mais qu'une seule tâche s'y découvre, rien qu'une seule, une tache fortuite, malheur à vous ! » (*Boris Godounov*, Actes Sud, p. 33). De quelle « tache fortuite » parle-t-il ? Le mystère restera entier.

n'avoir peur de rien, et de ne jamais se laisser troubler par quoi que ce soit ? Ou encore, plus politiquement, la remise en cause par Pouchkine d'une légitimité qui serait fondée uniquement sur le sang ? La réaction de Grigori au lendemain de sa défaite est exactement à l'opposé de celle de Richard à la veille de la sienne. Faut-il y voir la marque d'une force de caractère hors du commun, ou à l'opposé celle d'un absolu manque de conscience ? Grigori est-il un héros ou une bête ? Est-il un jeune moine innocent choisi par la Providence pour venger le tsarévitch et punir l'usurpateur, ou une bête apocalyptique envoyée par le diable pour ravager la Russie ? Ou porte-t-il un véritable message politique ? Pouchkine se contente de poser le problème, et laisse le public en débattre.

Bertolt Brecht choisit également une stratégie entièrement nouvelle pour exposer - ou non - les troubles de conscience de son personnage. Durant la quasi-totalité de la pièce, le personnage de Ui semble totalement dépourvu de ce qui pourrait s'apparenter à une conscience. Sous ses allures de gangster, c'est un individu mou et sous influence, dont la carrière est livrée au jeu des forces qui se développent dans le système capitaliste, soumis aux avis contraires de ses proches, qui ne semble pas être capable d'élaborer lui-même une stratégie, et dont personne ne semble comprendre pourquoi il est le chef. Il est évidemment menteur et hypocrite, mais d'une manière totalement différente de celle de Gloucester ; il ment naturellement, inconsciemment, en improvisant sous le coup des événements ; son attitude est extrêmement simple à définir : il se permet tous les crimes, et joue l'innocent, mais avec autant de simplicité qu'un enfant ; on ne le voit jamais préparer ses coups à l'avance comme un joueur d'échecs, ou exprimer une vision politique qui s'apparenterait à du machiavélisme. Richard est un stratège irrésistible, Ui est un sot dont les circonstances politiques et économiques favorisent l'ascension malgré son ineptie. Toute la pièce est construite pour démontrer qu'il eût été très facile de l'arrêter. Nous n'avons donc, jusqu'à la scène XIV, aucun indice sérieux tendant à démontrer que le personnage en question serait davantage pourvu d'une conscience que n'importe quelle bête malfaisante.

Et puis tout d'un coup, renversement radical de paradigme : l'animal est bien lui-même hanté par des problèmes de conscience, exactement comme Richard III. Le spectre de Roma vient lui parler, lui dire ses quatre vérités, rappeler ses crimes, ses trahisons, et prononcer sa condamnation. D'où sort ce spectre ? De l'enfer, de l'au-delà ? De la conscience même de Ui ? Encore faudrait-il qu'il en ait une ! Pour nombre de brechtiens, cette scène est de trop¹³. Nous n'entrerons pas dans cette polémique : la scène est de Brecht, nous commentons l'œuvre de l'auteur, et nous n'avons pas l'intention de la corriger. Tout criminel et minable qu'il soit, Ui demeure un homme, et son parcours, même monstrueux, est - hélas ! - humain. Et l'on ne saurait réduire la raison d'être de cette scène au simple plaisir de Brecht de caresser les oreilles du spectateur avec des réminiscences shakespeariennes. Sans doute l'auteur a-t-il voulu affirmer à travers cette scène que, malgré les apparences, rien de ce qui existe dans l'histoire humaine n'est étranger à la conscience. Alors que Shakespeare et Pouchkine plaçaient celle-ci au-devant de la scène, comme le moteur essentiel de toute action, Brecht a choisi d'avoir l'air d'ignorer son existence, de faire comme si l'histoire n'était menée que par

¹³ « On peut aussi mentionner la « mauvaise réputation » qu'a le tableau 14 (le surgissement du spectre de Roma dans la chambre de Ui) auprès des brechtiens les plus orthodoxes - car montrant une subjectivité, donc une conscience ; [note de bas de page : ainsi que le rappelle Daniel Mortier « certains metteurs en scène ont d'ailleurs préféré supprimer cette scène du spectre. Ce fut, entre autres, le cas de Wekwerth au Berliner ensemble en 1959, de Vilar au TNP en 1960 et de Bosio au Teatro Stabile de Turin en 1964 » (« Brecht et Shakespeare : le spectre de Roma dans *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* », p. 499-510).] Pourtant, cette scène hommage à Shakespeare est ce qui plaît le mieux à d'autres publics, charmés d'y retrouver à la fois les tourments de Richard III « visité » par sa victime Buckingham et ceux de Macbeth, confronté, lui, au spectre de banco. » Isabelle-Rachel Casta, in *Le pouvoir en scène*, 2018, Ellipses, p. 475.

des causes matérielles - et de fait, dans l'ensemble de l'action, ce sont ces causes qui sont fondamentales - pour la faire resurgir brutalement et par surprise, comme un ressort essentiel de l'Histoire qu'on aurait oublié, et qui reviendrait de lui-même pour nous rappeler soudain son existence. Or, une fois de plus, cette conscience est déchirée, détruite, laminée par la malédiction qu'elle a jetée sur elle-même du fait de sa propre turpitude, et vouée à sombrer dans la catastrophe qu'elle a elle-même provoquée. Si la stratégie adoptée par Brecht pour mettre en scène le travail de la conscience est radicalement différente de celle de Shakespeare, la morale qu'il défend n'en reste pas moins la même, même s'il constate que dans la réalité celle-ci reste trop longtemps impuissante : « Et pas un 'Ce n'est pas bien' n'arrête Ui ! ».

