

« **‘Plongez, pensez, jusqu’au fond de mon âme’ : La fonction politico-esthétique du vice et du machiavélisme dans *Richard III* and *House of Cards*** » (*Richard III et la Maison des Cartes*)

Eline Reinhoud, Université d'Utrecht

Alors que la comparaison entre les politiciens et les acteurs mène généralement à des blagues cyniques plus qu'autre chose (par exemple, l'un joue pour de l'argent et l'autre est l'acteur), les séries télévisées populaires actuelles sur la politique jouent avec elle, et dans certains cas effacent même la différence. L'exemple le plus étonnant est peut-être celui de Volodymyr Zelensky, qui a joué le rôle du président ukrainien, d'abord à l'écran sur *Слуганароду* (Serviteur du peuple) et depuis les élections ukrainiennes de 2019 également dans la vie réelle, bien qu'il n'ait pratiquement aucune expérience politique.¹ Ces transgressions de la différence entre esthétique et politique sont des caractéristiques du prétendu « âge post-vérité », où les faits perdent rapidement de la valeur et les émotions règnent en maître.

Ce « phénomène post-vérité » a récemment suscité un débat animé sur ses causes possibles, mais une solution reste hors de portée, en partie parce que la définition de l'idée elle-même est toujours en discussion.² La post-vérité étant communément comprise comme « [l]e fait de se référer à des circonstances dans lesquelles des faits objectifs sont moins importants pour la formation du débat politique ou de l'opinion publique que le recours aux émotions et aux convictions personnelles »³, mais cela a une compréhension limitée. Par exemple, on pourrait soutenir que le ‘post’ de la « post-vérité » a toujours été plus important que les faits politiques, comme Lauren Berlant le démontre par exemple dans sa théorisation de l'intimité publique. Elle a signalé l'immense influence de l'émotion et de l'affect sur l'orientation du débat public américain, déjà en 1997 : « Le politique et le personnel [se sont effondrés] dans un monde d'intimité publique » qui s'occupe de questions privées telles que « la pornographie, l'avortement, la sexualité et la procréation ; le mariage, la moralité

¹ Cf. Kara Fox, « Volodymyr Zelensky a joué le Président de l'Ukraine à la télévision. Maintenant, c'est une réalité », *CNN*, 21 avril 2019. www.cnn.com/2019/04/21/europe/volodymyr-zelensky-ukraine-president-profile-intl/index.html Consulté le 24 août 2019.

² Pour une analyse détaillée du phénomène de l'après-vérité et des discussions qui l'entourent, voir Eline Reinhoud, *L'ère post-vérité : Crises de vérité dans la littérature (post-)postmoderne*, Thèse RMA, Université d'Utrecht, 2019, dspace.library.uu.nl/handle/1874/384022.

personnelle et les valeurs familiales⁴». De plus, on pourrait soutenir l'importance, l'efficacité et l'historicité du mensonge en politique, surtout en comparaison avec la notion de « faits objectifs », comme le fait Martin Jay dans *The Virtues of Mendacity : On Lying in Politics*. (*Les vertus du mensonge : Sur le mensonge en politique*), où il fait référence à la défense de Michel de Montaigne relative aux « mensonges officieux (mensonges altruistes au profit de quelqu'un d'autre []) »⁵ qui sont à leur tour basés sur la justification similaire de Platon de « mensonge noble »... quand la politique est impliquée »⁶. Bref, je comprends la post-vérité comme une attitude spécifique mais pas complètement nouvelle et la rhétorique qui est devenue une actualité sans précédent,⁷ largement due aux flux d'informations et de pollution des médias sociaux, en ligne et en direct. Elle se compose de deux éléments majeurs, à savoir une utilisation sélective de l'information et un mépris apathique de la distinction entre vérité et mensonge. En d'autres termes, nous sommes arrivés à un croisement dangereux mais extrêmement intéressant d'émotions et d'apathie : un certain segment de notre société (adeptes de l'anti-vaccination, négationnistes du changement climatique, défenseurs de la terre plate, théoriciens de la conspiration, etc.) qui agit sur ce qui semble vrai et ne se soucie pas de savoir si c'est vrai.

Cette crise de vérité, où les faits se perdent facilement dans un désert de fausses nouvelles, ne peut être résolue en se référant à des vérités et des faits plus nombreux, principalement parce que c'est précisément ce désert, ce débordement, qui exacerbe, ou même constitue, le problème. C'est pourquoi, dans cet essai, j'adopterai une approche différente. Plutôt que d'ajouter d'autres faits à la pile déjà existante, mais largement ignorée, je vais essayer de tourner la post-vérité sur elle-même, en m'adressant au public post-vérité en utilisant quelque chose qui le fait se sentir bien : le théâtre, ou plutôt les séries télévisées. En

⁴ Lauren Berlant, *La Reine d'Amérique va à Washington : Essais sur le sexe et la citoyenneté*, sous la direction de Michèle Aina-Barale et coll. (Durham, NC: Duke UP, 1997), 1.

⁵ Martin Jay, *Les vertus du mensonge (The Virtues of Mendacity): On Lying in Politics* (Charlottesville, VA : U of Virginia P, 2010), 50.

⁶ Jay, 50.

