

## MARIE-JOSEPH CHÉNIER, OU L'HISTOIRE EN CREUX

François JACOB

De tous les hommes de lettres du dix-huitième siècle, Marie-Joseph Chénier est sans doute l'un de ceux dont l'œuvre offre au double regard de l'histoire et de la littérature un objet d'étude des plus pertinents. D'abord parce que c'est une œuvre qui traverse l'histoire, et que l'histoire ne cesse de modeler, au gré de ses pérégrinations et d'événements aussi marquants que la prise de la Bastille, la mort de Marat ou le 9 Thermidor. Ensuite parce que c'est une œuvre qui se *veut* marquée par l'histoire : il n'est question, dans les divers écrits théoriques de Chénier, que de présenter une « tragédie patriotique » qui pût rendre compte d'une part de la fertilité du « genre historique<sup>1</sup> », et d'autre part de l'histoire elle-même, dont le *tempo*, en ces temps de révolution, est assez étourdissant. Objet pertinent enfin, parce que c'est l'histoire qui, par un effet de retour, interrogera le genre même de la tragédie, posant du même coup la question du conditionnement des formes littéraires, et celle de leur évolution.

Premier constat, à qui s'intéresse au répertoire de la Révolution : les pièces de circonstance, promptes à évoquer tel événement récent ou à flatter telle ou telle faction *bien en cour*, si l'on peut dire, sont tout à la fois de plus en plus nombreuses et de moins en moins pourvues de qualités littéraires. C'est de cette observation, simple mais insuffisante en soi, qu'est né le mythe d'une absence de littérature révolutionnaire.

Innombrables sont, en effet, les pièces qui se proposent de commémorer les événements les plus marquants des premières années « de la liberté. » Et ces pièces ne restent nullement cantonnées, comme on le pourrait croire, à des théâtres du second ordre. Le drame héroïque de Harny, *La Liberté conquise, ou la Bastille renversée*, est par exemple représenté, le 4 janvier 1791, sur la scène du Théâtre-Français. Cet ouvrage, qui est, selon

---

<sup>1</sup> L'expression est de Ginguené. Voir *infra*.

Étienne et Martainville, « l'un des plus extravagants qui aient jamais paru sur la scène<sup>2</sup> », est censé rendre compte de l'exaltation patriotique du peuple du Dauphiné. L'intrigue en est assez limpide :

Le peuple de cette province, effrayé d'un rassemblement de troupes étrangères, se nomme un maire, et choisit justement l'homme que le gouverneur voudrait faire exclure. Ce dernier veut haranguer le peuple souverain, mais il est couvert de huées, et les mutins ne répondent à l'ordre qu'il leur donne de se séparer, que par d'horribles menaces qui le contraignent à se renfermer dans un fort dessiné exactement comme la Bastille.

Le peuple s'arme de pioches, de haches, de piques, et veut l'investir : le gouverneur repousse la force par la force, ordonne aux Gardes-Françaises de tirer sur la multitude ; mais ceux-ci déposent leurs armes, et se confondent parmi les mutins. Bientôt tout est en désordre ; le peuple, paré de cocardes, apprend qu'on a détourné des bateaux de blé, qu'on a trouvé des magasins d'armes et de poudre ; il entoure son maire, et tous prêtent, sur un tambour, le serment civique qui est répété par les femmes. La nuit vient, on sonne le tocsin, on allume des lanternes à chaque croisée ; les marchands ferment leurs boutiques ; on fait des patrouilles ; enfin, on bat la générale, et on attaque le fort à coups de canon, de fusil, et avec les armes que chacun a rencontrées sous sa main. Bientôt les ponts-levis sont brisés ; la victoire est remportée, et le mot *liberté* retentit de toute part<sup>3</sup>.

Cette longue relation d'Étienne et Martainville met en relief les deux difficultés rencontrées, au fur et à mesure que passe la Révolution, par les dramaturges dits *de circonstance*. D'abord, redire l'histoire, c'est nécessairement la dénaturer quelque peu. Impossible de la jouer sans la déjouer, de la représenter sans obéir aux lois contraignantes de la scène qui peuvent, de leur côté, véhiculer d'autres valeurs. Impossible, en d'autres termes, d'offrir une *rédaction* de l'histoire à des fins dramaturgiques sans proposer en même temps une *réduction* de ses motifs. Qu'on en juge : la pièce de Harny est un véritable fourre-tout, dans lequel le spectateur de 1791 retrouve, au-delà des événements du 14 juillet,

