

1/ Troisième dissertation

Troisième dissertation

HISTOIRE, THEATRE ET POESIE

PAR GUY FESSIER

Composer

Selon la célèbre formule de Shakespeare, « le monde entier est un théâtre ». D'après vous, dans quelle mesure le théâtre permet-il de penser l'histoire dans les œuvres que vous avez étudiées, dans *les Mémoires d'outre-tombe*, dans *Le Dix huit Brumaire de Louis Bonaparte*, et dans *l'Horace* de Pierre Corneille ?

Vous illustrerez votre réponse à cette question d'exemples précis et variés.

2/ Troisième dissertation

Analyse du sujet

Rapprocher la nature de l'histoire et celle du théâtre est à première vue une provocation. C'est identifier science humaine et fiction, réalité et légende, objectivité et poésie subjective, exploration profonde et jeux de masques.

Cependant nous devons reconnaître qu'aucun de nos trois auteurs n'est un historien au sens propre : un poète tragique, un autobiographe partisan et un pamphlétaire. Ce sont trois visionnaires de l'histoire et non trois historiens. Dès lors, par-delà l'histoire même, ce qui les unit, c'est la pratique du style et la maîtrise d'un genre littéraire permettant de dramatiser l'histoire.

► Plusieurs questions se posent à présent :

- Le seul dramaturge de notre programme étant un tragique, les deux autres auteurs partagent-ils une vision tragique de l'histoire ? A cet égard, l'accessoire de l'instrument trancheur de têtes (épée ou guillotine) pourra nous fournir une référence récurrente au cours du développement.
- Mais Shakespeare mélangeant les genres, nos trois auteurs ne mêlent-ils pas également la tragédie et la comédie, ou même la farce ?
- Quelle que soit la tonalité, en quoi l'usage de l'art poétique et plus largement de la stylistique, de la mise en scène, des décors, des costumes, permet-il de faire « contempler » (selon l'étymologie du mot théâtre) une vision personnelle du théâtre ?

Plan proposé

► La traduction dramatique d'un contexte historique.

- La figure du grand homme : Corneille et Richelieu
- Le grand homme, le héros et l'artiste

3/ Troisième dissertation

- La beauté spectaculaire du pouvoir, moral ou immoral
- ▶ **Les combinaisons tragiques de genres littéraires et d'époques historiques.**
 - La combinaison du théâtre et de l'histoire au service de la transposition historique
 - L'homme politique est un acteur et un tragédien
 - Le décor politique est tragique
- ▶ **Le triomphe de la comédie.**
 - Poésie et pamphlet chez Chateaubriand
 - Bouffonnerie sanglante chez Marx
 - La mascarade universelle

Dissertation rédigée

La notion de genre littéraire ou de code discursif donne lieu à de vifs débats. Chez Pierre Corneille, par exemple, le modèle théâtral est exploité de manière manifeste. Mais on peut également affirmer qu'une pièce comme *Horace* ressemble à un magnifique poème, tout comme la *Bérénice* de Racine, ou certaines pièces de Molière. Cette utilisation d'un double code générique et littéraire (théâtral et poétique par exemple) est déterminante. Elle revêt de multiples significations. Elle est souvent employée pour penser l'Histoire, et la manière dont on la raconte. Ainsi, « le monde entier est un théâtre », comme disait Shakespeare, mais il est aussi un immense poème.

Dans les œuvres étudiées, et qui semblent radicalement différentes les unes des autres, dans *Les Mémoires d'outre-tombe*, dans *Le Dix huit Brumaire de Louis Bonaparte*, ou dans *Horace*, le théâtre joue un rôle important. Le jeu générique en effet – explicite chez Pierre Corneille, implicite, mais important chez Karl Marx, ou François-René de Chateaubriand – possède une fonction importante, qui diffère selon les époques, mais, à chaque fois, la signification

4/ Troisième dissertation

politique, historique et esthétique paraît primordiale. Et toujours l'écrivain utilise le genre littéraire pour dire et pour penser l'Histoire, même si, comme Karl Marx, il se comporte surtout comme un pamphlétaire, comme un analyste politique.

En conséquence, nous nous demanderons de quelle manière nos auteurs dramatisent et magnifient les contextes historiques. Nous verrons alors qu'ils transposent les événements et pour cela combinent histoire et tragédie. Enfin, nous assisterons à un élargissement shakespearien du *theatrum mundi*, alliant noblesse tragique et farce grotesque.

