

# Les masques politiques de la tragédie française

**Frédéric Sprogis**



Lise Michel, [Des Princes en figure. Politique et invention tragique en France \(1630-1650\)](#), Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2013, 356 p., EAN 9782840509059

---

## **Pour citer cet article**

Frédéric Sprogis, « Les masques politiques de la tragédie française », Acta fabula, vol. 18, n° 1, « Pensées du pouvoir au XVIIe siècle », Janvier 2017, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9988.php>, article mis en ligne le 02 Janvier 2017, consulté le 18 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.9988

---

# Les masques politiques de la tragédie française

**Frédéric Sprogis**

---

Tout comme les pièces de Corneille sont construites sur une « évidence royale<sup>1</sup> », le genre de la tragédie semble reposer sur une forme d'« évidence politique », tant la multiplicité des sens du et de la politique peut s'y déployer, aussi bien par les sujets qui y sont traités que par les personnages qui y apparaissent. Aussi l'entreprise de Lise Michel était-elle ambitieuse. L'ouvrage – issu de sa thèse – se propose d'analyser le mode de représentation du politique dans la tragédie française, à une époque où les deux fils de son sujet se croisent et se tissent : les années 1630 à 1650, moment où l'absolutisme royal se pense et s'organise, et où la tragédie classique naît de l'élaboration des règles et de la disparition progressive de la tragi-comédie.

L'ouvrage s'inscrit dans une histoire critique récente foisonnante, aux approches et aux lectures multiples. Si L. Michel revendique sa dette envers les travaux de G. Forestier<sup>2</sup>, ceux d'H. Merlin-Kajman<sup>3</sup> sont eux aussi sollicités, tout comme, en ce qui concerne la caractérisation des personnages politiques, ceux d'E. Bury<sup>4</sup>. Dans l'ensemble de ce paysage critique, l'angle choisi est assumé : reprenant les analyses de G. Forestier, L. Michel considère que « si les présupposés politiques d'un auteur ou d'une époque sont bien activement à l'œuvre – donc détectables – dans les rouages de la dramaturgie, la construction de l'action tragique en tant que telle relève d'un projet proprement poétique » (p. 15). Sans nier la perspective socio-historique, ni la prégnance des idéologies politiques du xvii<sup>e</sup> siècle, il va s'agir ici d'identifier la « spécificité du poétique tragique ». En effet, « il y a un usage (donc une forme d'inscription) du politique propre à la tragédie, parce qu'il y a des codes dramatiques propres à la tragédie, aussi soumis soient-ils aux variations d'un contexte historique » (p. 16).

À cet égard, la méthode et la démarche adoptées par l'ouvrage sont particulièrement logiques. Dès l'introduction, le lecteur voit s'éclaircir la polysémie volontairement portée par le sous-titre, qui laisse « politique » sans article. *La politique* s'entend ainsi « aussi bien comme une démarche spéculative » (la réflexion

---

<sup>1</sup> Georges Forestier, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998.

<sup>2</sup> Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1996, et *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, op.cit.

<sup>3</sup> Hélène Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, H. Champion, 2000.

<sup>4</sup> Emmanuel Bury, *Littérature et politesse : l'invention de l'honnête homme (1570-1750)*, Paris, PUF, 1996.

sur le pouvoir) que comme « un ensemble d'actes éminemment pratiques » (qui ressortissent à la décision de celui ou de celle qui détient ce pouvoir), par ailleurs généralement soumis à un jugement de valeur négatif (*la* politique est perçue, au xvii<sup>e</sup> siècle, comme mauvaise, manipulatrice, constamment placée dans un écart par rapport à la morale). *Le* politique est défini comme « un domaine de la pensée, ou un domaine du savoir susceptible d'informer un discours » ou bien comme « l'homme » qui « sait jouer des rouages de l'État » (p. 13-14). La démarche de l'ouvrage se donne ainsi comme objectif de tenir l'ensemble de ces fils et de ces polarités conceptuelles. La première partie (« L'espace tragique du politique ») se propose de plonger immédiatement dans les « rouages » (p. 12) de la dramaturgie en interrogeant les « potentialités tragiques » du politique (p. 18). La deuxième partie (« Le politique comme discours : assimilation et invention ») se place davantage du point de vue du contenu du texte lui-même, aussi bien dans la caractérisation des personnages par leurs discours politiques que dans l'efficacité de l'argumentation politique. Enfin, le dernier chapitre interroge la place des idéologies politiques, au premier rang desquelles la doctrine de Machiavel. À l'horizon de l'ensemble de ce travail se trouve le théâtre lui-même, composé de la scène et du public. Il est frappant de constater que les titres des chapitres et des sous-chapitres ne contiennent ni le terme de « vraisemblance », ni le terme de « spectateurs ». En réalité, L. Michel a la représentation (ou la *pratique*) du spectacle constamment à l'esprit ; cette perspective innerve toute sa réflexion, qui respecte, sous l'égide de l'abbé d'Aubignac, le programme annoncé par le titre : comment montrer « *Des Princes en figure* » ?