⁷ Cette attitude et cette rhétorique post-vérité ne sont pas nécessairement partagées entre le public et le diffuseur, l'un ayant une attitude particulière et l'autre utilisant une rhétorique particulière. Au contraire, ces deux éléments sont présents de part et d'autre ; en tant que telle, l'après-vérité n'est pas tant une question d'intention que de déculturation générale, dans la mesure où les gens ne sont peut-être même pas conscients d'en être le public ou le diffuseur. D'un autre côté, il y a aussi beaucoup d'individus qui ont remarqué cette déculturation et qui ont appris à la feindre à des fins politiques.

m'appuyant sur la théorie de Jacques Rancière de la politique et de l'esthétique comme formes de dissensus, ou agents de changement, je vais (re)conceptualiser la fonction politico-esthétique des descendants des premiers temps modernes et postmodernes du personnage médiéval du vice et du Machiavel du début de l'époque moderne,⁸ afin d'explorer comment ces personnages favorisent ce que Rancière appelle l'émancipation du spectateur. Je vais particulièrement examiner comment ces fonctions sont remplies par le personnage de Shakespeare, Richard III (1590) et de Frank Underwood (2013-2018), dans *'House of Cards'*, comment ils font impliquer le public dans leurs intrigues, la dynamique que cela crée, et les degrés de complicité du spectateur qu'ils évoquent. Il serait excessivement ambitieux de proposer des solutions à la crise de l'après-vérité dans ce document, je ferai néanmoins quelques premiers pas en explorant comment l'apathie et le désengagement général d'un public post-vérité peuvent être ponctués par une (ré)émancipation du sujet provoquée par des descendants du vice et du machiavélisme.

Comme je l'ai déjà mentionné, la relation entre l'esthétique et la politique est particulièrement tendue en cette période de post-vérité, mais c'est aussi là que nous pouvons commencer à chercher des solutions. Au cours des dernières décennies, Rancière a su allier esthétisme et politique dans sa conception de la distribution, ou partition, du sensible. En résumé, il s'agit du « système de divisions et de frontières qui définissent, entre autres choses, ce qui est visible et audible dans un régime esthétique-politique particulier ».⁹ La distinction de Gayatri Chakravorty Spivak entre les différents types de représentation, par l'intermédiaire du *Vertretung and Darstellung* allemand, qui est comprise respectivement comme « représentation comme 'parler pour', comme en politique, et représentation comme 're-représentation', comme en art ou philosophie. »¹⁰ Ce qui est représenté, soit sur le plan politique, esthétique ou dans les deux, devient visible, audible et sensible. Ce qui n'est pas,

⁸Il n'est malheureusement pas dans le cadre du présent essai d'aborder en détail les liens exacts entre la période des premiers temps modernes et la période postmoderne. Les liens entre ces deux périodes, par exemple en temps de crise épistémologique, ont fait l'objet de discussions approfondies de la part de divers spécialistes, notamment Attila Kiss, *Double Anatomy in Early Modern and Postmodern Drama* (Szeged : JATEPress, 2010) ; et : Ágnes Matuska, *Le Vice-Device (Le vice-dispositif): Iago and Lear's Fool as Agents of Representational Crisis (Iago et le fou de Lear en tant qu'agents de la crise représentationnelle)* (Szeged, JATEPress, 2011). Toutes les références à Matuska dans les pages à venir se rapporteront à cette édition et seront incluses entre parenthèses dans le texte. Voir Matuska en particulier pour un examen approfondi du vice et de ses descendants.

⁹ Jacques Rancière, *Esthétique et politique : Le partage du sensible*, transl. Gabriel Rockhill (New York, NY: Continuum, 2004), 1.

¹⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak? » (Le Subalterne peut-il parler ?) *Marxism and the Interpretation of Culture*, éd. Cary Nelson et Lawrence Grossberg (Champaign, IL : U of Illinois P, 1988) 271–313: 275.

reste invisible, inaudible, insensible. L'acte de représentation ou l'absence de représentation détermine ce qui peut et ne peut pas être discuté et modifié. En d'autres termes, l'art, la politique, et la combinaison et la réciprocité de ceux-ci - après tout, « la politique a son esthétique, et l'esthétique a sa politique »¹¹ - fonctionnent comme des agents de changement, comme des « formes de *dissensus* [qui peuvent] effectuer un partage du sensible ».¹²

Ce nouveau partage du sensible peut se faire de différentes manières dans les domaines de l'esthétique et de la politique : Rancière fait valoir qu'au théâtre, il se produit dans l'interaction entre les acteurs et le public, plutôt que par les seuls acteurs.¹³ Comme il l'explique, il rejette ici l'hypothèse courante selon laquelle le public est soit passif, soit actif, et encore moins une entité séparée des acteurs. Alors que des dramaturges comme Bertold Brecht et Antonin Artaud ont cherché par divers moyens à activer ce qu'ils percevaient comme un public passif, Rancière soutient que cela repose sur une fausse dichotomie. « C'est précisément la tentative de supprimer la distance [entre l'acteur et le spectateur] qui constitue la distance elle-même », affirme-t-il.¹⁴ De tels binaires et les hypothèses qui les accompagnent (par exemple, le spectateur est mauvais parce qu'il est passif, et agit parce qu'il est actif) constituent un partage du sensible, parce que le jugement de valeur inhérent à ces binaires crée une dimension de pouvoir, une inégalité, qui n'est pas nécessairement présente, mais qui influence néanmoins la représentation des deux camps de ce binaire. Selon la métaphore du *theatrum mundi*, Rancière argue que les spectateurs individuels sont aussi des acteurs à leur manière ; ils « voient, ressentent et comprennent quelque chose dans la mesure où ils font leurs poèmes comme le poète l'a fait, comme les acteurs, les danseurs ou les interprètes l'ont fait »¹⁵. En comprenant que le public comme les acteurs sont actifs, émancipés et intelligents - en d'autres mots, égaux - la fausse dichotomie et le partage du sensible peuvent être détruits. Un public post-vérité, frappé d'inertie et d'apathie, s'oppose à bien des égards au spectateur émancipé de Rancière ; même si un dialogue s'instaure, il est beaucoup plus facile de crier « fausses nouvelles ! » - qui est récemment devenu plus un outil pour discréditer et rejeter une information qui ne correspond pas à son agenda (politique),

