

**CHARLES IX OU L'ÉCOLE DES ROIS
DE MARIE - JOSEPH CHÉNIER :
LE THÉÂTRE FACE AU DÉFI RÉVOLUTIONNAIRE**

**CHARLES IX OU L'ÉCOLE DES ROIS
BY MARIE - JOSEPH CHÉNIER :
THEATRE FACING REVOLUTION**

**CHARLES IX OU L'ÉCOLE DES ROIS
DE MARIE - JOSEPH CHÉNIER :
EL TEATRO Y LA REVOLUCIÓN**

Marine DEREGNONCOURT¹

Résumé

Comment la Révolution Française questionne-t-elle le théâtre ? Telle est la problématique que nous nous proposons de traiter dans cet article. Pour ce faire, notre argumentation se divisera en deux grandes parties. La première d'entre elles se focalisera sur le syntagme « théâtre révolutionnaire ». Que désigne précisément cette acception ? En ce qui concerne la seconde partie, elle concernera « Charles IX ou l'école des rois » de Marie -Joseph Chénier. Nous tenterons de démontrer que cette pièce de théâtre, prise entre son conservatisme formel et son esthétique novatrice, confronte les lecteurs/spectateurs aux impasses de la liberté révolutionnaire.

Mots clé : théâtre, Révolution française, Marie-Joseph Chénier

Abstract

In this article we will see how the French Revolution question the theatre. To do so, this article will be divided into two parts. In the first part, the word "théâtre révolutionnaire" will be consider. In the second part, we will focus on "Charles IX ou l'école des rois" to Marie-Joseph Chénier. We will see that these production questions the freedom of French Revolution.

Keywords : acting, French Revolution, Marie-Joseph Chénier

Resumen

¿Cómo la Revolución Francesa interpela al teatro ? Tal será la problemática que trataremos en este artículo. Para esto, nuestra argumentación se dividirá en dos grandes partes. La primera se centrará en la expresión "teatro revolucionario". Qué significa exactamente esta acepción? En cuanto a la segunda parte, se centrará en "Charles IX ou l'école des rois" de Marie-Joseph Chénier. Intentaremos demostrar que la obra de teatro, atrapada entre su conservacionismo

¹ marianni1@skynet.be, diplômée de l'UCL, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique.

formal y su estética innovadora, confronta los lectores/espectadores a las incoherencias de la libertad revolucionaria.

Palabras clave: teatro, Revolución francesa, Marie-Joseph Chénier

Introduction

« La Révolution française est le plus puissant pas du genre humain »¹. Comment la Révolution Française questionne-t-elle le théâtre ? Telle est la problématique que nous nous proposons de traiter dans cet article.

Pour ce faire, notre argumentation se divisera en deux grandes parties. La première d'entre elles se focalisera sur le syntagme « théâtre révolutionnaire ». Que désigne précisément cette acception ?

En ce qui concerne la seconde partie, elle concernera plus spécifiquement *Charles IX ou l'école des rois* de Marie – Joseph Chénier. Nous tenterons de démontrer que cette pièce de théâtre, prise entre son conservatisme formel et son esthétique novatrice, confronte les lecteurs/spectateurs aux impasses de la liberté révolutionnaire.

Un « théâtre révolutionnaire » ?

Évènement éminemment politique, la Révolution Française est considérée comme une régénération, une résurrection, un renouveau et un recommencement. Cet évènement fonde même la modernité par ses idéaux utopiques d'une nouvelle ère solaire et éclairée. Ces idéaux utopiques sont incarnés par un Nouveau Régime républicain (subséquent à l'Ancien Régime) et par le triptyque : Liberté – Égalité et Fraternité. Lesdites valeurs deviendront d'ailleurs le *leitmotiv* français par excellence.

Drame épique et tragédie nationale, la Révolution Française pose également les questions de la modernité non seulement politique mais aussi théâtrale. Que serait un théâtre libre ? Du seul ressort du peuple ou anti- démocratique ? La Révolution Française ne fait dès lors pas fi du théâtre. Au contraire, les révolutionnaires croient au théâtre. Ce genre est lui aussi pris dans le tourbillon de la politique et de l'Histoire et se voit confronté à un nouveau rapport au public. Le théâtre dix-huitiémiste passionne les foules et suscite les plus vives querelles, à l'instar de « la Bataille de Charles IX ».