Dans la pièce de Corneille, un peu comme dans celle de Pouchkine, nous avons affaire à deux personnages de premier plan dont nous suivons l'évolution et le travail de la conscience : Auguste et Cinna. Ici, en revanche, nous n'avons pas d'intertexte shakespearien. Et de fait, cela ne serait guère possible, puisque la carrière des deux personnages suit une courbe absolument contraire à celle de Richard III.

Nos deux personnages sont également déchirés par des problèmes similaires : pour tous les deux, la question essentielle est celle de la légitimité d'un pouvoir qui s'est construit dans le crime, s'est établi par la tyrannie, mais se maintient désormais dans la paix et l'harmonie retrouvée. Les scrupules qui taraudent la conscience d'Auguste et l'incitent à abandonner le pouvoir trouvent leurs racines dans les mêmes causes qui poussent Cinna à vouloir l'assassiner. De même, les arguments que Cinna, hypocritement croit-il, donne à Auguste pour que celui-ci reste au pouvoir sont précisément ceux sur lesquels sera fondée la réconciliation générale à la fin de la pièce. À l'inverse donc des trois autres pièces, celle de Corneille ne nous présente pas le parcours d'une conscience qui se déchire jusqu'à la destruction, mais tout au contraire celui de deux consciences qui surmontent leurs contradictions internes pour se réconcilier avec elles-mêmes en même temps qu'avec l'autre. Le déchirement de la conscience n'a pas entraîné fatalement la catastrophe ; au contraire, la conscience de ce déchirement et l'analyse de ses causes a permis la reconstruction de l'individu, ainsi que de son rapport à l'autre et au monde.

On peut donc se demander, tant les deux personnages sont mus par les mêmes causes et convaincus par les mêmes arguments, si la décision d'Auguste ne relève pas en fin de compte d'une prise de conscience de la reconnaissance des crimes qu'il a commis en voyant celui que Cinna veut commettre, et qui serait comme un miroir que son ennemi lui tendrait. Sa proposition d'amitié fonderait d'une certaine manière une fraternité entre criminels conscients de leur état, de la dimension de leurs crimes, qui se reconnaîtraient l'un dans l'autre, et comprendraient que vouloir s'assassiner l'un l'autre reviendrait d'une certaine manière à se condamner soi-même à mort.

Cette stratégie du miroir, cette reconnaissance de soi par le spectacle de l'autre, se trouve évidemment au cœur même de la logique du théâtre dont un des principes fondamentaux consiste à présenter aux spectateurs une vision de l'humanité qui leur ressemble. La publication en Angleterre au XVI^e siècle du *Mirror for Magistrates* a probablement influencé Shakespeare, mais beaucoup moins pour la construction du personnage de Richard III que pour celle de certains personnages secondaires, qui, conduits à leur exécution, confessent leurs crimes et avouent mériter leur châtement.¹⁴

¹⁴ « Les personnages du *Mirror* sont presque tous responsables de leurs malheurs, et même s'ils accusent la fortune, ils se reconnaissent coupables et avouent subir un châtement mérité. Schéma que l'on retrouvera à peine déguisé dans les aveux des protagonistes de *Richard III* au moment de leur exécution. Les auteurs utilisent leur

Sans qu'il y ait cependant d'intertextualité entre les pièces de Shakespeare et de Corneille, nous pouvons sans doute légitimement rapprocher la réconciliation d'Auguste avec Cinna de cette logique du *Mirror*, qui veut que l'on prenne conscience de soi d'abord par le spectacle des autres et la confrontation de nos actions avec les leurs. De fait, dans nos quatre pièces, celle de Corneille est la seule où le tyran se trouve confronté à un personnage qui d'une certaine manière peut être considéré comme son double ; Richard III, Godounov, le faux Dimitri, Arturo Ui, sont des solitaires livrés à eux-mêmes, et dont la conscience, probablement pour cette cause, ne s'alarme sérieusement, mais trop tard, que lorsqu'elle se trouve confrontée avec les fantômes de ses victimes. Aucun spectre ne vient rendre visite à Auguste, mais la brutale réalité de la trahison de celui qu'il prenait pour son ami le place face à sa propre conscience bien mieux que ne le ferait un revenant. Heureusement pour lui, il est encore temps d'agir, et de prendre la bonne décision ; cette prise de conscience le sauve lui, en même temps que la paix et l'empire.

