

**ÉCOLE DOCTORALE SHS  
Histoire des Représentations**

**THÈSE** de co-tutelle avec **New York University** présentée par :  
**Esra ARICI**

soutenue le : 30 juin 2010

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais ;**  
Discipline/ Spécialité : Lettres modernes / Littérature française (XVIII<sup>e</sup> siècle)

**LA RESURGENCE ET LA LIQUIDATION DES  
MODELES POLITIQUES ANTIQUES AU XVIII<sup>e</sup>  
SIECLE – DE DIDEROT A CHATEAUBRIAND**

**THÈSE dirigée par :**

**M. TATIN-GOURIER Jean-Jacques** Professeur, Université François-Rabelais de Tours  
**Mme DENEYS-TUNNEY Anne** Professeur, New York University

**RAPPORTEURS :**

**M. HOLLIER Denis** Professeur, New York University  
**Mme MILLER Judith** Professeur, New York University

---

**JURY :**

**Mme DENEYS-TUNNEY Anne** Professeur, New York University  
**M. GOMEZ-MULLER Alfredo** Professeur, Université François-Rabelais de Tours  
**M. HOLLIER Denis** Professeur, New York University  
**Mme MILLER Judith** Professeur, New York University  
**Mme QUETIN Laurine** Professeur, Université François-Rabelais de Tours  
**M. TATIN-GOURIER Jean-Jacques** Professeur, Université François-Rabelais de Tours

*A Catherine*

## REMERCIEMENTS

*J'exprime mes profonds remerciements à mes directeurs de thèse, Mme Anne Deneys-Tunney et M. Jean-Jacques Tatin-Gourier d'avoir accepté de diriger mes recherches dans le cadre d'une co-tutelle.*

*Je remercie Mme Deneys-Tunney de m'avoir donné le goût du dix-huitième siècle, de ses précieux conseils et de ses vifs encouragements. J'exprime ma gratitude à M. Tatin-Gourier pour m'avoir accueillie au sein de son équipe à l'Université François-Rabelais. Je lui suis reconnaissante des ses lectures patientes, mais aussi de la liberté qu'il m'a accordée.*

*Je remercie Mme Laurine Quétin, Messieurs Alfredo Gomez-Muller et Denis Hollier des efforts consentis pour participer à ce jury. Et je remercie Mme Judith Miller qui m'a suivie et guidée tout au long de mon cursus de Paris à New York, et qui est aujourd'hui à Tours.*

*Mes remerciements vont également au Département de français de New York University dont l'appui administratif et financier m'a permis de mener à terme ce projet.*

*Je tiens également à remercier M. et Mme Hunter, à l'origine de mon parcours américain et mes amis pour leur intérêt porté à mon travail.*

*Merci à toute ma famille à qui je dois tout et plus encore !*

*Merci enfin à Catherine pour sa présence et son soutien indéfectible.*

## RESUME

Le discours politique, à partir de 1770, période qui coïncide avec la crise parlementaire, est marqué par la récurrence des références à l'Antiquité : références positives aux modèles démocratiques, figures négatives des tyrans.

Avec la Révolution, se produit une véritable saturation des références aux modèles politiques de l'Antiquité. Pourtant, les divisions des rangs révolutionnaires (modérés/girondins, jacobins/thermidoriens) entament peu à peu la crédibilité de ces modèles, dont l'œuvre de Chateaubriand, l'*Essai sur les Révolutions* (1796, rééd. 1826), achèvera de manière systématique le démantèlement.

Dans cette étude, nous nous proposons d'analyser les modalités de résurgence et de liquidation des modèles politiques antiques dans les œuvres de Diderot (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*) (1778 rééd. 1782), la poésie d'André Chénier postérieure au départ du poète à Londres en 1787, sa prose et ses iambes, l'œuvre dramaturgique du frère de celui-ci, Marie-Joseph Chénier, dans l'iconographie de David et enfin dans l'*Essai sur les révolutions* de Chateaubriand.

