
Beaumarchais, (*La Folle journée ou*) *Le Mariage de Figaro*, 1784.

Cette « folle journée » n'est autre que le jour fixé pour les noces de Figaro et Suzanne, les serviteurs du comte et de la comtesse Almaviva (l'action se situe en Espagne près de Séville). On apprend à la scène d'exposition que le comte, homme infidèle à son épouse, convoite la future femme de son valet : il prétend assouvir sur elle ses ardeurs en échange de la dot qu'il a offerte aux futurs époux. Ce serait une façon de renouer avec la légendaire coutume féodale du « droit de cuissage » que le seigneur aurait eu sur la femme de son vassal (droit qui n'aurait pas existé dans les faits, mais qui tient une bonne place dans l'image que l'on se fait du Moyen Âge).

« Suzanne. — Apprends qu'il la destine [la dot] à obtenir de moi, secrètement, certain quart d'heure, seul à seule, qu'un ancien droit du seigneur... Tu sais s'il était triste !

Figaro. — Je le sais tellement, que si Monsieur le Comte, en se mariant, n'eût pas *aboli* ce droit honteux, jamais je ne t'eusse épousée dans ses domaines. [Notez le plus-que-parfait du subjonctif.]

Suzanne. — Eh bien, s'il l'a détruit, il s'en repent ; et c'est de ta fiancée qu'il veut le racheter en secret aujourd'hui. » (I, 1)

L'intrigue de la comédie se fonde donc sur ce projet libidineux et immoral, que les héros, pour protéger leur union, vont tenter de contrecarrer, en s'alliant avec la comtesse, qui a elle aussi intérêt à ce que son mari renonce à ses débauches : déployant leurs stratagèmes, ce trio s'emploie à châtier Almaviva ou à le corriger de sa convoitise débordante pour le ramener à son rôle de mari fidèle. Mais ce faisant, toute la pièce est conçue comme une sorte de soulèvement des valets (et de leurs alliés) contre leur maître malhonnête. Comme le souligne Beaumarchais dans sa préface, « nul ne veut faire une tromperie au Comte, mais seulement l'empêcher d'en faire à tout le monde. » Le drame pourtant a fait scandale et le dramaturge a dû faire campagne contre la censure pour que son texte soit joué : on le comprend en lisant la préface. C'est en grande partie la conséquence de la liberté de ton, de l'impertinence, ou de la franchise critique (la *libertas* des Romains) qui caractérisent les personnages de Figaro et de Suzanne : dans les nombreuses tirades indignées et ironiques qui dénoncent l'injustice de l'ordre social, on sent bien le climat pré-révolutionnaire des années 1770-1780. Beaumarchais reste une figure mémorable de la promotion des libertés politiques en littérature.

Musset, *Lorenzaccio*, 1834.

Conséquence des journées révolutionnaires de Juillet 1830, la « Monarchie de Juillet » dirigée par le roi Louis-Philippe engendre une grande frustration dans les milieux intellectuels : on espérait un renouvellement profond de la société pour plus de justice, mais les changements ne sont que superficiels. C'est dans ce climat que le jeune auteur romantique Alfred de Musset reprend un sujet littéraire qui avait été ébauché par sa maîtresse, la femme de lettres connue sous le pseudonyme masculin (et anglophone) de George Sand. Ce sujet nous replonge dans les luttes politiques de la Renaissance italienne.

La fiction du drame se situe en effet dans les années 1520 : le jeune Lorenzo de Médicis est le complice des beuveries et débauches de son cousin Alexandre, le duc de Florence ; ce gouvernant fait figure de tyran dans une cité qui vivait jusque-là sous régime républicain. Or, Lorenzo a un secret : il a conçu le projet incroyable d'assassiner le duc pour restaurer la République. Il espère ainsi accomplir une action d'éclat qui fasse de lui un martyr de la liberté, le sauveur de la patrie et de l'idéal républicain, sur le modèle de Brutus qui jadis assassina Jules César pour l'empêcher d'imposer son emprise sur Rome (-44).