La conscience et ses réalisations

Ce double sauvetage ne relève pas d'un heureux hasard. Dans nos quatre pièces, l'activité de la conscience est sans cesse confrontée à la réussite de ses propres entreprises, et les résultats obtenus concrètement dans la réalité politique semblent servir de pierre de touche pour décider de la validité des choix et des stratégies de la conscience ; mais cette question est plutôt complexe en réalité.

Or, avant d'interroger le spectateur sur la question de la réussite dans le réel, nos pièces nous invitent à nous interroger d'abord sur la nature même du réel, et sur son rapport avec les rêves et les fantasmes. Nous avons déjà souligné que la fonction même de la stratégie du « théâtre dans le théâtre » était bien de révéler ce qui dans la réalité ne relève que de l'apparence, du décor. Nous avons déjà vu que Richard III comme Godounov savent admirablement se mettre en scène. Mais nos pièces vont beaucoup plus loin que la simple dénonciation des artifices politiques : elles nous renvoient en fait une image fondamentalement négative du monde réel, déchu de sa capacité à porter à lui seul la vérité. Le problème n'est pas simplement qu'il y a des mensonges dans le monde, mais bel et bien que la société et l'État tout entiers se construisent fondamentalement sur des mensonges. La réussite en politique ne saurait donc effectivement servir à elle seule de pierre de touche pour décider ou non de la validité d'une stratégie. Loin de là, nos quatre œuvres semblent vouloir démontrer, à travers des exemples historiques bien concrets, que ce que les hommes peuvent bâtir et prendre pour une réalité peut au fond n'être qu'une construction chimérique, destinée à disparaître aussi vite qu'un rêve, face auquel même un spectre aura davantage de consistance.

La conquête du pouvoir par Gloucester, durant trois actes, semble menée de main de maître, et réussir parfaitement. Or, sitôt celui-ci assis sur le trône, son pouvoir semble immédiatement très fragile, et menace de s'écrouler très vite. Ce que Gloucester a construit ne semble pas plus solide qu'un rêve, et ne paraît pas devoir durer beaucoup plus longtemps qu'une représentation théâtrale.

Plus important encore que la comédie est ce que j'appellerai le durcissement du rêve en histoire. Dans *Richard III*, comme ailleurs dans Shakespeare, les rêves ne constituent pas des touches décoratives ni de simples aperçus sur la psychologie individuelle. Ils sont essentiels pour comprendre le pouvoir. L'un des signes

caractéristiques du pouvoir, et de tout pouvoir illégitime en particulier, est sa capacité de provoquer des cauchemars, d'engendrer des images étranges, d'altérer les formes de l'imaginaire. C'est pourquoi Gloucester est dépeint dès le début de la pièce comme quelqu'un qui fait un trafic de « *drunken prophecies, libels, and dreams* » (I, 1, 33)¹⁵.

Il en va de même de l'entreprise de Grigori qui n'est rien d'autre qu'un rêve absurde, qui ne parvient à prendre consistance très momentanément que parce que certains trouvent leur intérêt à faire semblant d'y croire, et d'autres y sont contraints. Les lecteurs de Pouchkine savent parfaitement ce qu'il adviendra du faux Dimitri, et il n'y a aucun suspens.

De manière beaucoup moins certaine à la date où il écrit, mais pas beaucoup moins vraie, Bertolt Brecht affirme que la construction hitlérienne n'est qu'un château de cartes qui ne tient debout que parce que personne ne semble voir qu'il ne repose sur rien. De ce point de vue, l'utilisation des spectres par Shakespeare et Brecht peut se justifier par le besoin de dénoncer l'inanité de ce que chacun prend pour la réalité :

Le théâtre est un jeu d'ombres qui construit un monde fictif, mais il est aussi une école du voir qui apprend aux spectateurs à débusquer les faux-semblants et à se défier des illusions¹⁶.

Les discours, comme les constructions politiques des personnages, paraissent parfois moins vrais que l'intervention des fantômes. Très habilement, Ui comme Richard savent à la fois jouer sur les mensonges et énoncer des vérités brutales ; ils usent aussi bien de l'artifice qu'ils semblent maîtriser les règles de la *realpolitik*. Le dialogue de Ui avec la veuve Dullfeet est un pur chef-d'œuvre de ce point de vue, de même que les deux scènes de séduction auxquelles se livrent Richard, aux premier et quatrième actes. Mais ce qu'il y a de réaliste dans ces discours ne peut masquer le grotesque de l'ensemble de leurs propos, et des contradictions monstrueuses dans lesquelles ils se noient ; à l'opposé, les discours des spectres sont des modèles de logique et de cohérence. Ainsi, la vérité sur le monde paraît habiter un autre lieu que la réalité, laquelle se perd dans l'illusion, l'incohérence, et le mensonge. Chez Shakespeare comme chez Brecht, le théâtre n'est ni imitation, ni leçon de morale, ni production de beauté ou de vertu ; loin de tout ça, il est essentiellement dénonciation de la fausseté du monde.

