
Manichéisme et machiavélisme dans le théâtre de Byron, Musset et Schiller

Machiavellianism and Manichaeism in Drama: Byron, Musset and Schiller

AGNES FELTEN
Université de Nantes

Theater has always valued heroes. Thus, the heroes' negative sides play a very important part in the economy of the theatre. We will approach characters considered evil and Machiavellian, evolving in a highly Manichaeic dramatic universe. In order to illustrate this point, we have chosen the theatrical works of Byron, Musset and Schiller. These three authors have given us some remarkable heroic figures, but also some remarkable less heroic ones, involved in conspiracies and conflicts, showing excessive cruelty and prone to murder. In drama, these degenerate function as mirrors for the heroic protagonists, a function attributed to them since Antiquity. Theatrical Manichaeism allows being inspirational from a visual point of view. The stage imposes strong constraints on the characters, their evolution depending on the advances in theatrical techniques and aesthetics. In fact, the ethics of evil creates a paradoxical aesthetics, inspired by the dramatic heroes, sometimes considered strange and monstrous.

Keywords: Machiavellianism; Manichaeism; Byron; Musset; Schiller; drama; hero.

L'ignorance du mal ne délivre pas du mal.
Byron, *Cain*

Introduction

Les deux notions étudiées ici renvoient à un univers moral, religieux et politique. Le corpus choisi concerne la fin XVIII^e et le début XIX^e, soit une époque charnière et couvre deux mouvements littéraires avec, d'une part le *Sturm und Drang* et Friedrich Schiller, plus précisément l'esprit weimarien et d'autre part, le théâtre romantique, communément appelé drame romantique avec lord Byron et Alfred de Musset. L'opposition entre les deux courants littéraires n'est pas réellement pertinente au sens où presque contemporains, ils comportent beaucoup d'éléments très proches et leurs pièces sont fortement marquées par des influences communes et par un goût du tragique affirmé, et surtout par une envie de créer un renouveau théâtral, ancré sur la dénonciation de valeurs prétendument héroïques. En outre, les pièces du corpus comportent à la fois une interrogation sur la nature humaine et une autre sur la conscience politique, avec notamment un questionnement légitime sur l'accessibilité au pouvoir. Comment est-il possible d'accéder au pouvoir et de faire régner le mal en bafouant ainsi les lois tacites de la société idéale, de la *polis*? La cité au sens primitif, dans son étymologie, est une notion qui se veut sécuritaire et qui correspond à un besoin d'appartenance communautaire. Les villes

étudiées dans les pièces, même si elles relèvent d'un imaginaire propre à chaque auteur, ont rencontré des problèmes politiques engendrés à cause de dictatures instaurées bien malgré le peuple. Chez les Romains, la dictature était un choix politique comme un autre. Jules César, par exemple, a été assassiné, car il ne partageait pas le pouvoir et se montrait autoritaire envers les autres. Son meilleur ami, l'être qui lui était le plus proche, a considéré qu'il était de son devoir de le tuer pour mettre en place un autre système politique. Cette situation est évoquée dans la pièce de Shakespeare consacrée à l'empereur. Cette pièce a inspiré *Lorenzaccio* et d'autres drames byroniens, tel *Marino Faliero* par exemple. L'influence de Shakespeare, de sa technique théâtrale, mais aussi de sa vision du politique est donc très marquée chez lord Byron, mais aussi sensible chez les deux autres dramaturges étudiés.

Le manichéisme et le machiavélisme impliquent tous les deux une vision axiologique. Ces notions sont donc concernées par le domaine religieux. Le terme de manichéisme, plus particulièrement, renvoie au prophète Mani, un prophète iranien. Ses idées sont jugées habituellement de manière très sévère. Ainsi François Decret rappelle que la plupart des philosophes estiment que le « système dualiste » du manichéisme est le « symbole même de l'absurdité grossière et de la myopie intellectuelle » (1974 : 12). Ce mot est souvent connoté de manière négative. Il est utilisé pour la première fois par Bossuet. Ce dernier rappelle que le manichéisme, à l'origine, est une secte et que la plupart des individus ont une connaissance précise du bien et du mal et que la secte s'est constituée sur ce principe fondateur. Il est, en effet, commode pour des raisons religieuses et morales d'être capable de distinguer le bien et le mal. Le manichéisme, parce qu'il implique une morale rigoureuse et une forme structurée de pensée, est en rapport avec le fait religieux et la morale imposée par certaines églises.