Même si cette littérature révolutionnaire est, depuis le XIX^{ème} siècle, disqualifiée en raison de sa forte corrélation politique,

¹ Hugo V., « Fantine », *Les Misérables*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1986, p. 78.

le théâtre fait pourtant alors l'objet d'« une déstabilisation féconde » sur laquelle nous nous axerons ultérieurement.

Initialement, la Révolution Française voit le jour pour raisons économiques intrinsèquement liées aux dépenses royales. En 1781, Necker, le ministre des finances de Louis XVI, rédige un *Compte-Rendu au Roi*. Ce document va révéler au monarque et à sa cour la hauteur de la dette publique. Parallèlement, la bourgeoisie montante s'oppose à la monarchie qui coûte davantage à l'état qu'elle ne lui rapporte. En 1789, ladite bourgeoisie est profondément « antimonopoliste ». Elle entend briser l'entièreté des monopoles de l'ancien régime, établir une libre concurrence au nom de la « liberté » bourgeoise, reflet idéologie du *libéralisme* économique¹.

Le 8 août 1788², Necker convainc Louis XVI de convoquer les États Généraux. En respectant scrupuleusement une certaine hiérarchie héritée du féodalisme, le souverain fait réunir les représentants de la Nation, à savoir l'aristocratie, le clergé et le Tiers-État. Les deux premiers sont des ordres privilégiés. Alors qu'ils représentent seulement 8% de la population, ils s'entendent néanmoins sur les votes. Reste ainsi le Tiers État qui, quant à lui, représente 92% de la population. Même si ce Troisième État obtient une double représentation, il compte, *in fine*, pour une seule voix. Dès lors, les représentants du Tiers-État vont tenter de se rallier lors des votes jusqu'à se considérer comme les représentants de la Nation tout entière, en d'autres termes se réclamer de la volonté générale de la Nation, animés « par l'idéal d'une *totalité* homogène »³. Un divorce de la représentation politique se produit ainsi avec l'émergence d'une Constitution de laquelle le roi serait dépendant et devrait tenir compte. Encouragé par cette convocation des États généraux, Marie-Joseph Chénier rédige en juin et fait publier en juillet – soit le mois suivant - une brochure intitulée *De la liberté du théâtre en France*. Il y met en exergue le fanatisme et la tyrannie qu'il considère comme étant les deux plus grands fléaux de la société dix-huitièmiste. Alors qu'existe d'ores et déjà la liberté de la presse, le théâtre est, quant à lui, encore et toujours soumis à l'arbitraire de la loi. En effet, le théâtre monarchique est corrélé à l'absolutisme de droit divin et

¹ Hamiche D., *Le Théâtre et la Révolution. La lutte de classes au théâtre en 1789 et en 1793*, Paris, Union Générale d'Éditions (coll. 10/18), 1973, p. 15.

² *Ibid.*, p. 29.

³ Starobinsky J., *1789. Les Emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979, p. 36.

dépend donc d'une instance de jugement identifiée à la royauté. Le souverain fixe la valeur et la légitimité artistique. Louis XIV est le monarque mécène d'artistes tels que Jean-Baptiste Poquelin dit Molière ou Jean Racine. Par conséquent, la création théâtrale est intrinsèquement liée à la monarchie et cette corrélation se voit remise en cause au XVIII^{ème} siècle, notamment avec la figure tutélaire de Denis Diderot, lequel désire revenir au théâtre antique de la cité. Un révolutionnaire tel que Marie- Joseph Chénier se doit de se positionner face à cette crise du théâtre dramatique. C'est précisément ce que nous allons envisager dans la deuxième partie de notre étude.

