



HAL
open science

L'AMBIVALENCE DE LA RÉFÉRENCE ANTIQUE POUR LA TRAGÉDIE NATIONALE AU XVIII^e SIÈCLE

Thibaut Julian

► **To cite this version:**

Thibaut Julian. L'AMBIVALENCE DE LA RÉFÉRENCE ANTIQUE POUR LA TRAGÉDIE NATIONALE AU XVIII^e SIÈCLE. Pierre Frantz; Mara Fazio; Vincenzo De Santis. 2018 Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830), 328, Classiques Garnier, pp.39-51, 2018, Rencontres, 978-2-406-06645-3. 10.15122/isbn.978-2-406-06645-3.p.0039 . hal-03581835

HAL Id: hal-03581835

<https://hal.science/hal-03581835v1>

Submitted on 20 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'AMBIVALENCE DE LA RÉFÉRENCE ANTIQUE POUR LA TRAGÉDIE NATIONALE AU XVIII^e SIÈCLE

La fin du classicisme dans le second dix-huitième siècle s'accompagne d'un « retour à l'antique¹ ». Avec le processus de désacralisation et de critique de la monarchie², l'Antiquité revient comme un modèle alternatif de vertu, tel un âge d'or mis à l'honneur notamment par Winckelmann et Rousseau. Les révolutionnaires vont reprendre cette projection politique fantasmée dans le passé de la république romaine, de la démocratie athénienne, voire, pour les plus radicaux, de l'austère Lacédémone³.

Parallèlement à cette passion pour l'antique, et de manière concurrente au départ, le patriotisme s'impose dans les mentalités. Historiens et pédagogues, en premier, pointent la nécessité de replacer l'enseignement de l'histoire de France devant celui de l'Antiquité dès les petites classes. Le Président Rolland, du Parlement de Paris, critique par exemple dans son *Plan d'éducation publique* (1768) le fait que les adolescents « connoissent les belles actions de Thémistocles, d'Alcibiade, de Decius, d'Annibal, de Scipion ; [mais ne sachent pas] celles de Duguesclin, de Bayard, du Cardinal d'Amboise, de Turenne, de Montmorency et de Sully, etc., en un mot des grands hommes qui ont illustré notre Nation », alors que leurs exemples, « plus analogues à nos mœurs, et plus rapprochés de nous, leur feroient plus d'impression⁴ ». Le prix d'éloquence de l'Académie française abandonne en 1759 les sujets religieux pour se consacrer à l'éloge des grands hommes de la nation. Face au « retour à l'antique » a donc lieu la « naissance du Panthéon⁵ ».

À sa manière, le théâtre y participe, puisque des auteurs s'emparent de l'histoire nationale dans le sillage de Voltaire⁶. On peut schématiquement distinguer deux voies. La première, radicale, postule l'impossibilité de conserver une forme perçue comme obsolète, et propose de créer un genre nouveau, le « drame », à partir d'une constellation de références tutélaires, où Sophocle côtoie Shakespeare et bientôt Schiller. La seconde, réformiste, souhaite rester sous le patronage de Melpomène, et tente de régénérer la tragédie en lui donnant un ancrage politique et patriotique qui serait plus utile pour le peuple que les fables de la mythologie. Telle est la voie de la tragédie nationale. Pourtant, en lisant ces pièces et leur paratexte, on est surpris de voir combien la tradition antique reste prégnante, à divers degrés. C'est ce rapport ambivalent qu'il s'agit ici de mettre en évidence.

À un niveau théorique, l'Antiquité est à la fois sacralisée et congédiée – paradoxe que confirme la lecture des pièces, car si leur sujet est *a priori* coupé de l'Antiquité, demeurent plusieurs références dont il faut déterminer la fonction. On doit également se demander si le tragique des sujets antiques se distingue foncièrement d'un éventuel « tragique national ».

¹ D'après le titre de la thèse de L. Bertrand, *La Fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et les premières années du XIX^e, en France*, Paris, Hachette & C^e, 1897.

² R. Koselleck, *Le Règne de la critique* [1959], trad. H. Hildenbrand, Paris, Minuit, coll. "Arguments", 1979.