## Tragédie et philosophie politique

### La pensée politique dans la tragédie.

Les bornes chronologiques choisies par L. Michel permettent de saisir le genre de la tragédie pris dans un écheveau complexe de théories politiques qui s'élaborent, se discutent et s'affirment jusqu'à la Fronde puis jusqu'à la prise de pouvoir par le jeune Louis XIV. La question de la conformité du théâtre – aussi bien dans son élaboration dramaturgique que dans les discours pris en charge par les personnages – à la pensée politique du temps se pose donc immédiatement dès lors que l'on veut saisir les liens entre politique et invention tragique. L'auteur rappelle ainsi un certain nombre de préceptes admis à l'époque, ou tout du moins discutés par les penseurs de l'État et du pouvoir. Le lecteur peut ainsi aisément, tout au long de l'ouvrage, confronter les textes dramatiques aux théories politiques. Le

contexte idéologique devient un outil de référence précieux pour comprendre la spécificité de la tragédie face à la consolidation de l'absolutisme.

Ainsi toutes les questions engagées par les spécificités du genre tragique sont-elles éclairées par des références à la philosophie politique. La tragédie mettant en scène au moins un personnage exerçant le pouvoir et, dans l'immense majorité des cas, un personnage de condition nobiliaire (un roi ou un prince)<sup>5</sup>, c'est la question de la souveraineté et de l'autorité qui se pose en premier lieu. Entre autres exemples, les références à Jean Bodin<sup>6</sup> ou à Charles Loyseau<sup>7</sup> permettent d'analyser le cas dramaturgique dans lequel le personnage dépositaire de l'autorité est en même temps soumis à la souveraineté de l'État central – ce qui est le cas dans toutes les tragédies à sujet « péri-romain » telles que *Le Sac de Carthage* de Puget de la Serre, *La Mort d'Asdrubal* de Montfleury ou encore *La Mort de Germanic Caesar* de Bénigne Griguet. L. Michel peut alors fixer la catégorie du tragique de la « souveraineté limitée » (p. 154-162) en montrant à quel point le sujet de ces pièces trouve un écho dans la pensée politique du temps. La distinction entre souveraineté et autorité et les points de désaccord entre Bodin et Loyseau – pour ce dernier, « les princes sujets p[euvent] posséder une forme de souveraineté » (p. 167), ce que conteste Bodin – permettent, par exemple, de comprendre l'*inventio* cornélienne de *Nicomède* dans la relation d'Attale avec Rome, fondée sur le préjugé politique selon lequel « Rome élimine les chefs trop puissants après les avoir fait naître » (p. 169).

La violence politique est, elle aussi, un sujet problématique à la fois pour les penseurs du xvii<sup>e</sup> siècle et la tragédie revenue sur la scène française. L. Michel en étudie deux exemples principaux. D'une part, la question de la possibilité ou non du régicide et du tyrannicide pose crûment la question de la cohérence interne du personnage : « comment peut-on, sans heurter l'orthodoxie politique ni la vraisemblance, présenter un héros absolument vertueux décidant de son plein vouloir de tuer le monarque ? » (p. 134.) Si un certain nombre de penseurs rejoignent la doctrine officielle de l'État selon laquelle tout régicide, même sous prétexte de tyrannicide, est exclu (c'est la position de William Barclay<sup>8</sup>), la tragédie reproduit une distinction théorique venue des penseurs de la « raison d'État » (p. 135-136), comme Juste Lipse ou Hugo Grotius, qui distinguent le « tyran d'usurpation », qu'il est légitime de renverser, et le « tyran d'exercice », qui doit être respecté comme Roi de droit divin. Cependant, L. Michel constate que la tragédie

<sup>5</sup> Sur les cent dix-sept pièces examinées par L. Michel, toutes présentent au moins un personnage dépositaire de l'autorité publique, et seules neuf ne présentent aucun personnage « de condition », car elles se situent toutes dans le contexte de la politique romaine (p. 34), sans roi ni prince.