***Charles IX ou l'école des rois* de Marie - Joseph Chénier ou la confrontation aux impasses de la liberté révolutionnaire**

« J'ai conçu, j'ai exécuté avant la Révolution une tragédie que la Révolution seule pouvait faire représenter »¹. *Charles IX ou l'école des rois* est une œuvre emblématique de la Révolution Française dans la mesure où d'une part le dramaturge Marie- Joseph Chénier est, comme souligné précédemment, un révolutionnaire bercé par l'idéal de la Révolution. Auteur de tragédies dites patriotiques, cet auteur « est au théâtre ce que David est à la peinture : l'incarnation même de la Révolution »². Selon son biographe, il est le « poète de la Révolution »³. Pour autant, un artiste, quel qu'il soit, se doit de rédiger non *avec* mais *pour* la Révolution. Marie- Joseph Chénier entend établir avec le monarque Louis XVI un pacte révolutionnaire. Ce dramaturge va pourtant être rapidement oublié en raison de son conservatisme esthétique sur lequel nous allons nous axer ultérieurement.

D'autre part, le titre et le propos de cette pièce de théâtre sont évocateurs. Roi chétif, fragile et influençable, Charles IX, gouverneur, en 1572, de la France durant le *Massacre de la Saint-Barthélémy*, doit apprendre à être un « bon roi ». Pour ce faire, il se doit d'être éduqué selon un modèle monarchique inédit. Le contenu

¹ Chénier M.-J., « *Charles IX* : épître dédicatoire à la Nation française (15 décembre 1789) », *Théâtre*, Paris, Flammarion, 2002, p. 66.

² Quatrième de couverture d'Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Théâtre. Marie- Joseph Chénier*, Paris, Flammarion, 2002.

³ « A. Liéby, *Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Paris, 1901, rééd. Slatkine Reprints, Genève, 1971, p. 6 [désormais *ÉTMFC*] ».

Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 7.

théâtral est donc extrêmement révolutionnaire car la monarchie absolue de droit divin et les privilèges de la noblesse et du clergé se voient profondément remis en cause. Cette œuvre est considérée par les révolutionnaires « comme le glas du despotisme »¹. En filigrane, Marie- Joseph Chénier laisse sous-entendre qu'il souhaite un nouvel état de la monarchie, autrement dit une monarchie constitutionnelle au sein de laquelle le roi serait le premier entre ses pairs, un roi citoyen qui n'hésiterait pas à s'allier au peuple. Son écriture dramatique est donc intrinsèquement liée à la liberté de penser.

Le conservatisme formel caractéristique de cette pièce de théâtre est, dans le contexte révolutionnaire, pour le moins déroutant. Or, c'est une tendance généralisée à tous les arts. Le « retour à l'antique » est en fait antérieur à la Révolution. En effet, dès 1750, le goût néo- classique s'affirme et se diffuse. Le courant néo- classique et les tendances républicaines et romaines se voient dès lors privilégiés face aux alexandrins. Choisir de revenir à Rome et à l'art antique est une décision raisonnée, éclairée et méditée. Les formes, dont la Révolution va se servir, précèdent donc l'année 1789. L'art est vraisemblablement plus apte à exprimer les *états* d'une civilisation qu'une rupture sociétale. Loin d'emblée d'innover artistiquement, la Révolution se calque plutôt sur les formes dont elle hérite. Or, elle entend revendiquer la déchéance de l'Ancien Régime. 1789 renvoie, *in fine*, à l'éclosion de la Révolution et non à ses effets sur le long terme.

Genre noble, la tragédie demeure le terrain esthétique et idéologique dans lequel « s'opère le changement du style de jeu »². Il s'agit de faire passer des idées révolutionnaires sous le couvert de la forme classique voltairienne et néo-classique révolutionnaire. Par ce biais, la démarche théâtrale reproduit celles des peintres, à l'instar de David et de ses toiles antiques. Les artistes du temps se méfient de l'art et du faste corrélés à la monarchie absolue de droit divin car « cette magnificence est le produit de la sueur du peuple »³. L'art devrait être placé sous l'autorité de la pensée. Or, il demeure le

¹ Hubert M-Cl., *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 315.

² Hubert M-Cl., *Op. cit.*, p. 314.

³ Citation de Rabaut Saint-Etienne (député du tiers) quant à la procession du Tiers État lors de la Convocation des États Généraux en 1789.

Il est en effet témoin du divorce entre le Tiers-État, la noblesse et le clergé ; ce qu'il qualifie de « distinction impolitique ».

