

FRANCE, ESPAGNE ET EUROPE COMME FIGURES SCENIQUES. UNE CONSTELLATION ESTHETICO-POLITIQUE DANS LE THEATRE DU XVII^e SIECLE

Massimo De Giusti (Université de Lorraine)

Nicole Haitzinger (Université de Salzburg)

Comme peu d'autres époques, le baroque a accentué le lien entre théâtre et politique. Au XVII^e siècle, les intellectuels et les hommes politiques :

« [...] ont fort à propos considéré ce monde comme un magnifique théâtre, sur lequel tant de sortes de vies, comme autant de divers personnages, sont représentés. Les philosophes s'y trouvent assis, considérant le tout avec un grand plaisir, cependant que les princes, les rois et les plus grands monarques sont autant d'acteurs de la comédie, qui semble ne se jouer que pour le contentement de ces dignes spectateurs. »¹

Ainsi que nous le montre la cour française sous Louis XIII^e, le baroque instaure une connexion profonde entre théâtre et pouvoir à tous les niveaux, de manière diégétique non moins qu'extra-diégétique. Comme dans le célèbre *Ballet de la prospérité des armes de France* (1641), le roi et les courtisans sont à la fois les acteurs et les personnages, les signes et les sens dans des drames et des ballets qui transfigurent les genres artistiques (les pièces sont souvent une combinaison de prose et danse), la scène et la réalité politique.

A l'intérieur de ce véritable *theatrum mundi*, la participation active de Richelieu aux débats et aux initiatives théâtrales ne peut pas nous surprendre. Dès le début de son ministère, le Cardinal « entreprend d'institutionnaliser le théâtre pour en faire un divertissement de portée politique » à travers une activité réformatrice officielle tout comme une contribution plus « intime » à la rédaction de pièces théâtrales. Tous ces textes ne sont pas rédigés directement par Richelieu, mais sont le résultat de ce que Guillot a défini un « groupe d'écriture collective » ou Wollenberg un « laboratoire des idées » formé principalement par l'Estoile, Rotrou, Corneille, Boisrobert et Colletet, qui retravaillent les ébauches esquissées par le Cardinal.

Notre intervention a pour but d'analyser une de ces pièces, la comédie héroïque *l'Europe*, à l'intérieur de laquelle les personnifications nationales et continentales concrétisent parfaitement la théâtralisation de la politique et la politisation du théâtre propres à cette époque.

¹ TUBERO, Oratius, Quatre dialogues faits à l'imitation des anciens, Francfort, Jean Sarius, 1588, p. 174.

Sortie du cabinet de Richelieu et attribué à Jean Desmarets de Saint-Sorlin, la pièce – qui comprend également des ballets - a été publiée chez Henri le Gras avec un privilège du 2 décembre 1642 et un achevé du 13 janvier 1643. Avant la mort de Richelieu, le travail a été seulement répété, mais son importance politique est déjà souligné par le lieu choisi pour cette répétition, c'est-à-dire la grande salle du théâtre du Palais du Cardinal à peine ouverte par *Mirame*, une autre pièce de Desmarets, un projet qui avait marqué l'aboutissement de « l'action politique culturelle menée par Richelieu envers le théâtre, devenu un instrument de propagande politique et monarchique à part entière. »

Le choix de Desmerets comme rédacteur principal n'est bien évidemment pas fortuit. Le dramaturge est aussi l'un des danseurs et des maîtres de ballet les plus célèbres du Ballet de Cour français et un expert de la mise en scène des divertissements royaux. Ses pièces sont largement façonnées par cette esthétique et à partir des années 1630 portent de plus en plus fréquemment sur des sujets contemporains ayant des implications politiques.

C'est pourquoi Richelieu lui confie *l'Europe*, une œuvre ayant le but de légitimer sa politique intérieure comme étrangère pendant la guerre de Trente Ans et de proposer une solution au conflit grâce à l'adoption du modèle moderne de structure étatique et de relations internationales qui s'affirmera effectivement quelques années après avec la paix de Westphalie. Dans la pièce, l'effrontement politique est transposé à travers une métaphore amoureuse se déroulant selon des règles poétologiques : Ibère avec l'aide des alliés de la maison d'Autriche – c'est-à-dire l'Italie fragmentée, le Saint-Empire romain germanique, le Royaume de Sicile, Naples, le duché de Milan et la Bohême -, et Francion, incarnation de la France et *sensu lato* de la coalition entre le Royaume et ses alliés suédois et hollandais, s'affrontent rhétoriquement pour conquérir la main d'Europe, la dame la plus belle et la plus honnête au monde.