¹¹Rancière, *Politiques* 62.

¹²Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, ed. Steve Corcoran (New York, NY: Continuum, 2010) 1, emphasis as in original.

¹³ Jacques Rancière, « Le spectateur émancipé », ouverture de la 5e académie internationale d'été à Francfort le 20 août 2004, publié sous une forme légèrement révisée dans *Artforum* (mars 2007) : 270-281: 277-8

¹⁴ Rancière, « (le spectateur) émancipé » 277..

¹⁵ Rancière, « (le spectateur) émancipé » 277..

qu'une déclaration réelle concernant la réalité des informations que pour faire de la critique esthétique ou politique.

Cependant, les concepts de Rancière peuvent néanmoins illustrer comment une (re)émancipation du public, ou plus généralement du sujet, peut théoriquement être réalisée. En jouant activement avec le partage du sensible et en y réfléchissant explicitement, les descendants des premiers temps modernes et postmodernes du vice et du machiavélisme peuvent remédier à cette apathie post-vérité. Avant d'examiner spécifiquement cette fonction, il est nécessaire de souligner les différences entre ces personnages. Certes, il s'agit là d'une tâche difficile, car au début de l'ère moderne, les méchants les plus complexes sur le plan psychologique présentent généralement les traits des deux personnages et ne peuvent donc pas être classés dans l'une ou l'autre catégorie. Les personnages se ressemblent à bien des égards : s'ils viennent d'horizons différents et datent d'époques différentes - l'ancien des pièces de morale médiévales, ce dernier du célèbre traité sociopolitique de Niccolò Machiavel, *Le Prince* - les deux personnages sont traditionnellement connus pour leur charme insaisissable et leur habile manipulation des autres personnages comme du public. Ils ont tendance à être ambigus, soit en ce qui concerne leur statut moral et leur rôle dans la pièce, soit plus généralement dans la compréhension scientifique du personnage. Cette ambiguïté rend la combinaison du vice et du machiavélisme en un seul personnage comme Richard III ou Frank Underwood particulièrement habile et difficile à cerner et, à ce titre, suffisamment fascinant pour redistribuer rigoureusement le sensible.

Dans le cas du machiavélisme, il ne semble pas y avoir de consensus sur les caractéristiques de l'archétype au-delà de la définition de l'OED,¹⁶ qui fait simplement référence à l'utilisation dérogatoire du terme et à ses racines dans le traité de Machiavel. Cette définition ne fait pas de distinction entre le type théâtral et les personnes hors scène, et en tant que tel s'applique autant au personnage qu'à tout Machiavel « réel », le rendant plutôt inutile pour tenter de comprendre le type théâtral en particulier. Au-delà de l'OED, les interprétations de ce type vont dans des directions complètement opposées. *The McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*, par exemple, comprend le machiavélique comme un

¹⁶ L'OED définit le machiavélisme comme suit : « Une personne qui agit selon les principes recommandés, ou supposés avoir été recommandés, par Machiavel dans son traité sur l'habileté politique ; un intrigant ou un comploteur. Au début de l'utilisation aussi de façon appositive. Généralement *péjoratif* ». (« Machiavel, N. » *OED Online*, 2019, www.oed.com/view/Entry/111831. Accédé le 8 juillet 2019, soulignement comme dans l'original).

personnage « [consacré] au mal pour lui-même, sans autre motivation », ¹⁷ tandis que Michael Donkor, écrivant pour la British Library, déclare qu'« il existe un but et un plan clairs pour [l'archétype de la sauvagerie de Machiavel] », et que cette sauvagerie doit être « utilisée soigneusement et avec parcimonie » ¹⁸. On peut suivre cette absence de consensus jusque dans la période élisabéthaine, où l'œuvre de Machiavel était principalement connue en Angleterre par des traductions imparfaites et des documents secondaires déformants, ce qui a conduit à de nombreuses interprétations erronées, incompréhensions et exagérations ¹⁹; c'est aussi pourquoi, à la fin du XIXe siècle, Edward Meyer a plaidé « en faveur de la séparation du machiavélisme de Machiavel ». ²⁰ La peur a peut-être également joué un rôle - après tout, c'était une période de persécution religieuse brutale et de bouleversement général. Cependant, le trait distinctif du machiavélisme se trouve dans les racines du personnage dans le discours sociopolitique plutôt que sur le théâtre : alors que le vice agit principalement comme une force extra-diégétique dramatique (voir également le paragraphe suivant), le machiavélisme reflète, en définitive, les qualités humaines et est animé par des motivations humaines, bien que déplorables. La motivation la plus commune est un désir égoïste d'avancement personnel, où la fin justifie les moyens - comme par exemple dans les cas de Richard III et Frank Underwood, qui ont tous deux le pouvoir ultime comme but, soit comme

¹⁷ Stanley Hochman, ed. *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*: Un ouvrage de référence international en 5 volumes. (New York, NY: McGraw-Hill, 1984) 241.