Mots clés : Diderot, André Chénier, Marie-Joseph Chénier, David, Chateaubriand, modèle, politique, antique, esthétique, stoïcisme, Sénèque, Juste Lipse, mimésis, tragédie, iambe, néo-classicisme, Winckelmann

## RESUME (English translation)

The political discourse in the 1770s, which coincides with the parliamentary crisis, is marked by a recurrence of references to the Antiquity with positive references to democratic models and negative figures of tyranny. These references reach a true peak with the French Revolution before the divisions between the revolutionary parties (moderate Girondists/radical Jacobins) gradually degrade their credibility. Texts of certain eliminated revolutionaries, such as that of André Chénier, demonstrate that decline. Chateaubriand's *Essai sur les révolutions* (1796, reed. 1826) disintegrates, in a systematic manner, the political antique models, which henceforth, become perceived as triggers of revolutionary acts in the post-thermidorian period.

This thesis investigates the modalities of the revival and the liquidation of the political antique models through diverse esthetical genres during the late XVIII<sup>th</sup> and early XIX<sup>th</sup> centuries in Diderot's *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1782), the poetry and the prose of André Chénier, the theater of Marie-Joseph Chénier, David's paintings and Chateaubriand's *Essai sur les révolutions*.

Key words: Diderot, André Chénier, Marie-Joseph Chénier, David, Chateaubriand, politics, antique, esthetical, model, stoicism, Seneca, Justus Lipsius, mimesis, tragedy, neo-classicism, Winckelmann

## TABLE DES MATIERES

Dédicace	2
Remerciements	3
Résumé	4
Résumé en anglais	5
Table des matières	6
Liste des tableaux	8
Introduction	9

<b>I. La résurgence et la réanimation des modèles antiques dans l'<i>Essai sur les règnes de Claude et de Néron</i> de Diderot</b>	<b>19</b>
I.1. La libre appropriation des historiens classiques et la redéfinition des modèles héroïques de l'Antiquité	20
I.2. L' <i>Ethos</i> princier et la nature du Peuple : <i>prudentia, justitia, auctoritas, ingenium populi</i>	47
I.3. Une réflexion politique théorique	74

<b>II. La réactualisation révolutionnaire des modèles antiques</b>	<b>94</b>
II.1. André Chénier :	
de l'imitation à l'invention, de la poésie à la politique	95
II.2. Marie-Joseph Chénier : une fidélité ambiguë aux modèles antiques	141
II.3. David : la peinture des corps entre l'antique et le contemporain	178
II.3.a. Le néo-classicisme : Winckelmann et le Beau	179
II.3.b. La politisation de l'esthétique picturale	192
II.3.c. Une dépolitisation de l'esthétique picturale :	
le retour au Beau idéal	219
<b>III. Le démantèlement des références antiques dans <i>l'Essai sur les révolutions</i> de Chateaubriand</b>	<b>227</b>
III.1. De l'ancienneté des hommes à l'ancienneté des révolutions	228
III.2. Les parallèles des Anciens et des Modernes	239
III.2.a. De la supériorité des Anciens : la fin des illusions modernes	248
III.2.b. De l'ancienneté des Anciens : la liquidation de l'Idéal antique	252
III.3. L'épuisement des modèles : le deuil du gouvernement idéal	257
III.4. La reprise de 1826 : la modernité des modernes	265
Conclusion	274
Annexe	287
Bibliographie	296

## LISTE DES TABLEAUX

Fig. 1	<i>Antinoüs du Belvédère</i>	p. 287
Fig. 2	<i>Hercule Farnèse</i>	p. 287
Fig. 3	<i>Apollon du Belvédère</i>	p. 287
Fig. 4	<i>Le Serment des Horaces</i> , 1784, David	p. 288
Fig. 5	<i>Tyrannicides</i>	p. 288
Fig. 6	<i>Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils</i> , 1789, David	p. 289
Fig. 7	<i>Buste de Brutus</i>	p. 289
Fig. 8	<i>Le Serment du Jeu de Paume</i> , 1791, David	p. 290
Fig. 9	<i>Le Triomphe du Peuple français</i> , 1794, David	p. 290
Fig. 10	Indicateur du <i>Serment du Jeu de Paume</i>	p. 291
Fig. 11	<i>Marat à son dernier soupir</i> , 1793, David	p. 292
Fig. 12	<i>Derniers moments de Lepeletier de Saint-Fargeau</i> , 1793, David	p. 293
Fig. 13	<i>La mort du jeune Bara</i> , 1794, David	p. 293
Fig. 14	<i>Les Sabines</i> , 1799, David	p. 294
Fig. 15	<i>La Bastille dans les premiers jours de sa démolition</i> , 1789, H. Robert	p. 294
Fig. 16	<i>Léonidas aux Thermopyles</i> , 1814, David	p. 295
Fig. 17	<i>L'Amour et Psyché</i> , 1817, David	p. 295