Il s'agit de remarquer chez le héros de théâtre un glissement du bien vers le mal. Comment l'opposition entre les deux notions que sont le manichéisme et le machiavélisme peut amener à une éthique du mal, voire à l'instauration du machiavélisme comme idéal politique qui serait à l'origine d'une pensée esthétique. Dans quelle mesure l'esthétique du mal se fonde-t-elle sur l'éthique du mal dans des figures héroïques que l'on peut reconsidérer comme opposées précisément à l'héroïsme ? Donc les héros deviennent des antihéros et sont célébrés comme des figures héroïques, car la notion d'héroïsme évolue. Le concept de l'honneur est jugé dépassé par Schiller, par exemple. Le héros est centré tout autant sur son individualité que sur la recherche du bien en tant que finalité. La bonté, et les intentions qui tendent vers le bon n'intéressent plus vraiment l'homme, pas plus que le concept platonicien ou aristotélicien du bien. Il faut même se demander si le bien existe au même titre que le mal. Le mal, s'il existe donc, est présent dans le théâtre de nos trois auteurs. Le mal, notamment, est présent dans *Cain*, qui décrit le péché originel et évoque clairement Satan. Pourtant, Byron, même s'il s'est inspiré de Pierre Bayle, refuse de verser dans le manichéisme. Sa version de la Bible et des écritures est nouvelle. Dans la Préface, Byron rappelle qu'il a retravaillé la langue de la Bible et qu'il a expliqué que le mal et la tentation venaient du serpent et non d'un démon. Le lecteur voudra bien se rappeler que le livre de la Genèse ne spécifie à aucun moment qu'Eve fut tentée par un démon, mais bien par le Serpent, et ce, uniquement parce qu'il était la plus subtile de toutes les bêtes des champs. (Byron, 2012 :11)

Il est évident de constater qu'il existe des figures manichéennes dans le théâtre de Byron, Musset et Schiller. La présence du mal, mais aussi celle du bien, indique deux axes clés dans ce domaine. Le mal, en prenant de plus en plus d'importance dans l'art, est de plus en plus considéré comme une éthique paradoxale, car elle concerne davantage les héros. Les héros tragiques dans l'Antiquité n'étaient montrés que comme des contre-exemples. La fureur de Médée, la mère capable de tuer ses enfants pour atteindre l'homme qu'elle a aimé, n'est qu'un exemple de ce que la passion démesurée peut engendrer. En aucun cas, les héros ne sont ici des exemples à reproduire. L'évolution du théâtre et des mœurs, d'une certaine manière, incite à dépasser cette base établie entre le bien et le mal. Les comparaisons établies entre les héros et les antihéros révèlent des points importants, ainsi :

l'analyse phénoménologique relève un certain nombre d'archétypes communs aux diverses spéculations et plus ou moins évidentes selon les cas : dualisme radical des principes antithétiques, coéternels ou non ; mythe de la chute de l'âme, étincelle de la Lumière céleste, dans un monde étranger, ce qui explique le sentiment d'exil et le désir de délivrance de la prison qu'est le corps matériel : théorie de la connaissance, la *gnôsis* libératrice, par laquelle l'homme prend conscience de sa nature authentique et trouve ainsi le salut, qui est réintégration dans le monde divin originel. (Decret, 1974 : 33)

En quoi l'éthique des héros évolue-t-elle vers une esthétique ? Peut-on parler d'esthétique du mal ? En quoi les écrits de Machiavel ont-ils influencé la vision politique de nos trois pièces ? Dans quelle mesure l'héroïsme montre-t-il un penchant pour la monstruosité ? En quoi les trois pièces étudiées concilient-elles deux notions presque opposées comme l'héroïsme et la monstruosité ? Pourquoi la vision manichéenne d'un pouvoir politique existant est-elle remise en question par un esprit de possession très fort ? En quoi le machiavélisme est-il une voie contre les systèmes politiques déficients ? Comment le machiavélisme est-il une voie interne propre à chaque personnage afin d'accéder à une place qu'il estime digne de ce nom dans la société des hommes ?

1. La présence du mal chez les héros du théâtre de Byron, Musset et Schiller

L'opposition entre les bons et les mauvais héros, traditionnellement ancrée dans la littérature, et particulièrement au théâtre, trouve un point d'ancrage assez fort dans le drame préromantique et romantique. Le héros, qui étymologiquement désigne un demi-dieu, et un homme divinisé, occupe une place de choix au théâtre. Patrice Pavis, notamment, définit le héros comme un « personnage doué de pouvoirs hors du commun » (Pavis, 1987 : 189). Les héros, à l'époque étudiée, ont singulièrement perdu de leurs attributs potentiels. Ils sont tournés vers le quotidien, voire l'ordinaire ou la banalité, y compris dans les milieux aristocratiques. Hegel, dans son *Esthétique*, explique la conception du héros dramatique chez Diderot, Goethe et Lessing :

Les caractères [des héros] ne développent pas la substance de leur âme et de leurs actions, mais seulement l'ensemble des traits confus qui révèlent immédiatement leur individualité, sans avoir une conscience plus haute d'eux-mêmes et de leur situation. Plus les personnages restent naturels, sous ce rapport, plus ils sont prosaïques. (1953 : 141)

