Du théâtre historique au théâtre politique : la régénération en débat (1748-1790)

Philippe Bourdin

▶ **To cite this version:**

Philippe Bourdin. Du théâtre historique au théâtre politique : la régénération en débat (1748-1790) . Parlement[s], Revue d'histoire politique, Hors série, 2012, Hors-série, n° 8, pp.53-65. hal-01762606

HAL Id: hal-01762606
https://uca.hal.science/hal-01762606

Submitted on 10 Apr 2018

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.

Du théâtre historique au théâtre politique : la régénération en débat (1748-1790)

Source : *Parlement(s), Revue d'histoire politique*, 2012, hors-série n° 8, p. 53-65.

Résumé : *L'utilisation de l'histoire par le théâtre, la vraisemblance des intrigues et des costumes, font question durant toute la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. Voltaire alimente les débats autour de sa tragédie* Sémiramis*. Diderot, d'Alembert, Rousseau nourrissent à leur tour les controverses, s'interrogeant notamment sur la meilleure manière de rendre compte des violences des temps. La « tragédie patriotique », qui naît avec la Révolution française, portée par Marie-Joseph Chénier dès 1789, est l'héritière de ces réflexions : fondée sur des modèles historiques nationaux, elle prétend à un divertissement utile, politique et pédagogique. Mais elle doit cependant très vite s'effacer devant le récit à chaud des événements révolutionnaires.*

Mots clés : tragédie, histoire, théâtre patriotique, révolution, régénération

Abstract: *From historical to political plays: debating about regeneration (1748-1790)*

In the second half of the 18th Century, the use of history by the theater and the verisimilitude of plots and costumes are questioned. Voltaire will contribute to this debate with his tragedy Semiramis*, as well as Diderot, d'Alembert, and Rousseau who will more particularly wonder about the best way to describe violent events. The "patriotic tragedy" created by Marie-Joseph Chénier in 1789 will inherit from it. Based on the national historical models, this useful, political and educational entertainment will quickly give the way to the accounts of the revolutionary events.*

Key words: *Tragedy, History, Patriotic plays, Revolution, Regeneration*

Le rapport des révolutionnaires de 1789 à l'histoire est complexe : il leur faut s'approprier ce qui n'est pas encore une science humaine et dont la monarchie française a fait son apanage, composer avec le mythe des origines auquel renvoient leurs volontés régénératrices, et ce dans le moment même où ils ont conscience d'écrire par leurs actes l'histoire contemporaine, de la mettre en scène, de créer de nouveaux héros. Hommes du XVIII^e^ siècle, leur analyse de l'instant demeure pourtant intimement liée aux références classiques et à une construction historique par cycles ou par accumulation[1]. Dans un pays de large tradition orale, dans lequel le peuple urbain fréquente assidument les théâtres, le débat sur l'utilisation de l'histoire par ceux-ci traverse la moitié du siècle, fortement porté par Voltaire, et semble aboutir en 1790 avec le *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier, manifeste de la « tragédie patriotique ». La vraisemblance et l'utilité morale du répertoire, points d'ancrage des polémiques qui avaient mobilisé les Lumières, deviennent alors des questions politiques, favorisant le récit immédiat et enfouissant un temps dans l'oubli une geste nationale confondue, à partir de 1792, avec l'Ancien Régime.

La vraisemblance historique

Dans la version imprimée de *La tragédie de Sémiramis*, donnée pour la première fois sur la scène du Théâtre-Français le 29 août 1748, Voltaire propose en ouverture sa

[1] Cf. Philippe BOURDIN (dir.), *La Révolution (1789-1871). Écriture d'une histoire immédiate,* Clermont-Ferrand - Vizille, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2008

Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, dédiée au cardinal Querini, bibliothécaire du Vatican et traducteur de *La Henriade*[2]. Le philosophe de Ferney, s'il y fait sans cesse référence, ne propose pas un retour au théâtre grec, à ses masques, à ses coryphées ou à ses prosodies, quoiqu'il en envie le succès public et les édifices. S'il en pressent des réminiscences dans l'Opéra italien ou dans les œuvres de Métastase, la mélopée languissante et les courts dialogues de l'Opéra français, ses maximes de galanterie et ses passions manquées, le contraste entre le tragique de situation et la mièvrerie du propos, le recours aux artifices (jusqu'aux feux du même nom), le désolent :

> « Ces tragédies Opéra sont la copie & la ruine de la tragédie d'Athènes. Elles en sont la copie en ce qu'elles admettent la mélopée, les chœurs, les machines, les divinités ; elles en sont la destruction, parce qu'elles ont accoutumé les jeunes gens à se connaître en sons plus qu'en esprit, à préférer leurs oreilles à leur âme, des roulades à des pensées sublimes, à faire valoir quelquefois les ouvrages les plus insipides & les plus mal écrits quand ils sont soutenus par quelques airs qui nous plaisent ».