³ Voir C. Mossé, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989.

⁴ Cité par B. Gropstein, *La représentation de l'histoire de France dans l'historiographie des Lumières*, Lille, ANRT, 1982, p. 21.

⁵ J.-C. Bonnet, *Naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.

⁶ Plusieurs ouvrages ont été consacrés à cela dans une perspective historique jusqu'à la Révolution : C. Brenner, *L'Histoire nationale dans la tragédie française du XVIII^e siècle*, Berkeley, University of California press, 1930 ; L. Breiholtz, *Le Théâtre historique en France jusqu'à la Révolution*, Uppsala, Lundequista, 1952 ; A. Boës-Anthouard, *La Lanterne magique de l'histoire : essai sur le théâtre historique en France de 1750 à 1789*, Oxford, The Voltaire Foundation, SVEC n° 213, 1982. L'ouvrage le plus récent est un collectif dirigé par P. Mironneau et G. Lahouati, *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2007.

Paru dans *Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830)*, M. Fazio, P. Frantz et V. De Santis (dir.), Classiques Garnier, 2018, p. 39-51.

Marie-Joseph Chénier, en tant qu'auteur qui joue conjointement sur les deux tableaux, offre un bon terrain d'analyse.

Le sentiment de la mort de la tragédie au XVIII^e siècle n'est pas une simple construction historiciste due au romantisme : ses premiers fossoyeurs sont précisément ses propres enfants. Rousseau est le plus véhément. Après sa condamnation radicale du théâtre dans *La Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), il prête des propos plus nuancés à Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse*, lorsque ce dernier juge les spectacles parisiens. Alors que la fête spartiate était prise comme modèle à la fin de la *Lettre à d'Alembert*, c'est ici l'esprit du théâtre d'Athènes qui est convoqué :

L'institution de la tragédie avait, chez ses inventeurs, un fondement de religion qui suffisait pour l'autoriser. D'ailleurs, elle offrait aux Grecs un spectacle instructif et agréable dans les malheurs des Perses leurs ennemis, dans les crimes et les folies des rois dont ce peuple s'était délivré. Qu'on représente à Berne, à Zurich, à la Haye, l'ancienne tyrannie de la maison d'Autriche, l'amour de la patrie et de la liberté nous rendra ces pièces plus intéressantes. Mais qu'on me dise de quel usage sont ici les tragédies de Corneille, et ce qu'importe au peuple de Paris Pompée ou Sertorius. Les tragédies grecques roulaient sur des événements réels ou réputés tels par les spectateurs, et fondés sur des traditions historiques⁷.

Tout en critiquant l'inanité de la tragédie moderne, Rousseau suggère qu'une réforme intrinsèque du genre est possible, à condition de renouer avec l'esprit civique du théâtre athénien. Quelques années plus tard, Mercier lui emboîte le pas dans *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* (1773), mais dans une optique de nouveau radicale : toute réforme de la tragédie étant vouée à l'échec, il est nécessaire de s'affranchir de ses codes surannés en créant le genre nouveau qu'est le drame. La tragédie moderne est un « bel arbre de la Grèce, transplanté et dégénéré dans nos climats⁸ », et les conditions politiques sont loin d'être réunies pour permettre une renaissance de la « tragédie nationale » :

Je persiste donc à dire que ce ne sera que dans les États vraiment libres que la tragédie élèvera sa tête auguste et fière, et qu'elle déploiera toute sa pompe et son utilité. Le poète sera un nouveau Démosthène, et l'on ne verra plus le peuple distrait. Réunissant le titre de législateur à celui de poète [...], il enivrera tous les cœurs d'une haine vertueuse, il leur apprendra à connaître tous les chemins qui conduisent au despotisme, il instruira jusqu'aux enfants sur ce grand intérêt ; alors je reconnaitrai en lui le poète qui aura créé une tragédie nationale, et ce terme ne sera pas dérisoire⁹.