Seulement, pour mener à bien cette mission intime, le jeune prince idéaliste a dû endormir la méfiance de son cousin en partageant ses plaisirs vicieux – dès la scène d'ouverture, on le voit agir tel un proxénète qui corrompt une jeune fille du peuple pour l'offrir en pâture au tyran. Lorenzo a donc gagné dans Florence la réputation d'un être vil, lâche et infâme, « un lendemain d'orgie ambulante » (I, 4) ; c'est au point qu'on le surnomme *Lorenzaccio*, or le suffixe *-accio* est très péjoratif en italien.

Ainsi, pour atteindre son but politique, le héros s'est contraint à souiller son âme : non seulement il est prêt à recourir au meurtre et à la trahison (l'assassinat a lieu à la fin de l'acte IV), mais en portant le masque du débauché, tel un acteur qui se laisse prendre à son rôle, il a sacrifié son innocence et sa vertu, bref, il s'est presque perdu lui-même, comme il en fait la confidence à Philippe Strozzi dans la grande scène III, 3. Lorenzo buttera toujours sur le mépris des Florentins pour son détestable personnage, au point que même lorsqu'il révèle son projet aux gentilshommes républicains pour qu'ils se préparent à se soulever, il n'est cru de personne (IV, 7). Il finira lui-même assassiné en pleine rue, tandis qu'un nouveau duc est choisi par les autorités florentines (scène finale) : l'échec politique du rêveur humaniste est consommé.

Bertolt Brecht (allemand de l'Est), *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* : parable [*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*], pièce écrite en Finlande en 1941, publiée à titre posthume en 1959.

Brecht a conçu son œuvre comme un drame shakespearien mêlant le grotesque et le tragique pour raconter de façon imagée l'arrivée au pouvoir d'Adolf Hitler, incarné par le gangster Arturo Ui. L'action se déroule en Amérique, dans ce Chicago capitale du banditisme en col blanc où se croisent industriels, hommes d'affaires, commerçants, gangsters, hommes politiques, journalistes et enquêteurs. Comme marchandise au centre des trafics et luttes d'influence, le dramaturge a choisi un objet dérisoire : le chou-fleur ! Le drame met donc aux prises des marchands de légumes, mais qui prennent le pouvoir sur la ville avec une efficacité glaçante – « le comique ne doit jamais aller sans l'horreur », note Brecht en épilogue dans ses « Indications pour la représentation ».

À la fin de chaque épisode ou « tableau », on brandit sur scène un écriteau qui explique aux spectateurs l'événement historique que la scène précédente évoque en termes allégoriques (ex : « En janvier 1933, Hindenbourg refuse plusieurs fois à Hitler le poste de chancelier *etc.* »). L'adjectif choisi dans le titre a de quoi attirer l'attention : on attendrait « irrésistible » plutôt que « résistible ». Il s'agit justement pour Brecht de faire œuvre militante en persuadant son public que la montée en puissance du nazisme – et de toute

autre forme de pouvoir criminel et dangereux – n'avait rien d'irréversible, mais qu'elle pouvait et peut toujours être enrayerée si l'on agit dès que possible, à telle ou telle étape du processus.

Reste à connaître la tactique, les manigances par lesquelles les criminels déstabilisent l'ordre légal. Un des procédés d'usurpation qui est mis au jour par la pièce est le fait que les criminels invoquent souvent le besoin d'ordre et de justice pour justifier leur main-mise sur la politique : on le voit en particulier aux tableaux 7 à 9 (éd. L'Arche, p. 52-66), qui transposent l'incendie du Reichstag et la Nuit des longs couteaux (toujours en 1933), puis la mascarade de procès qui s'ensuivit (« la Haute-Cour de Leipzig condamna à mort un chômeur préalablement drogué », précise Brecht dans un écriteau, p. 66).

Antigone de Sophocle (-441) et d'Anouilh (1944).