La règle des trois unités, l'imitation de la nature, l'histoire substituée à la fable, aux spectres ou aux prodiges, des vertus éducatives, une déclamation détachée de la prose comique, semblent à Voltaire la quintessence de la bonne tragédie, telle que l'ont illustré les modernes (Rotrou, Corneille, Racine, ont ses faveurs). Successeurs des anciens, ils les surpassent aux yeux de ce fervent défenseur de la langue et de la culture françaises, prompt à en faire des armes de domination culturelle européenne et à vilipender Shakespeare[3]. Encore faut-il que l'écrin soit digne de leurs joyaux, au lieu de quoi les salles nationales lui en paraissent indignes :

> « Un théâtre construit selon les règles doit être très vaste ; il doit représenter une partie d'une place publique, le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple. Il doit être fait de sorte qu'un personnage vu par les spectateurs puisse ne l'être point par les autres personnages selon le besoin. Il doit en imposer aux yeux qu'il faut toujours séduire les premiers. Il doit être susceptible de la pompe la plus majestueuse. Tous les spectateurs doivent voir & entendre également, en quelque endroit qu'ils soient placés ».

Spectateur de la troisième représentation de *Sémiramis*, Louis Guillaume Baillet de Saint-Julien livre ses éloges et ses émotions au dramaturge : « Il falloit pour dompter cette hydre du parterre, / Rassembler & Corneille, & Racine, & Voltaire »[4]. Une *Lettre sur la Sémiramis de M. de Voltaire*, de Jean-Baptiste Dupuy-Demportes, dit le charme qui l'envahit à la lecture de la version imprimée, saisi par le contraste des passions (la triste et parricide Sémiramis, accablée de remords et objet du courroux des dieux, ne se brûle-t-elle pas aux rais de l'amour ? Prince de sang complice de ses forfaits, Assur ne marie-t-il pas ambition et lâcheté, orgueil et bassesse ?)[5]. Mais l'œuvre suscite autant de critiques qui enflent la polémique. Le libraire parisien André Cailleau en publie une qui la résume et l'écharpe scène par scène. Quoique reconnaissant quelques beautés répandues, elle regrette des scènes inutiles, le manque d'épaisseur de plusieurs personnages, et relève les invraisemblances nées du carcan des unités, de relations morales contestables ou de la traduction physique des sentiments : rougir de ne point aimer, par exemple, paraît presque un oxymore au contempteur. Il s'emballe contre les inconvenances propres à incommoder la Cour ou l'Église : gestes trop familiers ou dépréciatifs de Sémiramis, qui va trouver son ministre, au

---

[2] VOLTAIRE, *La tragédie de Sémiramis*, Paris, Mercier, 1749 (édition de 1769).

[3] Rahul MARKOVITS, *Un « empire culturel » ? Le théâtre français en Europe au XVIII^e^ siècle (des années 1730 à 1814)*, thèse de doctorat, Université Paris I-Sorbonne, sous la direction d'Alain CABANTOUS, 2010.

[4] BnF, collection Deloynes, n° 38. Louis Guillaume BAILLET DE SAINT-JULIEN, *Réflexions sur quelques circonstances présentes*, dont « Lettre à Monsieur de Voltaire au sujet de sa tragédie de *Sémiramis* », s.l. n.d. [Paris, 1748, vraisemblablement].

[5] BnF, Yf 6 703. Jean-Baptiste DUPUY-DEMPORTES, *Lettre sur la Sémiramis de M. de Voltaire*, Paris, Jacques Clousier, 1748.

lieu de le faire venir à elle, et se confie à lui ; vers trop hardis : « Souvent un soldat dans les camps honorés, / Rampe à la cour des rois & languit ignoré » ; « Comme si loin de nous, le Dieu de l'univers, / N'eût mis la vérité qu'au fond de ces déserts ». Enfin, le manque de poésie et d'imaginaire de ce qu'il désigne comme « la machine » lui paraît signer les prétentions du siècle des lumières : « La vanité d'être raisonnable nous a fait renoncer au plaisir d'être séduit & étonné »[6]. Il faut lire l'*Épître chagrine du chevalier Pompon à la Babiole, contre le bon goût, ou Apologie de Sémiramis*, pour mesurer la multiplicité des formes amphigouriques prises par ce combat au service du prétendu « bon goût » :

> « Peut-on placer dans du tragique,
> Du merveilleux aussi comique,
> Et tant de traits aussi plaisans
> Dénués de dialectique ? »[7].

L'historicité recherchée se marie pourtant bel et bien avec une véracité des costumes, au milieu d'un décor de colonnade néo-classique ornant place publique ou palais : l'habit, l'uniforme militaire à l'antique pour M^me^ Vestris et pour Lekain[8], si loin soient-ils des tissus et des couleurs d'une réalité encore mythifiée, rompent cependant avec les habitudes, la lourdeur des robes à paniers et des habits de Cour, et marquent les prémisses des mutations vestimentaires imposées par Talma sous la Révolution. Le grand prêtre Oroès, interprété par Brizard, paraît cheveux libres de perruque et dans une tunique et un manteau inspirés des images contemporaines du Moyen-Orient et de Babylone, sur lesquels Fesch et Whirsker nous ont laissé une remarquable gouache miniature[9]. Mais, si les comédiens rechercheront pour la première fois en 1750, montant *L'Orphelin de la Chine* du même Voltaire, la cohérence de l'ensemble de la garde-robe[10], toute la troupe n'est pas au diapason et les distributions successives de *Sémiramis* oublient l'élan premier : dans les années 1760, M^elle^ Saint-Val ou Dauberval persistent dans la tradition des perruques et des habits du siècle, quels que soient les éléments de fourrure rajoutés par le deuxième[11].