¹⁸ Michael Donkor, « Richard III and Machiavel, » *The British Library*, www.bl.uk/shakespeare/articles/richard-iii-and-machiavelli. Consulté le 7 juillet 2019.

¹⁹ Voir N.W. Bawcutt, « Policy, Machiavellianism, and the Earlier Tudor Drama, » *English Literary Renaissance* 1.3 (1971), 195-209: 208; et : Margaret Scott, « Machiavelli and the Machiavel, » (*Machiavel et le machiavélisme*) *Renaissance Drama* 15 (1984), 147-74: Des critiques contemporains tels que Martin Jay ont donné des lectures plus favorables du traité de Machiavel, arguant que le Prince montre plutôt une conscience aiguë (quoique directe) des réalités de l'habileté politique, ce qui exige souplesse et détermination. Comme l'affirme Jay, la préférence de Machiavel pour la ruse du renard peut reposer non pas sur le plaisir de tromper, mais sur le dégoût de la violence du lion ; son insistance à maintenir l'apparence de moralité reconnaît indirectement l'importance de cette même moralité ; son rejet des valeurs abstraites découle du fait qu'elles sont peu utiles dans la réalité concrète et souvent ambiguë de la politique ; en fondant l'habileté politique dans les illusions et l'apparence, il reconnaît le caractère insoutenable de la vérité naturelle, divine ou même absolue ; et finalement, il semble très conscient de la manière dont les intentions éthiques peuvent néanmoins aboutir à des résultats contraires à l'éthique. Dans cette optique, les conseils parfois brutaux de Machiavel peuvent être considérés comme contenant un certain réalisme et non du sadisme.

²⁰ Scott 148. Elizabeth Scott met en doute cette compréhension de l'œuvre de Machiavel au début de l'Angleterre moderne, arguant qu'« un dramaturge comme Kyd ou Marlowe aurait eu peu de difficulté à obtenir des versions raisonnablement précises et lisibles des œuvres originales de Machiavel » et que « Machiavel était largement lu, beaucoup discuté et cité en détail dans les milieux littéraires et les universités » (151). Bien que cet argument puisse être valable pour les dramaturges et les littéraires de l'époque, cela ne signifie pas qu'ils n'ont pas joué avec ces stéréotypes ou que le grand public ne s'en est pas servi. Comme Scott l'admet, il y avait « peu d'efforts pour faire la distinction entre ce qui pouvait être éduqué à partir des préceptes de Machiavel et ce que l'on pouvait dire à juste titre de sa propre pratique » (154).

roi, soit comme président²¹. Une fois ce but atteint, l'intrigue et le développement des personnages tendent à stagner et à se terminer dans la mort : une réélection n'est tout simplement pas aussi glamour qu'une élection, tout comme la défense d'une couronne pâlit par rapport à son obtention²². La différence entre le machiavélisme et le vice, cependant, est de degré plutôt que de genre : les deux personnages ont des fonctions extra-diégétiques, sont à la base du récit et les motifs de leurs actions peuvent être aussi spectaculaires qu'émotionnels. C'est particulièrement évident chez leurs descendants communs : Iago et Richard, par exemple, qui agissent par jalousie et ambition, mais sont aussi « la force motrice du jeu »²³. Ainsi, toute distinction entre le machiavélisme et le vice, en particulier entre leurs descendants, est toujours artificielle dans une certaine mesure.

La compréhension érudite du vice est tout aussi contradictoire, mais l'une des principales différences entre les personnages est que, contrairement au machiavélisme, le vice n'a pas besoin d'un but ou d'une motivation clairement définie. Le personnage de Falstaff en est un excellent exemple : il est heureux de causer simplement le chaos pour le plaisir, ne se souciant pas particulièrement de savoir si ses actions aboutissent à quelque chose de bon ou de mauvais.²⁴ Comme l'explique Peter Happé, les vices traditionnels n'étaient « pas tant des personnages que des représentations de forces dramatiques »²⁵ et Ágnes Matuska ajoute qu'ils ne faisaient « pas vraiment partie des événements du spectacle » (46), mais peuvent plutôt être considérés comme abstraits ou des fonctions allégoriques dramatiques.²⁶ Ce statut

²¹ Underwood ressemble aussi à divers autres personnages shakespeariens, dont Iago dans *Othello* et Henry Bolingbroke pour Richard II. Un autre exemple populaire du vice-machiavélique dans la télévision contemporaine serait Petyr Baelish, ou Littlefinger, de *Game of Thrones*. Une discussion détaillée des traces shakespeariennes dans une telle série serait des plus éclairantes, mais cela dépasse malheureusement la portée du présent essai.

