

# LA REPRÉSENTATION DU ROI

Un entretien de A. Gunthert et J. Liechstenstein avec Louis Marin



## LE ROI ET SON MODÈLE

J.L. On a dit du théâtre de Corneille que c'était un théâtre politique. N'est-il pas plus juste de dire que c'est un théâtre *du* politique beaucoup plus que de *la* politique — celle dont il est le contemporain — et qui permettrait de comprendre la nature du pouvoir comme désir d'absolu dans la mesure même où ce qu'il en donne est une représentation ? Car ce théâtre met en scène un mouvement vers l'absolu du pouvoir qui, pour aller vite, culmine avec *Cinna* pour se retourner et dégénérer à partir de *la Mort de Pompée*. *Cinna*, c'est le triomphe de l'absolu politique puisque l'apothéose d'Auguste est la définition du monarque comme roi-soleil. C'est pourquoi, d'ailleurs, on a pu dire que le théâtre de Corneille anticipait sur l'Histoire, Auguste représentant un type achevé de

monarque qui n'existera que bien des années plus tard : Louis XIV.

L.M. Vous avez tout à fait raison de poser ainsi le problème parce que c'est dès l'abord faire justice du théâtre cornélien comme une sorte de commentaire théâtral de l'actualité politique (dire : tel héros, c'est Condé, etc.). Le rappel des dates que vous donnez est clair : si Auguste c'est Louis XIV, ce ne peut être le Louis XIV de l'Histoire simplement parce qu'en 1643 Louis a cinq ans. Avec *Cinna*, nous avons quelque chose comme la construction de la notion de monarque, notion que la théorie politique connaît à ce moment-là, mais que Corneille établit de façon extrêmement perspicace. « Construction de la notion » veut dire, non pas description de la réalité, mais construction d'un *modèle* politique. Si l'on rapporte *Cinna* à la série *le Cid*, *Horace* puis *Polyeucte*, il est effectif que *Cinna* représente

quelque chose de fondamental : le modèle est construit — dramatiquement.

J.L. Ce qui est intéressant dans le modèle du monarque que Corneille met en scène dans *Cinna*, c'est la manière dont il *devient* absolu au cours de la pièce, car *Cinna* ne serait rien sans Auguste, comme celui-ci le lui dit au dernier acte, mais Auguste n'aurait pu devenir Auguste sans *Cinna*. N'est-ce pas un aspect fondamental de votre définition paradoxale du pouvoir absolu ?

L.M. La différence entre *Cinna* et *Horace*, qui a été souvent soulignée, me paraît très importante. Dans *Horace* le roi est un personnage secondaire même si c'est le personnage du dénouement ; dans *Cinna*, d'emblée, c'est Auguste qui occupe le devant de la scène. Cette construction du modèle s'effectue théâtralement par l'exposé d'un certain



nombre d'hypothèses (l'hypothèse monarchique, l'hypothèse démocratique) et par l'exposé d'un problème : la légitimation du pouvoir. Ainsi développée, exposée, la problématique aboutit, avec l'élimination de certaines hypothèses au profit d'autres, à la résolution des problèmes posés : à ce moment le modèle est construit. Ce qui fait de *Cinna* une très grande pièce, c'est qu'on assiste à la genèse dramatique d'un modèle théorique politique. Avec la conspiration — un roi qui s'interroge lui-même sur la légitimité de son pouvoir et qui va finalement l'obtenir parce qu'il y a conspiration — le problème politique que traite Corneille de bout en bout, c'est la question de la légitimation.

J.L. Êtes-vous d'accord pour dire que sa position par rapport au problème de la légitimité est très antimachiavélienne ?

L.M. Tout à fait. C'est un point très important : c'est en ce sens que Corneille serait un très grand théoricien de la politique. Ce qu'il tente de définir ou de construire, c'est la notion de monarque en écartant à la fois l'hypothèse machiavélienne et celle d'un idéalisme politique.

Corneille chemine sur une crête difficile à tenir — pour aller vite : à la fois éviter l'écueil qui consiste à induire le droit du fait, et celui qui consiste à déduire le fait du droit. Autrement dit : quelle est cette étrange notion du pouvoir politique à entendre dans le sens tout à fait classique du monopole légitime de la force ? *Cinna* est une des solutions à ce problème.