## **INTRODUCTION**

L'Antiquité constamment construite, déconstruite, réécrite semble avoir accompagné l'homme pendant des siècles dans sa marche vers la modernité. Ce constat liminaire peut paraître une évidence alors qu'il est, en vérité, complexe, multidisciplinaire et ambigu – ambiguïté, d'ailleurs en partie responsable du succès de l'Antiquité. Ce constat occulte en fait les questions de la vision de l'Antiquité en jeu et du public qui l'utilise et la diffuse. Toutefois, il est parfaitement possible d'examiner chaque période historique afin de répondre à ces questions. Les divergences contextuelles qui se multiplient et se complexifient au fur et à mesure de l'« éloignement » spatial et temporel de l'Antiquité, donnent nécessairement lieu à des interprétations protéiformes en fonction des époques et des épistémès. L'Antiquité chez les Pères de l'Eglise est distincte de celle des humanistes du XVIe siècle, celle-ci étant également différente de l'Antiquité telle que la représente la Cour du Roi Soleil. Pour ces diverses époques, les représentations de l'Antiquité, les enseignements qu'on y puise, influent, à l'aube de l'ère chrétienne, sur la formation des grands principes du christianisme, à la Renaissance, sur l'émergence de l'humanisme, et avec Louis XIV sur la mise en scène du pouvoir absolu du monarque.

Ce qui unit ces regards portés sur les sources antiques, c'est que l'Antiquité, dont la supériorité est tantôt justifiée, tantôt fantasmée, se voit érigée en modèle. Elle s'affirme ainsi non seulement comme l'autorité ultime communément acceptée, mais elle devient le biais par lequel celui qui s'y réfère s'attribue cette même prépondérance. Bien entendu, ce rétablissement périodique du pouvoir des modèles antiques (qu'ils soient esthétiques,

philosophiques ou politiques) surtout face au christianisme et à certains courants « modernistes » masque des tensions et des rapports de force aussi complexes qu'épineux.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle ne fait pas exception. Mais dans ce siècle des philosophes s'opèrent une rupture majeure quant à l'usage des références antiques et quant aux enjeux dont ces dernières sont porteuses.

Il serait bien évidemment fallacieux de proposer une date, un événement qui marqueraient cette rupture par rapport à ce qui précède, puisqu'il semble que ces grands changements s'opèrent insensiblement, insidieusement. Même si nous rejetons toute schématisation de cette période infiniment complexe, nous avons pris le parti d'élire la crise parlementaire où les modèles politiques antiques surgissent massivement – comme point de départ d'une étude qui embrasse par ailleurs la Révolution et son dénouement.

A la différence de la première moitié de ce siècle dans laquelle l'influence antique est plutôt réduite à une mode emphatique<sup>1</sup>, dans la seconde moitié, à l'instar de Janus, l'Antiquité présente deux visages : l'un tourné vers le passé et l'autre vers l'avenir. Cette double perspective accompagne en effet l'éclatement politique déclenché par la crise

---

<sup>1</sup> Sans mentionner pourtant des œuvres majeures qui ont incontestablement contribué à forger une nouvelle historiographie et une nouvelle approche de l'Antiquité, parmi lesquelles il convient notamment de citer l'abbé de Vertot, *Histoire des révolutions arrivées dans le gouvernement de la République romaine* (1727) ; l'abbé Rollin, *Histoire romaine* (1738) ; Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734) ; l'abbé de Mably, *Parallèle des Romains et des François par rapport au gouvernement*, (1740), *Observations sur les Grecs* (1749), *Observations sur les Romains* (1751), *Entretiens de Phocion, sur l'introduction de la morale avec la politique, traduits du grec de Nicoclès, avec des remarques* (1763), *Observations sur l'histoire de la Grèce, ou Des causes de la Prospérité et des malheurs des Grecs* (1766).

parlementaire en 1770. Rappelons que la création d'une Cour plénière composée de juges nommés – à l'initiative du Chancelier Maupeou – déclencha la forte opposition des robins qui, tout en prétendant restaurer leurs prérogatives, affirmèrent leur ambition de peser sur l'avenir. Les références à l'Antiquité ne se limitent plus désormais au seul domaine littéraire, mais se politisent et surgissent au sein de l'espace philosophique et politique : elles justifient et confortent des perspectives diverses et ambiguës de changement.