---

[6] BnF, Yf 6 702. [Abbé MERCHADIER ?], *Critique scène par scène sur Sémiramis, tragédie nouvelle de M. de Voltaire*, Paris, Cailleau, 1748.

[7] BnF, Ye 34 016. [TRAVENOL ?], *Épître chagrine du chevalier Pompon à la Babiole, contre le bon goût, ou Apologie de Sémiramis*, Paris, 1748.

[8] Dessiné par Charles Eisen et gravé par Pelletier, in *Œuvres de M. de Voltaire*, Paris, Lambert, 1751, tome 6. Cf. document 1.

[9] Joël HUTHWOHL, *Comédiens et costumes des Lumières*, Moulins, Bleu autour/Centre national du costume de scène, 2011, p. 77-78. Cf. Document 2 (Collections de la Comédie-Française).

[10] *L'art du costume à la Comédie-Française*, Moulins, Bleu autour/Centre national du costume de scène, 2011, p. 16.

[11] Joël HUTHWOHL, *Comédiens et costumes des Lumières*, *op. cit.*, p. 215. Cf. Document 3 (Collections de la Comédie-Française).

Document 1

Document 2

Document 3

Les costumes finiront à la fin du siècle par servir l'essai sur les mœurs et leur utilisation sera théorisée. Ainsi par Levacher de Charnois, prolongeant les revendications déjà anciennes de Diderot et des Favart pour une plus grande cohérence du spectacle théâtral. Ses *Costumes et annales des grands théâtres de Paris* (1786-1789) puis ses *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations* osent proposer des modèles à tous les comédiens, une méthode d'investigation destinée à rénover la scène dont l'auteur, gendre du grand Préville, connaît les conventions et les contraintes. Le costume grec lui apparaît comme le paradigme d'une nouvelle réalité théâtrale, fondée sur la quête de la réalité historique, que doivent incarner les habits de scène : techniques anciennes de tissage, de couture, d'armurerie sont ainsi redécouvertes ; l'art de fatiguer le tissu pour suggérer l'éreintement du voyage vaut long développement ; la différenciation territoriale et la chronologie des coutumes et des modes combattent l'idée d'une seule et unique Antiquité[12]. Mieux vaudrait certes parler de vraisemblance : Le Vacher se soucie autant, en effet, des harmonies de tons nécessaires à la beauté du tableau offert au public et l'authenticité de ses sources pose problème, la part belle étant laissée à l'*Histoire de l'art de l'Antiquité* de Winckelmann.

Rendre sensible la violence des temps

Diderot, dans *De la poésie dramatique* (1758) insiste, à son tour, sur le lien entre celle-ci et l'histoire, mais dans une perspective différente, pour affirmer la sensibilité des auteurs à la violence des temps, source d'inspiration : « C'est lorsque la fureur de la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards, et que le sang coule à grands flots sur la terre, que le laurier d'Apollon s'agite et verdit » (chapitre XVIII)[13]. En revanche, dans *Le Paradoxe du comédien*, il ne distingue que convention, « une formule donnée par le vieil Eschyle », dans la manière de planter sur scène les hommes et les femmes illustres, limitant le vrai à « la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien » - susceptible, au demeurant, d'interpréter au mieux, au-delà de l'âge requis et aidé par l'expérience, le

[12] Claire LECHEVALIER, « Costume des Grecs / Costume grec dans les écrits sur les costumes de Levacher de Charnois », in Philippe BOURDIN et Françoise LE BORGNE (dir.), *De la scène au foyer. Décors, costumes et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Actes du colloque de Vizille (14-15 juin 2007), Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009, p..

[13] BnF, Yf 4 123. Denis DIDEROT, *Le Père de famille*, comédie en cinq actes en prose avec un *Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, 1758.

personnage qu'on lui distribue. Et de conseiller : « Laissez ces espèces d'hippogriffes sur la scène avec leurs mouvements, leur allure et leurs cris ; ils figureraient mal dans l'histoire : ils feraient éclater de rire dans un cercle ou une assemblée de la société »[14]. Dans sa célèbre et contemporaine *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Rousseau convient pareillement de cette altération des affects et des comportements par leur transcription poétique, au service de l'illusion comique ou tragique[15]. L'*Essai sur le genre dramatique sérieux,* de Beaumarchais, avance que « le génie curieux, impatient, toujours à l'étroit dans le cercle des connaissances acquises, soupçonne quelque chose de plus que ce qu'on sçait ; […] il s'élance au-delà des bornes connues », mais il juge celles-ci dépassées dans la tragédie classique, qui prétend à des leçons de morale en déversant au nom du *fatum* des flots de sang, des pulsions violentes et d'incendiaires passions incestueuses. Or, selon l'auteur, « toute croyance de fatalité dégrade l'homme en lui ôtant la liberté, hors laquelle il n'y a nulle moralité dans ses actions ». Les secrets révélés des Cours et des cabinets secrets subliment d'abord notre vanité en rapprochant le prince de nos propres émois et en nous laissant juge des maîtres du monde. L'efficience des exemples d'Athènes et de Rome pour comprendre les monarchies du XVIII^{e} siècle lui paraît douteuse[16].