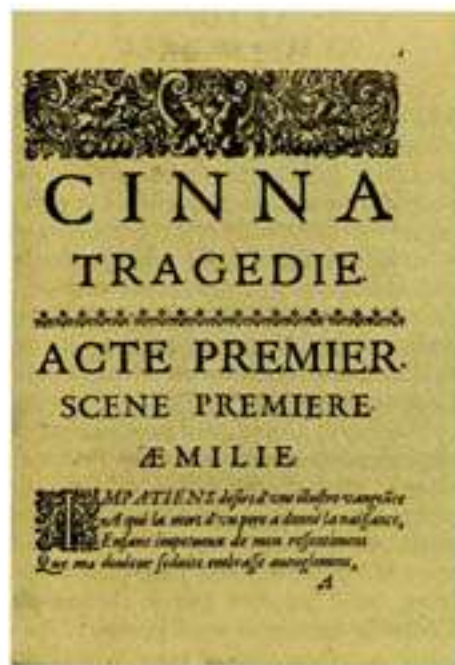


#### TEMPS DE L'HISTOIRE — TEMPS DE LA REPRÉSENTATION



A.G. C'est une solution et c'est en même temps tout à fait problématique, puisque *Cinna* est à la fois la construction du modèle du monarque et l'introduction, dans cette construction, de l'opération de représentation. Le dernier vers la pièce (*Auguste a tout appris et veut tout oublier*) en donne l'exemple frappant : l'oubli n'est pas la perte, c'est encore un jeu de mémoire — une opération de représentation.

L.M. C'est très exactement la tentative de constituer la représentation en présent : faire du roi la représentation et faire de la représentation du roi une présence définitive, éternelle — un présent à partir duquel pourront être à la fois mesurés les souvenirs et les oublis. Dans un petit texte peu connu de Rascasse de Bagaris, conservateur des médailles du cabinet du roi, à qui Henri IV avait demandé de constituer une





histoire royale par médailles, celui-ci répond que cette histoire construira le « monument » (c'est-à-dire le tombeau au sens du XVII<sup>e</sup> siècle — il ajoute d'ailleurs : « le tombeau éternel et vivant de votre auguste mémoire » — mais voyons la suite :) à partir duquel aussi bien la postérité que l'histoire passée se considéreront comme ayant été absentes de ce moment-là. Ce qui veut dire : ce n'est pas en vous construisant votre tombeau d'histoire que vous allez être un passé dont la postérité gardera la mémoire. Mais c'est au contraire à partir de ce présent du tombeau royal que la postérité dira : nous avons été absents de ce moment. Cette idée du jeu de mémoire est très importante : c'est simultanément une idée d'annulation, de neutralisation du temps et de construction fictive de la représentation comme présent définitif.

J.L. Mais Corneille ne se contente pas de représenter un modèle, il décrit également le processus de sa constitution. La pièce aboutit à une naissance — celle du pouvoir absolu comme tel. Elle la fait donc précéder de toute une histoire dont cette naissance est à la fois le résultat et la négation. Tout se joue, à mon avis, dans cette reprise formidable d'Auguste, sa naissance comme monarque, où, après l'effondrement (« En est-ce assez, ô ciel ! ») il s'écrie : « je le suis, je veux l'être ». Car il doit alors, pour le devenir, oublier tout ce qui a précédé puisque ce pouvoir nouveau qui est le sien, pour être absolu, doit être un présent — c'est-à-dire avoir toujours été.

L.M. Je voudrais épingler le « je veux l'être » dans la citation que vous avez faite. Littéralement c'est contradictoire — il ne peut à la fois l'être et vouloir l'être. Je crois que c'est une chose très importante de lever la contradiction et de dire que cet être-là, cet être du pouvoir, c'est une sorte de volonté permanente de l'être. L'être du pouvoir c'est vouloir l'être. Ici c'est une volonté appliquée à l'être du sujet politique.

J.L. Une sorte de création continue, en somme, à la manière du Dieu cartésien.

L.M. Oui, certes. A la différence près que le Dieu cartésien crée à chaque instant le monde, tandis qu'Auguste applique à lui-même sa propre volonté d'être : l'être du monarque, c'est une volonté constamment appliquée à être monarque ; c'est une autoproduction de l'être du monarque dans l'application incessante de sa volonté d'être monarque. On a là une des définitions les plus frappantes de ce qu'est une représentation. Le monarque est celui qui se présente à lui-même comme étant le monarque, et ceci à chaque instant du

temps. C'est une chose que l'on trouve partout, par exemple chez les historiographes du roi : cette idée que tout dans le roi est royal. La tâche de celui qui a à dire le roi est donc infinie puisque chaque geste du roi porte en lui l'absolu.