L'Antiquité n'apparaît plus désormais comme un songe, ou un idéal perdu, mais elle devient plus que jamais réalisable. Plus que jamais, l'Antiquité est plurielle et se refuse à toute évocation au singulier. Véritable Protée, elle se modifie et se multiplie vertigineusement, reflétant parfaitement la diversité d'opinions et l'évolution du paysage politique de la France. Cette France, peut-être la protège-t-elle aussi, comme le bouclier de Persée, du regard pétrifiant de la Méduse : de la conscience d'une solitude historique. La volonté de croire que les événements et les institutions peuvent être des répliques de ceux du monde antique s'offre comme une voie de salut. Perçue comme un point de repère afin de mieux interpréter la situation historique immédiate et envisager ce qui est à venir, l'Antiquité aide à canaliser la volonté de changement dans cette expérimentation historique qui, si elle était privée de ces repères rassurants, risquerait de s'assombrir dans la terreur de l'inconnu. Les modèles antiques séduisent les Philosophes comme les anti-philosophes, les révolutionnaires comme les contre-révolutionnaires, les athées comme les croyants. C'est une période fascinante où en même temps qu'André Chénier se donne la tâche d'égaliser et de dépasser ses modèles antiques de prédilection par des procédés techniques théoriques et complexes, le peuple scande le nom de Brutus, sans savoir, bien

évidemment, de quel Brutus il s'agit : celui qui chassa Tarquin le Superbe ou l'assassin de Jules César. C'est un moment où les quiproquos béotiens existent au même titre que les références savantes, où une Antiquité sophistiquée et érudite en côtoie une autre, fruit d'une vulgarisation sans précédent.

Nous étudierons en particulier l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1778) de Diderot, la poésie d'André Chénier postérieure au départ du poète à Londres en 1787, sa prose et ses iambes, l'œuvre dramaturgique du frère de celui-ci, Marie-Joseph Chénier ; nous interrogerons également l'iconographie de David qui traverse une grande partie de cette période et enfin nous étudierons l'*Essai sur les révolutions* (1826) de Chateaubriand.

Dans ce travail, nous porterons notre attention non pas aux topoï qui constituent sans doute un objet d'étude à part entière, mais au choix des modèles politiques antiques effectué dans les textes que nous avons retenus.

Dans cette période, l'Antiquité exerce plus que jamais son influence sur le plan esthétique. Or cette influence n'est pas sans lien avec les modèles politiques. La recherche de l'« invention » ne connaît plus de limites et tout se mêle : l'esthétique, la politique, la philosophie. Les frontières entre ces disciplines n'ont jamais été plus ténues. Il nous paraît donc nécessaire d'étudier les différents modèles génériques que propose la diversité de notre corpus tels qu'ils relèvent du fragment, de la poésie, de la tragédie, de l'iconographie et du genre même du parallèle (qui permet la mise en regard de la modernité et de l'Antiquité).

Nous tenterons dans un deuxième temps de dégager les enjeux dont les modèles politiques antiques sont révélateurs. Quels sont ces modèles ? Quel statut leur est réservé ? S'agit-il vraiment de modèles, d'objets d'imitation ? A qui sont-ils destinés ?

Nous nous interrogerons de plus sur l'évolution et l'essor de ces modèles au cours de cette période. Peut-on véritablement parler d'évolution ? Il semble qu'il s'agit plutôt d'une résurgence à comprendre au sens propre, impliquant une présence lointaine et constante quoique parfois « souterraine » dont elle serait la réapparition. L'Antiquité toujours plus ou moins présente occupe le devant de la scène dans cette période d'une manière inédite. Mais cette résurgence semble atteindre son paroxysme dans la période révolutionnaire avant de s'évanouir ou plutôt d'être liquidée par la suite. Mais une question se pose : la résurgence ne porterait-elle pas en elle-même sa liquidation ? Quelles fins servent alors ces modèles politiques antiques ? Et enfin quel dépassement leur liquidation accomplit-elle ?