Derrière ce propos se cache en fait une dénonciation de la tragédie patriotique telle que l'a illustrée De Belloy en 1765, avec le prodigieux succès du *Siège de Calais*. La pièce, qui évoque le dévouement sacrificiel des bourgeois de la ville assiégée par les Anglais lors de la guerre de Cent Ans, trouve un profond retentissement dans l'opinion publique après la

⁷ *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Michel Launay (éd.), Paris, GF Flammarion, 1967, p. 178-179. Chénier reprendra le même argument dans le « Discours préliminaire » de *Charles IX* : « Voilà ce qu'était la tragédie dans Athènes. Ajoutez qu'on n'y représentait que des pièces nationales. Le théâtre grec retentissait des louanges de la Grèce et de ses héros, quelquefois même des vivants... », dans *Théâtre*, G. Ambrus et F. Jacob (éd.), Paris, GF Flammarion, 2002, p. 70.

⁸ L.-S. Mercier, *Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, dans *Mon Bonnet de nuit suivi de Du Théâtre*, J.-C. Bonnet (éd.), Paris, Mercure de France, 1999, p. 1133. La métaphore inclut en réalité l'ensemble du théâtre français moderne.

⁹ *Ibid.*, p. 1181-1182.

Paru dans *Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830)*, M. Fazio, P. Frantz et V. De Santis (dir.), Classiques Garnier, 2018, p. 39-51.

défaite de la guerre de Sept Ans contre ce même peuple¹⁰. Dans la préface, De Belloy revendique le fait d'être le créateur de la tragédie nationale moderne, à travers une *mimesis* transgressive par rapport aux Anciens :

Voici peut-être la première tragédie française où l'on ait procuré à la nation le plaisir de s'intéresser à elle-même. [...] Nous savons exactement tout ce qu'ont fait César, Scipion, Titus ; nous ignorons parfaitement les actions les plus fameuses de Charlemagne, de Henri IV, du grand Condé. [...] *Imitons les Anciens en nous occupant de nous-mêmes.* [...] Accoutumons-nous à dresser des monuments aux vertus de nos compatriotes. C'est en excitant la vénération de la France pour les grands hommes qu'elle a produits qu'on parviendra à inspirer à la nation une estime et un respect pour elle-même, qui seuls peuvent la rendre ce qu'elle a été autrefois¹¹.

Il ne s'agit pas tant d'imiter, que de s'inspirer de l'Antiquité : ce ne sont pas les sujets qu'il faut indéfiniment reprendre, mais le rapport pathétique direct qu'il faut retrouver. Ainsi, la tragédie nationale se fonde en s'affranchissant de la tutelle antique qui fonctionne ici pleinement comme un repoussoir. Certains auteurs n'hésitent pas à faire dans la surenchère pour montrer l'efficacité supérieure des sujets nationaux sur les sujets antiques, comme Baculard d'Arnaud, qui écrivait dès 1740 dans le discours préliminaire de son *Coligni* :

L'ANTIQUITE ne nous opposera jamais un sujet plus tragique que celui-ci : l'Œdipe de Sophocle qui est plein de situations touchantes, excite moins la pitié, qu'un vieillard de quatre-vingts ans, qu'égorgeant avec zèle ses Compatriotes. [...] ce n'est point dans la Grèce, à Thèbes ou à Argos, que s'est passée cette sanglante catastrophe ; c'est à Paris, dans le sein d'une Ville où les Etrangers venoient déjà recevoir des leçons de justice & d'humanité, & il n'y a pas encore deux siècles¹².

L'Antiquité n'est pas qu'un épouvantail théorique. Paradoxalement, elle hante encore et toujours la tragédie nationale en son cœur. On peut distinguer plusieurs modes de fonctionnement de la référence selon un continuum de l'explicite vers l'implicite :

Mode	APPLICATION (direct)		MÉTAPHORE (indirect)	
Référence... (valeur)	titulaire (superficielle)	analogique (fonctionnelle)	symbolique (superficielle)	poétique (fonctionnelle)

L'allusion titulaire est très rare. De 1765 à 1800, une seule tragédie nationale conservée possède un tel titre¹³. Les références analogiques sont beaucoup plus fréquentes au sein du discours des personnages, et fonctionnent pareillement en rapprochant histoire moderne / histoire antique. On en trouve surtout dans les pièces sur la mort des héros ou

¹⁰ Voir M. Moffat, « *Le Siège de Calais* et l'opinion publique en 1765 », RHLF, Paris, Armand Colin, 1932 ou E. Dziembowski, *Un nouveau patriotisme français, 1750-1770. La France face à la puissance anglaise à l'époque de la guerre de Sept Ans*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC n° 365, 1998.