<sup>2</sup> Étienne et Martainville, *Histoire du Théâtre Français*, Paris, an II, 1802, tome II, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 16-18.

ceux du mois d'octobre 89, rendus explicites par l'allusion au rôle des femmes, et ceux du 14 juillet 1790, jour de la commémoration de la prise de la Bastille lors de la Fête de la Fédération. Autrement dit, Harny ne propose rien moins que d'engager, sur la scène du Théâtre-Français, un processus de mise en abîme dans lequel *La Bastille sauvée* viendrait refléter non plus seulement les événements historiques eux-mêmes, mais bien le moment de leur représentation. Double relais, en quelque sorte, tout à fait nécessaire pour qu'un événement issu de l'*actualité* devienne intégré à une *histoire* encore trop proche<sup>4</sup>.

Seconde difficulté soulevée par Étienne et Martainville : la représentation de l'histoire entraîne une interrogation de fond sur la nature des productions de l'époque. La pièce de Harny n'est ainsi qu'un « ouvrage monstrueux » qui ne doit son succès qu'au « délire de la Révolution ». Mais l'attention du lecteur de 1802 est tout de suite appelée vers un ou deux traits particuliers du drame de Harny. C'est par exemple à travers une boutade qu'est engagé un processus de relecture — relecture qui n'est plus celle de l'histoire proposée par cette pièce « informe » mais bien celle de l'évolution du théâtre dans le dernier quart du dix-huitième siècle : « On ne dit pas ce que devient le gouverneur : il ne manquait à la ressemblance parfaite du tableau que de le faire accrocher à une lanterne<sup>5</sup> ». Ce coup de patte vise Diderot bien sûr, et tous ceux qui, après lui, ont fait d'une esthétique du tableau le moteur d'une possible révolution théâtrale ; il vise également les réalisations engagées au défunt Théâtre de la République, avec l'architecture révolutionnaire, c'est le cas de le dire, de Victor Louis, les décors très réalistes de Boucher, élève de David, et les innovations non moins surprenantes de Talma. Celui-ci est d'ailleurs dépassé, dans le cas de Harny, par le réalisme outrancier d'un tableau qui se confond avec l'histoire même : « L'auteur eut une grande obligation aux armes à feu dont il a fait

<sup>4</sup> Il est clair par ailleurs que certaines allusions contenues dans la pièce de Harny ne visent rien moins qu'à s'attirer les bonnes grâces des maîtres du *temps présent* : l'apologie de Bailly est ainsi d'autant plus opportune que c'est précisément en janvier 1791 que sera promulgué le décret sur la liberté des théâtres, décret dont on sait qu'il entérinera *a contrario* le contrôle des théâtres par la municipalité de Paris.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18.

un de ses principaux moyens, et il a [du] moins le mérite d'avoir donné, le premier, sur le Théâtre Français, une *pantomime dialoguée* : nous disons *dialoguée*, car il a mis dans la bouche de ses personnages toutes les phrases les plus ronflantes du *Moniteur* et du *Journal des Débats*<sup>6</sup> ». Inutile d'insister sur le discrédit encouru par la pantomime, cette même pantomime dont les *Entretiens sur le Fils naturel* faisaient un des vecteurs de l'émotion théâtrale, et où Noverre voyait la source possible d'une renaissance de l'art de la danse. Ce qui compte ici, c'est de voir que l'histoire relue sur une scène de théâtre permet au théâtre de relire sa propre histoire.

Relire l'histoire était bien le projet que se fixait Marie-Joseph Chénier dans sa tragédie de *Jean Calas*, représentée sur le Théâtre-Français de la rue de Richelieu : rappelons qu'il connaît avec cette pièce l'un de ses échecs les plus retentissants, et ce pour, sans doute, trois raisons. D'abord, le *Calas* de Chénier ne fait qu'entrer en concurrence avec *Le Fanatisme* de Lemierre d'Argy d'une part, drame en quatre actes et en prose bâti sur le même sujet, et d'autre part avec un troisième *Calas*, œuvre de Laya. Ces deux pièces concurrentes ont du reste pour seul intérêt, en matière d'histoire littéraire, de permettre d'évaluer l'influence réelle des trois principales scènes de la Capitale, après le décret de libération des théâtres, en janvier de la même année. L'échec de Chénier ne tient toutefois pas seulement, on s'en doute, à ces données de pure circonstance. Le public refuse en effet que la scène *accompagne* l'histoire, qu'elle ne se donne que comme un reflet de l'actualité révolutionnaire symbolisée, dans le cas de *Jean Calas*, par la translation des cendres de Voltaire au Panthéon. C'est cette même raison qui a prévalu lors de la refonte de seize vers dans *Charles IX*, alors que les représentations étaient en cours. Chénier, voulant profiter du *sens* d'une histoire à laquelle la scène, selon lui, se devait de faire allégeance, inclut dans les propos du chancelier de l'Hôpital seize vers destinés à rappeler les événements de l'été (prise de la Bastille et nuit du 4 août) et à assurer sinon la collusion, du moins certaine allusion propre à