Il faut souligner ici que l'ensemble de nos auteurs écrivent dans des périodes qu'on pourrait qualifier de « temps des troubles », où les changements de gouvernement, de religion, de régime, les crises économiques, les crimes politiques, les complots en tous genres et les divisions de la société réduisent sans cesse le pouvoir à se livrer de fait à d'improbables démonstrations d'impuissance, chaque fois qu'il prétend établir un ordre quelconque.

La pièce de Corneille est la seule qui semble vouloir donner de la réalité politique une image affirmée, et lui accorder une certaine consistance. Du chaos de la guerre civile, un ordre a réussi à émerger, et la paix s'est enfin imposée. Auguste n'est pas un rêveur ; il a su, comme le conseille Machiavel, faire d'un seul coup tout le mal qu'il jugeait nécessaire pour asseoir son empire, pour n'avoir plus besoin ensuite que de se faire aimer du peuple, et il y est parvenu. La stratégie qu'il a su élaborer et à laquelle il a su se tenir fonctionne de manière

¹⁵ Stephen Greenblatt, « Le cauchemar de la royauté : Richard III », in *Figures de la royauté en Angleterre de Shakespeare à la Glorieuse Révolution*, études réunies par François Laroque et Franck Lessay, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, p. 19.

¹⁶ Jean-Jacques Chardin, *Richard III : Dramaturgie des ambiguïtés*, 1999, p. 143.

durable dans le temps ; il lui suffit désormais de pas se laisser divertir de sa route, de se maintenir fermement dans ses résolutions pour que son œuvre se maintienne et se solidifie. Dans *Cinna*, la réussite objective du souverain peut donc éventuellement servir de preuve pour garantir la solidité des principes auxquels obéit sa conscience¹⁷.

Mais cette règle ne vaut pas pour l'ensemble de notre corpus : dans la première partie de la carrière de Gloucester, c'est plutôt la duplicité de sa conscience qui semble faire sa force, quand cette même duplicité le perdra ensuite ; chez Ui, ce sont plutôt les structures mêmes du capitalisme qui expliquent son ascension, et la compatibilité des lois du gangstérisme avec celles du monde des affaires. Quant à la pièce de Pouchkine, elle semble affirmer que l'histoire ne fait que se moquer des hommes : tout bon Tsar qu'il ait pu être, Godounov et son héritier n'en sont pas moins balayés sans qu'on puisse dire précisément quelle cause les emporte : le hasard de la maladie, la versatilité du peuple, la trahison des amis, ou une forme de justice providentielle. On ne saurait non plus trouver dans l'ascension - pas plus que dans la chute ultérieure - de Grigori de leçon d'histoire, ou de morale politique. Dans la pièce de Pouchkine, les hommes poursuivent des rêves, parfois ils réussissent, parfois ils échouent, mais dans aucun des deux cas les événements, la réalité, ne peuvent être véritablement considérés comme une sanction logique ou rationnelle de leur conduite, de leur moralité, ou de la solidité des principes de leur conscience.

La réalité, l'Histoire, ne constitue donc pas une épreuve décisive pour l'ensemble des auteurs de notre corpus. On remarquera en passant qu'ils rejoignent, chacun à leur manière bien entendu, la leçon de Hegel selon laquelle l'histoire n'a rien à nous apprendre¹⁸. Cela signifie-t-il qu'il n'y a pas de moyen d'éprouver la vérité d'une représentation du monde ?

Cependant, nos œuvres nous ouvrent une autre voie pour éprouver ce genre de vérité, et cette voie est celle de *l'adaequatio* de la conscience avec elle-même, et que nous appellerons, pour faire plus simple, celle de la cohérence interne de la conscience.

Maîtrise de soi, maîtrise du monde

Cette voie apparaît de manière particulièrement claire dans la pièce de Corneille, mais nous allons voir qu'elle se trouve de fait également dans les trois autres œuvres.

Corneille est le seul qui montre au public un chef d'État réellement conscient et honnête, qui puisse être donné en modèle, tandis que les trois autres auteurs se cantonnent dans la dénonciation des travers, voire du côté monstrueux du pouvoir. La maîtrise d'Auguste s'exprime dans ce vers célèbre entre tous : « Je suis maître de moi comme de l'univers ». Il y a évidemment ici une relation de cause à effet : la maîtrise de soi-même est la première des conditions préalables à la maîtrise du monde. Or Auguste n'est pas le seul à tenir ce raisonnement : Richard III, Grigori, raisonnent de la même manière, sans parvenir pour autant au même degré de maîtrise ; et dans une moindre mesure Godounov et Ui adhèrent à leur

¹⁷ « George Steiner, dans *La Mort de la tragédie*, affirmait que Corneille est plus moderne, peut-être plus clairvoyant que Shakespeare, car il avait perçu cette vérité fondamentale : la politique est la traduction de la vérité en action, et l'esprit, s'enfermant dans le discours, fait perdre à l'homme qui agit toute liberté » Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde*, Gallimard, 2012, p. 38.