Avec *Du Théâtre* (1773), Louis-Sébastien Mercier, tout en réaffirmant les vertus morales de cet art, propre à éveiller la sensibilité et à faire tomber les préjugés, le suit sur ce dernier point[17]. Les tragédies inspirées de l'histoire ancienne et des monarchies, mais en violant le costume et le langage jusqu'à devenir des farces sérieuses et pompeuses, ne lui parlent pas : elles s'embrouillent dans les passions et les intérêts chimériques qui favorisent conspirations, trahisons et tyrannie au lieu du droit politique. La morale qu'elles diffusent lui paraît antithétique de ce que les Lumières ordonnent, à savoir éclairer le peuple sur ses intérêts, ses droits et libertés, non sur les privilèges et dignités souvent arbitraires des puissants : « On y dit que le spectre absout toujours la main la plus coupable, qu'un crime en morale ne l'est plus en politique, que les droits d'une couronne ne peuvent se peser au poids de l'équité, que la bonne foi & la droiture renversent les empires, que l'autorité ne peut avoir son entier effet que par la pleine liberté du crime » (p. 37). Quoiqu'il reconnaisse au dramaturge une supériorité par rapport au « boursoufflé Sénèque « ou au « froid Térence » (p. 24), l'énergie et la palette que ne posséderont pas ses successeurs, il ne se montre guère tendre pour le récit historique travaillé par l'auteur du *Cid* et de *Polyeucte* : « Les vers de Corneille récités sur notre théâtre sont à mon oreille une musique bruyante & militaire, qui retentit au milieu d'une paisible infirmerie » (p. 28). Du Voltaire préfacier, réformateur en mots des drames historiques, il fait un plumitif timoré : « Il n'a point manqué dans ses préfaces de préconiser ce nouveau genre ; mais dès qu'il fait une tragédie, il change d'avis, il foudroye, il détruit les principes qu'il a avancés la veille » (p. 169). Renouvelé, débarrassé des références à Horace ou à Tacite dont les commentaires dépassent le génie du moindre collégien, davantage tourné vers des modèles contemporains et fort d'un rôle politique fortement revendiqué, le drame pourrait pourtant, selon Mercier, dresser le tableau des peuples : ceux

[14] Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, 1773, éd. en ligne Livres & Books, p. 11.
[15] Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, 1758 : « Tout nous force d'abandonner cette vaine idée de perfection qu'on veut nous donner de la forme des spectacles, dirigés vers l'utilité publique. C'est une erreur […] d'espérer qu'on y montre fidèlement les véritables rapports des choses : car, en général, le poète ne peut qu'altérer ces rapports pour les accommoder au goût du peuple. Dans le comique, il les diminue et les met au-dessous de l'homme ; dans le tragique, il les étend pour les rendre héroïques, et les met au-dessus de l'humanité ».
[16] Pierre-Augustin CARON DE BEAUMARCHAIS, *Un essai sur le genre dramatique sérieux*, Paris, Merlin, 1767.
[17] Louis-Sébastien MERCIER, *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harrevelt, 1773.

des provinces françaises, ceux de l'Europe entière, saisis sans arbitraire et non plus réduits à leurs caricatures et à des accents contrefaits, offriraient un tableau des mœurs qui remettrait chacun devant ses responsabilités et battrait en brèche les orgueils nationaux. Il pourrait aussi éclairer sur la réalité sociale, au bénéfice des indigents, des paysans, des ouvriers, des philanthropes ou des stoïciens, et au détriment des fonctionnaires, des magistrats corrompus, des femmes fatales, des oisifs ou des agioteurs – où l'on retrouve les tableaux moraux chers à Diderot[18]. Il pourrait enfin exalter les héros de la patrie, en lieu et place des feux d'artifice des entrées solennelles, et associer aux acclamations le peuple des spectateurs ; inventer la fiction historique d'un prince philosophe - on mesure l'ironie mordante du propos alors que Louis XV est dans les derniers mois de son règne, d'autant que cette incise est mise en balance avec l'admiration que Mercier porte aux Quakers de Philadelphie (p. 163) - ; ouvrir le secret des cabinets, de ministère en ambassade, mais différemment de ce que suggérait Beaumarchais : non pour élever l'obscur à la hauteur des grands le temps d'une représentation mais pour laisser le sage juger de la puissance ou de la faiblesse d'un royaume. La vraisemblance historique méritera que l'on s'affranchisse de la règle des unités, que l'on n'hésite pas – malgré l'hostilité de Voltaire, qui en a bien compris la portée et la concurrence - à s'inspirer du modèle shakespearien :

> « Voyez les belles scènes de Shakespeare. César traverse la place publique : il est entouré des sénateurs ; Cassius, Brutus & Casca. Méditent à part leur juste vengeance. Le peuple se précipite en foule. On entend la voix de l'astrologue qui sort des rangs pressés & qui crie : *César, prends garde aux Ides de Mars !* Comme la vérité historique est saisie, comme je reconnois au ton populaire de César cet ambitieux qui, malgré son grand cœur & son ingénieuse clémence, mérita le poignard dont le perça Brutus » (p. 146).