Le prosaïsme du héros est une marque de son passage d'un état héroïque, d'un statut divinisé à un stade d'humanisation restrictive. Le héros a perdu ses pouvoirs. Il est à la cour, mais il est un roi sans royaume, comme le futur roi d'Espagne dans *Don Carlos* de Schiller. Ce héros nouveau, déchu de son pouvoir politique, fonctionne en miroir avec la figure opposée du marquis de Posa qui, aux yeux du roi d'Espagne, possède davantage de qualités que son propre fils. Les trois auteurs que nous allons étudier au regard de cet aspect montrent bien comment le héros, pour fonctionner d'un point de vue dramaturgique, a toujours besoin de son pendant négatif. Le couple dialectique est une bonne illustration du manichéisme et du machiavélisme présents dans leur théâtre. Les deux frères des *Brigands* sont ainsi en opposition. Les deux frères de *La fiancée de Messine* sont également opposés, en concurrence et en totale contradiction. (La notion de couple antithétique ou dialectique dans le théâtre de Byron, Schiller et Musset est une figure récurrente.) Mais ce couple est particulier. Il s'agit, en effet, de deux frères amoureux de la même femme, qui se révèle être leur sœur. La rivalité fraternelle est accentuée par le complexe d'Electre marqué dans la pièce. Les deux frères se battent pour l'amour de la mère, qu'ils n'obtiennent pas, en définitive. Par conséquent, ils se rabattent sur celui de la sœur. L'inceste incarne le thème du mal dans l'univers dramaturgique de Schiller.

Historiquement, le mal s'insinue dans la littérature à partir du XVII^e siècle. Le mal devient même une philosophie, voire une éthique, dans les récits de Duclos ou de Prévost ; Manon Lescaut

est un personnage par essence tragique et confronté au mal. Cette notion s'inscrit dans le thème de la chute du héros, illustré, par exemple, dans la *Fin de Satan* de Victor Hugo et dans *Cain* de Byron. Cette vision correspond à la chute de l'ange, donc à une idée que le mal est le pendant négatif du bien.

Dans *La Conjuration de Fiesque* de Schiller, même les héroïnes évoluent confrontées à cette vision manichéenne. L'idée du mal et de la chute, ou du péché originel revient souvent. La jeune fille pure aimée lui rappelle le statut de l'héroïne, et plus généralement le statut de la femme. Elle lui confie, un peu brutalement, qu'il existe trois états, trois âges de la femme. Sa vision est très violente, presque apocalyptique. Ce rappel fait à Fiesque, qu'elle aime pourtant, sonne comme une menace forte :

Les mensonges ne sont que les larmes de l'enfer. Fiesco n'a plus besoin d'eux pour abattre sa Julia. [...] Ecoute, laisse-moi te dire encore un petit mot, Fiesco. Nous sommes des héroïnes quand nous savons encore notre vertu en sécurité ; des enfants quand nous la défendons ; [...] des furies quand nous la vengeons. Ecoute. Si tu m'étranglais froidement, Fiesco ? (2001 : 130-131)

La chute montre la déchéance, la part du bien perdue au profit du mal. Le mal triomphe du bien. A la fin du XVIII^e siècle naissent des idées contraires, où le mal devient partie prenante dans les personnages. La fiancée de Karl est tuée, c'est un véritable sacrifice sadique. Le brigand est une résultante de l'idéologie post révolutionnaire. Il combat la société bourgeoise, il vole, il tue, il vit à part dans des bois, où le droit n'a pas sa place. Il incarne un nouvel ordre politique, indépendant, violent, né d'une société sans contraintes et sans règles apparentes. La violence et le meurtre en sont devenus les ressorts constitutionnels. Cette société qui fonctionne à l'envers de l'autre est, en quelque sorte, le versant négatif de l'autre. Comme pour les sociétés humaines, on peut noter une opposition entre les bons et les méchants.

L'opposition entre les bonnes et les mauvaises figures permet de structurer l'organisation de la cour princière, des différentes cités ou des maisons bourgeoises. Ainsi, certaines pièces opposent, d'un côté, les mauvaises personnes, et de l'autre, les bonnes. Parfois, les mauvais condamnent les bonnes, qui deviennent dans ce schéma manichéen des victimes, des boucs émissaires. Les victimes et les personnages sacrifiés sont alors celles qui suscitent la pitié. Le fondement d'un schéma victimaire est récurrent dans les tragédies schillériennes. Les personnages s'offrent, se sacrifient et se donnent en pâture afin de parvenir à satisfaire leur soif d'idéal.

Dans *La Conjuration de Fiesque à Gênes*, le héros éponyme est offert à la foule exigeante. La scène finale, remarquable de sobriété, vient couronner une catastrophe qui se déroule implacablement et gonflant de scène en scène. Les propos concernant la foule sont de plus en plus violents. Le crime ultime est l'écho de l'assassinat de la femme du héros. Celle-ci a été tuée parce qu'elle portait le manteau rouge de Gianettino. Ce personnage au nom ridicule, au suffixe restrictif, péjoratif et risible, est la cible de Fiesque. Son nom est à rapprocher avec la ville qu'il est censé représenter, puisqu'il fait partie du pouvoir régnant. Il incarne, par conséquent, la petite figure du héros médiocre présenté comme une allégorie de la ville jugée corrompue et perdue. Elle est l'image d'une des cités antiques punie par Dieu, car elle vit dans le péché, comme Sodome ou Gomorrhe. Gianettino, le petit Génois, est montré dès la didascalie initiale (Schiller, 2001 : 13), comme un être « choquant et grossier dans son langage, sa démarche et ses manières ». Il possède un « orgueil de rustre » et une « physionomie disgracieuse ». Fiesque veut le tuer, il sait qu'il porte un manteau rouge. Mais, c'est en définitive Léonore, sa propre femme, qui va revêtir cette cape pourpre. Et Fiesque, chargé de tout le poids de la culpabilité de la faute originelle et de la violence collective, en croyant libérer la cité du mal, tue sa femme. Le cadavre de Léonore que Fiesque vient de tuer par confusion, est montré comme un trophée artistique et pictural. Fiesque dit à Calcagno de regarder la dépouille, comme un spectateur observe une statue. L'esthétique du cadavre ici, de l'écorché, du transi apparaît si violemment que le personnage lui-même ne se com-