Hamiche D., *Op. cit.*, p. 14.

caprice honteux et le privilège d'une aristocratie corrompue. Cette méfiance vis-à-vis de l'art se traduit de deux façons. La première est néo-classique et consiste à reprendre les formes existantes d'un art citoyen, antique et gréco-romain. « Néo-classique » signifie imité du classique, autrement dit de l'antique. La tragédie dix-huitièmiste est néo-classique car elle parvient difficilement à s'arracher des archétypes tragiques cornéliens et raciniens. Classicisme et transparence sont précisément les maîtres-mots de *Charles IX ou l'école des rois* de Marie- Joseph Chénier. Quant à la seconde manière, elle est davantage utilitariste et vise à exprimer des idées, des slogans et des idéaux. L'art est ainsi instrumentalisé dans un but éloqu岸 et rhétorique.

Par ailleurs, la légitimité du pouvoir est au cœur même de la crise du théâtre dramatique dont il était d'ores et déjà question dans la première partie de notre analyse. Cette question paraît être le point de convergence entre des formes théâtrales apparemment incompatibles. Nous allons dès à présent tenter de légitimer la démarche esthétique de Marie- Joseph Chénier dans *Charles IX ou l'école des rois* en suivant trois axes d'analyse : thématique, institutionnelle et dramaturgique.

Tout d'abord, attardons-nous sur le plan thématique. Deux conceptions de la royauté se font face : la monarchie absolue de droit divin et la monarchie constitutionnelle. De ce duel ressort la force persuasive du langage et l'arbitraire du règne de Charles IX :

*Moi, je vous punirais ! Non, non, des traits de flamme
Tandis que vous parliez ont pénétré mon âme¹.*

Quelles sont dès lors les raisons de la légitimité du détenteur du pouvoir ?

Axons-nous maintenant sur les conséquences institutionnelles. Rappelons que Marie- Joseph Chénier rédige *Charles IX ou l'école des rois* en 1788, soit avant le 14 juillet 1789, date de la prise de la Bastille. Alors que cette tragédie a été « reçue »

¹ Vers 1031-1032 prononcés par Charles IX dans *Charles IX ou l'école des rois* de Marie- Joseph Chénier.

et acceptée, le 2 septembre 1788, par la Comédie-Française, les comédiens dits les « noirs » refusent de l'interpréter¹ :

« Les comédiens français ordinaires du Roi étant rassemblés, M. le Chevalier de Chénier est entré dans l'assemblée et a proposé à la Société de jouer la tragédie de Charles IX dans ce moment où il n'y a point de censure.

M. le Chevalier de Chénier s'étant retiré pour laisser délibérer l'assemblée, les voix ont été prises et ayant été unanimes, M. Dazincourt, semainier, a dit à M. de Chénier, rentré dans la salle, de la part de la Société :

La Comédie me charge, comme semainier, de vous dire, Monsieur, qu'elle ne peut pas se faire dans ce moment un nouveau régime : elle s'en tient absolument aux anciens règlements qu'elle suivra jusqu'à ce qu'on lui en ait donné d'autres.

M. le Chevalier de Chénier a répondu à M. Dazincourt

Ayez la bonté, Monsieur, de faire retirer Charles IX du tableau »²

Les comédiens français souhaitent strictement s'en tenir aux « anciens règlements » et adoptent une attitude légaliste en se nommant « Théâtre de la Nation ». Néanmoins, ils restent les comédiens « ordinaires du roi » afin de continuer à percevoir leur pension. Ensuite, la Comédie-Française se verra scindée et nommée Théâtre de Richelieu ou Théâtre de la République.

Les trente/ trente-cinq dernières années du règne louis-quatorzien constituent un interrègne. Pour autant, 1700 n'est

¹ « Les « noirs » de la Comédie-Française étaient les comédiens qui professaient sinon une hostilité déclarée, du moins une réserve très nette à l'égard des principes de la Révolution. Le terme était né à l'Assemblée nationale, où il désignait les députés les plus proches du roi lors du vote du 11 septembre sur le veto suspensif. Les « noirs » de l'Assemblée étaient l'abbé Maury, Cazalès et Mirabeau-Tonneau (frère de l'orateur) ». Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 10.

² Hamiche D., *Op. cit.*, p. 39-40.