Naissance de la « tragédie patriotique » : le *Charles IX* de Chénier

Un spectacle conçu comme un plaisir utile, politique et pédagogique, pour le peuple (accueilli dans les grands théâtres de la capitale et non rejeté vers ceux des boulevards), tel est le vœu de Mercier. Sans doute Marie-Joseph Chénier en est-il un des meilleurs réalisateurs avec son *Charles IX*, soumis en 1788 au Théâtre-Français. Dès les premiers mois de la Révolution française, il devient emblématique du théâtre politique par la hardiesse de son sujet, distinguant les responsabilités de la monarchie et de l'Église dans la nuit de la Saint-Barthélemy et en exemptant le peuple parisien[19]. L'auteur lui-même introduit les qualificatifs qui vont l'installer comme le chef de file des dramaturges engagés au service de la nation, et non plus des princes protecteurs auxquels se référaient encore Corneille ou Voltaire - dont il revendique, entre autres louanges, l'héritage de *La Henriade*, puisque son auteur prédisait des temps heureux où le thème serait porté sur scène. Son épitre dédicatoire du 15 décembre 1789 à ses concitoyens, avec lesquels il prétend partager le combat pour la liberté et contre le fanatisme religieux, leur dédie « cette tragédie patriotique » et leur recommande la protection des « poètes citoyens » (p. 8). Fort des entrées réalisées, Chénier espère de ce nouveau genre le succès qui, selon lui, a abandonné les grands classiques, et la régénération des mœurs. Vantant les sujets historiques qu'il peut encore mobiliser pour cette éducation, il revendique dans son « Discours préliminaire » une rénovation de la tragédie, « plus philosophique et plus instructive que l'histoire même » (p. 9), dont il voudrait qu'elle s'attache, en des intrigues et des pensées simples, à des sujets nationaux. Ils seraient seuls dignes de produire « cette électricité du théâtre » qui unit la multitude et fait que « l'opinion du peuple est désormais une puissance », que vient de sanctifier la Révolution (p. 16, 18). Déjà lui semblent donc caduques des mots qui dépareraient ces « tragédies nationales », tel celui de « seigneur » - dont n'usaient au demeurant ni Sophocle ni Racine (p. 21) -, des thèmes qui relèveraient de

[18] Cf. Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.
[19] Marie-Joseph CHENIER, *Charles IX ou L'Ecole des rois*, Paris, Didot, 1790.

rodomontades militaires, de l'exaltation de quelques maisons puissantes et tout autant arbitraires, d'une humiliante galanterie, ou bien encore de pâles copies des modèles littéraires étrangers. Mais son ode « Au Roi » n'innove en rien dans le choix des souverains respectables, portant haut ceux qui encombrent déjà les pages et les images du roman de la France éternelle : Louis XVI lui paraît le digne héritier des Pépin le Bref, Louis IX et Henri IV. Les velléités de Marie-Joseph Chénier d'emprunter à la geste française ne l'empêcheront du reste nullement d'alterner avec des références aux héros de l'Antiquité, d'autant plus forte que tous les épisodes nationaux ne seront pas toujours en résonnance avec les attentes révolutionnaires, ou que celles-ci encourageront en 1793 aux sujets classiques : si Charles IX, Henri VIII, Jean Calas, ou Fénelon occupent grâce à lui les tréteaux entre 1789 et 1793, ils y voisinent avec Brutus et Cassius, Caius Gracchus ou Timoléon[20].

Pour l'heure, *Charles IX*, avant même la première du 4 novembre 1789, provoque une intense polémique[21]. Elle part de la Cour, du haut clergé, de la Sorbonne, et plus généralement des adversaires de l'ordre politique nouveau[22], souvent sous couvert d'anonymat - par exemple le censeur royal Jean-Baptiste Suard dans le *Journal de Paris*[23]- ou des modérés échaudés par les journées des 5 et 6 octobre 1789 - ainsi du district des Carmes-Déchaussés, réclamant aux Comédiens-Français d'ajourner *sine die* les représentations. Le rejet du *Charles IX* est cependant plus complexe, fondé sur la dénonciation des incohérences historiques (le rôle imaginé du chancelier Michel de l'Hospital), sur l'avis hostile à sa représentation formulé par les commissaires de la commune de Paris (ils laissent croire que la pièce incrimine la nation), et sur les craintes pour l'ordre public manifestées par le nouveau maire de la capitale, Bailly[24]. Pour étouffer dans l'œuf l'agitation et la calomnie en gésine dans certains districts parisiens, Chénier, qui en a déjà appelé à l'opinion dans diverses brochures et manifestations de l'été 1789 contre « les inquisiteurs de la pensée », serviteurs d'Anastasie pensionnés des Grands[25], et en faveur de la programmation de son œuvre, n'hésite pas à contrefaire la plume