¹⁸ « (L'histoire) est vide ; il n'y a rien à apprendre d'elle si l'on n'apporte pas avec soi la raison et l'esprit. » *La philosophie de l'histoire*, édition réalisée sous la direction de Myriam Bienenstock, le livre de poche, 2009 (1831), p. 127.

manière à cette logique ; pourquoi cela ne fonctionne-t-il donc pas avec eux alors que cela fonctionne avec Auguste¹⁹ ?

Un des traits les plus remarquables du caractère de Richard III consiste effectivement dans cette parfaite maîtrise de soi, de sa parole, de son discours, de ses gestes, à tous les instants, et de manière continue jusqu'à sa mort. Dans son esprit d'ailleurs, cette maîtrise est d'autant plus un tour de force²⁰ qu'il lui faut changer de personnage en permanence, et assumer tous les rôles à la perfection, de l'amoureux transi au chef de guerre, en passant par le dévot. Aussi cette maîtrise de lui-même lui apporte-t-elle d'abord tout ce qu'il espère : le pouvoir et les femmes ; cependant, son entreprise si bien menée lui échappe finalement, et s'écroule, alors qu'avec Auguste elle se fortifie avec le temps ; pourquoi ?

Le même problème se pose exactement dans les mêmes termes avec Grigori qui se révèle un excellent acteur, se maîtrisant parfaitement à tout moment, qu'il lui faille jouer le dévot catholique, le sauveur de la Russie, le général, ou l'amoureux - peut-être le seul rôle dans lequel il soit sincère ; exactement comme dans le cas de Richard, il est parfaitement conscient de cette maîtrise, il la cultive, elle fait sa fierté, et lui apporte d'abord ce qu'il recherchait : encore une fois, le pouvoir et la femme. Or, même si la pièce de Pouchkine ne le montre pas, le public sait bien que le règne du faux Dimitri sombrera en moins de temps qu'il n'aura fallu pour l'établir. Comme dans le cas de Richard, donc, la maîtrise de soi n'aura permis qu'une maîtrise très éphémère du monde.

Le problème se pose en des termes assez différents pour Godounov et Ui ; tous deux font également de gros efforts pour se maîtriser eux-mêmes, en particulier en public, mais ils n'affirment pas, et auraient tort de le faire, que c'est par la seule puissance de leur esprit qu'ils maîtrisent leur entourage ; ils n'hésitent pas à reconnaître que bien souvent les événements sont imprévisibles et leur échappent, que leur entourage est incontrôlable, et qu'il leur faut souvent s'adapter à des changements sur lesquelles ils n'ont aucune emprise. Comme César Borgia, Godounov a tout prévu, sauf sa propre mort. Quant à Ui, il ne saurait davantage expliquer son ascension à la fin de la pièce, qu'il ne comprend pourquoi il n'arrive à rien au début. La maîtrise de soi n'apparaît avec eux que comme un accessoire nécessaire, mais très loin d'être suffisant pour maîtriser le monde.

Comment donc expliquer ces divergences fondamentales dans la conception de la maîtrise ?

La réponse saute aux yeux : le Moi que construit la conscience de l'empereur Auguste est un, et en cohérence avec le monde, alors que celui que construit Richard est divisé, et en conflit avec le monde. La maîtrise n'est donc qu'une question secondaire relativement à la cohérence du Moi et à son rapport au monde. Ce que le personnage construit au cours de sa carrière politique c'est d'abord lui-même, et son œuvre n'est finalement rien d'autre que le reflet de

¹⁹ Apostolidès voit dans le personnage d'Auguste la synthèse du héros et du roi : « *Cinna* (1642) marque un tournant dans la production de Corneille. L'action ne se situe plus au moment de l'établissement de l'État mais dans le temps de sa plus haute gloire, sous le règne d'Auguste. Le trône impérial est affermi ; le héros ne constitue plus une nécessité pour le gouvernement, car la figure du prince a fusionné avec la sienne. Auguste réalisera cette symbiose par un acte de clémence solennelle ; ainsi le héros et le roi ne seront plus séparés comme dans les œuvres antérieures. Les dissensions qu'ils introduisaient au sein de l'État naissant se trouvent abolies ; leur opposition se voit résolue dans la figure impériale qui unit en elle tous les contraires. Auguste prouve en un même acte qu'il est un héros, parce qu'il sait se vaincre, et un roi, parce qu'il pardonne aux conjurés. » Jean-Marie Apostolidès, *Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Les éditions de Minuit, 1985, p. 63.

²⁰ « Conscient sans conscience, c'est ce qui fait – provisoirement – sa force ». Dominique Goy-Blanquet, *Shakespeare : Richard III*, 1999, p. 83.

son Moi : si celui-ci est un, et cohérent avec lui-même, s'il est assez solide pour ne pas changer au grès des circonstances, son œuvre le sera également ; si au contraire le Moi est changeant, divisé, protéiforme, son œuvre ne sera qu'un château de cartes. La construction du Moi et la maîtrise du monde n'ont donc de sens que si elles s'appuient d'abord sur une maîtrise du premier face aux fluctuations de ce dernier. La faute fondamentale de Richard est de s'être laissé séduire par le prestige du pouvoir, et d'avoir laissé son Moi se diviser pour s'adapter aux exigences diverses de la conquête de celui-ci. Ce faisant, il a négligé de se construire lui-même en tant que lui-même, et a détruit ainsi à l'avance ce Moi qui aurait dû être le maître de son œuvre. À l'inverse, Auguste tire sa force de vouloir d'abord être lui-même, et de se refuser à se changer en quoi que ce soit, y compris devant la trahison et la menace de la mort.