<sup>6</sup> Jean Bodin, *Les Six livres de la République* [1576], éd. Christiane Frémont, Marie-Dominique Couzinet, Henri Rochais, Paris, Fayard, 1986.

<sup>7</sup> Charles Loyseau, *Traité des seigneuries*, Paris, A. L'Angelier, 1608

<sup>8</sup> William Barclay, *De Regno et Regali potestate*, Parisiis, apud. G. Chaudière, 1600 (cité p. 135).

gomme cette distinction sur le plan dramaturgique, les tyrans d'exercice pouvant être victimes de la catastrophe tragique, comme le Créon cornélien de *Médée*. D'autre part, la question de la violence, quand celle-ci est exercée non pas sur le souverain mais par lui, rejoint le traitement par la tragédie de la théorie de Machiavel, à laquelle L. Michel consacre tout son chapitre 6 (p. 257-306) en l'étudiant du point de vue rhétorique. Grâce à la distinction convaincante (p. 258) qu'elle établit entre théorie « machiavélique » (déformation courante de la pensée de Machiavel lue comme « art de tyranniser ») et théorie « machiavélienne » (définie comme « discours qui peut s'autoriser de Machiavel »), le lecteur peut observer les applications des réflexions du penseur florentin dans la tragédie des années 1630-1650 aussi bien du point de vue des « personnages en situation de conseiller », qui reprennent généralement les positions « machiavéliques » (p. 271-272), que du point de vue des souverains qui peuvent agir conformément ou non, explicitement ou non, selon la doctrine de Machiavel.

## De la pensée politique à la pensée politique tragique

Ce panorama riche et diversifié des doctrines politiques du xvii<sup>e</sup> siècle permet, dès lors, de mesurer ce qui s'accomplit dans le saut entre la théorie et la scène. Une fois dans les pièces, que sont les souverains devenus ? L. Michel relève l'ambiguïté du discours de l'abbé d'Aubignac : lorsqu'il évoque les « rois » ou les « princes », « il se réfè[re] aux rois et aux princes qui *sont dans* la tragédie, c'est-à-dire aux personnages ; mais il attribue à ces personnages des qualités qui, de l'opinion commune, qualifient les rois réels » (p. 62). L'effet même du masque symbolique conféré par le passage du statut de personnage historique ou mythologique à celui de personnage théâtral est à la source de la réflexion proposée. « En réalité, il semble que la vraisemblance du personnage de tragédie repose précisément sur l'existence d'une convention mêlant les habitudes du genre à une évaluation de ce que doit être un personnage *de tragédie*. » (p. 63.) Le modèle politique de la tragédie est donc un « modèle dramatisé » (p. 61) qui varie non seulement selon la conformité à telle ou telle théorie politique mais encore selon l'idée que les dramaturges et les spectateurs ont des codes ou des habitudes du genre tragique, qui peuvent varier, en outre, selon l'époque à laquelle ils se réfèrent (antiquité grecque, romaine, époque moderne...). Il est donc nécessaire de savoir distinguer les « fantômes vivants » des « princes véritables » (p. 65). Si l'on n'entrevoit la présence du masque tragique, on ne peut comprendre les discours en apparence incohérents des personnages qui peuvent utiliser de manière contradictoire la

figure de Machiavel au sein d'une même pièce (p. 263). Ainsi le Créon de Corneille peut-il se présenter successivement comme machiavélique (en renvoyant Égée sous de faux prétextes pour satisfaire Créuse) et comme anti-machiavélien (en renvoyant Médée – même innocente – pour assurer la paix de l'État). L'ouvrage de L. Michel fait donc le constat de l'irréductibilité de la tragédie face au politique, absorbé, traité dans le cadre littéraire, et non à côté de celui-ci.