porte plus en homme. Après avoir été déchu de son statut de demi-dieu, le personnage n'est même plus un humain. Il n'est plus qu'une bête qui « montre les dents » et griffe ce qui l'entoure.

Traditionnellement, le héros, tel qu'il apparaît dans la littérature et le théâtre classique, doit affirmer sa mesure et régner sur lui-même comme sur le monde, selon la formule professée par Cinna. *L'hybris* condamnée par Sénèque dans *Hercule furieux* est une valeur contestable et qui nuit à l'équilibre de la personnalité et donc à l'épanouissement des valeurs morales édictées par la société et les philosophes. Il convient de contenir ses débordements, de toute nature soient-ils. La démesure est liée à la monstruosité psychologique ? Comment définir le monstre ? En quoi le monstre n'est-il pas héroïque ? Et le monstre ne présente-t-il pas des aspects héroïques également ? On pourrait considérer que la créature du docteur Victor Frankenstein se révèle plus humaine que le docteur lui-même.

1.1. Les figures monstrueuses

Le machiavélisme rengorge de figures monstrueuses. L'idée qu'un tyran règne sur un pays peut paraître monstrueuse, et ce genre de personnage despotique présente des caractéristiques monstrueuses. Parmi les monstres, il faut considérer plusieurs catégories.

Est-il possible d'opérer un classement dans les différentes figures monstrueuses ? A partir de quel moment un personnage devient-il monstrueux ? Il s'agit de normes imposées par le regard des autres et les individus n'hésitent pas à qualifier tout ce qui leur est étranger, de barbare. Donc le barbare, le sauvage, c'est l'autre. C'est ce qui justifie que les gens soient prêts à le tuer. Car, dans la vision manichéenne, l'autre est l'ennemi à abattre. Il est le méchant que l'on peut torturer, à qui on peut retirer la vie sans le moindre scrupule. Pour Fiesque, il s'agit des Doria, pour Lorenzaccio ce sont les Médicis, qui se comportent comme d'ignobles barbares. S'il faut établir un classement des différentes figures monstrueuses, on peut choisir plusieurs catégories. Par commodité, on peut les classer en deux catégories, les monstres psychologiques et les monstres sanguinaires. L'expression un « monstre d'égoïsme » éclaire bien la pensée commune que l'égoïsme est une forme de monstruosité. Celui qui ne pense pas aux autres, n'a pas une conscience solidaire ou collective. Il rompt les termes du Contrat social et s'oriente vers une individualisation, en devenant par là même un possible manipulateur et relevant donc du machiavélisme le plus fort. Certains personnages sont des monstres assoiffés de sang. Ils n'hésitent pas à tuer pour des raisons qui leur semblent essentielles. Les principaux monstres de notre théâtre relèvent, purement et simplement, du machiavélisme. On peut les considérer comme des monstres politiques.

L'environnement des héros est constitué par les systèmes politiques propres à chaque pays. Si les indications géographiques précisent dans quel pays et dans quelle ville les actions ont lieu, les lieux peuvent presque être considérés comme interchangeable. Le spectre du politique est présent dans de nombreuses pièces de Schiller. La plupart des héros schillériens se battent contre des gouvernements injustes ou contre des ennemis extérieurs. Jeanne d'Arc combat les Anglais. Guillaume Tell se bat pour la liberté de son canton, contre un extérieur jugé menaçant. La menace vient toujours de l'autre, de celui qu'on ne connaît pas, et lors de périodes instables, le premier à être vilipendé est celui qui est autre et n'appartient pas à la communauté. Ainsi les personnages s'opposent selon des clans et établissent des rites indifférenciés propres à chaque clan. L'opposition repose donc sur un manichéisme inscrit dans chaque clan. Les uns et les autres pensent que leur clan est le meilleur et que les autres ont tort. Ce qui est permis dans un clan ne l'est pas dans un autre. Le roi Philippe II a le droit de voler la fiancée de son fils, sous prétexte qu'il est roi. Il se permet même de le destituer symboliquement de ses fonctions ; en ne lui reconnaissant plus aucune marge de manœuvre, Don Carlos n'a plus rien d'un futur roi. Son père lui préfère son meilleur ami. De la même façon, Fiesque est un héros ambigu. Dans la didascalie initiale il est présenté comme un « flatteur courtois tout aussi sournois » (Schiller, 2001 : 13), sa position sociale élevée et son rang dans la société lui permettant d'évoluer à la cour de Gênes. Ce milieu, qu'il connaît bien et auquel il appartient, est en décalage par rapport à ses ambitions. Il aspire à débarasser Gênes des Doria, qu'il tient en très basse estime. Ici la vision manichéenne est nettement

perceptible.