Le pouvoir consiste donc d'abord en un pouvoir sur soi-même ; c'est fondamentalement une question de conscience. Le terme « pouvoir » relie la conscience dirigeante au monde dirigé. Il ne peut donc grandir qu'autant que la conscience dirigeante se fortifie d'abord elle-même. À l'inverse, une conscience qui se déconstruit elle-même détruit en même temps son œuvre. Ainsi donc, la conscience se construit ou se détruit en même temps qu'elle construit ou détruit son œuvre dans le monde.

La légitimité du pouvoir à l'épreuve de la conscience

Nous commençons donc à voir maintenant comment nos pièces reposent la question de la légitimité du pouvoir. Cette question fondamentale est traitée dans les quatre œuvres, et elles la posent évidemment aussi dans les termes classiques : cette légitimité provient-elle de l'héritage, de l'élection, des capacités personnelles du souverain, ou du simple fait d'avoir réussi à le prendre et de l'exercer²¹ ? Nous voyons toutes ces questions apparaître ici ou là au gré des circonstances historiques ; Richard III et Godounov ont commencé par éliminer ceux qui les précédaient dans l'ordre de succession, Godounov se fait élire par l'assemblée des boyards, le faux Dimitri fonde ses prétentions sur sa fausse lignée, Auguste est à la fois un héritier, un conquérant, et un souverain capable d'assurer la prospérité de l'empire ; Ui se contente de sa capacité à s'emparer du pouvoir pour toute légitimité, tout en affirmant cependant qu'il est le seul capable d'assurer la sécurité dans la cité. Toutes ces questions classiques sont posées par nos œuvres, mais reléguées au second plan au profit d'une autre plus importante et qui les transcende : la cohésion de la conscience avec elle-même et la cohérence de son projet avec le monde.

Avant donc d'être une affaire de loi ou d'État, la question de la légitimité du souverain trouve sa source dans la conscience de celui-ci²². On comprend dès lors beaucoup mieux pourquoi il

²¹ Marienstras analyse ainsi la question de la légitimité chez Shakespeare : « La royauté doit être héréditaire, mais cela ne suffit pas : le monarque doit gouverner selon la loi (il n'est pas au-dessus des lois, souligne la maxime anglaise : *the king is under the law*) ; il doit aussi gouverner selon la justice, car il est le représentant de Dieu, mais en tempérant la justice par la miséricorde ; il doit régner avec l'assentiment du peuple (ce mythe est d'une force que l'on néglige souvent) ; conformément aux conseils éclairés des meilleurs esprits du royaume ; avec la force du lion et la ruse du renard, mais au service de l'intérêt collectif... S'il ne réunit pas ces qualités, il se délégitime. On voit que si la légitimité incontestable est hors d'atteinte, elle devient, chez Shakespeare, un principe explicatif formidable : tout ce qui va mal dans le monde sublunaire, soumis aux fluctuations du temps, aux passions d'hommes marqués par le péché originel, a aussi pour cause l'impossibilité où l'on est de retrouver une légitimité perdue. Chez Shakespeare, le mythe de la légitimité introuvable est presque aussi fort que celui du jardin d'Éden. » Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde*, 2012, p. 38.

²² « Le théâtre classique est la bataille de la conscience. Des exigences rivales entrent en lutte, l'honneur, l'amour, la fidélité à son clan ou à son roi, la raison du cœur et la raison d'État. Ces exigences se partagent le champ de conscience comme différentes armées se répartissent sur le champ de bataille. Toutes ne triompheront

est absolument nécessaire que Bertolt Brecht accepte de doter Arturo Ui d'une conscience, malgré qu'il en ait, car si l'on pouvait faire l'économie de celle-ci, la question de la légitimité du pouvoir ne pourrait plus se poser qu'en termes factuels : le seul pouvoir légitime serait celui qui *est*. L'existence même du pouvoir suffirait à le fonder et à le légitimer. Pour nier cette proposition, il faut accepter de poser, ce qui est le principe même du *Theatrum Mundi*, que ce qui *est* ne contient pas nécessairement la totalité de la vérité ; la question de la légitimité est précisément celle qui établit le lien entre la réalité du pouvoir et sa vérité. S'il n'y a pas de vérité en dehors de la réalité, la question de la légitimité ne se pose plus vraiment, puisqu'il n'y a plus rien à redire sur ce qui est.