« In, *Démêlés entre M.-J. Chénier et la Comédie-Française à l'occasion de la tragédie de Charles IX*, Bibliothèque rétrospective ou historique, 3^{ème} série, T. III (1838), p. 265-266 ». Hamiche D., *Op. cit.*, p. 144.

absolument pas pour la Comédie-Française une date de rupture. La tragédie continue d'hésiter entre Pierre Corneille et Jean Racine tout en cherchant inlassablement une originalité romanesque ou horrifique. La comédie, quant à elle, paraît plus vivante et trouve son inspiration dans la libération progressive des mœurs et le bouleversement des classes sociales (décadence nobiliaire, ascension des financiers, l'omnipotence monétaire, la corruption et les mésalliances).

Bien que l'histoire du théâtre du XVIII^{ème} siècle n'évolue pas de façon linéaire, il y a tout de même deux moments historico-politiques fondamentaux :

- La Régence et la libération des idées neuves ;
- La Guerre de Sept Ans et ses vives luttes philosophiques. En effet, c'est le moment de *Candide* de Voltaire, des grandes œuvres philosophiques de Jean-Jacques Rousseau et du *Neveu* de Jean-Philippe Rameau.

Cela se ressent également dans la production dramatique dont les sujets traitent de l'actualité politique et notamment de ladite guerre.

Le théâtre réfléchit sur ses propres pratiques. Alors que Jean-Jacques Rousseau renie entièrement son activité théâtrale et publie sa *Lettre à d'Alembert*, Denis Diderot entend transformer le théâtre et rédige *Le Fils naturel*, *Le Père de famille* et le *Discours sur la poésie dramatique*. C'est ainsi que se développe, entre la fin du règne de Louis XV et le début du règne de Louis XVI, le drame. Ce nouveau genre rejoint ainsi le panthéon comédie / tragédie.

Au XVIII^{ème} siècle, la vie théâtrale parisienne est divisée entre¹ :

- La Comédie-Française : née en 1680 sous le règne louis-quatorzien de la fusion entre la troupe de l'Hôtel de Bourgogne et celle de Molière (elle-même alliée dès 1773 au reste de la troupe des Marais), la Comédie-Française est la troupe privilégiée qui a, elle seule, théoriquement le droit de faire jouer des pièces parlées.

¹ Truchet J., *Théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. 1, 1972-1974, XV.

C'est à la fois un théâtre de répertoire et un théâtre vivant, sous réserve de censure. Il s'agit que les pièces proposées respectent le ton tragique ou comique littéraire.

- La Comédie-Italienne : héritière de la *commedia dell'arte*, la Comédie-Italienne révèle, sous la Régence, le dramaturge Marivaux.

Or, en 1723, durant et après la Régence, plutôt que la comédie, c'est davantage la tragédie qui triomphe, à l'instar de l'*Œdipe* de Voltaire dont la signification est d'importance tant sur le plan dramaturgique que sur le plan idéologique.

Devenue entre-temps la seconde troupe officielle, la Comédie-Italienne va, en 1762, fusionner avec l'Opéra-Comique.

- Les théâtres de foire et de boulevard : la fin du règne de Louis XIV, la mise en place de la Régence, l'absence des Italiens et la censure dont la Comédie-Française est victime font triompher les forains.

Tantôt illégal (il n'a de cesse de violer les privilèges de la Comédie-Française ou de l'Opéra), tantôt toléré, tantôt traqué, ce théâtre de foire fait preuve de ruse et d'audace. Sa précarité même fait son succès.

De ce théâtre forain naît d'une part l'opéra-comique (expression qui apparaît en 1715 seulement sur les affiches des spectacles). D'autre part, le théâtre de boulevard voit également le jour dans des habitations désaffectées connues et reconnues, dès le milieu du siècle, en tant que lieux de promenade.

Soulignons que, lors de la Révolution, Paris ne possède pas moins de six théâtres de ce type.

- Les scènes lyriques : dépend de l'Académie royale de musique, en d'autres termes de l'Opéra dont le monopole était alors attribué à feu Jean-Baptiste Lully.

Installée à proximité du Palais-Royal et veillant avec attention sur ses privilèges, l'Académie royale de musique triomphe, entre 1700 et 1750, avec les opéras ramistes avant d'être vivement attaquée lors de la Querelle des Bouffons qui oppose les partisans ramistes aux partisans lullistes.