## Politique de l'*inventio* tragique

### Faire le bon monarque, faire le tyran

La définition du terme *politique* s'attachant d'abord aux actes et aux hommes, la réflexion sur le personnage tragique et ses liens avec les idées politiques est au cœur du travail de L. Michel. La distinction entre « personnage politique », celui qui exerce l'autorité, et « personnage de condition » est opportunément rappelée (p. 32). En s'intéressant à la construction du premier, L. Michel montre comment la tragédie peut « faire » les bons rois comme les tyrans. En effet, c'est bien au niveau des *particuliers* qu'agit l'élaboration dramaturgique : les questions politiques sont traitées de leur point de vue. De ce fait, « tyrans et bons monarques puisent fréquemment leurs préceptes politiques dans le même fonds argumentatif, voire utilisent les mêmes arguments » (p. 185).

Il ne s'agit pas de dire que le bon monarque et le tyran agissent de la même façon. Au contraire, « il existe bien, dans la tragédie, un discours monarchique souverain qui se distingue du discours tyrannique » (p. 185). En dégagant de son riche corpus un certain nombre de pièces exemplaires – entre autres, *La Mort de César* de Scudéry, *Le Sac de Carthage* de Puget de la Serre, *Cosroès* de Rotrou, et bien sûr *Le Cid*, *Cinna*, *Nicomède* ou *Pertharite* de Corneille –, L. Michel peut confronter entre elles les différentes figures politiques et dégager les traits saillants de leurs motivations. Ainsi le lecteur comprend-il vite que la première distinction entre le tyran et le bon monarque est son assujettissement ou non à ses passions individuelles : le discours du monarque est légitimé par « l'idée que l'action du véritable souverain envisage l'intérêt de l'État plutôt que le sien propre, et, plus généralement, que tout intérêt d'ordre particulier » (p. 201). Le tyran, qui se dit injuste, qui proclame son injustice, le fait en ayant toujours en tête son intérêt propre. En définitive, il marque « la victoire de la passion privée sur l'intérêt de l'État » (p. 208).

## Des passions politiques ?

La question politique que pose la tragédie française rejoint donc celle du conflit, proprement individuel, des passions. La soumission ou non de l'autorité du Roi aux passions de l'homme fonde alors la distinction entre le bon et le mauvais roi, entre le souverain en majesté et le tyran dans toute sa bassesse : si l'un comme l'autre sont les seuls à avoir le pouvoir de fixer la loi, « dans le premier cas, l'argument est employé pour manifester l'autonomie et le caractère absolu d'une volonté indépendante des passions ; dans le second, il sert la malhonnêteté d'une volonté soumise à ses propres désirs » (p. 187). À cet égard, l'origine philosophique ou théorique de la proposition politique d'un personnage importe peu : c'est bien son application dans le cadre de l'intrigue – et selon la ou les passions du personnage – qui détermine si la décision émane d'un monarque souverain ou d'un tyran. Le personnage de Grimoald dans *Pertharite* incarne de façon radicale cette indifférence du personnage tragique à l'origine théorique des propositions politiques qu'il soutient. Dans la même pièce, Corneille fait agir son personnage de façon rigoureusement contradictoire selon la situation et les passions qui en découlent, soit en tyran (en voulant épouser Rodelinde à l'acte I), soit en bon souverain (en soutenant à Garibalde que le monarque doit agir indépendamment des passions). L. Michel montre ainsi à quel point le « fonds politique » (p. 186) peut être un prétexte à la construction des caractères des personnages tragiques, qui sont, en définitive, toujours définis par leurs passions. Ainsi la décision politique revêt-elle une importance considérable du point de vue de l'*inventio* dramaturgique du fait de la force qu'elle tire d'une passion individuelle et non de la légitimité d'un principe infrangible. L. Michel peut alors conclure que « la subversion de la politique par la passion n'est alors peut-être qu'une radicalisation et une simplification du fait politique dans la représentation » (p. 311).

## La politique au service du théâtre

De fait, une des affirmations centrales de l'ouvrage de L. Michel, développée tout au long de son chapitre 4, est bien que la politique se met au service de la tragédie et non l'inverse. L'action devient donc le paradigme principal à l'aune duquel les auteurs utilisent la décision politique dans un but dramaturgique. Par conséquent, la théorie des « deux corps » du roi peut être aussi bien mobilisée dans la tragédie pour justifier l'abdication sublime de Venceslas, qui, dans sa sphère privée, refuse d'être criminel envers son fils Ladislas<sup>9</sup>, que pour justifier le comportement

<sup>9</sup> Jean de Rotrou, *Venceslas*, éd. Marianne Béthery, dans *Théâtre complet*, éd. dirigée par Georges Forestier, Paris, STFM, t. I, 1998.

tyrannique d'Hérode, qui enferme ses enfants qu'il pense traîtres à son trône<sup>10</sup>. « La vraisemblance du discours de caractère se définit donc moins par la teneur des arguments politiques employés par les personnages que par l'inscription de ces arguments dans une action dont la valeur est clairement désignée. » (p. 190.)