J.L. Mais Corneille, à la différence des historiographes, dit bien qu'il y a un « avant », puisque c'est précisément ce qu'il met en scène : l'avènement du monarque. Alors que les historiographes du roi s'efforceront de montrer que le roi a toujours été ce qu'il est, les pièces de Corneille dévoilent au contraire la genèse même de l'absolu, le devenir absolu du roi. Dans une lettre à Louis XIV datée de 1663, Corneille écrira : « On te voyait dès lors à toi seul comparable, / Faire éclater partout ta conduite adorable. / Jusque là toutefois tout n'était pas à toi. » Il dit au roi : tu n'as pas toujours été ce que tu es, tu l'es devenu grâce à Mazarin — tout comme Auguste ne devient Auguste qu'à la scène 3 de l'acte V. Il y a donc bien un avant et un après, une origine qui précède le commencement.

A.G. Il y a d'une part ce processus, mais d'un autre côté Cinna s'attaque à Auguste en tant qu'il détient déjà le pouvoir absolu. C'est un peu ce paradoxe : pour être l'Auguste de la scène 3 de l'acte V, Auguste représente déjà le pouvoir absolu depuis le début.

L.M. Il faut s'interroger ici sur la fonction de la conjuration. C'est le moyen à la fois dramatique et politique de faire réapparaître le passé. C'est au moment du discours aux conjurés que Cinna, jouant en deux parties le discours qu'il rapporte, convoque ce passé. Il dit d'abord : « je peignais des tableaux effroyables », etc., une situation de guerre civile mais sous forme de tableaux d'histoire ; puis : « Est-il besoin de rappeler des noms ? » Nous avons d'une part les tableaux, d'autre part les noms des héros politiques évincés par Auguste. La conjuration est un moyen de faire revivre le passé sous sa double forme imaginaire et symbolique. Il n'en reste pas moins que dans la scène qui suit, lorsque Auguste propose le choix entre monarchie et république, un des arguments avancés par Cinna est le droit de conquête. En situation de guerre civile, le pouvoir est à prendre comme un pays étranger est à conquérir. Une fois que ce pays étranger, le pouvoir, est conquis, un « juste souverain » devient souverain légitime de cet État. La conspiration à cette double fonction — c'est un peu l'opposition que vous marquez — de rappeler simultanément le passé et de constituer ce passé comme un état de droit. C'est bien à





l'empereur que Cinna s'adresse, même si, par un jeu de langage bien connu (voir *Gil Blas*) le souverain dit : ne me considérez pas comme souverain mais comme personne privée. La chose tout à fait étonnante ici est que les conjurés, tenant le discours de la vérité, tiennent le discours du mensonge.

### L'AMOUR EST POLITIQUE

J.L. Pour aller dans le sens de votre analyse de la fonction de la conjuration comme rappel du passé, il ne faut pas oublier qu'à l'origine de la conspiration il y a une femme, et c'est ainsi que commence la pièce : une femme veut venger la mémoire de son père mort (« *Impatients désirs d'une illustre vengeance / Dont la mort de mon père a formé la naissance* »).

L.M. Cinna se joue, si l'on peut dire, entre deux parricides, l'un réel, l'autre souhaité : un parricide passé, celui du père d'Émilie, et un parricide à venir, celui d'Auguste, le père de Cinna et dans une certaine mesure celui d'Émilie, à la faveur du système romain de l'adoption. Il est remarquable de voir que Corneille a recours à l'un des plus anciens ressorts de la tragédie, mais déplacé du monde des mythes fondateurs de la société civile dans le domaine politique — ce qui revient à fonder la société civile comme monarchie, et comme monarchie absolue. Un des exemples les plus remarquables en est *Cédepe* : Corneille traite du problème d'*Cédepe* comme du problème de l'usurpateur. La pièce fondatrice du tragique devient une pièce politique.

J.L. En ce sens, la tradition qui consistait à couper entièrement la première tirade d'Émilie (acte I, scène 1) est assez étonnante, car cela détruit complètement l'effet saisissant produit à la scène suivante lorsque Émilie dit à propos d'Auguste : « *Je recevrai de lui la place de Livie / Comme un moyen plus sûr d'attenter à sa vie* ». Elle serait capable, pour venger la mort de son père, de devenir l'épouse de celui qui en est responsable et qui la considère comme sa propre fille.