Un moment fameux de la tragédie sophocléenne est le face-à-face entre l'héroïne et son oncle Créon. Celui-ci exerce le pouvoir à Thèbes après la guerre fratricide qui a éliminé les fils d'Œdipe ; pour rétablir l'ordre dans la cité a prononcé un édit désignant Polynice comme ennemi public et interdisant, pour cette raison, de lui offrir de funérailles, tandis que l'autre frère Étéocle avait droit aux honneurs funèbres. Mais Antigone a bravé cet interdit en sortant la nuit pour recouvrir de terre la dépouille abandonnée de son frère. Dans le dialogue où elle doit s'expliquer sur cette transgression, Sophocle invoque par la voix de son héroïne « les lois divines : lois non écrites, celles-là, mais intangibles », éternelles, qui recommandent justement de ne pas laisser un proche sans sépulture, à la fois pour reconnaître sa dignité humaine et pour accompagner le passage de son âme dans l'au-delà. L'acte d'Antigone privilégie cette obligation plutôt que de s'en tenir aux lois écrites de la cité, dont celle promulguée par Cléon. Le tragédien grec bâtit donc sa pièce sur le conflit entre deux justices, deux sortes de loi, qui ont l'une et l'autre sa légitimité et son autorité (sinon ce serait trop simple !).

Jean Anouilh réécrit ce débat lors de la Seconde Guerre mondiale pour faire écho à l'action tragique de certains résistants, exécutés après avoir commis un attentat manqué. Le dramaturge reformule les deux attitudes opposées en un langage simple, laïque (ou profane, puisqu'il ne fait plus référence au divin) et généralisateur : Antigone incarne la force de « dire non », le refus, la résistance, quand Créon parle au nom de la nécessité de « dire oui », de ne pas se dérober, d'assumer ses responsabilités aussi impopulaires soient-elles.

Même si la sympathie politique du dramaturge penche vers le choix de la résistance, même si le martyr d'Antigone est glorifié – si bien qu'on fait lire aujourd'hui cette pièce à l'école dans une sorte d'hommage à l'esprit des Résistants –, il faut bien saisir l'importance tragique de ce débat en considérant que l'attitude de Cléon n'est pas disqualifiée d'avance : elle reflète, elle aussi, l'état d'esprit de beaucoup de Français à cette période. Vu la révolte que la Collaboration inspire à juste titre, le débat n'a plus vraiment de sens pour nous tant qu'on inscrit la pièce dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale : Antigone sera dans le camp du bien, et Cléon dans le camp du mal, pour le dire vite. Mais si on déplace cette confrontation dans un autre contexte moins lourd, qui ne soit pas celui de la guerre, elle peut retrouver un intérêt, source d'hésitation : « dire oui », accepter d'être

du côté des lois en vigueur aussi imparfaites soient-elles, est-ce forcément une compromission, voire une trahison ? La tragédie en tant que genre théâtral trouve-t-elle son intérêt quand les alternatives ou les dilemmes qui la traversent (honneur et amour, pour en revenir à Corneille) ne sont pas tranchés d'avance.

Albert Camus, *Caligula*, 1945 (création avec Gérard Philipe dans le rôle titre, Michel Bouquet jouant Scipion et Margo Lion, Cæsonia).

Le personnage historique qui inspire la tragédie de Camus est l'empereur romain Caligula (arrière-petit-fils d'Auguste) qui régna de 37 à 41 (de ses 25 à ses 29 ans), jusqu'à son assassinat par un tribun de la cohorte prétorienne (garde impériale) : il laissa dans l'histoire l'image d'un souverain tyrannique – impulsif, cruel et pervers –, que l'on croit même atteint de folie.

Or, fortement influencé par les romans métaphysiques de Dostoïevski, Camus fait de son héros une sorte d'artiste du mal, porteur d'une sincérité troublante car il s'exprime comme le martyr d'une quête d'absolu : incapable d'accepter la médiocrité de la vie, emprisonné dans une solitude qui le ronge, le héros tragique userait de la violence sanguinaire comme d'un dernier recours pour tenter de dépasser la condition humaine en se faisant l'égal d'un dieu. L'entourage de Caligula, son poète courtisan Hélicon ou sa dernière épouse Cæsonia, vit dans la terreur, mais s'efforce aussi de réveiller chez l'empereur le goût de la vie, de façon à sauver le peu d'humanité qui reste en lui.

Voir en particulier scènes II, 14 (le poème d'Hélicon) et le dénouement (IV, 13-14), qui se termine par l'assassinat du héros.

Marion Aubert, *Tumultes*, 2015.