Les réponses à ces questions mettent en jeu divers problèmes : celui de l'autorité de la religion, celui de la définition des identités collectives et individuelles, celui des principes du gouvernement idéal et des liens entre l'éthique et l'esthétique ; ce sont là les grands chantiers politico-philosophiques incontournables qui s'ouvrirent avec la Révolution française.

Dans le premier chapitre, nous étudierons *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* de Diderot, texte dans lequel le philosophe intervient comme le défenseur voire le porte-parole de Sénèque. Bien qu'a priori le caractère apologétique ne puisse être déduit du « simple » titre, Diderot désire rendre à Sénèque la place que ce dernier a perdue. Cette

figure de Sénèque, la prise en compte de son échec politique renvoient de fait à la personnalité même de Diderot et à son engagement dans l'histoire même de son temps. Par le parallélisme suggéré entre Diderot et Sénèque, l'apologie de l'autre tend à s'infléchir en autojustification.

Les textes de Diderot sont souvent marqués par la manifestation d'une recherche euristique de la vérité qui s'inscrit délibérément dans la tradition de la maïeutique socratique, ce qui permet de comprendre la place privilégiée du dialogue. Or dans ce texte, la forme de l'essai remplace celle du dialogue. L'objectif de l'apologie platonicienne semble avoir toutefois changé ; Socrate et Sénèque représentent deux types de philosophes profondément différents. Socrate incarne l'image du philosophe modèle, infaillible, parce que libre et indépendant. Alors que Sénèque est « engagé » dans la cité, dans un contexte où l'échec du philosophe semble inéluctable face à Néron, figure de despote par excellence. L'*Essai* met en scène la dynamique extraordinaire des rapports entre le Philosophe et le Tyran dans une Rome déjà bien avancée sur la voie de la décadence. Mais derrière ces enjeux personnels et les aspirations *tacitiennes* du philosophe, semble se cacher un autre texte encore plus complexe et plus lourd d'enjeux.

Nous analyserons les procédés que mobilise Diderot pour construire, en apparence, le panégyrique de Sénèque, mais qui sont en fait révélateurs d'une approche nouvelle de l'Antiquité. Pour cela, nous regarderons de près le choix et l'usage des références antiques et ensuite nous nous interrogerons sur les rapports entre Néron et Sénèque, question qui permet à Diderot d'aborder la question de son engagement politique personnel, et d'aller encore plus loin quant aux rapports entre le Prince et le Philosophe, et ce, dans un cadre

plus abstrait et théorique. Pour ce faire, le philosophe aura besoin de régler un certain nombre de comptes dans les domaines théologiques, philosophiques et politiques. Mais réussira-t-il à proposer un système politique alternatif dans lequel il définirait les rôles du prince, du philosophe et du peuple grâce à des modèles antiques ?

Ce retour à l'antique attesté par le texte de Diderot, se modifie à la veille et au cours de la Révolution avec l'appel aux figures démocratiques positives de l'Antiquité. Le terme « révolution », avec sa double signification, politique (signifiant une rupture politique avec ce qui précède) et astronomique (désignant un retour en arrière, plus précisément au point de départ d'un mouvement cyclique), assume tout son sens dans la Révolution française en ce que celle-ci s'affirme comme rupture (Ancien Régime), mais aussi en ce qu'elle revient sur l'Antiquité comme source de modèles.

Les topoï antiques prolifèrent de surcroît avec l'affirmation d'une volonté optimiste d'ériger une société vertueuse à la manière des Athéniens (première démocratie fondée sur l'égalité politique), des Spartiates (société égalitaire animée par une vertu républicaine austère) ou encore des Romains (république par excellence). Chaque modèle renvoie à des particularités pour l'établissement d'un ordre fondé sur les valeurs de liberté et d'égalité, notions directement empruntées à l'Antiquité. Il n'est pas grand souci dans tout cela de l'exactitude des références ou du caractère réalisable de la tâche.