De la même manière, le « savoir politique » se présente donc comme « neutre » dans une tragédie (p. 196), il laisse de côté toute nuance axiologique qu'il pouvait avoir dans la réflexion politique du temps. Ainsi le refus de la violence contre le peuple – généralement perçu comme le trait du bon souverain – peut-il être le signe d'un principe tyrannique. Néron, dans *La Mort de Sénèque*, refuse de s'en prendre au peuple pour ne pas être menacé par lui et continuer à gouverner à son profit (p. 194).

Le fait politique se met donc au service de la conception dramaturgique de chaque auteur. Nature du pouvoir, justice du roi, violence du monarque : autant d'idées politiques qui, dans la tragédie, seront distribuées indifféremment entre la bonne et la mauvaise politique selon l'intérêt de l'action tragique. En effet, « l'aspect à la fois péremptoire et vague de ces notions fondamentales de vertu, d'intérêt d'État, et de justice, autorise des types de raisonnements très divers, et par là même recèle une grande souplesse d'utilisation dramatique, et un jeu à l'intérieur de la vraisemblance » (p. 226). Il ne faut cependant pas croire que le sens de ces discours politiques importe peu : « l'identification de la légitimité au fait du pouvoir en place influence de façon décisive la dramaturgie tragique puisqu'elle contraint les dramaturges à recourir à de nouvelles formes d'oppositions structurantes *vraisemblables*. » (p. 308.) *L'inventio* tragique se fait donc essentiellement pragmatique, toujours au service de la représentation.

## Le spectaculaire au pouvoir

### Vraisemblance théâtrale et pouvoir politique

C'est donc bien l'idée de vraisemblance théâtrale – et, par là même, l'adhésion du public au spectacle qu'il regarde – qui est à l'horizon de l'étude de L. Michel. La présence du et de la politique dans la tragédie du xvii<sup>e</sup> siècle s'explique toujours, en effet, par des impératifs de vraisemblance. Si la tragédie représente des Rois et des Princes, c'est avant tout pour profiter de « l'efficacité du personnage de condition au sein de l'économie tragique » (p. 58). En effet, comme le rappelle Aristote, le « caractère "connu" du héros est un moyen de la vraisemblance de l'action » (p. 57).

---

<sup>10</sup> Gautier de Coste sieur de La Calprenède, *La Mort des enfants d'Hérode, ou Suite de Mariane, tragédie*, Paris, A. Courbé, 1639.



Par ailleurs, c'est toujours la vraisemblance qui justifie l'élaboration de sujets mettant aux prises des individus avec des principes politiques supérieurs tels que l'intérêt de l'État ou le tyrannicide. La vraisemblance dirige en outre l'ordonnement politique de l'intrigue qui se doit de suivre le principe du « respect du pouvoir » en place : « l'ordre du politique joue en quelque sorte le rôle de l'ordre divin dans la tragédie de la période humaniste : tombent dans le malheur non pas les mauvais, mais ceux qui n'ont pas respecté le politique, et il faut qu'il en soit ainsi. » (p. 116.) Le matériau politique se révèle posséder une « grande souplesse », précisément parce qu'il est une des sources de la vraisemblance théâtrale, à la fois externe, car le spectateur reconnaît des théories politiques en débat à l'époque, et interne, car elle assure la cohérence du personnage dans le cadre de l'intrigue (p. 125). Au même titre que la rhétorique, à la laquelle elle est liée, la politique devient ainsi, pour les dramaturges, une des sources qui assurent l'efficacité de la représentation des personnages. « Elle constitue un réservoir d'idées et de connaissances qui conditionnent la vraisemblance et donc l'efficacité du discours touchant aux questions politiques. » (p. 243.) Enfin, les hypothèses proposées par L. Michel dans sa conclusion, et portant sur la tragédie des années 1660 – qui s'écrit dans le contexte de l'absolutisme triomphant de Louis XIV – prennent comme perspective cette même vraisemblance qui a guidé les dramaturges des années 1630-1650 : le lecteur pourra en effet constater qu'« elle s'autorise moins de "jeu" sur les ambivalences et ambiguïtés des concepts politiques ». Si la crainte de la censure est bien réelle, il s'agit, là encore, d'une question de vraisemblance : « une dramaturgie fondée sur les tensions internes au politique ne court-elle pas le risque de l'invraisemblance dans une société où le sens politique souffre de moins en moins la contestation ? » (p. 310.)