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

nourrir la réflexion des spectateurs. Or ces seize vers seront retirés dans toutes les éditions postérieures de la pièce.

La leçon est claire : il faut, pour bâtir le genre historique dont la tragédie patriotique de Chénier se propose d'être le fer de lance, ne pas suivre l'histoire, ne pas vouloir lui trouver de correspondances. Il faut surtout ne pas vouloir faire de l'actualité le relais naturel des phases antérieures d'une frise chronologique dont la continuité retrouvée assurerait alors la légitimité du processus révolutionnaire. Chénier a trop présente à l'esprit la déroute de Ronsin, qui crée un *Louis XII* le 11 février 1790 et dont Étienne et Martainville nous rappellent à la fois l'intention, et la chute : « Au milieu du tumulte qui accompagna la chute de cette pièce, il fut impossible d'en saisir le plan. L'auteur avait beaucoup compté sur les applications à faire au roi Louis XVI, qu'on appelait alors *le restaurateur de la liberté française*. Mais un style pitoyable, une intrigue mal conçue, un personnage du duc de Milan, chargé de fers, et accusant la cruauté d'un roi qui ne fit pas couler une seule larme, tout contribua à la chute épouvantable de cet ouvrage, qui obtint à peine les trois quarts d'une première représentation<sup>7</sup> ». Une *Marie de Brabant* signée Imbert et une *Journée de Louis XII* ne connaissent guère meilleure fortune et invitent à s'interroger sur les rapports, en ces temps de révolution, de l'histoire et de la scène, quitte, dans l'intervalle ouvert par ces divers domaines de compétence, à esquisser une histoire du théâtre enfin libérée du seul carcan de la *forme* littéraire.

Si *Jean Calas* est incontestablement un échec, les tragédies *républicaines* de Chénier mettent en place un système autrement efficace de référence à l'histoire. C'est qu'il s'agit non plus de chercher des applications de pure circonstance, mais bien de provoquer ou d'entraîner l'implication du public dans une activité politique dont la scène devient le relais métaphorique. Or pour cela la représentation de l'histoire doit obéir à trois critères que je serais tenté de résumer sous cette appellation d'*histoire en creux*.

Premier critère : le personnage historique représenté sur scène doit être un contre-exemple. Le public doit pouvoir mani-

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, tome I, pp. 71-72.

fester non quelque vague approbation, mais, bien au contraire, une extrême réticence à la vue des monarques et autres tyrans qui lui sont proposés pour modèles. Dans *Charles IX*, c'est bien le roi de France, et non son cousin, le roi de Navarre, qui est au centre de l'intrigue : les acteurs mêmes s'y sont trompés, au départ, et Talma fut le seul à saisir l'ambiguïté et la richesse, sur le plan dramatique, du personnage. Cette articulation douloureuse, on le comprend, entre une représentation consensuelle de l'histoire et un engagement beaucoup plus vindicatif, où des personnages négatifs, voire criminels, sont proposés à l'attention du public, a été pendant plusieurs années au centre des critiques adressées à Chénier par certains journaux. Le meilleur représentant en la matière est assurément Geoffroy, qui applaudissait Chénier lorsqu'il proposait, en 1787, sa tragédie d'*Azémire*, pâle imitation de *Zaïre*, mais qui ne peut comprendre, en mars 1790, l'intérêt à la fois dramatique et politique du cardinal de Lorraine ou de Charles IX. Tandis que la « prophétie de 1789 » reste, dans la bouche du chancelier de l'Hôpital, « une belle tirade », la présence sur scène, d'ailleurs contraire à la vérité historique, du cardinal de Lorraine, confine à la simple provocation : « Nous avons une haine aveugle contre le clergé ; les ministres des autels sont insultés publiquement, livrés aux huées de la populace ; et c'est dans ce moment-là précisément qu'on joue une pièce faite pour inspirer l'indignation la plus violente contre les prêtres<sup>8</sup>... » Chénier travestit donc la vérité historique pour travailler l'actualité. L'épouvantable cardinal de Lorraine confirme le bien-fondé des mesures prises contre les ecclésiastiques (le décret relatif à la nationalisation des biens du clergé date du 2 novembre, c'est-à-dire deux jours seulement avant la première de la pièce) et le personnage de Charles IX offre un écho négatif, ou négateur, des possibles excès de la cour. La formule par laquelle Geoffroy termine son article est restée célèbre. Elle met en évidence le lien complexe qui assujettit la représentation de l'histoire passée à la réalisation de l'histoire présente : « Paris pouvait donc devenir le théâtre d'une nouvelle