► **Dramatiser un événement consiste à l'incorporer à une action complète, réduite à l'essentiel et conduite par des personnages au caractère remarquable.**

• **Dans ces conditions, la figure du grand homme est éminemment dramatique.** Dans l'œuvre théâtrale de Pierre Corneille, la dédicace nous invite déjà à situer le document dans son contexte politique.

La lettre adressée à « Monseigneur le cardinal duc de Richelieu » est en effet explicite. Elle nous aide à comprendre l'œuvre. Elle lui donne un sens évident. Elle révèle la soumission de l'artiste au pouvoir royal, surtout après la disgrâce que semble avoir causé la querelle du *Cid* (on sait que, de 1637 à 1639, Corneille n'a fait jouer aucune œuvre).

Dans ce texte qui mérite l'attention, Corneille affirme par exemple qu'il faut contempler le visage de Son Eminence, le duc de Richelieu, « quand elle honore de sa présence et de son attention le récit de nos poèmes. »

Et l'auteur ajoute : « c'est là que, lisant sur son visage ce qui lui plaît et ce qui ne lui plaît pas, nous nous instruisons avec certitude de ce qui est bon et de ce qui est mauvais, et tirons des règles infaillibles de ce qu'il faut suivre et de ce qu'il faut éviter : c'est là que j'ai souvent appris en deux heures ce que mes livres n'eussent pu m'apprendre en dix ans ; c'est là que j'ai puisé ce qui m'a valu l'applaudissement du public ».

• **Dès lors, l'artiste tend à s'identifier à son héros, admirateur du grand homme antique qui est l'équivalent du ministre actuel.** On le devine en effet, le texte théâtral même coïncide avec cette dédicace. Il montre clairement la soumission du héros et aussi du

5/ Troisième dissertation

Vieil Horace, le fameux « chevalier romain », au pouvoir du roi Tulle. A la scène 2 de l'acte V, par exemple, on le constate, le noble s'agenouille devant son souverain. Il manifeste scéniquement et théâtralement le triomphe du Roi.

En cela, on peut dire que le héros ressemble à l'artiste – et qu'inversement l'artiste s'identifie à un héros dont il peut très bien s'approprier les valeurs, et la morale. Marx lui-même, pourtant loin d'être bonapartiste, s'incline après Hegel devant le génie de Napoléon (le vrai, le Premier), personnage « de grande tragédie » qui sut « balayer les institutions féodales », ce en quoi il acheva l'œuvre de Richelieu.

La pièce de théâtre, telle qu'elle est ici mise en œuvre, telle qu'elle est fabriquée, permet donc bien de penser l'Histoire, de penser le rôle de l'artiste dans son époque, et aussi celui du héros.

• **La tragédie représente pourtant l'action de grands caractères qui se rendent coupables d'un acte terrible, même s'ils méritent en cela l'admiration.**

La longue tirade finale du roi Tulle, à l'acte V, même si, évidemment, elle ne doit pas nécessairement être transposée littéralement, mot pour mot, adaptée mécaniquement à la période que vit Corneille, révèle bien la signification politique, historique et paradoxale de la pièce. Elle peut paraître cynique mais on sait que Pierre Corneille a désavoué son acte V dans son *Examen* de 1660, qui, après tout, n'offre qu'une analyse largement rétrospective de l'œuvre.

L'impressionnante harangue conclusive affirme d'abord que la politique peut être immorale. L'origine du pouvoir que s'octroie, que s'accapare le roi, peut en effet être le crime, le forfait d'Horace, le meurtre de sa sœur Camille à la scène 5 de l'acte IV (c'est la théorie paradoxale et peut-être machiavélique du mal que le bien compense).

Le souverain l'affirme explicitement : Horace est un homme qui a commis un meurtre, dont on sait qu'il a scandalisé le public de l'époque : et « les moins sévères lois en ce point sont d'accord », cet acte mérite un implacable châtiment. « Cette énorme action faite presque à nos yeux / Outrage la nature et blesse jusqu'aux dieux. / Un premier mouvement qui produit un tel crime

6/ Troisième dissertation

Ne saurait lui servir d'excuse légitime » (v. 1733-1736).