Les personnages de théâtre se divisent en deux catégories. Certains sont héroïques mais capables de mauvaises actions, c'est ce qui les rend complets et intéressants, car ils sont à l'image de la vie. D'autres sont mauvais mais capables d'héroïsme. Schiller veut dépasser Corneille en ce qui concerne les figures héroïques. Il estime que l'auteur français donne une vision étriquée de l'honneur et que les héros cornéliens sont fades, parce qu'ils ne vont pas au bout de leurs convictions. Les héros schillériens sont prêts à trahir pour défendre leur cause. Carlos, dans la pièce du même nom, n'hésite pas à séduire la femme de son père et à comploter contre ce même père, afin d'accéder au pouvoir. Il le fait par ennui et par opposition contre son père. On est loin de l'héroïsme cornélien. La figure de l'inceste permet ainsi de décrire des violences inattendues et souvent refusées dans une autre forme de théâtre. La tragédie grecque autorise bien plus l'hybris chez ses personnages. Corneille s'est aussi inspiré d'Euripide. Son personnage de Médée est bien plus proche de Carlos ou de Fiesque, que de Rodrigue. Le meilleur ami de Carlos se prénomme d'ailleurs Rodrigue, et il faut peut-être voir là un hommage à la tragi-comédie cornélienne.

De nombreux personnages sont extraordinaires, au sens où ils ne sont pas communs. Ces personnages atypiques tranchent par leurs particularités physiques. Le monstrueux physique, la laideur inhabituelle devient sur scène la référence porteuse de nombreuses implications sous-entendues. La laideur physique va souvent de pair avec la laideur morale. Le personnage du Maure, par exemple, dans *La conjuration de Fiesque*, possède une infinité de défauts et endosse presque le rôle du Bouc émissaire. Dans *Le Difforme déformé*, Byron évoque son infirmité physique personnelle à travers un personnage que tous jugent monstrueux. Cet état physique a engendré chez lui de grands complexes physiques et une nature compliquée qui ne supportait pas les brimades ou les moqueries. Le thème du monstre renvoie à une intériorité très marquée chez lui.

1.2. Opposition entre les figures monstrueuses et les figures angéliques

Le combat entre les monstres et les anges relève d'une littérature biblique ancienne. Les motifs religieux sont mêlés aux motifs littéraires dans nos pièces. La connaissance des textes religieux est une certitude acquise chez nos trois auteurs et fait partie de leurs bagages. Les figures monstrueuses sont souvent associées à l'image de Satan. Les deux pièces de Byron qui évoquent le plus la figure satanique sont *Cain* et *Le ciel et la terre*. Musset dans *Lorenzaccio* fait demander au personnage éponyme, dans un monologue devenu très célèbre, s'il est un Satan.

1.3. Les figures machiavéliques

Il faut, de la même façon que pour les figures monstrueuses, établir un classement des figures machiavéliques. Il existe bel et bien un degré de différenciation entre le fonctionnement des êtres et certains se révèlent moins machiavéliques que d'autres. Le héros politique, parfois vu comme un monstre, est aussi le symbole du bon prince. Et *La Conjuración de Fiesque à Gènes* est un exemple de théâtre où le rôle du prince est envisagé de manière implicite. Le terme « prince » revient si souvent dans la pièce, qu'on a l'impression de retrouver le texte de Machiavel ou tout autre traité envisageant une éducation princière. Les devoirs du prince sont envisagés dans la pièce de manière très récurrente et très présente. Le machiavélisme repose sur le complot.

2. La notion de complot comme thématique fondée sur le mal

La notion de complot au théâtre est une thématique qui s'inscrit, tout logiquement, dans le procédé théâtral lui-même. Le jeu de mentir et de se comporter différemment selon les situations est un procédé éminemment théâtral. Il est évident que se mettre en scène et jouer un autre rôle que le sien, que celui qui est attendu dans la pièce, devient une mise en abyme attendue et récurrente. Les personnages s'imposent différentes contraintes et s'adaptent aux personnes qui sont en face d'eux, donc le discours est double, voire triple, en fonction de la situation et de leurs intentions. Les pièces concernées évoluent donc en fonction du langage des personnages. Tout

passer par leur langage. Ce langage double, hypocrite et orienté permet à l'action de progresser et à l'intrigue de se mettre en place. Les personnages deviennent des intrigants en puissance et montrent ainsi une aptitude à la trahison, au revirement et à la manipulation. Cette perspective anti-héroïque montre que les personnages sont prêts à tout pour une cause qu'ils jugent supérieure. Le complot est un révélateur du mal qui est inscrit dans certains personnages. Ils sont prêts à agir, comme poussés par un instinct du mal, pour parvenir à leurs fins. Le complot n'est alors qu'un instrument destiné à obtenir la visée ultime. Parfois il s'agit de renverser un roi, parfois il s'agit de purifier une ville d'un système politique injuste semant le désordre. Dans ce cas, l'ordre souhaité, relevant de l'imaginaire, doit suppléer un désordre jugé insupportable par les actants. Ils trouvent dans le mal le pouvoir d'agir au nom d'une cause supérieure. Rendre une ville libre au moyen du complot renvoie à une vision manichéenne du pouvoir. Seul quelqu'un de pur comme Lorenzo peut débarrasser Florence des Médicis.