¹¹ De Belloy, *Le Siège de Calais*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, Jacques Truchet (éd.), Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1973, p. 448-449 ; je souligne. La pièce présente en exergue un extrait de l'*Art poétique* d'Horace, vers 286-287 : « *Vestigia graeca / Aussi deserere et celebrare domestica facta* ».

¹² Baculard D'Arnaud, « Discours préliminaire » du *Coligni*, Lausanne & Genève, Bousquet, 1744, p. 12.

¹³ Du Rozoi, *Les Décis français ou le siège de Calais sous Philippe VI*, Paris, Robin, 1765 (L'auteur prétend être l'inventeur du sujet, jaloux du succès de De Belloy la même année). On pourrait encore citer une pièce de Ferru fils sous la Révolution, *Les Catilinas modernes ou la Mort de Marat*, non publiée mais jouée à trois reprises sur l'éphémère Théâtre National en février 1794.

des tyrans révolutionnaires, comme *La Mort de Robespierre* d'Antoine Sériey (1801). Dès la première scène, les députés Arnot, Lindet et Renaud ourdissent l'exécution de l'Incorruptible et de ses épigones avec force réminiscences antiques : « La roche Tarpéienne est près du Capitole », « Ce sont ces triumvirs qu'il nous reste à combattre », ou « Il est dans le sénat quelques nouveaux Brutus / Par le tyran flattés, mais non pas corrompus¹⁴ ». Ces types de pièces sur l'histoire récente sont le pendant des tragédies de complot contre les tyrans romains en vogue en l'an II, telles qu'*Épicharis et Néron* de Legouvé, *Timoléon* de Chénier et toutes les pièces consacrées précisément à Brutus¹⁵.

Mais on trouve également des allusions sur le mode métaphorique. Parmi les références symboliques, on peut mentionner l'archétype de « l'hydre féodale » sous la Révolution, cliché qui se retrouve dans toutes les bouches et sous toutes les plumes¹⁶. Enfin, la référence poétique est la moins évidente, car elle se présente comme un modèle sous-jacent à une configuration dramatique particulière, comme quand Marie-Joseph Chénier écrit, dans le « Discours préliminaire » de *Charles IX*, que le personnage du chancelier Michel de L'Hôpital « tient en quelque sorte la place du chœur des Grecs¹⁷ ».

Cette typologie statique ne doit pas faire oublier le poids dynamique du présent. On observe en effet une évolution de la référence antique, oscillant selon les temps politiques entre modèle positif et repoussoir négatif. En 1766, *Le Siège de Beauvais ou Jeanne Laisné* d'Araignon évoque la figure héroïque de cette libératrice de la ville assiégée par les Bourguignons de Charles le Téméraire et les Anglais en 1472. Le dévouement des bourgeois rappelle « [les] beaux tems de Rome », et Jeanne se compare ou est comparée tour à tour à « la digne Alcidasie » qui triompha de Pyrrhus, mais aussi à « l'inflexible Brutus », à Curius, puis aux « fiers républicains » de Numance face à Scipion, et pour finir aux Amazones¹⁸. Inversement, dans les premiers temps de la Révolution, l'espoir de régénération s'accompagne d'une promotion de modèles spécifiquement nationaux. C'est ce que révèle notamment la figure de Clovis. Libérateur du joug romain (ici figuré dans la personne de Syagrius), le chef franc est acclamé par le peuple gaulois et se fait le porte-parole des opprimés :

Rome n'aura de paix qu'à des conditions
Sûres de mettre un terme au cri des nations.
Lorsque l'humanité gémit en ma présence,
Il est digne de moi d'en prendre la défense¹⁹.

Cette pièce refoule l'antique : l'ancien monde despotique est vaincu à Soissons par le roi moderne acclamé « père du peuple », tout comme Louis XVI dans les premiers temps de la Révolution.