L'étroite interconnexion entre art et politique pousse Desmarets à abandonner l'unité temporelle puisqu'il est obligé d'étaler chronologiquement les 5 actes sur une période très longue, de 1626 à 1648. En effet, *l'Europe* est ce qu'aujourd'hui nous appellerions un *work in progress*, une pièce toujours *in fieri* de 1628 à 1642, car Richelieu demandait toujours à l'actualiser en suivant les événements contemporains. Comme le témoigne Tallemant : « Quand [Richelieu] fut de retour à Paris, il fit ajouter à *l'Europe* la prise de Sedan qu'il appelait dans la pièce *l'Astre des monstres*. » La comédie se tenait à être toujours à jour vu aussi que Richelieu souhaitait l'utiliser comme arme de propagande contre les pamphlets antifrançais publiés à l'étranger. Cette téléologie politique emmena le Cardinal à s'intéresser de près à sa publication et à sa traduction en langue étrangère même avant la répétition général de 1642.

Dans *l'Europe*, les allégories anthropomorphes n'indiquent plus seulement des expressions géographiques, mais représentent davantage des unités politiques et culturelles typiquement post-wasfaliennes. Les tensions politiques sont transposées sur scène à travers une opposition amoureuse concernant à la fois l'objet du désir et la façon de le courtiser. Deux conceptions de l'amour et du pouvoir s'opposent : d'un côté, Ibère et *l'amor furens* impérial ; de l'autre, Francion et *l'amor placatus* national.

Cette antinomie se concrétise tout d'abord dans le style de combat d'Ibère et de Francion, un duel d'honneur pour le premier, une guerre officielle pour l'autre. Il est intéressant de rappeler que Geroge Mosse affirme dans son célèbre *Nationalism and Sexuality* que le duel a été l'un des pratiques et des stéréotypes aristocratiques les plus difficiles à éliminer lors de la formation de la moderne identité nationale bourgeoise. Ce processus d'élimination de la pratique du duel pour des fins moraux aussi bien qu'identitaires et étatiques a véritablement débuté à la fin du XVI^e siècle, lorsque les nobles manifestaient leur défit à l'autorité royale à travers le duel du point d'honneur, à la fois un acte politique, une revendication identitaire-culturelle, mais également une sorte de mise en scène théâtrale de tous cela. En effet, ces duels n'étaient pas secrets comme le seront au XIX^e siècle, mais se produisaient publiquement. Comme le rappelle Richelieu dans ses *Mémoires* : « Les duels étaient devenus si communs que les rues commençaient à servir de champ de combat, et, comme si le jour n'était pas assez long pour exercer leur furie, ils se battaient à la faveur des astres ou à la lumière des flambeaux qui leur servaient d'un funeste soleil. » Dans son objectif de renforcement du pouvoir royal, ce fut justement Richelieu qui introduisit la première véritable loi contre le duel en 1626, un texte qui justement assimile le duel à un crime de lèse-majesté, c'est-à-dire une violation manifeste d'un ordre royal.

Dans le contexte de la Guerre des Trente ans, l'administration de la violence devient un enjeu majeur pour les états modernes qui refusent désormais de déléguer et entrecouper leurs privilèges et fonctions. Selon Richelieu, le renforcement de la Maison de France se fonde sur les idéaux de *justicia* et *prudencia*, à l'intérieur du pays aussi bien qu'à l'échelle continentale : l'Espagne comme la France proposent une centralisation du pouvoir et de la justice, mais si Ibère applique une moralité égoïste et dédaigneuse des autres, Francion se limite au rôle d'administrateur, de premier parmi les pairs, dont le recours à la violence se base sur la doctrine de guerre juste de Thomas d'Aquin imposant trois conditions, l'*autoritas principis*, la *causa justa* et l'*intentio recta*.