---

<sup>8</sup> *L'Année littéraire*, mars 1790.

Saint-Barthélemy, sous le prétexte de venger et de punir l'ancienne<sup>9</sup> ».

Cette concordance d'une représentation des souvenirs terrifiants de l'histoire et d'une présentation des événements non moins terribles de l'actualité trouve un large écho durant toute la révolution. Bon nombre des tragédies de Chénier ont fourni, par un effet de retour dont il faudrait mesurer l'impact, matière à *dire* l'histoire en cours. La journée du 10 août est ainsi appelée, on le sait, « massacre de la Saint-Laurent », et les patriotes ne manquent pas d'y reconnaître la main de Louis XVI : or dès le numéro du 25 août suivant, les *Révolutions de Paris*, journal de Prudhomme et Loustalot, dénoncent une « seconde Saint-Barthélemy ». C'est ce même journal qui avait brocardé la reine en l'appelant, quelques mois plus tôt, « Médicis-Antoinette<sup>10</sup> ». Les exemples, à l'approche de la République, se multiplient, et Chénier lui-même, dans les discours qu'il prononce à la barre de l'Assemblée, organise son propos dans ce sens. Prendre l'histoire *a contrario* peut également se faire à partir de l'actualité, figée alors dans la traduction emblématique qu'en propose la scène : c'est bien la lutte de Camille Desmoulins contre la Terreur qui a, entre autres, précédé l'écriture de *Timoléon*. Camille, on s'en souvient, voulait, à côté du Comité de salut public, que fût constitué un « Comité de clémence<sup>11</sup> ». Or Chénier se propose, dans *Timoléon*, d'interroger l'idée même de clémence et celles qui l'entourent : interrogation double, bien sûr, en ce qu'elle peut être lue dans le sens des hommes de la Terreur (Timoléon finit par faire poignarder son frère afin d'assurer le salut de la République) comme dans celui de ses opposants les plus directs (chacun constate en effet, Saint-Just le premier, que le personnage de Timophane suscite, malgré son goût pour le pouvoir absolu et sa correspondance avec Denys de Syracuse, une assez vive sympathie).

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Les Révolutions de Paris*, n° du 25 février 1792.

<sup>11</sup> *Le Vieux Cordelier*, n°4, 30 frimaire an II (20 décembre 1793).

Deuxième critère : l'histoire représentée sur scène doit donner à voir, ou à lire, les fondations de l'histoire en train de se construire au présent. Non plus, ou non plus seulement, parce que les personnages esquissés par un Chénier ou un Laya correspondent, fût-ce *a contrario*, aux acteurs des temps actuels, mais bien parce que le public peut répondre à l'acte tragique qu'il voit représenté sur scène par une action qui prend alors un sens résolument politique. L'histoire du théâtre de la Révolution est faite de ces combats de rues, ou de salles, entraînés par le jeu de tel ou tel acteur, ou le caractère souvent inopportun de telle séquence de vers. C'est, dans le cas du *Charles IX* de Chénier, qui adopte comme sous-titre *l'École des Rois*, le commentaire qu'un négociant se hasarde à faire, en pleine représentation, au mois de novembre 89 ; c'est encore le cas de *L'Ami des Lois*, de Laya, sorte de contre-*Charles IX* d'autant plus frappant que la pièce a pour toile de fond le procès du roi et l'apparition, à la tribune de l'assemblée, des figures qui décideront de l'avenir de la République et de la naissance de la Terreur. Rappelons que la Montagne, en janvier 93, est minoritaire, et que le danger de travestir Robespierre en Nomophage et Marat en Duricrâne est encore très relatif. L'affaire de *L'Ami des Lois*, sans doute le plus grand succès de la Révolution après *Charles IX*, témoigne néanmoins de l'extrême imbrication d'une histoire qui s'écrit à l'Assemblée et des histoires que la scène, et la salle de théâtre, offrent au débat démocratique. Démocratie directe, ponctuée certes de quelques coups de fusil ou de l'apparition, à intervalles réguliers, du maire de Paris, censé, dans un jeu d'autant plus intéressant qu'il est double, assurer l'ordre public et garantir le bon déroulement de ce même processus qui avait, en juillet 89, assuré sa propre élection.