Mais, très vite, dans ce « plaidoyer », dans ce discours juridique et politique à la fois, qui fait aussi penser à une pièce comme *Cinna*, la perspective politique et réaliste paraît s'inverser. En effet, « Ce crime, quoique grand, énorme, inexcusable, / Vient de la même épée et part du même bras / Qui me fait aujourd'hui maître de deux Etats. » Et Tulle ajoute avec magnanimité : « Deux sceptres en ma main, Albe à Rome asservie, / Parlent bien hautement en faveur de sa vie : / Sans lui, j'obéirais où je donne la loi, / Et je serais sujet où je suis deux fois roi ».

L'apparent cynisme de l'acte tragique, en politique, est justifié par Chateaubriand au nom d'une nécessité supérieure, et cela à propos de l'instrument le plus terrible de l'histoire en marche : la guillotine. « L'invention de la machine à meurtre, au moment même où elle était nécessaire au crime, est (...) une preuve de l'action cachée de la Providence, quand elle veut changer la face des empires ».

De même, la harangue politique, que Pierre Corneille a bizarrement désapprouvée dans l'*Examen* de 1660, en paraissant affirmer qu'elle n'était pas spécifiquement théâtrale, mais plus juridique que scénique, en semblant estimer également qu'elle ralentissait l'action, ce qui n'est pas nécessairement souhaitable au moment du dénouement, finit malgré tout par formuler un magnifique pardon, comparable à celui d'Auguste dans *Cinna*.

Le roi emploie en effet un intéressant impératif : « Vis donc, Horace, vis, guerrier trop magnanime : / Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime ». Cette longue tirade révèle donc bien l'autorité du Monarque. Elle la met en valeur, et donne indubitablement son sens à l'œuvre entière. Elle possède bien une signification politique.

Elle permet, de surcroît, de donner une beauté spectaculaire au pouvoir, à la relation entre ce pouvoir et le public, entre le Roi et la Noblesse, représentée par Horace ou Curiace (le « gentilhomme d'Albe, et l'amant de Camille »), juste avant la période troublée de la Fronde, et avant l'arrivée au pouvoir de Louis XIV.

Pour toutes ces raisons, on devine bien évidemment que le théâtre permet de penser l'Histoire, et de lui donner un sens qui est à la fois historique et esthétique.

► **Il semble donc bien que l'écrivain ait besoin d'une sorte de médiation littéraire et générique. Il combine le théâtre et le récit d'histoire.**

• **Chez Pierre Corneille, le fonctionnement est donc clair et explicite. Il s'accompagne également d'une transposition.** Etrangement, il a besoin d'un détour : il doit employer un récit antique de Tite-Live pour penser au théâtre les événements de son époque. Il se comporte exactement comme un dramaturge admirable du XIX^{ème} siècle, comme Alfred de Musset – quand il éprouve le besoin d'utiliser l'histoire florentine, et de mettre en scène Lorenzo de Médicis et le duc Alexandre pour critiquer un pouvoir contemporain qu'il condamne explicitement.

Paradoxalement, on devine que Chateaubriand peut avoir la même tendance dans un texte autobiographique, dans *Les Mémoires d'outre tombe*. On remarque ainsi qu'au chapitre 2 du livre IX il éprouve le besoin de citer assez longuement les vers d'une œuvre théâtrale, *Le Réveil d'Epiménide*. Il y ajoute aussitôt une référence intéressante au *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier, le propre frère d'André Chénier qui fut guillotiné pendant la Terreur. D'une part, cela prouve qu'il est important pour l'écrivain du XIX^{ème} siècle d'effectuer des transpositions historiques, des jeux de combinaisons littéraires et politiques : on doit se servir du passé, des événements importants qui sont survenus jadis, pour penser le présent, pour le rendre supportable ou compréhensible (ainsi il est clair que l'exécution de Charles I^{er} aide à comprendre, mais non à accepter nécessairement le « sacrifice de Louis XVI »).

• **D'autre part, il est évident que le théâtre permet bien de penser l'Histoire** (même si, chez Marx et Chateaubriand, d'autres modèles polémiques ou pamphlétaires sont évidemment possibles). **La tragédie sanglante et collective qui se joue dans les rues de Paris ressemble bien à celle qui s'interprète sur scène.**

Le mémorialiste le dit explicitement : « le tocsin, un peuple armé de poignards, la haine des rois et des prêtres offraient une répétition à huis clos de la tragédie qui se jouait publiquement ».