- Les théâtres de société : le théâtre se fait partout, à Paris, en province, dans les châteaux, dans les hôtels, dans les collèges, dans les armées et surtout au sein des demeures fortunées des financiers et des aristocrates. C'est précisément ce type de théâtre

qui est dénommé « théâtre de société » et qui paraît véritablement en 1768.

Certains théâtres privés restent d'ailleurs célèbres :

- Sceaux, dès le début du siècle, chez la duchesse du Maine ;
- Les Petits-Cabinets animés par Madame de Pompadour que Louis XV est contraint, pour raisons financières, de supprimer.
- Le Trianon avec Marie-Antoinette, dans lequel a lieu la célèbre représentation du *Barbier de Séville* avec la reine elle-même dans le rôle de Rosine et le comte d'Artois (futur Charles X) dans celui de Figaro.
- Les Délices avec Voltaire.

C'est surtout le duc d'Orléans (petit-fils du Régent et père de Philippe-Égalité) qui contribue à diffuser ce phénomène de « théâtre de société », lequel bénéficie d'un répertoire spécifique et développe le genre licencieux de la parade. Il était bien entendu loisible aux hôtes de faire jouer des œuvres qui étaient interprétées dans les théâtres publics.

Néanmoins, de nombreuses pièces sont rédigées pour ce type de théâtre au style tout à fait différent de celui du théâtre officiel proche vraisemblablement de nos chansonniers actuels.

Beaumarchais fait d'ailleurs ses premières armes dans ce style.

Une des fonctions principales de ce type de théâtre est d'égayer, par des plaisanteries, la vie mondaine.

En outre, le « théâtre de société » permet d'animer les matinées des enfants, de moraliser avec tact et de perpétuer la tradition du marivaudage. En toutes circonstances, il s'agit de jouer et de faire jouer dans une ambiance sans doute proche des « créations collectives » contemporaines.

Dans ce contexte, *Charles IX ou l'école des rois* apparaît comme un emblème politique et comme la figure de proue de l'anti-censure. Cette tragédie « représente précisément l'idéologie bourgeoise dans la révolution à ses débuts, en lutte, au niveau de la superstructure, contre l'idéologie aristocratique qui n'a pas disparu »¹. Marie-Joseph Chénier désire un théâtre du Peuple et un théâtre Citoyen. Le théâtre semble dès lors être l'école de la Vertu. Tribune et tribunal, cet art tente de transformer le spectateur en

¹ Hamiche D., *Op. cit.*, p. 15.

citoyen. « Innovation de l'art » et « progrès de la raison publique »¹, le théâtre s'avère être le lien grâce auquel la Nation prend conscience d'elle-même. Marie- Joseph Chénier obtient, *in fine*, la permission de faire jouer sa tragédie le 4 novembre 1789 et révèle le talent de Talma au grand public. La représentation se fait sur acclamations et connaîtra autant de succès que *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Avec cette pièce de théâtre, Beaumarchais arrive à synthétiser tous les genres (la parade, le drame, l'opéra-comique, la comédie psychologique et la pièce philosophique). À propos de *Charles IX*, Danton affirme que « si Figaro avait tué la noblesse, Charles IX tuerait la royauté »². C'est désormais au peuple de s'approprier le patrimoine théâtral. À lui de décider de ce qui doit être joué ! Dès la troisième représentation de cette tragédie, un spectateur propose de modifier le titre de cette œuvre³ !

Pour autant, avant cette date fatidique, cette tragédie fait l'objet d'une querelle, laquelle se déroule en trois étapes⁴ :

- La censure du censeur royal Jean-Baptiste Suard : le combat mené par le dramaturge pour faire jouer ses pièces de théâtre s'intègre dans une réflexion globale sur la liberté de pensée, d'expression et sur la liberté théâtrale.
- Le sens et l'effet de la représentation génèrent une interrogation de fond sur le passé national sur la légitimité de la monarchie.
- Les ruptures et les oppositions :
 - entre les « noirs » et les « rouges », lesquels sont les adjouvants de Talma ;
 - avec la vision traditionnelle qui associe la parole du comédien au pouvoir.