Le complot est révélateur du mal ou il est issu de la révélation du mal. Le complot peut tout autant relever du manichéisme, que du machiavélisme. L'origine du complot, si elle est établie pour combattre le mal, devient une cause noble et transcendante.

2.1. La théorie du complot

On peut considérer la théorie du complot comme un antagonisme fort entre le machiavélisme et le manichéisme. Les deux se rejoignent à travers l'élaboration d'un complot. Le complot naît de l'ambition de ceux qui pensent appartenir au bien à combattre ceux qu'ils jugent appartenir au mal. Il existe donc une forte opposition entre les dirigeants en place et ceux qui les considèrent comme illégitimes. La cruauté en politique se justifie parce que le prince en place a toute autorité sur les sujets. Le complot est de l'ordre des révélations politiques machiavéliques.

La plupart des héros dramatiques de nos trois auteurs sont impliqués dans des complots. Ils prennent part à des activités secrètes et jouent plusieurs rôles en société. Les personnages montrent des facettes complètement différentes d'eux-mêmes, selon les individus qu'ils ont en face d'eux.

Il faut se demander comment le complot est mis en place, contre qui et pourquoi. Le complot, de par sa nature, doit se faire en toute intimité. Les conjurés abondent dans le théâtre de cette époque. Ils se rencontrent clandestinement pour mettre au point les renversements politiques. Il s'agit de peser le pour et le contre du régime en place, mais aussi de proposer des solutions pour éliminer le pouvoir en place, jugé mauvais. Les complots sont aussi des moments où l'expression de la violence est à son paroxysme, et des moments où les discours de la haine dominent.

2.2. Les enjeux du complot

Il faut distinguer le machiavélisme moral et le machiavélisme politique. Même si, à la base, Machiavel propose des solutions politiques aux villes dirigées par la tyrannie, dans l'usage courant, l'adjectif « machiavélique » comporte des implicites moraux, et qualifie ceux qui sont concernés par cet état de manière bien peu reluisante. Un être machiavélique est un être manipulateur, voire presque diabolique. Dans certaines pièces, l'amour devient un enjeu. Dans *Les Caprices de Marianne*, l'entremetteuse veut rapprocher Coelio et Marianne. Dans *Cabale et amour*, les jeunes gens sont l'enjeu de complots destinés à les séparer. Leur union doit être sacrifiée au nom de concepts bourgeois.

C'est le complot de nature politique qui est, le plus souvent, représenté dans notre théâtre. Il montre un raffinement des plus complets et traduit bien les ambitions de nos pièces. Le complot politique dépasse le seul intérêt personnel et les individus portés par l'inconscient collectif et leur altruisme ou leur conscience politique doivent s'impliquer dans une cause qui leur semble juste. Les pièces qui comportent des complots de cet ordre sont *Jeanne d'Arc*, *Marino Falieri*, *Les Deux Foscari*, *Lorenzaccio*, *Fantasio*, *Guillaume Tell*, *Les Brigands* et *Marie Stuart*. La ville devient l'enjeu de la liberté et l'endroit qui justifie le machiavélisme politique.

2.3. Les conséquences du complot

Les deux conséquences sont principalement la prison et la mort. Dans la pièce de Bryon, *Les Deux Foscari*, la jeune héroïne visite son mari dans la prison. Ce lieu clos correspond à un endroit sombre qui est symboliquement en résonance avec l'état du personnage. Le complot place les individus dans des endroits isolés. Ils se coupent de la société et la société finit par les rejeter, en les mettant au ban, à la frontière, à l'extérieur. Ils se retrouvent exclus, comme ne faisant plus partie de la cité. Leurs statuts d'opposants, d'antihéros les mènent à des extrêmes. Ils vont de la prison à la mort.

De nombreuses pièces de notre corpus ont la prison comme un lieu scénique fort. Il s'agit de *Marie Stuart*, de *Fantasio*, de *Guillaume Tell*, de *Lorenzaccio* et de *Jeanne d'Arc*. Dans *Les Brigands*, aussi, le personnage est menacé d'aller en prison. La poétique de l'enfermement correspond à un choix de lieux clos qui sont, du point de vue de l'imaginaire, chargés de symboles. Cette claustration sociale, cette punition, ce châtement vient marquer le personnage et le condamner par une mort symbolique, qui sera parfois suivie par une mort réelle.