Pourquoi la question se pose de manière beaucoup plus urgente pour Brecht ? L'explication se trouve probablement dans le fait que, en 1941, Brecht ignore tout de ce que sera la fin d'Hitler, et que la catastrophe imminente qui le guette n'est guère prévisible à un moment où le dictateur a pratiquement triomphé de toute l'Europe. À cette date, la victoire d'Hitler semble quasiment définitive, et il faudra attendre février 43 avec la victoire des soviétiques à Stalingrad pour que l'espoir revienne. À la date à laquelle Brecht écrit, si l'on n'observe que les faits, le triomphe d'Hitler est complet, et il semble promis à une longue durée. Sur quoi fonder l'accusation d'illégitimité contre un pouvoir dont la guerre et l'histoire viennent de valider la puissance et l'efficacité ? Imaginons la pièce de Brecht sans le tableau 14 : le triomphe du minable Ui paraît alors complet et définitif. Le dramaturge ne pouvait donc s'en tenir simplement aux faits qu'il avait sous les yeux.

D'où la nécessité du recours au spectre, qui affirme qu'une Vérité supérieure existe ailleurs que dans la réalité, et que l'entreprise hitlérienne est vouée à l'échec. Or, où pourrait se trouver la cause fondamentale de cet échec futur ? Sûrement pas dans le monde qu'Hitler vient de vaincre, et même d'écraser. Elle ne peut donc se trouver qu'en lui-même. La seule cause capable d'abattre désormais Hitler, elle est en Hitler lui-même, c'est sa propre folie, l'incohérence de sa construction, qui trouve sa source dans le manque absolu de cohésion de sa propre conscience²³.

La problématique du spectre, loin de se limiter à un artifice de mise en scène, englobe donc les questions à la fois de la conscience, de la légitimité, et de l'être, et nous pouvons nous demander dans quelle mesure ce qui est vrai pour Richard pourrait l'être aussi pour le Ui de Brecht, sachant que le premier a nourri le second, mais que Brecht était clairement matérialiste :

Les apparitions des spectres de toutes ses victimes plongent Richard dans une crise de conscience que traduit le grand monologue de l'acte V. En fait, plus que d'un monologue il s'agit d'un dialogue entre deux formes de la conscience, la conscience psychologique, celle qui permet d'accéder à la connaissance de l'activité psychique, et la conscience morale qui assaille l'être de remords. Richard semble avoir intégré une norme éthique qui lui fait prendre conscience de l'abjection de ces crimes. Mais la conscience morale n'est pas sitôt convoquée qu'elle est répudiée parce qu'elle est une figure de la peur : « O coward conscience, how dost thou afflict me ! » (*Richard III*, V, 3, 184). Toutefois, plus Richard cherche à l'évacuer et plus elle s'impose à lui

pas, seul le dénouement, heureux ou malheureux, permettra d'y voir clair. Corneille et Rotrou mettent en scène une stratégie maîtrisée de la conscience. Par la bouche du roi, ils font s'exprimer chacune des pulsions qui se disputent la victoire, avant de laisser le dernier mot à la volonté éclairée par la raison d'État. » Jean-Marie Apostolides, *Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, 1985, p. 92.

²³ « Jean-Marie Valentin constate que Brecht fait du « désaccord avec soi-même » la substance même de sa réflexion. » Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre & politique*, Agone, 2009, p. 58.

pour lui rappeler ses crimes et nier son identité. La conscience fait sourdre en lui une interrogation sur le sens de son être²⁴.

Dans ses nombreux apartés, Richard III expose au public non seulement toute la vilénie de son âme, mais surtout les tenants et aboutissants de la stratégie par laquelle il parvient effectivement à s'emparer du pouvoir. L'affaire serait relativement banale s'il ne s'agissait que d'opposer la fausseté du discours public à la réalité du mensonge ; mais Richard III n'est pas un simple petit Tartuffe ; les plans qu'il élabore, véritablement machiavéliques, le conduisent effectivement au pouvoir, sa stratégie « s'effective » pour parler en termes hégéliens. Il ne s'agit donc pas seulement pour Shakespeare de dénoncer le mensonge, mais également de démontrer l'efficacité de celui-ci, en montrant comment il est un instrument indispensable de la construction du pouvoir qui va régir effectivement l'État²⁵. Le mensonge n'est pas de fait absolument contraire à la réalité, puisque celle-ci, et en particulier le pouvoir, possède une dimension purement fantasmagorique, qui n'a rien à envier au théâtre²⁶, ou à notre cinéma moderne. Ce sur quoi nos juristes fondent la légitimité du pouvoir peut parfaitement reposer sur des bases irréelles : on peut tricher sur son ascendance, on peut forcer une élection, on peut imposer l'exercice de la force brutale comme un droit légitime, rien de cela n'arrête le cours de l'Histoire ; à l'inverse, une conscience divisée, déchirée, ne peut que détruire elle-même tout ce qu'elle a construit.