Les œuvres respectives d'André Chénier, poète, helléniste et de Marie-Joseph Chénier, son frère tragédien, témoignent chacune à leur manière de la force des modèles antiques. André et Marie-Joseph Chénier sont les exemples parfaits de la nature de cette imprégnation des modèles antiques même si leurs divergences artistiques et politiques sont

de plus en plus manifestes au fil du temps. La lecture parallèle des œuvres des deux frères peut permettre de comprendre jusqu'à quel point le réseau commun des références à l'Antiquité pouvait s'accommoder de divergences politiques de plus en plus radicales.

Chez André Chénier, nous questionnerons le rapport à l'Antiquité d'abord sur le plan esthétique et nous nous focaliserons notamment sur le concept d'« invention » que propose le poète. Nous en étudierons les éventuelles répercussions sur le domaine politique. Le chapitre consacré à André Chénier nous permettra également d'aborder la question des topoï antiques tels qu'ils furent utilisés par les révolutionnaires, et notamment par Marie-Joseph Chénier lui-même.

Chez celui-ci, derrière l'ambition de revenir aux origines politiques de la tragédie, apparaît l'objectif d'inculquer vertus et valeurs au peuple.

Le développement de l'école de David, et plus globalement de ce que l'on nomme communément le mouvement néoclassique, qui naît en réaction au maniérisme rococo de la première moitié du siècle au moment des découvertes d'Herculanum et de Pompéi (1748), est parallèle à l'essor des références politiques à l'Antiquité. Peindre le corps idéal et envisager la République idéale vont de pair. La peinture suit dès lors la triade platonicienne en exposant des citoyens (sujets souvent masculins) porteurs de la vertu, (la *virtus* latine comme première valeur républicaine et ayant l'homme (*vir*) comme sujet) beaux, bons et vrais, au service de la République. Sous le pinceau de David les questions abordées à propos de l'individu chez Diderot, du citoyen chez André Chénier et du peuple chez Marie-Joseph Chénier semblent converger avec les références à l'Antiquité. L'Antiquité est désormais actualisée en même temps que l'actualité est *antiquisée*.

Thermidor met fin à l'optimisme et à la naïveté et les modèles antiques semblent s'épuiser. Il importe de comprendre les modalités mêmes de cet épuisement qui paraît indissociable de l'expérience de la Terreur. Vidée de significations politiques, l'Antiquité semble devenir de nouveau une mode. Dès lors, un retour au connu, à savoir aux valeurs chrétiennes, s'impose. Il est évident que ce ne pouvait être qu'en l'absence du regard du Dieu chrétien, affaibli par les Philosophes - même si Robespierre tenta de le remplacer par l'Être suprême-, qu'avaient pu se développer les références aux sociétés païennes.

C'est dans ce contexte que Chateaubriand, émigré à Londres, écrit *L'Essai sur les Révolutions*. Avec Chateaubriand, nous verrons comment opère le parallèle comme genre qui est sous-jacent à tout rapprochement entre les civilisations antiques et la France révolutionnaire et les enjeux dont il est porteur. Nous analyserons par ailleurs le rôle que jouera le christianisme face à l'Antiquité, le christianisme qu'avait désiré évincer Diderot.

Ce travail de lecture des auteurs antiques par l'intermédiaire des œuvres des Lumières est quelque peu paradoxal, car en signalant ici et là la contamination épistémologique de la subjectivité des écrivains, nous n'échappons sans doute pas à notre propre subjectivité (à la fois personnelle et contemporaine). Nous espérons que cette subjectivité inhérente au travail critique, contribuera à enrichir les diverses manières d'appréhender et d'interpréter ces textes sans pour autant les systématiser ou les figer, vœu que nous avons tenté de respecter tout au long de cette étude.

**LA RESURGENCE ET LA REANIMATION  
DES MODELES ANTIQUES  
DANS  
*L'ESSAI SUR LES REGNES DE CLAUDE ET DE NERON* DE DIDEROT**

I.1. LA LIBRE APPROPRIATION DES HISTORIENS CLASSIQUES ET LA  
REDEFINITION DES MODELES HEROÏQUES DE L'ANTIQUITE

*L'Essai sur les règnes de Claude et de Néron et sur les mœurs et les écrits de Sénèque pour servir d'instruction à la lecture de ce philosophe* (1782), la dernière œuvre publiée du vivant de Diderot, fait partie des textes peu étudiés du philosophe. Sans doute, parmi les raisons de cette « négligence », peut-on relever la nature aporétique de l'œuvre dans la forme aussi bien que dans le contenu. Pourtant l'*Essai* peut être considéré comme une symbiose parfaite de la pensée du grand philosophe, une pensée qui se refuse à toute systématisation, qui se nourrit en permanence de paradoxes, manœuvrant merveilleusement la machine dialectique et exigeant de la part du lecteur une attention toujours alerte et un esprit infiniment « éclectique ».