²² Dans le cas d'Underwood, cependant, sa mort était plutôt due aux accusations d'agression sexuelle contre l'acteur Kevin Spacey, qui ont abouti à ce que son personnage a été écrit hors de la série. Spacey avait d'ailleurs joué le personnage de Richard III (dir. Sam Mendes, 2011-2012) juste avant de jouer Underwood dans *House of Cards* (cf. Ian Crouch : « Richard III's House of Cards, » *The New Yorker*, 4 février 2013, www.newyorker.com/culture/culture-desk/richard-iii-s-house-of-cards. Consulté le mercredi 19 juin 2019). Peu de temps après qu'Underwood soit devenu président à la fin de la deuxième saison, la tension de la série se relâche déjà, et l'intrigue devient répétitive, car le but ultime avait déjà été atteint.

²³ Matuska 99.

²⁴ Matuska classe spécifiquement Falstaff comme un descendant du vice-fou et explore plus en détail les différents types de descendants des vices. Cependant, comme elle le souligne à juste titre, le vice et le fou « ne se distinguent pas clairement » (72), ce qui semble être le cas de la plupart des personnages ultérieurs du vice ; ils empruntent et mélangent souvent des caractéristiques à d'autres archétypes, en plus de celles du vice.

²⁵ Qtd. dans Matuska 45.

²⁶ Il y a ici un lien intéressant à faire avec le domaine des études sur les auteurs d'actes criminels, où le trope du monstrueux méchant est compris comme un moyen de créer une distance de sécurité entre le « bon » public et le mauvais « méchant ». De telles représentations empêchent le public de se confronter et de comprendre à quel point les choses horribles peuvent se produire et se produisent dans la réalité. Dans le cas du théâtre, de subtils

d'outsider permet au personnage extérieur de fournir des commentaires critiques légèrement décalés en retrait de l'action et de jouer le rôle de médiateur entre le public et la pièce. En raison de la nature généralement séduisante du personnage, et malgré son statut moral ambigu, le vice établit un degré de confiance et de complicité avec le public. Grâce à une utilisation intelligente de l'humour et à l'ironie dramatique, par exemple lors de soliloques et de débats dirigés vers le public, dans lesquels le vice réfléchit explicitement à ses propres actions et projets, il guide le public tout au long de l'action. Comme l'explique Matuska, les vices prennent cette capacité pour le métadrame et la liminalité, en attirant explicitement l'attention sur la théâtralité du théâtre, son sens déstabilisant et même en corrompant les frontières entre réalité et fiction (104-5, 112-3). Un intérêt particulier pour les besoins de cet essai sont les qualités méta et mélodramatiques du vice, la ruse sociopolitique impitoyable de Machiavel et les dispositifs politico-esthétiques qu'ils utilisent pour influencer l'audience.

Comme je l'ai déjà mentionné dans un paragraphe précédent, Richard et Underwood peuvent être interprétés comme des machiavéliques. Richard s'identifie même explicitement comme tel dans *3 Henry VI*, ou plutôt plus : il prétend qu'il pourrait « mettre le meurtrier Machiavel à l'école » (III, ii, 193). Richard et Underwood ont tous deux été qualifiés de Machiavel, mais ils peuvent aussi être interprétés comme une critique du pacte de Machiavel.²⁷ L. Joseph Hebert, par exemple, soutient que les lacunes de l'argument de Machiavel sont aussi la cause de la chute finale de Richard, et son argument s'applique également à Underwood. Comme ni Richard ni Machiavel (ni Underwood) ne reconnaissent aucun bien objectif en dehors de l'accomplissement de leurs propres désirs, ces désirs deviennent arbitraires, insatisfaisants, non ancrés et dénués de sens :

La conscience [de Richard] - loin d'être une manifestation de lâcheté - est en fait la voix de la raison pratique en lui, révélant qu'il ne s'est fait aucun bien en commettant des actes infâmes pour une couronne qui en soi n'est ni objectivement bonne ni subjectivement satisfaisante. (n.p.)

choix performatifs peuvent influencer la place du méchant sur l'échelle allant du mal abstrait, tel que représenté le plus souvent par les vices (-descendants), au plus humain et tangible (mais non moins cruel) genre du machiavélisme.

²⁷ Pour Richard en tant que Machiavel, voir Scott 152 ; et : Robert B. Heilman, « Satiété et conscience : Caractères de Richard III, » *The Antioch Review* 24.1 (1964), 57-73: 59. Pour Underwood en tant que Machiavel, voir Don Fallis, « Machiavel ne serait pas impressionné, » *House of Cards and Philosophy: Underwood's Republic*, ed. J. Edward Hackett (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2016) 92-101. Pour Richard comme critique du machiavélisme, voir L. Joseph Hébert, « Richard III et la folie machiavélique de la postmodernité », Discours public, 15 septembre 2017, www.thepublicdiscourse.com/2017/09/20004/. Consulté le dimanche 22 septembre 2019.