L.M. Nous avons ici tous les ressorts tragiques au plan politique : l'inceste comme moyen de conspiration, le parricide comme son objet et un autre parricide comme son origine. L'amour partagé d'Émilie et de Cinna est un amour très complexe, ni passion ni devoir. Est-il moyen ou fin d'un dessein politique ? Cela a été une grande question au XVII<sup>e</sup> siècle : dans les mémoires du cardinal de Retz, par exemple, il y a une érotique politique et une politique érotique ; les termes sont



LIVIE IMPERATRICE.

*L'Émilie quatrième et dernière femme de Cinna, fut fille de Livius Bruto, Calpurnien. Elle étoit épouse de Tibère, grand empereur d'Orient. Cinna étoit son père, et son mari, qui lui eut, et fut une femme adroite, simple, et sage, qui sut si bien cacher son ambition, qu'elle se rendit maîtresse de l'empire par ses mémoires, et par suite de la loi rendit plus inviolable. Elle se retira de la cour, et se consacra à la plus importante affaire. Elle fit adorer son fils Tibère pour succéder à l'empire. Mais sa fille ne voulut pas, elle eut et eut Livie sa femme, et fut nommée mère de la Patrie.*



indissociables. Le déchirement d'Émilie ne se réduit-il pas au fond à cette question : est-ce que mon amour est politique ou ma politique amoureuse ?

A.G. On l'a remarqué souvent et c'est particulièrement frappant : dans *Cinna* l'image du pouvoir n'est claire ni pour Cinna ni pour Auguste, par contre elle l'est tout à fait pour Émilie et pour Livie.

L.M. C'est fondamental. Quand on parle du politique — est-ce un implicite contemporain ? — on a le sentiment qu'on ne parle que d'un monde masculin. Chez Corneille et de façon générale au XVII<sup>e</sup> siècle, on sait bien que non !

J.L. Il y a une correspondance très étroite entre la manière dont chez Corneille les hommes apprennent le politique auprès des femmes, et l'image que ce siècle s'est fait de la femme. Tout le monde répète à cette époque qu'on apprend à vivre dans le commerce des femmes.

L.M. Une pièce que je trouve admirable sur ce plan-là, que j'avais vu représenter par les élèves du T.N.S., c'est *Sophonisbe*. Le personnage de Sophonisbe est, si j'ose dire, un grand homme d'État.

#### AU THÉÂTRE LA THÉORIE

L.M. L'essence du pouvoir politique est de se représenter : l'institution du pouvoir est sa représentation, et par là celui-ci s'approprie les pouvoirs du dispositif de représentation. C'est en ce sens que la représentation est la théâtralité du pouvoir où il s'institue comme tel. En cela la pratique du théâtre par Corneille est une théorie du politique, j'ajouterais : une pratique théorique du politique et une théorie pratique du politique. La « pratique du théâtre », selon le titre du livre de l'abbé d'Aubignac, est cela même : cette non théorisation du politique — mais c'est ce qui permet de dire le politique.

Quel est le mécanisme de la théâtralité du pouvoir et comment cela fonctionne-t-il dans Corneille en particulier ? Je voudrais étudier ce petit parcours : de la dédicace d'*Horace* à Richelieu aux remerciements à Mazarin et enfin aux remerciements au roi. Le fond de la dédicace à Richelieu (1640) est la question du statut politique de l'écrivain : il ne s'agit pas de mécénat ou de pension, mais d'un statut politique. L'hypothèse de travail est que l'écrivain institue le roi comme le roi autorise l'écrivain ou le peintre. Ainsi, Corneille commence par présenter à Richelieu la tragédie d'*Horace* comme la présentation d'un portrait d'*Horace*. Seconde étape : c'est du principe de pouvoir que



Mme Paradol dans le rôle d'Émilie.



Rachel dans le rôle d'Émilie, comme semble l'attester la date du 26 avril 1839.



l'écrivain tient son être : « *tout ce que je suis je le tiens de vous* » (le cogito de l'écrivain : *vous êtes donc je suis...*). Mais, troisième étape, il y a un échange latent dans ce cogito : vous me donnez l'être parce que vous êtes, et moi je vous donne une représentation de l'être que vous êtes.

J.L. Il se passe la même chose pour le remerciement à Mazarin. Ce qui est ici très intéressant, c'est que ce qui est dit dans cette dédicace est mis en scène dans le théâtre même : cet échange correspond au terme près à l'échange tel qu'il est décrit dans *Horace* entre Horace et Tulle, et dans *Cinna* entre Cinna et Auguste.