Outre les résistances du texte comme objet, singulières sont également les circonstances dans lesquelles il est conçu. Il convient de rappeler que l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* est entrepris par Diderot à la demande de Nageon, en vue de constituer le tome VII des *Œuvres de Sénèque traduites en français par feu M. Lagrange*. La première mouture suscitant d'acribes critiques, taxée entre autres de « chef-d'œuvre de démence littéraire; monument inouï de délire »<sup>2</sup>, Diderot, au point de risquer sa santé<sup>3</sup>,

---

<sup>2</sup> *Annales politiques*, 1779, VI, 47

<sup>3</sup> Selon le témoignage de la fille de Diderot, Madame de Vandeuil, son père y passe jusqu'à quatorze heures par jour : « Depuis son retour il s'est occupé de divers petits ouvrages qu'il n'a point

travaille sur une seconde édition qui ne paraît que quatre années plus tard : une version amplifiée où le philosophe multiplie ses attaques contre Rousseau, répond aux critiques, se défend et défie les autorités. Le titre, comme le reste du document, est rectifié. Le philosophe y modifie les places de la « politique » et de la « philosophie » : *Essai sur les règnes de Claude et de Néron et sur les mœurs et les écrits de Sénèque pour servir d'instruction à la lecture de ce philosophe* remplace *Essai sur la vie de Sénèque le philosophe, sur ses écrits et sur les règnes de Claude et de Néron* et donne, désormais, le dernier mot au philosophe. L'œuvre finale devient une entreprise colossale, détachée de sa « raison d'être » initiale. Contrairement à la première mouture publiée avec approbation et privilège du roi<sup>4</sup>, la deuxième version ne se voit accorder qu'une permission tacite et elle est prétendument publiée à Londres.

Compte tenu de sa genèse, réponse à une commande précise, l'*Essai* pourrait parfaitement être considéré comme une œuvre de circonstance ainsi que l'ont suggéré certains critiques comme Arthur Wilson<sup>5</sup>. Or, admettre cette finalité supposée conduirait, de manière erronée, à sous-estimer la portée de l'œuvre dans ses ambitions

---

imprimés [...] ; mais ce qui ruina, détruisit le reste de ses forces, fut l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, et une besogne dont il fut chargé par un de ses amis. Il avait tellement résolu de trouver Sénèque pur, juste, grand, digne de ses préceptes, qu'il n'est point de livres où ce philosophe soit nommé qu'il n'ait lus [...] ; il travaillait quelquefois quatorze heures de suite [...] Il commença alors à se plaindre tout à fait de sa santé [...] ; il mangeait moins, il sortait moins : pendant trois ou quatre ans il a senti une destruction dont les étrangers ne pouvaient s'apercevoir», *Mémoires de Madame de Vandeul* dans *Œuvres Complètes, Le modèle anglais*, Tome I, Hermann, Paris, 1975, p. 31-32

<sup>4</sup> Le texte de l'approbation : « J'ai lu par ordre de Monseigneur le Garde des sceaux, l'*Essai sur la Vie et les écrits de Sénèque servant de suite à la traduction de ses oeuvres*, et je crois qu'on peut en permettre l'impression. A Paris, ce 25 novembre 1778. Coqueley de Chaussepierre. Le privilège se trouve à la fin du Tome sixième des *Œuvres* de ce Philosophe ». De l'imprimerie de Didot l'aîné.