## **Pour le *bon plaisir* du spectateur**

L'un des grands mérites de l'ouvrage de L. Michel est donc de ne jamais perdre de vue l'expérience et le plaisir du spectateur qui voit, devant ces « Palais en toiles colorées » agir les « Princes en figure » évoqués par l'abbé d'Aubignac. Si l'*inventio* tragique intègre la dimension politique, c'est dans l'idée d'assurer, aux yeux du spectateur, la vraisemblance et, *in fine*, d'assurer le plaisir du spectacle. Ainsi les questions politiques ne sont-elles pensées que dans l'optique de leur « efficacité, qui caractérise le travail de l'orateur comme celui du dramaturge » (p. 242). C'est dire l'importance de la rhétorique dans la composition des pièces de théâtre. La notion d'« espace du tragique », constamment reprise tout au long de l'ouvrage et jusque dans la conclusion, se présente comme l'articulation de l'enjeu dramaturgique et de l'enjeu scénique qui, si l'ouvrage ne lui consacre pas de

chapitre en tant que tel, nourrit toute la réflexion de L. Michel aussi bien lorsqu'il s'agit de caractériser l'*ethos* des personnages, que d'analyser comment l'argumentation politique se déploie dans leur discours.

Les deux parties de l'ouvrage trouvent alors leur cohérence dans cette perspective *pratique*. D'une part, « la prédilection de la tragédie pour l'action politique s'explique avant tout par les potentialités du fait politique en termes d'efficacité dramaturgique » (p. 307). D'autre part, la présence des « discours » politiques fonde tout autant cette « efficacité » : « l'exhibition de l'efficacité rhétorique de l'argumentation sert la vraisemblance de l'action. » (p. 255.)

Le « bon plaisir » du spectateur est donc bien le critère à l'aune duquel se bâtit l'*inventio* des tragédies des années 1630-1650, si l'on nous permet de détourner la « fausse maxime<sup>11</sup> » royale, souvent rappelée à tort pour dire la puissance du souverain absolu. Ici, c'est bien le « plaisir » du public en son sens propre qui paraît « faire loi » et guider l'invention tragique. Si le politique « sature » (p. 307) les pièces tragiques des années 1630 à 1650, c'est d'abord parce que le public attend des tragédies qu'elles mettent en scène les « fantômes vivants » que sont les « princes en figure », mais aussi parce que les catégories politiques permettent d'*inventer* des fables propres à susciter le plaisir du public.

L'ouvrage important de Lise Michel nous montre que l'angle politique se révèle être un mode fructueux pour rendre compte d'une invention pensée en vue de l'efficacité scénique, dans le creuset que sont, pour la tragédie, les années 1630-1650 : si le théâtre se trouve au service d'un pouvoir, c'est avant tout celui du pouvoir fascinant de la scène et des passions tragiques.

---

<sup>11</sup> François Olivier-Martin, *L'Absolutisme français*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1997, Chapitre III. Le « bon plaisir » du roi ne saurait « faire loi », rappelle L. Michel (p. 186). En effet, la formule « Car tel est notre bon plaisir » n'a en réalité qu'un sens juridique qui transcrit la conformité de la décision législative de la chancellerie et de la volonté du roi et non quelque caprice du souverain.

## PLAN

---

- Tragédie et philosophie politique
  - La pensée politique dans la tragédie.
  - De la pensée politique à la pensée politique tragique
- Politique de l'inventio tragique
  - Faire le bon monarque, faire le tyran
  - Des passions politiques ?
  - La politique au service du théâtre
- Le spectaculaire au pouvoir
  - Vraisemblance théâtrale et pouvoir politique
  - Pour le bon plaisir du spectateur

## AUTEUR

---

Frédéric Sprogis

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [frederic.sprogis@gmail.com](mailto:frederic.sprogis@gmail.com)