8/ Troisième dissertation

Dans ce contexte, évidemment, l'acteur ressemble à l'homme politique. Ainsi « Talma débutant » se fait connaître grâce à Marie-Joseph Chénier en novembre 1789.

De même, cela va de soi, les hommes politiques peuvent ressembler à des acteurs. Et on les juge, ou on peut les juger en fonction de la manière dont ils prononcent des discours, ou dont ils les interprètent. Ainsi Pitt en Angleterre a une « parole » « froide », une « intonation » « monotone », le « geste insensible » (mais tout cela est parfois illuminé « d'éclairs d'éloquence »). Et Georges III lui-même ressemble au vieux roi Lear – qui erre dans la nuit folle de la cécité.

Chez Pierre Corneille aussi, le pouvoir politique magnifié de Richelieu ou de Louis XVIII ressemble à celui de Tulle à la fin d'*Horace*.

- **Enfin la scène elle-même est primordiale, mais terriblement provisoire.**

François-René de Chateaubriand propose plusieurs équivalences : ainsi la tribune politique, celle du club des Cordeliers, par exemple, consiste en « quatre poutrelles arc-boutées, et traversées d'une planche dans leur X, comme un échafaud ».

Mais, inversement, l'échafaud lui aussi ressemble à une scène politique et théâtrale où Danton peut prononcer des paroles sublimes et mémorables (comme « tu montreras ma tête au peuple ; elle en vaut la peine »), où Camille Desmoulins ou madame Roland peuvent avoir des comportements exemplaires, où Fabre d'Eglantine, qui fut pourtant un bon auteur de théâtre, peut manquer sur l'échafaud l'interprétation de son dernier rôle (selon le polémiste en tout cas !).

Dans ces conditions, on le devine : chez Chateaubriand, comme chez Karl Marx, comme chez Corneille, la pensée littéraire a besoin du théâtre pour s'emparer des événements de son époque, et pour leur donner une signification qui soit à la fois politique, primordiale et définitive.

► **Il existe cependant une opposition primordiale : à l'époque de Pierre Corneille, au XVII^{ème} siècle, dans *Horace*, en tout cas, l'Histoire reste un spectacle tragique et sérieux.** On tue presque sur scène, ce qui choque le public de l'époque. On

9/ Troisième dissertation

entend le cri de Camille, la sœur d'Horace, qui tente de s'enfuir, et qui est « blessée » dans les coulisses. Et on voit le « héros » qui apparaît brusquement sur scène, et qui brandit son épée rougie du sang de sa victime, après la fameuse scène des imprécations, où le nom de Rome est repris plusieurs fois, dans de rugissantes anaphores, où il est asséné de manière implacable dans des vers où s'expriment à la fois la haine et l'amour d'une patrie qui vous glorifie – mais qui est aussi prête à vous tuer, à vous sacrifier. **Mais** on sait bien que, dans d'autres pièces de Corneille, **le héros politique peut devenir aussi comique que Matamore. La tragédie a alors des chances de se muer en un véritable spectacle burlesque.**

- **Chez Chateaubriand, la référence au théâtre peut être contredite par la référence à la poésie, ou au pamphlet.** Les nombreuses citations poétiques, et parfois faites en langue étrangère, en italien, en anglais ou en grec, qui donnent l'impression de trouver le texte, jouent aussi leur rôle. Elles possèdent également leur fonction politique et historique.

Et l'invective polémique ou amère peut très bien se combiner avec l'utilisation autobiographique et spécifique du modèle théâtral – comme le prouvent par exemple l'allusion au *Réveil d'Epiménide* ou au *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier dans *Les Mémoires d'outre tombe*.

La pensée historique n'est donc pas exclusivement théâtrale. Elle résulte d'une combinaison sophistiquée de références qui paraissent érudites et modernes dans l'œuvre de Chateaubriand.

- **Dans le texte théorique de Karl Marx, *Le Dix huit Brumaire de Louis Bonaparte*, le travail verbal prend encore une autre dimension.**

D'abord on a l'impression que c'est la comédie qui domine. La bourgeoisie de 1848, ou de 1850, la joue « mais le plus sérieusement du monde, sans enfreindre aucune des exigences les plus pédantesques de l'étiquette dramatique française ».