L.M. De là les problèmes d'autorisation et de légitimation. L'écrivain ne donne pas au prince la représentation du prince mais la représentation d'un héros antique romain. Je cite : « *Il n'y a presque aucune chose plus noble dans l'Antiquité qu'Horace* ». Ainsi la représentation du héros *vaut pour* la représentation du prince, c'est-à-dire que la représentation du prince est légitimée par celle du héros. C'est une médiation historico-politique. Le paradigme romain va consacrer la représentation du prince, mais inversement — c'est tout à fait sensible dans la dédicace — le prince va autoriser à son tour la représentation du héros. « *L'écrivain jouit des regards du prince* », et c'est cette jouissance qui littéralement produit son écriture. Une des choses qui m'ont le plus fasciné est ce regard du prince qui donne à l'écrivain « *de hautes et grandes idées* » ; le regard de l'écrivain sur le visage du prince lui fait découvrir la norme esthétique de la réalisation de cette idée. Autrement dit, l'autorisation de la représentation par le prince est cette fois non plus historico-politique mais *esthétique-politique*. Le problème est d'envergure : quel est le statut de l'art, de l'esthétique, dans un tel mécanisme ? Si l'on schématise tout cela d'après le jeu des regards, on obtient en réalité une salle de théâtre...

J.L. Je voudrais revenir précisément sur la fonction du paradigme romain. La lettre à Mazarin en préface à *la Mort de Pompée* est quelque chose d'absolument étonnant ; il y a constamment ce jeu : « *Il (Pompée) espère de la générosité de Votre Éminence qu'elle ne dédaignera pas de lui conserver cette seconde vie que j'ai tâché de lui redonner (etc.)* ». Plus loin : « *Il (Pompée) a déjà su de la voix publique que les maximes dont vous (Mazarin) vous servez pour la conduite de cet État (etc.)* ».

L.M. Ce texte fait apparaître comme consubstantiel à la représentation théâtrale d'une part, à la représentation politique de l'autre, et à la politique de la

représentation enfin, un constant procès d'identification de tous les termes. Pompée c'est Mazarin, Auguste c'est Louis XIV, etc. On pourrait ajouter que Mazarin est précisément le nœud de cette dialectique : Mazarin est romain. C'est parce que Mazarin est romain et que ce sont des portraits de Romains qui sont mis en scène, que le portrait du roi va tendre, parallèlement à son paradigme historique, à l'identification. Mazarin a très exactement la fonction d'opérateur dialectique qui va permettre à Corneille d'éliminer Rome. Ce sera finalement fatal à la représentation politique.

Ce qui me frappe, c'est que dans son remerciement au roi, les deux seules pièces que Corneille cite sont *Andromède* et *la Toison d'or* : deux pièces qui, de notre point de vue, ne relèvent pas de la tragédie. Ce sont des pièces à machines, des pièces-opéras — très précisément des pièces de divertissement du roi. Cela veut dire que le temps de la prise de pouvoir comme référence au modèle romain est terminée : nous assistons avec le monarque absolu à la fin de l'Histoire. Dès lors, il ne peut plus y avoir pour le roi d'autre théâtre que le théâtre de la guerre, ou le théâtre de l'après-guerre, la fête.

J.L. On peut dire que c'est à partir du moment où la politique elle-même se met à fonctionner comme un théâtre...

L.M. C'est cela. Les remerciements au roi marquent la fin de la fonction politique réelle de l'écrivain et de son théâtre.

J.L. Il y a là un point très important. Je crois que si le XVII<sup>e</sup> siècle a accordé au théâtre une telle place, c'est aussi qu'il a donné au théâtre une fonction paradigmatique. Le théâtre est alors comme un modèle de vie, de société, le modèle de l'existence même.

L.M. Comme par hasard, c'est autour des années 1670, c'est-à-dire celles qui correspondent à la réalisation quasi parfaite de l'idéal du monarque, qu'on assiste à l'intérieur de ce paradigme théâtral au déplacement d'une certaine fonction du théâtre vers une autre. Le déplacement Corneille-Racine, en somme — on pourrait reprendre la formule traditionnelle : « *Corneille a peint les hommes tels qu'ils devraient être, Racine tels qu'ils sont* » — Dans ce schéma se situe le déplacement de tout l'espace du politique. Pour le monarque et le théâtre de sa cour, il ne pouvait plus y avoir de théâtre du politique puisque eux-mêmes étaient ce théâtre. La scène théâtrale s'ouvrait alors sur l'analyse psychologique des passions en se renfermant dans les complexités intérieures de la subjectivité : Racine.

(Transcription A.G.)

Illustration de Gravelot pour l'édition des œuvres de Corneille (Genève, 1774).





Auguste - Le Kain



Auguste - Talma



Auguste - Vanhove