¹⁴ A. Sériey, *La Mort de Robespierre*, Paris, Monory, an XI-1801. Des analogies modernes sont aussi présentes dans cette scène d'exposition, notamment entre « le féroce Couthon » et Cromwell (p. 6).

¹⁵ A. et J. Ehrard, « Brutus à la scène : autour du décret du 2 août 1793 », dans *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Ph. Bourdin et G. Loubinoux (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.

¹⁶ Cf. par exemple B. Imbert, *Marie de Brabant, reine de France*, Paris, Prault, 1790, pièce créée au Théâtre Français le 9 septembre 1789. À l'acte III, scène 7, p. 53, le roi Philippe III le Hardi, en butte à l'autonomie de la noblesse, appelle de ses vœux la fin de l'âge féodal : « Puisse un jour, quelque bras protecteur de la France, / De l'hydre féodale abattre la puissance, / Et voir l'heureux Français, sous une seule loi, / Au lieu de vingt tyrans, ne servir qu'un bon roi ! »

¹⁷ *Ibid.*, « Discours préliminaire », p. 76. « Ami des bons, ennemi des méchants, mais lents à les soupçonner, il voudrait concilier tous les partis. »

¹⁸ *Le Siège de Beauvais ou Jeanne Laisné*, Paris, Lambert, 1766, p. 11, 60, 65, 68, 72 et 79 notamment.

¹⁹ S.n., *Clovis*, Paris, Belin, 1790, acte II scène 2, p. 23.

Or très vite, la « nation » change de sens. En 1790, elle désigne un état de liberté conquis sur le despotisme. Dans la presse s'affrontent monarchistes et « patriotes » ; pour les premiers, *Charles IX* est une pièce fanatique ; pour les seconds, *Le Siège de Calais* est devenue une tragédie « anti-nationale », car la flagornerie est contraire à la liberté²⁰. Les points de vue se radicalisent après l'échec de la monarchie constitutionnelle. Dès lors, « national » devient synonyme de « républicain²¹ ». Les rois sont bannis de la scène, sauf dans les pièces carnavalesques. En contrepartie, l'Antiquité s'impose comme le nouveau modèle politique. Le réel historique est confronté à l'idéal, comme dans les toiles de David. Rappelons qu'au Salon de 1791, *le Serment des Horaces* est accroché juste au dessus du *Serment du Jeu de Paume* inachevé²². On a donc deux modes de références concomitants et complémentaires. Au rapport immédiat du passé récent se surimpose une Antiquité idéalisée. Au théâtre, nul autre que Marie-Joseph Chénier n'a mieux illustré ce double rapport au réel.

Marie-Joseph, frère cadet d'André, est né à Constantinople, d'un père français et d'une mère grecque. Ce n'est peut-être pas un hasard si ses tragédies reflètent ce métissage que nous retrouvons dans l'alternance assez régulière des sujets de ses pièces, comme l'atteste le tableau présenté en annexe. Avant de devenir « l'auteur de *Charles IX* » et le chantre de la tragédie nationale, il vantait, dans « l'Épître à son frère » qui sert de préface à *Brutus et Cassius*, les sujets romains pour leurs trésors tragiques :

VOICI, mon cher frère, une Tragédie qui doit intéresser, du moins par son sujet, tous ceux qui, comme vous, aiment l'histoire et la politique. Rien de plus imposant dans les annales du monde que les derniers temps de la république romaine. C'est là qu'un poète tragique doit chercher de grands hommes à faire parler, et de grandes choses à représenter²³.

Lorsque l'on considère le nombre de représentations sous la Révolution, on note que ses pièces « nationales » eurent plus de succès que ses pièces à l'antique²⁴. Si cela peut se comprendre pour *Charles IX*, succès de scandale, en revanche il y a de quoi être surpris pour *Caius Gracchus*, qui fut pourtant érigée en modèle des pièces républicaines par le décret du 2 août 1793²⁵. Le succès de ces pièces n'est donc pas tributaire des instrumentalisation politiques dont elles ont pu faire l'objet. Bien plus, excepté durant le creux de la Grande Terreur (1794), on observe que la pièce la plus représentée est *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai*. C'est une pièce à part dans l'œuvre de Chénier, pour trois raisons : 1) elle ne

²⁰ M. Biard, « La bataille des "rois de papier" sur la scène théâtrale parisienne (1789-1790) », dans *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, op. cit.