Le sujet de cette pièce permet d'opérer la fusion du méta-théâtre et de l'utopie, ou, pour le dire avec des références prises chez Marivaux, entre *Les Acteurs de bonne foi* (1748) et *L'Île des esclaves* (1725). (Parmi les influences plus contemporaines, on peut penser, pour cette mise en abyme carnavalesque favorable à l'introspection politique, aux *Illusions comiques* d'Olivier Py, pièce créée en 2006, dont le titre se réfère à une tragicomédie célèbre de Corneille).

Emportée par un élan d'activisme, une jeune troupe d'apprentis comédiens se barricade dans les bâtiments de son école de théâtre pour tenter de réinventer le monde selon un idéal anti-capitaliste. Dans cette œuvre de commande, écrite pour le spectacle de sortie d'une promotion de Saint-Étienne, Marion Aubert caricature de manière loufoque les étudiants eux-mêmes (leurs noms sont conservés pour les personnages) et la manière brouillonne et volcanique dont ils peuvent travailler dans les ateliers d'improvisation (un grand nombre de spectacles contemporains sont ainsi issus d'une « écriture au plateau »).

Par où commencer quand on veut changer le monde ? En 22 épisodes (et un entracte), ce collectif digne d'un chœur d'« opéra bouffe » explore de façon tâtonnante les exigences de la vie révolutionnaire : de réunion en conciliabule, les bonnes résolutions sont aspirées

dans un tourbillon d'incohérences et d'inquiétudes. De grands discours politiques s'esquissent comme des exercices de style dans les monologues, mais on retient surtout la cacophonie des voix qui s'entrechoquent dans un style très oral (avec son lot d'injures et de langage familier). Le bunker théâtral ressemble vite à une maison de fous dans lequel les comédiens militants coupés du monde tournent en boucle sur eux-mêmes.

Même si, pour les besoins du divertissement, cette représentation multiplie les stéréotypes sur l'engagement politique de gauche, le style grotesque se justifie dès lors qu'on a affaire à des personnages de « débutants » d'une part, et d'autre part, à des individus pris dans une époque où toute idée sérieuse semble happée automatiquement par sa propre caricature. Marx parlait de l'histoire qui se répète « sous forme de farce » pour mentionner le rapport entre le coup d'État de Napoléon III en 1848 et celui de Napoléon I^{er} en 1799 : on peut se demander si le discours révolutionnaire typique de mai 1968 peut être relancé sur scène cinquante ans plus tard d'une façon autre que farcesque ou dérisoire.

En tout cas, l'hystérie générale donne à cette révolution miniature le ton de la comédie, mais certaines tirades sont empreintes d'une nostalgie presque élégiaque, comme le monologue final de Pauline. Quelques ombres effrayantes passent aussi quand s'expriment les rancunes et la tentation de chercher un bouc émissaire aux échecs de la troupe.

Marion Aubert nous plonge dans un univers *tumultueux*, autrement dit explosif et absurde, qui fait songer au théâtre de Ionesco, l'auteur de *La Leçon* ou de *La Cantatrice chauve*, dramaturge emblématique des années 1950 qui voulait opérer sur scène une véritable « dislocation du réel » (voir un extrait de sa pensée dans les *150 textes théoriques et critiques*, chapitre 25). Dès l'épisode 3 de *Tumultes*, le dialogue entre Aurélia et Pauline nous transporte dans une dimension risible et cauchemardesque à la fois : l'une, prise d'un délire historico-sentimental, se croit la maîtresse de Maurice Thorez (figure de proue du Parti Communiste Français dans l'après-guerre) ; l'autre semble plus terre-à-terre, mais a pour obsession de vouloir avorter ses amies, et de façon très artisanale ! Ce duo comique féminin suffit à incarner dans une allégorie bouffonne la facilité avec laquelle l'espérance révolutionnaire peut se dissoudre soit en un rêve naïf, soit en des tentatives qui ne cessent d'*avorter*. Instituer un ordre social plus juste ne se fait bien sûr pas en un claquement de doigts ; loin de produire de nouvelles évidences ou un équilibre rassurant, cet « élan » vers une nouvelle vie (c'est le dernier mot de la pièce) nous jette dans des improvisations maladroites et chaotiques, nous ouvre à d'infinis *tumultes*.