Troisième critère enfin : celui d'un traitement particulier de la vérité historique. L'un des principaux reproches adressés à Chénier, et ce tout au long de sa carrière dramatique, est qu'il a trahi l'histoire. Doublement même, si l'on en croit Geoffroy, déjà cité : la présence du cardinal de Lorraine bénissant au Louvre les poignards des princes catholiques, dans le quatrième acte de *Charles IX*, est démentie par l'histoire (au moment de la Saint-



Barthélemy, il se trouvait à Rome) et par la simple vraisemblance (comment un prince de l'Eglise pourrait-il inciter au meurtre et au pillage ?). Dans le drame que Baculard d'Arnaud avait consacré en 1740 au même sujet, et qui s'intitulait *Coligny, ou la Saint-Barthélemy*, le « rôle » du cardinal de Lorraine était tenu par un prêtre obscur, Hamilton, curé de Saint-Côme. La troisième scène du premier acte de Baculard annonce bien le quatrième acte de Chénier, en ce qu'on y voit ledit prêtre exciter les conjurés à se baigner dans le sang protestant, mais elle perd toute valeur emblématique par son manque cruel de réalisme. Dans la pièce de Chénier, au contraire, la présence du cardinal de Lorraine est tout à fait *vraisemblable*. Et là réside l'innovation principale de Chénier en matière de tragédie historique : il préfère la découverte de l'intention historique à une attention trop accrue, et donc partiellement fautive, portée à la seule trame événementielle. Il substitue, en d'autres termes, le *vraisemblable* à la *vraisemblance* : n'a-t-il pas d'ailleurs, en 1793, remplacé, pour sa tragédie des *Religieuses de Cambrai*, le personnage de Fléchier par celui de Fénelon, pour cette seule raison que l'archevêque de Cambrai était beaucoup plus susceptible d'une action conforme à l'esprit d'un siècle philosophe ?

Mise en relief, par le biais de la scène, de contre-exemples historiques ; attente d'un effet de retour déjà perceptible dans la salle et qui invite les spectateurs à faire de l'espace dramatique un lieu résolument politique ; réécriture d'une histoire où sont privilégiées les intentions et non les événements : telles sont quelques-unes des pistes explorées par Chénier dans la période qui s'étend des débuts de la Révolution et nous mène, en gros, jusqu'au 18 Fructidor, c'est-à-dire jusqu'à l'éviction du Chénier dramaturge au profit du président de la Convention ou du Conseil des Cinq-Cents.

Deux questions, parmi d'autres, pourraient venir à l'esprit toujours inquiet de l'historien de la littérature. La première d'entre elles concerne la forme même de la tragédie. Celle-ci peut-elle encore répondre à la mission qui, en ces temps troublés de la Révolution, lui est assignée par Chénier ? Comment une forme dont

tous les dramaturges de la fin du siècle se plaisent à reconnaître qu'elle a suivi, cent cinquante ans durant, le parti de la Cour, peut-elle aujourd'hui servir les intérêts des amis de la liberté ? À moins que cette forme quelque peu surannée ne soit d'abord adaptée à un discours politique : c'est l'avis qui semble prévaloir chez quelques-uns des journalistes qui se lancent, au début de l'année 1790, dans l'analyse de *Charles IX*. Ginguéné utilise, l'un des premiers, dans son article du *Moniteur* du mois d'avril, le terme de « genre historique<sup>12</sup> » et Chénier lui-même, quelques mois plus tard, publie avec sa pièce un *Discours préliminaire* où il ne propose rien moins que de rendre la tragédie « plus philosophique et plus instructive que l'histoire même<sup>13</sup> ». C'est qu'il s'agit de faire de la tragédie, et en particulier de cette tragédie *nationale* dont Chénier se déclare l'inventeur, l'épicentre d'une action politique d'envergure. Ses vertus illustrative (renforcée par l'influence de David au théâtre de la République), éducative (l'alexandrin aide à la mémorisation de vers ou d'hémistiches importants, lesquels peuvent, comme dans le cas de *Caïus Gracchus*, devenir de véritables slogans<sup>14</sup>) et civique (la tragédie, parce qu'elle rassemble un grand « concours de peuple », aide à focaliser l'attention des masses sur l'objet politique) la rendent doublement utile : en montrant l'histoire des temps passés, elle forge celle du temps présent.