En appliquant ces trois principes, les différences entre le duel d'Ibère et la guerre de Francion sont évidentes : Ibère se porte comme une *persona privata* intéressée uniquement à son honneur et à son bonheur immédiat, vivant dans le souvenir d'une gloire passée qui a disparu à jamais : « Et si la force manque, il me resta la rage, / Avant que de tout point ma vigueur soit à bas ? / Les pays que je tiens produiront des Soldat. / L'ombre de mon pouvoir, jadis si redoutable, / Aux peuples peut encor sembler épouvantable. » En revanche, Francion est une émanation d'une puissance publique – EUROPE « Francion est l'aîné des Rois de mon empire, / Il tient le premier sceptre, il est du plus haut sang. / Pouvez-vous [Ibère] par raison lui disputer le rang ? » - souhaitant établir une situation de paix durable même au détriment de lui-même : « Pour lui donner la paix, je vous ferai la guerre. »

Compte tenu de tout cela, les mots des trois amoureux se chargent de tous leurs sens, les plus explicites comme les plus hermétiques, nous permettant de décoder les références littéraires aussi bien que politiques qui envahissent cette pièce. L'anthropomorphisme national se charge dans l'*Europe* d'une valeur morale de dérivation politique à laquelle correspond la mission moralisante confiée au théâtre par Richelieu. Dans ce sens, la pièce comme l'art dramatique en général sont perçus comme un «travail esthétique sur la forme du social», un « compagnon

de route » de la politique ayant pour but « principal [...] d'honorer la vertu et de corriger le vice »² ainsi que le sera par la suite selon Rousseau et le théâtre populaire du XIX^e siècle.

Cette véritable action de communication ne s'adresse pas uniquement aux puissants ou les intellectuels ayant les moyens pour lire et comprendre un tel ouvrage. La Contreréforme catholique avait montré à Richelieu l'utilisation stratégique des images pour des fins idéologiques puisqu'elles pouvaient être très facilement diffusées et comprises par tous, mêmes les illettrés. C'est pourquoi cette pièce ne se compose pas seulement d'un texte écrit et de chorégraphies, mais aussi d'un frontispice résumant graphiquement l'intrigue ainsi que son arrière-pensée.

Les mouvements et les gestes du frontispice et des ballets ainsi que les dialogues dans le texte allégorisent le projet politique prôné par la France et ses alliés. En effet, l'enjeu politique comme artistique de cette première moitié du XVII^e siècle est la définition de règles en mesure de garantir une harmonie stable entre les différentes parties, c'est-à-dire la paix après trente ans de guerre ou dans la pièce la main d'Europe. L'*Europe* fait clairement comprendre aux spectateurs que cette paix ne peut pas être garantie par la *Monarquia* espagnole, qui comme Ibère « Sous prétexte d'amour il veut l'une par l'autre. / Il prétend l'Univers de l'un à l'autre bout ? / L'amour n'a qu'un objet, l'ambition veut tout. / L'amant veut le bonheur de l'objet qui l'aime, / Et de ce qu'aime Ibère il en fait sa victime. / Pire que n'est la mort, semblable en ce seul point / Qu'elle prend tout sans cesse, & ne s'assouvit point » et est prête à sacrifier ses alliés ainsi que la sœur d'Europe, Amérique : EUROPE « A peine aux bords lointains de la mer Atlantique, / Naquit ma jeune sœur, l'innocente Amérique, / Que ce Tyran cruel [...] la mit dans es fers & pillà ses trésors. » Le verdict d'Europe est définitif

Au contraire, la pièce fait entendre que la France comme Francion « Pour moi je ne prétends ni conquête ni bien, / Si l'intérêt public ne marche avant le mien. / [...] Qu'aux bornes de mon droit tu bornes ma fortune. / Je combats pour Europe, & n'en veux autre prix / Que les biens qu'autrefois Ibère m'avait pris. » Si le but de Francion « C'est de vous affranchir, non de vous posséder », celui de Richelieu est « [...] sans affecter d'être cru pacifique / Établi[r] en effet la liberté publique ». Nous sommes bien à l'époque de Kepler, Galilée et de Newton et des leurs théories sur les lois astronomiques d'interaction gravitationnelle, pareillement une question de force et d'équilibre. Les planètes comme les rois reçoivent un « [...] blâme éternel [...], / Quand ils n'écoutent point la raison ni les lois. »

² LA MESNARDIÈRE, Hippolyte-Jules Pilet de, *La poétique*, Genève, Slatkine, [1639] 1972, p. 222.