²¹ Voir notamment l'article de M. Vovelle « Entre cosmopolitisme et xénophobie : patrie, nation, république universelle dans les idéologies de la Révolution française », *Nations and Nationalisms : France, Britain and Ireland and the Eighteenth Century Context*, M. O'Dea & K. Whelam (dir.), Oxford, Voltaire Foundation, SVEC n°335, 1995.

²² Cf. R. Michel, « L'Art des Salons », dans *Aux Armes & aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988, p. 28.

²³ *Brutus et Cassius, ou les derniers Romains*, s.l.n.d. (1818 ?), p. 375. [côte BnF 8-YTH-2377]. La préface daterait de 1788.

²⁴ Se reporter au graphique produit en annexe.

²⁵ Le premier article stipule : « À compter du 4 de ce mois, et jusqu'au 1^{er} septembre prochain, seront représentées trois fois la semaine, sur les théâtres de Paris qui seront désignés par la municipalité, les tragédies de *Brutus*, *Guillaume Tell*, *Caius Gracchus*, et autres pièces dramatiques qui retracent les glorieux événements de la révolution et les vertus des défenseurs de la liberté. Une de ces représentations sera donnée chaque semaine aux frais de la République. »

ressortit pas du « genre sévère » que l'auteur, dès *Charles IX*, souhaitait mettre en scène²⁶ ; 2) elle a donné lieu à un débat sur son genre, le *Journal des théâtres* lui refusant l'étiquette de « tragédie » au profit de « drame » ; 3) l'intrigue est ici entièrement fictive (seule la figure du héros est historique) et c'est la pièce la moins politique qu'ait écrite le Conventionnel. Chénier a ici voulu renouveler le pathétique de la tragédie, comme il s'en explique dans le « Discours préliminaire » de la pièce :

Ce fut à la fin de 1791, que le cœur échauffé d'idées tragiques, faisant encore parler le dernier des Gracques, cet éloquent et courageux martyr de la cause populaire, je sentis, en relisant *Télémaque*, le désir de représenter sur la scène son immortel auteur, de communiquer, de converser, pour ainsi dire, avec cette âme douce, et d'ébaucher le modèle de la vertu sans tache, à l'époque même où j'esquissais celui du patriotisme pur, et de l'énergie républicaine²⁷.

La virilité énergique du forum disparaît au profit de la douceur d'une « conversation » ; le feu politique cède la place aux larmes d'attendrissement ; les excès de l'antique entraînent en contrepoint la tempérance de cette figure sensible prête à sauver des amants infortunés. Mais dès l'année suivante, à travers le fratricide de Timoléon pour sauver Corinthe du retour des rois, l'austérité reprend le dessus avec Plutarque pour modèle.

Les tragédies de Chénier oscillent donc entre deux voies tragiques. En quelques mots, quelles sont les similitudes et les différences les plus saillantes entre pièces nationales et pièces à sujet antique ?

Le principal point commun, si l'on excepte *Fénelon*, réside dans la mise en scène du débat politique, matérialisé tantôt par le Conseil du roi (*Charles IX*, *Henri VIII*) ou le tribunal (*Jean Calas*), tantôt par la tribune aux harangues (*Caius Gracchus*, *Timoléon*) ou le sénat (*Tibère*). Notons aussi la rémanence plus ou moins implicite du chœur déjà mentionnée pour *Charles IX* : avant d'être réintroduit solennellement dans *Timoléon* sur la musique de Méhul, on peut en voir la trace avec les allégories du peuple unanime dans *Caius Gracchus*, tout comme dans *Jean Calas* qui n'a pourtant rien d'antique. En outre, toutes ces pièces visent un même but : inspirer l'horreur du fanatisme et l'amour de la vertu.