---

[20] Marie-Joseph CHENIER, *Charles IX, ou la Saint-Barthélemy*, tragédie en 5 actes, Paris, Comédie-Française, 4 novembre 1789 ; *Brutus et Cassius ou les derniers Romains*, tragédie (1790, non représentée) ; *Henri VIII*, tragédie en 5 actes, Paris, théâtre de la République, 27 avril 1791 ; *Jean Calas, ou l'école des juges*, tragédie en 5 actes, Paris, théâtre de la République, 6 juillet 1791 ; *Caius Gracchus*, tragédie en 3 actes, Paris, théâtre de la République, 9 février 1792 ; *Le Camp de Grand-Pré, ou le triomphe de la République*, divertissement lyrique en 1 acte, Paris, Académie de musique, 27 janvier 1793, musique de François-Joseph Gossec, chorégraphie de Pierre-Gabriel Gardel ; *Fénelon, ou les Religieuses de Cambrai*, tragédie en 5 actes, Paris, théâtre de la République, 9 février 1793 ; *Timoléon*, tragédie en 3 actes avec des chœurs, musique d'Étienne Nicolas Méhul (1794).

[21] Michel BIARD, « La bataille des *rois de papier* sur la scène théâtrale parisienne (1789-1790) », in Paul MIRONNEAU et Gérard LAHOUATI (dir.), *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 117-132.

[22] Charles WALTON, « Charles IX and the French Revolution : law, vengeance and the revolutionary uses of history », *European Review of History*, vol. 4, n° 2, 1997, p. 127-145.

[23] Marvin CARLSON, *Le théâtre de la Révolution française*, Paris, NRF, 1970, p. 37.

[24] Saint Albin BERVILLE et Jean-François BARRIERE, *Mémoires de Bailly*, Paris, Baudouin, 1821- 1822, tome II, p. 282 : « Je pensais que dans un moment où le peuple s'était soulevé tout entier, non pas contre le roi, mais contre l'autorité arbitraire, il n'était pas prudent d'exposer sur la scène un des plus effroyables abus de cette autorité, de faire voir un prince ordonnant le massacre de son peuple, et tuant ses sujets de ses propres mains. Je pensais encore que, près de prononcer sur le sort du clergé, il fallait le faire tranquillement et avec équité, et ne pas exposer sur la scène un cardinal bénissant des poignards et encourageant des assassins, pour aigrir des ressentiments, et mettre la haine à la place de la justice […]. La réponse à faire aux comédiens était difficile. Autoriser à jouer la pièce dans ce moment me paraissait une faute d'administration ; s'y opposer était difficile, à cause de la cabale, et du bruit qu'on pouvait exciter, et auquel j'aurais été en butte ».

[25] BnF, Lb[39] 2240. Marie-Joseph CHENIER, *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*, Paris, La Grange, 1789. Un censeur retient plus particulièrement l'attention de l'auteur : « Ceux qui fréquentent le théâtre n'ignorent point quel est le zèle de M. Suard contre les pièces qui pourroient faire penser ; ils n'ignorent pas non plus

de Suard pour publier sous ce nom un hommage à sa pièce, prétendument porteuse de « la vérité historique la plus exacte »[26]... Il produit de même le 20 octobre 1789 une *Adresse* pour nier la dangerosité que dénoncent des soi-disant « clabaudeurs », dans lesquels il voit les continuateurs des diffamateurs de *Tartuffe* et de *Mahomet*. « En composant un ouvrage de la nature de celui dont il s'agit, j'ai dû m'attendre à des cabales très violentes, se défend Chénier ; mais aussi j'ai dû m'attendre à trouver un appui dans tous les hommes qui ont une âme énergique et libre, c'est-à-dire dans tous les vrais Français »[27]. Sa hardiesse à redéfinir le genre tragique lui rallie en effet des patriotes et des hommes de lettres, abandonnant leur notabilité courtisane pour se rallier à la Révolution. Palissot, dont une partie de la carrière reposait sur ses lourdes attaques contre les philosophes en général, et Diderot en particulier, se fait maintenant le protecteur de Marie-Joseph : comme il avait fait lire *Charles IX* devant le duc d'Orléans, dont il était stipendié, pour en favoriser en vain la représentation[28], il publie en 1790 une comédie intitulée *La Critique de la Tragédie de Charles IX*, qui voudrait faire le solde de tout compte et propose une sociologie des spectateurs peu éloignée de ce que l'on en sait[29].