Avant de conclure, abordons l'axe dramaturgique et la question des impasses de la liberté révolutionnaire. *Charles IX ou l'école des rois* appartient à la dramaturgie classique voltairienne et oppose le « bon » roi (monarque de droit constitutionnel) au

¹ Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 23.

² « Cité dans *ÉTMJC*, p. 48 ». Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 16.

³ *Charles IX, ou la Saint- Barthélémy* est le titre original de cette pièce de théâtre.

En 1790, elle s'intitule désormais *Charles IX ou l'école des rois*. Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 16.

⁴ Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 10.

« mauvais » roi (monarque absolu de droit divin)¹. Comment être sûr d'incarner l'expression de l'intérêt et de la volonté générale ? Comment être un « bon » roi ? Il n'y a pas de solution ! Marie-Joseph Chénier est confronté à une aporie. Il faut donc éduquer les rois. Un « bon » roi est celui qui sait s'entourer des bonnes personnes. La puissance et la manipulation de la parole sont en filigrane mises en scène. La logique de l'action théâtrale est structurée par une absence de vérité transcendante. Le roi est enfermé dans un monde de mots. Il est prisonnier du langage. La forme et le fond paraissent dès lors en contradiction. *Charles IX ou l'école des rois* de Marie-Joseph Chénier est une tragédie rhétorique qui capte la force oratoire des révolutionnaires tout en dénonçant simultanément l'emprisonnement du langage.

En définitive, quel(s) critère(s) permet(tent) de définir un théâtre (contre-) révolutionnaire ? Y-a-t-il eu, durant la décennie 1789-1799, un théâtre révolutionnaire ? C'est l'analyse des idéologies exprimées dans les conditions données et leurs répercussions sociales qui permettent de répondre à cette question². La réponse doit en tout cas être nuancée :

- Oui car de nombreuses pièces de théâtre voient le jour et traitent des problèmes intrinsèquement liés à la Révolution.
- Non car la majorité de cette production dramatique n'innove pas ni dans les structures, ni dans l'écriture ni dans la conception théâtrale globale. Avant 1793-1794, il s'agit plutôt d'un « replâtrage » avant que ne se crée un théâtre inédit et novateur, à savoir le mélodrame et le drame romantique.

Ceci étant dit, le théâtre révolutionnaire annonce tout de même d'une part des auteurs tels qu'Alfred de Musset ou Alexandre Dumas et d'autre part les vaudevilles de la « Belle-Époque ».

En outre, le théâtre révolutionnaire interroge la notion de « théâtralité » caractéristique de la multitude générique de ce type de théâtre (comédie italienne, boulevard, foire et théâtre de société).

¹ En 1778, Marie-Joseph Chénier est à Paris pour assister au triomphe de Voltaire qu'il admire beaucoup ainsi que les autres Philosophes des Lumières. Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Op. cit.*, p. 9. Hamiche D., *Op. cit.*, p. 30.

² Hamiche D., *Op. cit.*, p. 17.

Conclusion

Comment la Révolution Française questionne-t-elle le théâtre ? Telle était la problématique que nous avons traitée dans cet article. Pour ce faire, notre argumentation s'est divisée en deux grandes parties.

La première d'entre elles s'est focalisée sur le syntagme « théâtre révolutionnaire ». Nous avons vu que cette acception désignait initialement un évènement politique majeur qui va très fortement influencer le discours théâtral.

En ce qui concerne la seconde partie, elle concernait plus spécifiquement *Charles IX ou l'école des rois* de Marie – Joseph Chénier. Nous avons tenté de démontrer que cette pièce de théâtre, prise entre son conservatisme formel et son esthétique novatrice, confrontait les lecteurs/spectateurs aux impasses de la liberté révolutionnaire, à l'emprisonnement et à la manipulation langagière.

Bibliographie

Ambrus G. et Jacob F. (éd.), *Théâtre. Marie- Joseph Chénier*, Paris, Flammarion, 2002

Hamiche D., *Le Théâtre et la Révolution. La lutte de classes au théâtre en 1789 et en 1793*, Paris, Union Générale d'Éditions (coll. 10/18), 1973.

Hubert M-Cl., *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008

Starobinsky J., *1789. Les Emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979

Truchet J., *Théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. 1, 1972-1974