Robert Heilman, lui aussi, voit Richard comme un machiavélique, bien qu'il trouve que « je suis déterminé à prouver un méchant » et « je suis subtil, faux et traître »... [c']est trop explicite, et nous sentons l'air allégorique et mince du jeu moral » (59). Cette combinaison d'allégorie et de conscience, de pouvoir ultime et de chute inévitable, est ce qui a fait de Richard, et maintenant d'Underwood, un méchant si attirant. Tous deux sont impitoyables, rusés et efficaces, avec une soif de pouvoir vindicative, mais aussi pleins d'esprit, attrayants et méta-dramatiques ; en d'autres termes, décideurs et maîtres du jeu. Comme leurs ancêtres archétypaux, ils dégagent ce que Matuska appelle une « allure authentique » (69). Le public est attiré par eux contre leur meilleur jugement, pour leur esprit, leur habileté à diriger la pièce, et leur reconnaissance et même leur flatterie du public lorsqu'ils partagent leurs plans et leurs motivations. Comme le souligne Stephen Greenblatt, le détestable Richard « a séduit plus de quatre siècles de public » et le tout aussi déplorable Underwood a été loué pour sa « méchanceté souriante et avide » et sa « version tordue de l'intégrité ».²⁸ Ce sont les méchants de leurs histoires, mais ils sont les héros de leurs scènes. Dans le cas d'Underwood comme dans celui de Richard, le personnage se lit mieux comme une combinaison du vice et du machiavélisme, ce qui en fait un joueur particulièrement puissant, capable de repartager le sensible en montrant et en cachant simultanément sa vraie nature : le mal abstrait, le mal humain ou peut-être un peu des deux. Le machiavélisme ne peut à lui seul rendre justice aux bouffonneries des personnages ou à leur succès, mais lorsque l'énergie du machiavélisme est combinée à la conscience méta-dramatique du vice, les joueurs deviennent des meneurs de jeu. Ce pouvoir, surtout lorsqu'il commence à s'effriter vers la fin de leurs récits respectifs, fait du vice-machiavélisme un remède potentiel pour un public stulté : en montrant les cordes du marionnettiste, ces cordes deviennent sensibles au sens de Rancière, tant pour le public du début des temps modernes que pour le public post-vérité.

J'ai mentionné en passant certaines des techniques méta-dramatiques déployées par Richard et Underwood : des apartés pleins d'esprit, une ironie dramatique et le fait de s'adresser directement au public. La série télévisée, mais également les adaptations cinématographiques de Richard III, brisent également le quatrième mur en amenant l'acteur à

²⁸Pour Richard, voir Stephen Greenblatt, « Richard III. » Introduction à la pièce. *The Norton Shakespeare*, ed. Stephen Greenblatt et al. (New York, NY: Norton, 2016) 555-562: 557 ; Et pour Underwood, voir Crouch. Cette adoration est devenue problématique après que Spacey ait été accusé de harcèlement sexuel. Sa déclaration vidéo franchement bizarre « Let Me Be Frank » (Laissez-moi être sincère), dans laquelle il parle indirectement de sa situation personnelle en tant qu'Underwood, n'a pas aidé les choses : quand Spacey a commencé à ressembler à Underwood, en réalité, l'engouement a rapidement pris fin.

établir un contact visuel avec la caméra. Ce sont toutes des techniques typiques de vice mais elles servent un but machiavélique et ont longtemps été associées au rôle de Richard III²⁹. Comme les politiciens populistes d'aujourd'hui, ils se présentent comme des hommes politiques honnêtes, ouverts, ou du moins directement à leur public, pour les flatter de leurs confidences et les corrompre en les attirant dans leurs complots, tant sur le plan narratif que sur celui de leurs complots. Ils invitent le public à regarder l'intrigue se dérouler à partir d'un méta-niveau qu'ils partagent exclusivement avec eux, ou du moins donnent cette impression. Selon l'interprétation, une telle flatterie peut faire paraître le méchant plus charmant ; selon les mots de Richard, « Je peux sourire et tuer quand je souris »³⁰ ; une affirmation qui transgresse facilement et effroyablement du domaine de l'esthétique à celui de la politique dans l'affirmation du président Trump selon laquelle il pourrait tuer quelqu'un sur la 5e Avenue sans perdre aucun électeur³¹. Ceci met ainsi le public dans une position difficile : d'un côté, ils savent que ce sont des gens qui traitent avec le méchant, conscients de leurs intentions et cruelles, mais de l'autre, la ruse et la centralité du méchant - étant le seul à reconnaître le public - le public est impatient de s'accrocher à lui.

Le fait que Richard et Underwood sont tous deux des hommes d'État rusés dans leurs intrigues relatives est remarquable ici : dans un sens, ils représentent (esthétiquement) la représentation (politique) elle-même, réunissant le domaine esthétique, abstrait, le monde dominé par le vice avec le domaine sociopolitique du machiavélique, qui se chevauche traditionnellement mais dont les domaines sont séparés. En présentant à nouveau la représentation et en focalisant l'attention du public sur les outils politico-esthétiques déployés par le vice-machiavélique pour influencer activement cette représentation, la pièce et la série

²⁹Voir Barbara Freedman, « Critical Junctures in Shakespeare Screen History : the case of *Richard III*, » *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, ed. Russell Jackson (Cambridge: Cambridge UP, 2007) 47-71, pour une analyse de l'utilisation de s'adresser directement dans les représentations de Richard III ; allant du commentaire de Frederick Warde sur son film muet, récitant des passages et expliquant les situations comme un double caractère de vice extradégétique (48), à Lawrence Olivier « flirtant avec la caméra... le public était choqué et enchanté qu'Olivier s'adresse directement à la caméra ; il continue à retenir l'attention du public aujourd'hui » (59).

³⁰3 *Henry VI III*, ii, 182.