Quelques « bégueules titrées », selon les termes de l'auteur : baronne, vicomtesse, marquise, appuyées par un chevalier et un abbé appointant à la Librairie, y éreintent tout ce qui relève de la nouvelle épithète « national », ou l'abus du mot « vertu ». À ce titre, *Charles IX* leur paraît une pièce indigne, indécente, et vulgaire en proportion de son succès populaire, à laquelle la vicomtesse a par conséquent assisté en secret derrière les rideaux de sa loge. Mais les autres contradicteurs ont refusé d'aller au théâtre, laissant leurs abonnements à leurs domestiques, leurs tailleurs ou leurs perruquiers - ce Tiers état que le récit justement enthousiasme, qui découvre Talma et se reconnaît dans l'humanité et la magnanimité d'un Michel de l'Hospital, intermédiaire temporisateur entre les camps rivaux, prophétisant 1789, et perçu à la fois comme une image de Necker. Ces contempteurs conseillent l'oubli de la Saint-Barthélemy, décomptent les erreurs factuelles de la pièce, et sont choqués par l'emploi du tocsin qui leur rappelle les révoltes populaires. Seule la marquise, sensible aux valeurs de la régénération, avoue avoir appréciée la tragédie pour son emprunt à l'histoire de France. L'homme de lettres Dorimon, incarnant les nouvelles libertés d'expression, la rejoint bientôt dans cette défense, plaidant pour l'abandon des tableaux et des arguments théâtraux de pure imagination au profit du sérieux, pour la licence poétique qui supporte davantage la vraisemblance que la vérité, et jugeant qu'il demeure toujours instant de prévenir le fanatisme et d'écarter les mauvais conseillers des princes. C'est évidement la scène de la bénédiction des poignards par le cardinal de Lorraine – celle que retiennent à la même époque marchands d'estampes et fabricants d'éventails[30] -, qui fait polémique : rappelant les compromissions du

---

combien ce zèle est augmenté depuis un an. La nation marche à grands pas vers sa liberté ; M. Suard semble marcher aussi vite en sens contraire. […] J'ai dit dans un ouvrage sur le théâtre, en parlant des censeurs royaux : *Ce sont des eunuques qui n'ont plus qu'un seul plaisir, celui de faire d'autres eunuques*. […] Je ne saurois joindre dans mon esprit ceux qui sont soumis à la férule & ceux qui la tiennent sans me représenter une troupe d'aigles gouvernés par des dindons » (p. 14, 16 et 19).

[26] BnF, Yf 11 696. Jean-Baptiste SUARD [alias CHENIER], *À Messieurs les Parisiens sur la Tragédie de Charles IX*, Paris, n.l.n.d. [1789].

[27] BnF, Yf 8 612. Marie-Joseph CHENIER, *Adresse aux soixante districts de Paris*, n.l. n.d. [1789].

[28] Adolphe LIEBY, *Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Paris, Oudin, 1901, p. 35.

[29] Charles PALISSOT DE MONTENOY, *La Critique de la Tragédie de Charles X*, Paris, Didot jeune, 1790.

[30] Georgina LETOURMY, L'éventail du succès : le théâtre mis en images à la veille et au début de la Révolution », in Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOUX, *La scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 221-240.

Vatican dans « tous les édits sanglans contre les protestans » (scène 4), n'affaiblit-elle pas l'Église catholique ?

> Dorimon : « Le meilleur des rois a parfaitement senti que la satire d'un tyran était le plus magnifique éloge que l'on pût faire d'un bon prince. Mais aurions-nous jamais l'honneur d'avoir un théâtre national si, plus timides et plus superstitieux que l'Espagne même, nous nous étions interdit ce qu'elle se permet, de mettre indifféremment toutes les conditions sur la scène ? Quoi ! Racine y aura mis un grand-prêtre et un prophète, et nous croirions commettre une profanation en y mettant un cardinal ? Ne savons-nous pas que, presque tous les rois ayant eu la fantaisie de mettre les cardinaux à la tête des affaires (ce qui, vraisemblablement, n'arrivera plus) les exclure de la scène, ce serait rendre impraticables presque tous les sujets de l'histoire ? N'est-il pas tems d'ouvrir au génie une nouvelle carrière ? Ne sommes-nous pas rassasiés des Grecs, des Romains, et surtout de la fable, et des inépuisables aventures de la guerre de Troye ? Les nations modernes n'ont-elles pas un caractère qu'il est temps de saisir, et qui promet une gloire nouvelle aux habiles peintres qui sauront s'en emparer » (scène 4).

La représentation de *Charles IX*, quels que soient les tensions provoquées par les premières parisiennes[31], est demandée lors de la fête de la Fédération du 14 juillet 1790 par les représentants de divers départements (Marseille, Aix, La Rochelle, Besançon, Nîmes, Montpellier), appuyés par Danton et Mirabeau, tandis que la troupe du Français se divise sur cette nécessité entre les Rouges menés par Talma et les Noirs inspirés par Naudet[32]. La revendication d'un théâtre national devient un topique des réflexions sur cet art. Elle est subordonnée à un rejet plus ou moins fort des modèles antiques. « Les Grecs et les Romains ont été nos modèles, mais ils ont passé rapidement de la gloire à l'esclavage. Nous sommes les seuls sur la terre que les sciences et les arts ont conduit s de la gloire à la liberté », lit-on dans *Du théâtre sous les rapports de la nouvelle constitution*[33]. Dans son ouvrage sur l'*Influence de la Révolution sur le théâtre français*[34], un anonyme, grand pourfendeur des tréteaux de la foire, des théâtres subalternes et de la Comédie-Italienne au profit du Théâtre-Français, assène :

> « Que désormais la philosophie des théâtres soit libre, pure, sublime comme la vérité. […]. Que nos auteurs tragiques abandonnent les sources de la mythologie, fécondes, il est vrai, mais sans utilité pour le corps politique. Qu'ils mettent en scène les obscures manœuvres de nos oppresseurs. Qu'ils portent dans ce dédale ténébreux le flambeau terrible de la vérité […]. Nous ne verrons plus, il est vrai, sur nos théâtres, les belles horreurs, les sublimes atrocités du sang des Pélopides ; mais nous y trouverons, en revanche, les tyrans punis, les patriotes récompensés ; nous y trouverons une école de politique et de législation, des annales historiques et philosophiques à jamais mémorables, qui aviveront sans cesse l'arbre de la constitution & fortifieront sa tige » (p. 29-30).