La mort vient punir le héros qui s'est mal comporté. Le châtement dans *Don Juan*, marqué par la présence du commandeur, revêt une dimension religieuse et moralisatrice. Les pièces de Schiller comportent des morts édifiantes qui sont expliquées par la bassesse des personnages et leur incapacité à se situer socialement. Jeanne d'Arc et Marie Stuart sont considérées comme des figures traîtresses. Mais certaines morts sont gratuites ou hasardeuses. Dans les pièces étudiées, ce sont d'ailleurs souvent les femmes qui sont tuées : par exemple, dans *Les Deux Foscari*, *Les Brigands*, *La Conjuration de Fiesque*, dans *Cabale et amour*. L'intrigue conduit à la mort et la pression sociale et bourgeoise conduit les jeunes gens au suicide, à l'instar de Roméo et Juliette. D'autres morts, enfin, sont le fruit de la haine ou d'une action immorale encore plus répréhensibles par la morale. L'inceste est lavé par la mort dans *La fiancée de Messine* et dans *Don Carlos*. La mort est une punition nécessaire dans ces univers manichéens. Elle est la manifestation absolue du manichéisme politique lié au complot et aussi la conséquence terrible imposée à ceux qui ont fait preuve de machiavélisme politique.

3. Au-delà du mal, un nouveau système esthétique de l'héroïsme, fondé sur une éthique paradoxale

Il s'agit de définir, à présent, cette esthétique d'un héroïsme fondé sur une éthique paradoxale, car vouée au mal. On peut se demander, par conséquent, comment l'antihéroïsme célèbre des valeurs nouvelles et pessimistes. Le choix de la violence fait partie de cette éthique ou de cette esthétique paradoxale. Comment l'esthétique censée viser le beau, le bien, peut-elle, au contraire, s'intéresser au mal et en faire un canon esthétique dérangeant, au même titre que le laid, par exemple ?

3.1. Une esthétique transgressive

Ce système esthétique, novateur donc, dépasse, voire transgresse la morale, tout en érigeant le mal comme un critère de reconnaissance d'un nouveau type de héros. Le héros n'est plus le contrepoint de l'antihéros. Nous ne sommes pas encore à l'époque de Flaubert, qui met à jour la figure du médiocre ou du raté – comme Alexandre Dumas qui, dans *Le Bagnard de l'opéra*, dépeint un lâche, incapable de se battre en duel, d'affronter la justice, allant même jusqu'à devoir se faire assister lors de son propre suicide. Le personnel de leurs pièces se répartit et s'équilibre entre forces obscures, liées au mal et entre forces lumineuses apparentées au bien. Le manichéisme apparaît dans le machiavélisme politique. L'esthétique repose sur cette éthique du mal. Cette vision morale d'une notion qui transgresse la morale permet d'instaurer une esthétique inattendue, car elle est envisagée à partir d'une éthique déstabilisante.

L'opposition et le conflit relèvent du manichéisme. La vision manichéenne conduit forcément

à un combat, à une polémique ou, tout au moins, à une opposition marquée. Les belligérants, y compris symboliques, sont accrochés à leurs valeurs et à leurs idées et les défendent à l'aide d'un discours dévalorisant et qui nie complètement le discours en face, le discours qu'on leur oppose. Ils sont comme sourds aux arguments qu'on leur oppose. Le combat romantique mené contre le classicisme en est la preuve. La lutte du *Sturm und Drang* contre un certain mauvais drame bourgeois, voire contre la tragédie classique en est un autre exemple.

C'est pourquoi les conflits sont aussi d'ordre esthétique et marqués par des recherches dramaturgiques nouvelles. L'espace théâtral vole en éclat. Les lieux sont multipliés dans *Lorenzaccio* et rendent la pièce presque injouable dans sa totalité. Le spectacle devient l'occasion d'être lu, et dans un fauteuil, selon l'expression de Musset.

3.2. Une esthétique des profondeurs liée à une vision pessimiste de l'homme

Le manichéisme s'exprime dans un lyrisme noir sans concession, qui repose sur l'opposition fondamentale entre l'ombre et la lumière, telle que la conçoit déjà la secte manichéenne. Il existe une force sublime des enfers. L'enfer est une métaphore de ce qui est de pire chez l'homme. Ce lieu forcément le réceptacle de tout ce qui fait de pire en matière de souffrances a cristallisé l'imaginaire de nombreux artistes.