³¹ Jeremy Diamond, « Donald Trump pourrait tuer quelqu'un sans perdre des électeurs, » CNN, 24 janvier 2016, www.cnn.com/2016/01/23/politics/donald-trump-shoot-somebody-support/index.html. Consulté le mercredi 10 juillet 2019. La question de savoir si Trump pourrait représenter un vice-machiavélique déguisé - voir ses antécédents à la télévision et son incursion dans la politique - est une question intéressante qui mériterait plus de réflexion ; à mon avis, il possède certaines caractéristiques des deux types (le désir de pouvoir, le mélodrame frisant la caricature), mais il manque les nuances que l'on exige, et encore moins de la combinaison. Cela pourrait expliquer la réaction divisée à Trump, certains voyant à travers lui ses marionnettes (un défaut fatal chez un machiavélique), tandis que d'autres pensent qu'il n'en a pas du tout (un vice complètement raté).

dramatisent le partage du sensible : elles montrent, esthétiquement, la brutalité du fonctionnement politique de la représentation. Une différence importante entre Richard et Underwood l'illustre davantage. Bien que Richard soit généralement honnête envers son auditoire, Underwood donne rarement des révélations complètes et des mensonges à son auditoire, même au méta-niveau, l'admettant de façon éhontée par la suite et le traitant de sot pour l'avoir cru.³² Bien que cela ne nuise que temporairement à la volonté du public d'être le complice d'Underwood, ces moments, combinés aux diverses techniques méta-dramatiques, détruisent l'illusion du spectacle et le méta-niveau. Cela montre au public que l'histoire ne se résume pas à ce que le vice-machiavélique contrôlant laisse échapper. *Richard III* contient un moment de destruction similaire, bien qu'inversé : plutôt que de montrer un contrôle supérieur au méta-niveau du vice comme Underwood, le manque de vice de Richard le quitte temporairement à la veille de la bataille de Bosworth, lorsque sa confiance est ébranlée par les fantômes vengeurs. C'est l'une des rares scènes où Richard est seul sur scène sans s'adresser au public ; il se parle à lui-même, « c'est moi et moi » (V, iii, 181). C'est le seul moment où le contrôle de Richard sur le méta-niveau s'effondre, et il se retire dans un niveau de jeu plus privé qu'il ne partage ni avec les personnages ni avec le public. Les deux scènes servent à ébranler la confiance du public dans le personnage de vice-machiavélique ; Underwood en affirmant son vice, Richard en le perdant ; Underwood en attirant l'attention du public sur le premier méta-niveau et en le baignant d'attention, puis en les excluant d'un niveau plus privé, le vice-machiavélique joue avec les émotions du public et lui montre les ficelles qui permettent de contrôler tant les personnages que le public - dans le cas d'Underwood, en montrant que les ficelles sont attachées à encore plus de ficelles, ou, dans le cas de Richard, en les laissant tomber. Leur relation inhabituellement directe avec le public - rendant le public complice, une partie de l'intrigue, avant de la refouler - peut servir de moyen pour forcer le public à reconsidérer sa position par rapport au spectacle : prendre conscience des ficelles, et décider s'il les accepte, et du partage du sensible proposé par le vice-machiavélique, ou s'il va les rejeter et (re)récupérer son libre-arbitre au jeu ; peut-être même les faire « voir, sentir et comprendre, comme dit Rancière du spectateur émancipé, au

³² Par exemple, dans « le Chapitre 64 » (*House of Cards*, dir. Robin Wright, saison 5, épisode 12, Netflix, 30 mai 2017) : « ...je suis coupable, mais vous tous aussi. Oui, le système est corrompu, mais vous vouliez un gardien à la porte comme moi. Et pourquoi ? Parce que vous savez que je ferai tout ce qu'il faut. Et vous en avez tous profité, vous y avez pris part et vous en avez profité. [A part :] Oh, ne le niez pas. Vous avez adoré ça. Vous n'avez pas besoin de moi pour défendre quoi que ce soit. Vous avez juste besoin que j'adopte une position... » (48:45-50.30).

point qu'il fait leurs poèmes comme le poète l'a fait ; comme les acteurs, danseurs ou interprètes l'ont fait. »³³

La combinaison des caractères dérivés du vice et du machiavélisme donne à Richard et Underwood leur allure tordue particulière. Elle leur permet de capter le public et de jouer avec leurs émotions, et en mettant en scène le partage du sensible, le public est encouragé à se (re)émanciper, à se mettre sur un pied d'égalité avec ces malhonnêtes, à revendiquer leur propre action dans le jeu esthétique et politique, à les voir tels qu'ils sont et à décider comment ils veulent continuer l'histoire : qu'ils rejettent le méchant ou continuent à permettre son jeu de marionnette. Ainsi, la fonction politico-esthétique du vice-machiavélique est de permettre à un public étourdi de devenir un « spectateur émancipé » au sens de Rancière, et d'encourager ainsi le public à percer les fictions filées sous ses yeux. Ayant pris conscience des nombreux méta-niveaux impliqués dans l'esthétique, le public pourrait théoriquement appliquer cette prise de conscience à d'autres domaines de la vie, le motiver à sortir de son apathie et briser le cercle vicieux que le problème actuel de l'après-vérité menace de devenir.

Ouvrages cités

Bawcutt, N. W. « 'Politique', machiavélisme et le drame Tudor. » *English Literary Renaissance*, vol. 1, no. 3, 1971, pp. 195-209.