Du côté des différences, deux ressortent en particulier. L'une touche à la nature des effets pathétiques. Avec les sujets antiques, tout se passe sur le mode analogique. L'Antiquité est un miroir, où l'idéal déteint sur le réel. Les spectateurs recherchent d'ailleurs dans les pièces toute allusion pouvant s'appliquer à la situation politique du moment. Citons pour s'en convaincre l'analyse de *Caius Gracchus* par le journal *Les Révolutions de Paris* en février 1792 :

L'auteur s'est placé dans les temps de Rome qui répondent le plus aux nôtres. Comme chez nous à présent, il y avait alors des nobles insolents et orgueilleux qu'on appelait les patriciens. Ces Messieurs, comme les nôtres, caressaient, menaçaient tour à tour le peuple... Il y avait à Rome, comme en France, et surtout à Paris, des citoyens ardents et éclairés qui ne peuvent voir de sang-froid la multitude aveugle et confiante devenir le jouet de l'aristocratie militaire et sacerdotale [...]²⁸

²⁶ cf. « Épître dédicatoire à la nation française » de *Charles IX* : « ne craignez point cette austère et tragique peinture des forfaits politiques. » (éd. citée p. 67). Cette austérité rappelle celle des statues grecques, et il s'agit de purger la tragédie de tout son fatras romanesque et efféminé (« Discours préliminaire », p. 79). Dans l'« Épître dédicatoire » de *Fénelon* (1803), ce terme sert à faire l'éloge de Voltaire, « élève de Racine et des Grecs, [qui] nous rendit l'austérité du théâtre antique » (*ibid.*, p. 262).

²⁷ « Discours préliminaire » (1793) de *Fénelon*, dans *Théâtre*, éd. citée, p. 247. Sur ce sujet, voir l'article de P. Frantz, « Le héros, la fraternité et la mort. La poétique des tragédies néoclassiques de Chénier » dans *Le XVIII^e siècle. Histoire, mémoire et rêve, Mélanges offerts à Jean Goulemot*, D. Masseur (dir.), Paris, Champion, 2006, ainsi que l'introduction de G. Ambrus et F. Jacob dans leur édition, p. 35-36.

²⁸ Cité par A. Liéby, *Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Paris, Sté française d'imprimerie et de librairie, 1901, p. 88. Nous soulignons.

A contrario, les tragédies nationales mettent l'accent sur un effet mémoriel plus sensible. Aussi retrouve-t-on chez les opposants à *Charles IX* un lexique de la douleur physique, les scènes spectaculaires de la pièce (bénédition des armes, sonnerie du tocsin, hypotyposes du massacre...) rouvrant la blessure du corps social tout entier²⁹.

La seconde distinction majeure touche au sens de l'héroïsme. Parmi les pièces antiques, seule *Timoléon* présente un sacrifice utile pour l'État – mais au prix de la mort d'un frère, ce « complexe de Caïn » qu'endurera Marie-Joseph après l'exécution d'André³⁰. Les autres héros, jeunes Romains sacrifiés, se suicident, et la mort engloutit avec eux la vertu, à l'instar des Gracques, de Cnéius Pison dans *Tibère*, sans parler de ces « derniers Romains » que sont Brutus et Cassius. À l'opposé, les pièces nationales sont moins nihilistes, en ce qu'un héros transcendant apparaît toujours *in fine*, tel Henri IV auquel il reviendra de « purifier un jour ce trône ensanglanté³¹ », ou encore Fénelon, évêque de Cambrai, qui libère la victime cloîtrée, mais aussi Voltaire, « un sage, un grand homme, ami de la vertu³² », qui protégera la famille de l'infortuné et se battra pour sa réhabilitation ainsi qu'on le prophétise à la fin de *Jean Calas*.

Tantôt modèle, tantôt repoussoir, la référence antique est donc un lieu obligé pour la tragédie nationale au temps des Lumières et sous la Révolution. Ce nouveau genre se pense par analogie avec l'univers gréco-romain néoclassique, dans une dialectique d'imitation et de différenciation. Les pièces de Chénier sont particulièrement emblématiques de ces relations heuristiques car plusieurs interprétations et effets pathétiques non seulement alternent suivant les sujets mais s'entremêlent aussi parfois. De même que la conservation patrimoniale l'emporta sur l'iconoclasme, de même, l'Antiquité, lieu de la tradition et des fantasmes, fut au théâtre et jusque dans la « tragédie nationale » un passé qui ne passa pas.