Au terme d'un combat d'une année, la tragédie patriotique entre bel et bien dans le champ de l'histoire immédiate, mais cette dernière lui porte aussi un coup fatal en supplantant les références à un passé monarchique qui deviennent caduques en 1792. Elles méritent plus généralement censure ou révision en l'an II des « vieilles chimères » de Corneille et Racine - quand le Cid est fait général républicain ou Phèdre simple citoyenne affublée d'une cocarde. Le théâtre, qui met en scène des personnages-orateurs (représentants du peuple, maires,

---

[31] Georges DUVAL, *Souvenirs de la Terreur de 1788 à 1793*, Paris, Werdet, 1841, p. 126-127 : autour de ce qui est devenu le Théâtre de l'Odéon, « la place était couverte de monde, et des groupes nombreux circulaient dans le jardin du Luxembourg. Dans les cafés environnants, on ne trouvait pas une place pour s'asseoir. Les uns se pressaient déjà au pied des marches du péristyle, les autres faisaient des motions. Tout cela était fortement animé, et de nombreuses figures y apparaissaient menaçantes. On avait l'air de se mesurer, comme à l'approche d'un combat. C'est que la première représentation de Charles IX était plus qu'un événement théâtral, c'était un événement politique ».

[32] Cf. Jean-Baptiste Pierre LAFITTE, *Mémoires de Fleury*, Paris, Gosselin, 1836.

[33] BnF, Yf 11 557. M. de SAUVIGNY, *Du théâtre sous les rapports de la nouvelle constitution*, discours présenté à l'Assemblée nationale, Paris, Cussac, 1790.

[34] BnF, Yf 9 615. ANONYME, *Influence de la Révolution sur le théâtre français*, Paris, Debray, 1790.

officiers, instituteurs, curés patriotes ou, plus simplement, pères et mères de famille anonymes), permet de revivre l'acte militant ou de le rendre immédiatement signifiant dans son partage collectif : la prise de la Bastille, la fuite du roi, les victoires militaires passent aussi à l'histoire entre scène et foyer. Le débat pourtant n'est pas clos, et, si l'on met sous le boisseau Bayard, Henri IV ou Turenne, les héros antiques sont encore convoqués pour illustrer les valeurs révolutionnaires - la patrie, la liberté, la famille, la victoire. Ainsi, programmé pour janvier 1794, un projet de théâtre pédagogique fondé sur la représentation de l'histoire romaine à travers le corpus classique est présenté par la Comédie française, dont le répertoire insuffisamment patriotique indispose une partie du public, à la Commune de Paris. Cette proposition s'inscrit dans la suite du décret voté par la Convention, à l'initiative de Couthon, le 2 août 1793 : il était alors entendu que jusqu'au 14 novembre suivant seraient représentées trois fois par semaine au Français des tragédies républicaines mettant en exergue les personnages de Brutus, Guillaume Tell, Caïus Gracchus, etc., décision propice à la diffusion des œuvres de Voltaire, Lemercier … et Chénier[35]. Mais ce recours fréquent à l'exemple historique se double contradictoirement d'une volonté d'émancipation progressive vis-à-vis de ces références : comme le règne de Louis XIV dans son accomplissement[36], la République, affirmant une supériorité française, finit par sécréter en autarcie ses propres modèles, sa liturgie (qui fête notamment la Fédération, la Liberté, la Raison), ses héros (généraux ou martyrs), ses figures exprimant la dualité de la nation. Celle-ci devient à la fois sujet et objet, née de la liberté et à son tour libératrice, parée des qualités éminentes des citoyens qui la composent et auxquels, immortelle, elle préexiste et survit, balançant entre mythe et histoire.

Philippe BOURDIN

Centre d'Histoire « Espaces & Cultures »
ANR THEREPSICHORE
Université Clermont-Auvergne

[35] Antoinette et Jean EHRARD, « Brutus à la scène : autour du décret du 2 août 1793 », in Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOUX (dir.), *Les arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand - Vizille, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 293-312.

[36] Colette BEAUNE, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985 ; Pierre VIDAL-NAQUET, François LAPLANCHE, Chantal GRELL (dir.), *La monarchie absolutiste et l'histoire en France : théories du pouvoir, propagandes monarchiques et mythologies nationales*, Actes du colloque des 26 et 27 mai 1986 (Paris IV-Sorbonne), Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 1987 ; Orest RANUM, *Artisans of Glory. Writers and historical thought in 17th century France*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1980 ; du meme, *National consciousness. History and political culture in early modern Europe*, Baltimore-Londres, John Hopkins University Press, 1975.