Berlant, Lauren. *The Queen of America Goes to Washington City : (La Reine d'Amérique va à Washington :) Essays on Sex and Citizenship*, édité par Michèle Aina Barale et al., Duke UP, 1997.

« Chapitre 64. *House of Cards*, dir. Robin Wright, saison 5, épisode 12, Netflix, 30 mai 2017.

Crouch, Ian. « Richard III's House of Cards. » *The New Yorker*, 4 Feb. 2013, www.newyorker.com/culture/culture-desk/richard-iii-house-of-cards. Consulté le mercredi 19 juin 2019.

Diamond, Jeremy. « Donald Trump Could 'Shoot Somebody and Not Lose Voters.' » *CNN*, 24 Jan. 2016, www.cnn.com/2016/01/23/politics/donald-trump-shoot-somebody-support/index.html. Consulté le mercredi 10 juillet 2019.

Donkor, Michael. « Richard III et Machiavel. » *The British Library*, www.bl.uk/shakespeare/articles/richard-iii-and-machiavelli. Consulté le 7 juillet 2019.

³³ Rancière, « (le spectateur) émancipé » 277..

- Fallis, Don. « Machiavelli Would Not Be Impressed. » (Machiavel ne serait pas impressionné). *House of Cards and Philosophy : Underwood's Republic*, edited by J. Edward Hackett, John Wiley & Sons, 2016, pp. 92-101.
- Fox, Kara. « Volodymyr Zelensky a interprété le rôle du président ukrainien à la télévision. Maintenant, c'est une réalité. » *CNN*, 21 Apr. 2019, www.cnn.com/2019/04/21/europe/volodymyr-zelensky-ukraine-president-profile-intl/index.html. Consulté le samedi 24 août 2019.
- Freedman, Barbara. « Critical Junctures in Shakespeare Screen History : The Case of *Richard III*. » *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, edited by Russell Jackson, Cambridge UP, 2007, pp. 47-71.
- Greenblatt, Stephen. « Richard III. » Introduction à la pièce. *The Norton Shakespeare*, édité par Stephen Greenblatt et al., Norton, 2016, pp. 555-562.
- Hebert, L. Joseph. « *Richard III* and the Machiavellian Madness of Postmodernity ». (Richard III et la folie machiavélique de la postmodernité), *Public Discourse*, 15 septembre 2017, www.thepublicdiscourse.com/2017/09/20004/. Consulté le dimanche 22 septembre 2019.
- Heilman, Robert B. « Satiety and Conscience:

Aspects of Richard III. » (Satiété et conscience : Caractéristiques de *Richard III*.) *The Antioch Review*, vol. 24, no. 1, 1964, pp. 57–73.
- Hochman, Stanley, éditeur. *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*: Un ouvrage de référence international en 5 volumes. McGraw-Hill, 1984.
- Jay, Martin. *The Virtues of Mendacity (Les vertus du mensonge) : On Lying in Politics (Sur le mensonge en politique)*. Université de Virginie P, 2010.
- Kiss, Attila. *Double Anatomy in Early Modern and Postmodern Drama* (Double anatomie dans le théâtre moderne et postmoderne). JATEPress, 2010.
- « Let Me Be Frank. » YouTube, mis en ligne par Kevin Spacey, 24 décembre 2018, www.youtube.com/watch?v=JZveA-NAIDI. Consulté le mardi 9 juillet 2019.
- « Machiavel, N. » *OED Online*, Oxford UP. *Oxford English Dictionary*, www.oed.com/view/Entry/111831. Consulté le lundi 8 juillet 2019.
- Matuska, Ágnes. *The Vice-Device : Iago and Lear's Fool as Agents of Representational Crisis*. JATEPress, 2011.

« Post-Truth (Post-Vérité), Adj. » *OED Online*, Oxford UP. *Oxford English Dictionary*, www.oed.com/view/Entry/58609044. Consulté le mercredi 3 juillet 2019.

Rancière, Jacques. *Dissensions Sur la politique et l'esthétique*. Edité par Steve Corcoran, Continuum, 2010.

---. « Le spectateur émancipé », ouverture de la 5e académie internationale d'été à Francfort le 20 août 2004, publiée sous une forme légèrement révisée dans *Artforum*(mars 2007) : 270-281

---. *The Politics of Aesthetics (Esthétique et politique) : The Distribution of the Sensible (Le partage du sensible)*. Traduit par Gabriel Rockhill, Continuum, 2004.

Reinhoud, Eline. *L'ère post-vérité : Crises of Truth in (Post-)Postmodern Literature (Crises de vérité dans la littérature (post-)postmoderne)*, Thèse RMA, Université d'Utrecht, 2019, dspace.library.uu.nl/handle/1874/384022.

Scott, Margaret. « Machiavel et le machiavélisme », *Drame de la Renaissance*, vol. 15, Modes, motifs et genres, 1984, p. 147-174.

Shakespeare, William. « Richard III. » *The Norton Shakespeare*, édité par Stephen Greenblatt et al, Norton, 2016, pp. 566-648.

---. « The Third Part of Henry the Sixth. » *The Norton Shakespeare*, édité par Stephen Greenblatt et al., Norton, 2016, pp. 276-342.

Spivak, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak? » (Le subalterne peut-il parler ?) *Le Marxisme et l'interprétation de la Culture*, édité par Cary Nelson et Lawrence Grossberg, U of Illinois P, 1988, pp. 271-313.