Et Napoléon III, au milieu de cette représentation, joue lui aussi son rôle. Il décide (malgré lui ?) de transformer tout le spectacle politique en une immense mascarade

10/ Troisième dissertation

burlesque – mais qui peut aussi être ridiculement sanglante. Dans ce contexte, le souverain devient un « grave polichinelle qui ne prend plus l'histoire pour une comédie, mais sa propre comédie pour l'histoire » (p. 136) et qui nie donc le sens collectif ou universel de l'événement politique.

• **Ensuite, le thème qui finit par s'imposer, c'est celui du déguisement scénique, et il contamine la vie réelle. Il envahit totalement le monde social.**

Karl Marx l'affirme en décrivant une tentative qu'avait faite le futur empereur à Boulogne pour soulever la population le 6 août 1840 : pour la circonstance, il a affublé « d'uniformes français quelques laquais de Londres, chargés de représenter l'armée » (p. 136). L'idée de « *représentation* » est ici explicite.

Dans ce cas spécifique, l'uniforme militaire perd évidemment de sa dignité tragique, ou cruelle, au sens étymologique (p. 136). Il n'est plus taché de sang, comme celui de l'écrivain blessé au Siège de Thionville (p. 592-613, éd. Garnier). Il devient le prétexte d'une comédie politique, d'une étrange mascarade.

Cela se produit aussi dans la vie de Chateaubriand quand il revêt, comme son frère (qui sera guillotiné pendant la Terreur), l'habit d'un marchand de vins, qui est aussi garde national.

Mais, très vite, dans le texte du mémorialiste, on devine que la comédie peut tourner à la tragédie, et l'uniforme peut facilement retrouver sa signification sérieuse, cruelle (ou cornélienne). Ainsi Chateaubriand et son frère sont interceptés par des « uhlans », par des soldats allemands qui menacent l'écrivain, et qui insultent l'uniforme et « les couleurs que la France » veut « faire porter à l'Europe vassale » (p. 574-577).

Dans ce contexte, celui du déguisement, celui du travestissement militaire, le théâtre, s'il se combine avec d'autres modèles, avec d'autres genres littéraires, poétiques ou politiques, nous rend bien capables de penser l'histoire d'une époque. Tzvetan Todorov l'affirme d'ailleurs, dans *Les Genres du discours* : « si les faits historiques peuvent, éventuellement, servir à la fiction, ce n'est que dans la mesure où ils se conforment à certaines exigences qui sont précisément celles de l'art » (p. 29).

11/ Troisième dissertation

Il n'y a donc pas d'incompatibilités entre le langage, la littérature et l'histoire, ou la politique (qui est finalement l'histoire telle qu'elle se vit, dans l'immédiateté brûlante de l'instant). Tout est une question de stylisation. Il est donc totalement nécessaire de combiner les règles de l'art, celles dont parle Todorov, et celles de la pensée historique, ou religieuse - qu'elle soit classique, cornélienne, ou romantique.

On découvre finalement que l'utilisation explicite ou implicite du genre théâtral, chez Corneille, Marx ou Chateaubriand, est nécessairement politique. Elle permet bien de penser l'Histoire, de la représenter scéniquement, de façon efficace, et en fonction d'un public particulier (on pense à celui des Cordeliers dans les *Mémoires d'outre tombe*). En revanche, chez Karl Marx ou chez l'auteur de *René*, la référence au théâtre ne possède pas la même fonction. Elle peut très bien ne pas être univoque. Elle reste parfois tragique, quand Chateaubriand nous décrit par exemple « le théâtre de la Terreur ». Il arrive aussi qu'elle permette le triomphe paradoxal (et provisoire ?) de la comédie, ou d'une horrible mascarade, quand Napoléon III, dans le livre de Marx, décide de devenir le piètre metteur en scène du spectacle politique.

L'incroyable combinaison des trois genres de nos trois auteurs, combinant eux-mêmes dans chacune de leurs œuvres tragédie, comédie, autobiographie, pamphlet et même, parfois, analyse historique, nous donne à voir trois « avant-premières » d'une immense pièce linéaire mais fragmentée, où un mystérieux et très vieux auteur commun pratiquerait le mélange shakespearien des genres, et qui pourrait porter un titre hugolien : *La Légende des siècles*.