Conclusion

La question fondamentale à laquelle nos œuvres s'attaquent est donc de savoir ce qu'il y a de vrai au cœur de la fantasmagorie du pouvoir, tel qu'il se présente et se représente. Sachant que le théâtre n'est rien d'autre qu'une représentation, que l'exercice du pouvoir relève du théâtre, et que l'activité politique se fonde essentiellement sur l'illusion, que reste-t-il de solide et de vrai sur lequel appuyer une véritable réflexion sur le monde ? La réponse que nos quatre œuvres apportent est que la vérité d'une représentation se trouve d'abord dans l'unité de la conscience, dans sa cohérence avec elle-même, et ensuite dans sa cohérence avec le monde. La conscience se construit par son activité en même temps qu'elle construit le monde autour d'elle. Si la conscience se ment à elle-même, elle se détruit en même temps que sa construction²⁷. Si son premier souci est d'être vraie avec elle-même comme avec le monde, alors elle peut parvenir à la maîtrise d'elle-même comme de celui-ci, et son œuvre a un sens.

APOSTOLIDES Jean-Marie, *Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

²⁴ Jean-Jacques Chardin, *Richard III : Dramaturgie des ambiguïtés*, 1999, p. 89.

²⁵ Greenblatt insiste sur la part de réalité qui se trouve dans le rêve, et la capacité de celui-ci à se « durcir » en histoire : « Mais la vérité du rêve de Clarence ne dépend pas de l'exactitude historique ; sa vérité réside dans l'expérience de la terreur enregistrée par l'imagination. Dans le cours de la pièce, cette expérience onirique est, pour ainsi dire, durcie en réalité publique, éveillée, pas seulement dans le destin de Clarence lui-même mais dans celui du royaume tout entier. Ce durcissement du rêve en réalité est, en vérité, ce que Shakespeare appelle l'histoire. Et le rêve est toujours en lui-même une part importante de cette histoire. » Stephen Greenblatt, « Le cauchemar de la royauté : Richard III », 1999, p. 25.

²⁶ « L'esprit est une sorte de théâtre, ou des perceptions diverses font successivement leur entrée, passent, repassent, s'esquivent et se mêlent en une variété infinie de positions et de situations. Il n'y a pas en lui à proprement parler de *simplicité* à un moment donné, ni d'*identité* à différents moments, quelque tendance naturelle que nous puissions avoir à imaginer cette simplicité et cette identité. » Hume, *Traité de la Nature Humaine*, traduit par Philippe Boulanger et Philippe Saltel, Paris, Flammarion, 1995, p. 344.

²⁷ « Richard se réveille en proie à sa conscience, plus ébranlée par ces onze âmes défuntes que par dix mille soldats, à peu près le tarif évalué par ses adversaires (5. 3. 218). » Dominique Goy-Blanquet, *Shakespeare : Richard III*, 1999, p. 75.

BACKES Jean-Louis et VICTOROFF Tatiana, *Présentation de Boris Godounov*, 2018, <http://sflgc.org/agregation/backes-jean-louis-boris-godounov-de-pouchkine-presentation/>.

CHARDIN Jean-Jacques, *Richard III : Dramaturgie des ambiguïtés*, Paris, Messene, 1999.

DUBU Jean, *Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.

ELLRODT Robert, *Montaigne et Shakespeare, l'émergence de la conscience moderne*, Paris, José Corti, 2011.

GOY-BLANQUET Dominique, *Shakespeare : Richard III*, Paris, Didier Érudition, 1999.

GREENBLATT Stephen, « Le cauchemar de la royauté : Richard III », in *Figures de la royauté en Angleterre de Shakespeare à la Glorieuse Révolution*, études réunies par François Laroque et Franck Lessay, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999.

HEGEL Friedrich, *La Philosophie de l'histoire* [1831], édition réalisée sous la direction de Myriam Bienenstock, Paris, LGF, Le livre de poche, 2009.

HUME David, *Traité de la Nature Humaine* [1739], traduit par Philippe Boulanger et Philippe Saltel, Paris, Flammarion, 1995.

HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie (Ideen zu einer reinen Phänomenologie, 1913)*, trad. P. Ricœur, Paris, Gallimard, 1950.

KANTOROWICZ Ernst H., *Les Deux Corps du roi : Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. J-P. et Nicole Genet, in *Œuvres*, Paris, Quarto, Gallimard, 2000 (1957).

LAMBLE Pierre, *Conscience humaine et violence de l'Etat*, Paris, L'Harmattan, 2016.

MARIENSTRAS Richard, *Shakespeare et le désordre du monde*, Paris, Gallimard, 2012.

NOIRIEL Gérard, *Histoire, théâtre & politique*, Paris, Agone, 2009.

RENIERS-COSSART Nathalie (collectif sous la direction de), *Le pouvoir en scène*, Paris, Ellipses, 2018. Chapitres d'Isabelle-Rachel Casta, Yona Dureau, Victoire Feuillebois, Thanh-Vân Ton That.

RIASANOVSKY Nicholas, *Histoire de la Russie des origines à 1992*, Paris, Robert Laffont, 1994 (1993).

Pierre Lamblé est agrégé de lettres modernes, docteur en littérature comparée, HDR ; auteur en particulier de *Conscience humaine et violence de l'État*, paru chez l'Harmattan en quatre volumes, en juin 2016, ainsi que de *La philosophie de Dostoïevski*, deux volumes, l'Harmattan, 2001. Il a enseigné dans diverses universités, à Arras, Lille, et Tahiti.