Le machiavélisme correspond à une sombre nature romantique. L'amour romantique invente de nouvelles cibles amoureuses. Les héroïnes s'intéressent à des figures de réprouvés, à des assassins potentiels. La femme de Fiesque l'invite déjà à l'étrangler, ignorant qu'elle va mourir. La fiancée du conjuré dans *Les Deux Foscari* lui rend visite en prison et lui rappelle les termes de ses engagements, la force de son amour et que celui-ci dépasse les frontières de la cellule dans laquelle il se trouve. L'amour libère le banni de son espace restreint. La vision romantique de l'amour permet au prisonnier de s'évader par le pouvoir du cœur et de l'esprit. Cet héroïsme nouveau qui naît en prison invente un nouvel espace, de nouveaux comportements et de nouveaux espaces dramaturgiques. La prison d'Antigone, la prison des perdants de la guerre de Troie sont des jalons de ces lieux dramaturgiques fortement impliqués dans une esthétique du particulier, de l'étrange. Le baroque célèbre la mort ; la prison dans *l'Illusion comique* n'est qu'un passage peu glorieux, mais qui souligne la perte de l'héroïsme primordial. Il s'agit de la chute, de la perte de statut divin de l'homme. Ce dernier a vécu au paradis, mais il se retrouve dans les bas-fonds et évolue dans un univers qui devient trivial, souterrain et logiquement caché. Ces lieux associés aux tortures de l'inconscient deviennent les endroits privilégiés des réprouvés, des bannis perçus comme les véritables héros. Ils ont comploté, ils ont perdu leur honneur mais ils se sont battus avec la conviction manichéenne qu'ils allaient gagner au nom de leur cause, au nom du bien ; peu importe le camp auquel ils appartiennent.

3.3. Une esthétique de la démesure, de la dégradation, des cadavres, de la guerre

Elle met en place les schémas romantiques des tempêtes, des ruines et de tout ce qui porte une certaine atteinte à la vision romantique. Les excès caractérisent cette esthétique fondée sur les hyperboles et les images excessives. L'esthétique picturale et de tableaux, selon la formule choisie par Diderot, correspond à une vue large de la dramaturgie. Cette ouverture sur des univers infinis et sur une scénographie qui multiplie les lieux, de manière consciente ou imaginaire, apporte une esthétique du tableau.

Conclusion

Ainsi, le manichéisme se manifeste par la morale et notamment des formules dogmatiques. Les dogmes sont le propre des écrits théâtraux de Musset et de Schiller. Leurs écrits en général sont truffés de formules sentencieuses et moralisatrices. Le manichéisme est donc une forme logique de pensée liée à la mise en pratique d'une vertu et à l'application de règles permettant de gouverner. *Le Prince* de Machiavel, en tant que traité destiné à l'usage des rois voulant gouverner

le plus raisonnablement possible, est forcément une mise en application d'idées fondées sur le bien, d'abord sur le bien des peuples, et sur le bien à les gouverner le mieux du monde. *Les Aventures de Télémaque* écrites par Fénelon s'adressent aussi à un dauphin susceptible de régner. Dans *Don Carlos* Schiller montre que le futur roi d'Espagne est complètement prisonnier de son père. Il ne se voit confié aucune responsabilité liée au pouvoir. Il est désœuvré, car son père ne le croit pas même capable de mener la guerre contre la Hollande. Il se retrouve dépossédé de sa virilité, et c'est pourquoi il commence à comploter afin de s'affirmer comme le rival de son père en matière politique. La rivalité a déjà été orchestrée par Philippe II qui a épousé l'ancienne fiancée de son fils. Et Carlos est toujours amoureux d'elle. Les frontières entre le bien et le mal sont minces. Le pouvoir royal en place ne respecte pas le pouvoir royal en devenir. Ainsi, nous sommes loin des conseils prodigués par Fénelon ou Machiavel dans leurs essais. Le philosophe n'a plus les moyens au XIX^e de mettre en scène des idées précises sur le pouvoir, il se contente de rappeler les époques antérieures, mais le pessimisme étant de mise, les époques choisies sont aussi des périodes de crises politiques.

Le XVI^e des Médicis dans *Lorenzaccio* est éloigné des idées prônées par Machiavel à l'égard du pouvoir. Pourtant, il dénonce aussi les dérives et parfois même les encourage, si le but poursuivi est le plus noble possible. S'il faut passer pour le meurtrier pour bâtir une république saine et efficace, il faut y recourir bien volontiers. Le manichéisme est une vision politique schématique et simple. L'organisation des personnages, dans les pièces, en deux pôles opposés permet de traiter l'ensemble du personnel théâtral. Les oppositions sont plus ou moins nettes, et les personnages eux-mêmes ne se répartissent pas toujours en deux blocs aisément identifiables. La progression dramatique permet de faire évoluer aussi le caractère du personnage. Ainsi le roi Philippe II devient plus humain, au fur et à mesure de la pièce. Il faudrait se demander quelle notion l'emporte. Les antihéros sont-ils plus méchants que machiavéliques ? Ou ne sont-ils finalement que des êtres en devenir, remplis d'hésitation, et à même de produire un gouvernement idéal pour tous, aux dépens de leur vie même ?

BIBLIOGRAPHIE :

- BYRON, George Gordon, Lord, *Cain*, trad. Gaëlle Merle, Paris : Allia, 2012.
 DECRET, François, *Mani et la tradition manichéenne*, Paris : Points Seuil, 1974.
 HEGEL, Georg W. F., *Esthétique*, Paris : PUF, 1953.
 PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Messidor, 1987.
 SCHILLER, Friedrich von, *La Conjuration de Fiesque à Gênes*, Paris : l'Arche, 2001.