Mais, et c'est là une seconde question possible, quel enseignement tirer, s'agissant de la perception de l'histoire, de cette évolution d'une forme littéraire particulière ? Racine, qui interrompt sa production dramatique le jour où il devient historiographe du roi, ne faisait que s'adapter à l'histoire en cours, c'est-à-dire, en fait, à l'histoire de la Cour ; Voltaire avait quant à lui montré que l'histoire était, ou n'était que, relative. La forme de la tragédie, par sa fixité, était alors en mesure de mieux rendre compte de l'évolution de cycles historiques : le discours de *Ma-*

<sup>12</sup> *Le Moniteur*, avril 1790.

<sup>13</sup> *Discours préliminaire*, dans Marie-Joseph Chénier, *Théâtre*, éd. de Gauthier Ambrus et François Jacob, GF, 2001, p. 69.

<sup>14</sup> « Des lois et non du sang ! » travesti par le jacobin Albitte en « Du sang, et non des lois ! » Pour plus de précisions, voir Chénier, *Caïus Gracchus, Tibère*, éd. de Pierre Frantz et François Jacob, Saint-Malo, Cristel, 1998.

*homet* doit moins se lire comme un discours sur l'intolérance, dans la lignée d'une réflexion qui conduira au *Traité* du même nom, que comme l'amorce des développements futurs de l'*Essai sur les mœurs* ou de la *Philosophie de l'histoire*. Avec Chénier, une nouvelle étape semble être franchie, qui est celle de la perception du *sens* de l'histoire : non plus le sens d'une scène ou d'un tableau particulier, dont il s'agirait d'extraire le suc philosophique, mais bien la direction imprimée à une histoire appelée à se définir indéfiniment. On sait que la Révolution favorise un discours *sur* l'histoire et non plus seulement un discours *de* l'histoire : peut-être nous reste-t-il à évaluer la participation de la littérature de la période à ce processus et à découvrir enfin ce qui, deux cents ans durant, n'a eu cesse de déranger les théoriciens de l'histoire littéraire.

Le mot de la fin sera précisément celui d'un *dérangement*, d'une sorte de désaccord de l'histoire et de la scène. Madame de Chastenay, qui nous a laissés d'abondants *Mémoires*, se plaît à raconter avec force détails la reprise, devant l'Empereur et l'impératrice Marie-Louise, de la tragédie de *Mahomet* :

L'Impératrice était devenue grosse, et l'Empereur la montrait partout avec une extrême complaisance. Un soir, il vint au spectacle français sans avoir été annoncé. On donnait *Mahomet*. Le public fut, je puis le dire, décontenancé à l'excès ; on voulait applaudir des applications qui eussent quelque chose de flatteur, on hésitait. Quelques mains frappaient au début de quelque tirade, dont la fin semblait un peu changer le sens. On se méprenait assez souvent. J'avoue que cela m'amusait ; l'intention obligeante n'était nullement douteuse, mais sa manifestation l'était beaucoup. La scène de Zopire, tout ce qui en fut la suite, affectèrent vivement l'Impératrice, car, à compter de ce moment, l'apôtre de l'Arabie ne paraît plus qu'un imposteur. Elle pleura beaucoup et longtemps, et elle dit ensuite à ses dames qu'elle ne pouvait pas se rendre raison de ce qu'elle avait éprouvé<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Madame de Chastenay, *Mémoires*, collection "L'histoire en mémoires", Paris, Librairie académique Perrin, 1987, p. 427.

Napoléon, avant d'être embarrassé par la figure emblématique de Mahomet, avait dû essayer, huit ans auparavant, l'affront de la lecture de *Tibère*, ultime tragédie de Chénier. La suite est connue : mise à l'index de la pièce, mise à l'écart de l'auteur, mise à l'épreuve de l'ensemble de la production littéraire de l'époque, à travers une surveillance accrue de la censure. Sans doute celui qui se prétendait l'héritier de la République avait-il compris que la tragédie républicaine, l'un des principaux héritages de Voltaire, tirait sa force de sa forme, et son adéquation à l'histoire de son caractère *exemplaire*.