Thibaut JULIAN
Sorbonne Université

²⁹ Beaumarchais écrit, dans une lettre du 9 novembre 1789 : « La pièce de *Charles IX* m'a fait mal sans consolation, ce qui en éloignera beaucoup d'hommes sages et modérés ; et les esprits ardents, Messieurs, n'ont pas besoin de tels modèles ! Quel délassement de la scène d'un boulanger innocent, pendu, décapité, traîné dans les rues par le peuple, il n'y a pas huit jours, et qui peut se renouveler, que de montrer au théâtre Coligny ainsi massacré, décapité, traîné par ordre de la Cour ! Nous avons plus besoin d'être consolés par le tableau des vertus de nos ancêtres qu'effrayés par celui de nos vices et de nos crimes. », cité par H. Welschinger dans *Le Théâtre de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Charavay-Frères, 1880, p. 47-48.

³⁰ Voir l'article de P. Frantz déjà cité et la thèse matricielle d'Adolphe Liéby, *op. cit.*

³¹ *Charles IX*, Acte V scène 2, éd. citée, p. 141. Telle est la mission que le chancelier de l'Hôpital confie au futur roi dans la version de 1790. En revanche, dans la réécriture de 1799, plus pessimiste, il déclare avant de sortir : « Le crime est sur le trône, il est temps de mourir ». Voir J.-M. Roulin, « Guerre de religion et Révolution : *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier » dans J. Berchtold et M.-M. Fragonard (dir.), *La Mémoire des guerres de religion II, Enjeux historiques, enjeux politiques, 1760-1830*, Genève, Droz, coll. « Bibl. des Lumières » n° 75, 2009, p. 192.

³² *Jean Calas*, Acte V scène 2, M. Cook (éd.), University of Exeter, 1987, p. 64-65.

Paru dans *Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830)*, M. Fazio, P. Frantz et V. De Santis (dir.), Classiques Garnier, 2018, p. 39-51.

ANNEXES

1) Classement thématique des pièces de Chénier suivant leur ordre de parution

Tragédies à sujet antique	Tragédies à sujet moderne
(<i>Œdipe mourant</i> – 1785, jamais jouée) (<i>Brutus et Cassius ou les Derniers Romains</i> , 1784-86, non représentée mais conservée)	(<i>Henriette d'Aquitaine</i> - 1784, non jouée, perdue) (<i>Azémire</i> – 1786 ; reniée par l'auteur)
<i>Caïus Gracchus</i> (1792, pièce-modèle sous la Terreur) <i>Timoléon</i> (1794, pièce censurée par la Terreur)	<i>Charles IX ou l'École des Rois</i> (1789) <i>Henri VIII</i> (avril 1791) <i>Calas ou l'École des juges</i> (juillet 1791) <i>Fénelon ou les Religieuses de Cambrai</i> (1793)
<i>Cyrus</i> (1804, une seule représentation) (<i>Œdipe à Colonne</i> – 1805, jamais représentée) <i>Tibère</i> (années 1800, création posthume en 1843)	(<i>Philippe II</i> – 1801, censurée)

2) Nombre de représentations des pièces de Chénier dans les théâtres parisiens durant la décennie révolutionnaire³³

<u>Année / pièce</u>	1789	1790	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	1799
<i>Charles IX</i>	22	15	18	18	2	0	0	0	4	1	10
<i>Henri VIII</i>	-	-	20	1	0	0	0	0	0	0	0
<i>Jean Calas</i>	-	-	4	3	0	0	0	8	0	0	3
<i>Caïus Gracchus</i>	-	-	-	22	4	0	2	1	0	0	0
<i>Fénelon</i>	-	-	-	-	38	4	42	35	8	10	7
<i>Timoléon</i>	-	-	-	-	-	2	1	1	0	0	0

³³ D'après A. Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, t. I et II, Genève, Droz, 1992-2002. Pour les données à partir de 1796, nous nous reportons aux relevés (moins sûrs) du catalogue numérique CESAR (<http://www.cesar.org.uk>).