<sup>5</sup> Wilson Arthur M., *Diderot*, New York, Oxford University Press, 1972

contemporaines et universelles. N'oublions pas que les *Œuvres de Sénèque* sont conçues dans un climat philosophique et politique tout à fait singulier. Sur le plan philosophique, Lagrange avait entrepris la traduction et l'édition, encouragé par le baron d'Holbach qui « cherchait dans le stoïcisme une caution de son matérialisme athée »<sup>6</sup>. Les *Œuvres de Sénèque* font partie du « projet matérialiste » du baron d'Holbach au même titre que son *Système de la nature* (1770) et sa *Morale universelle* (1776), en ce qu'elles forgent une défense pour Sénèque qui, considéré comme le point vulnérable du courant stoïque par sa prétendue incohérence entre les actes et les préceptes, récupéré par les philosophes/matérialistes, devient, par excellence, objet d'attaque. Outre l'aspect panégyrique, l'œuvre est aussi un protreptique pour la cause matérialiste vitaliste. Quant au paysage politique, rappelons que lorsque Diderot écrit l'*Essai*, le rêve d'un despotisme éclairé n'est plus qu'un mauvais souvenir qui porte le nom de Catherine II. En France, l'heure n'est pas non plus à l'optimisme : la crise parlementaire a laissé augurer une nouvelle phase de conflits contre l'absolutisme. Ainsi, Diderot entreprend-il, certes, ce projet de l'*Essai* à la demande de d'Holbach et de Lagrange, mais il saisit parfaitement l'occasion d'y adjoindre des enjeux complexes et multiples, qu'ils soient politiques, philosophiques au d'ordre personnel.

La juxtaposition des deux moutures constituerait, sans aucun doute, un objet d'étude à part entière. Pour notre travail, nous prendrons comme référence la deuxième

---

<sup>6</sup> Laurent Versini, *Diderot, Œuvres*, Tome I, p. 965

version selon l'édition d'Hermann, signalant toutefois, au lecteur, les modifications apportées, à l'aide de soufflets.

- **La dimension fragmentaire de l'œuvre**

Avant d'aborder tout autre analyse, nous nous proposons de nous arrêter sur la forme même de l'œuvre, qui se distingue apparemment par l'absence de tour dialogique explicite pourtant cher à Diderot. A première vue, le manque apparent de recours à la maïeutique contraint ou plutôt encourage l'auteur à adopter une posture d'énonciateur de vérité, sans mise en question préalable. Et pourtant, cette manière ne facilite pas pour autant l'accès à l'œuvre. Diderot abandonne peut-être les dialogues, mais il tisse un texte discontinu, fragmenté, qui défie toute tentative d'organisation et de schématisation. Le choix d'une forme fragmentaire paraît tout à fait cohérent avec les enjeux dont le texte est porteur : à l'image du stoïcisme, surtout de l'époque impériale, cette forme pose la question du partage de l'être et du paraître.

D'ailleurs, dès l'incipit, Diderot fait allusion à La Rochefoucauld pour qui la question de la cohérence des actes et des paroles est essentielle : « <Je ne compose point, je ne suis point auteur> [...] Si l'on n'entend que moi, on me reprochera d'être décousu [...] ; et l'on me lira, je ne dis pas avec autant de plaisir, comme on lit les Maximes de La Rochefoucauld, et un chapitre de La Bruyère »<sup>7</sup>. Diderot renouvelle son allusion et

---

<sup>7</sup> *Essai*, I, §1, p. 36

souhaite à l'ouverture du deuxième livre que l'*Essai* soit lu comme les *Maximes* de La Rochefoucauld : « <Lisez le reste de mon ouvrage comme vous liriez les Pensées détachées de La Rochefoucauld >»<sup>8</sup>. Dans ces chapitres liminaires des deux livres, Diderot avertit le lecteur sur l'aspect « décousu » de l'œuvre et explique son goût pour les formes brèves par sa volonté d'être lu comme les *Maximes*. Or, c'est un désir doublement curieux quant à son choix de référence et d'auteur et d'ouvrage. En effet, La Rochefoucauld, disciple de Saint Augustin, réfute catégoriquement la tradition humaniste qui tente de réconcilier pensée chrétienne et pensée antique, et ce, paradoxalement, à une époque où Sénèque est considéré comme un des maîtres de la pensée moraliste notamment dans le milieu ecclésiastique. L'hostilité de La Rochefoucauld envers la philosophie antique est explicite : le frontispice des *Maximes* exhibe un Sénèque démasqué par l'Amour de la Vérité. Et l'épigraphe confirme ce que suggère le frontispice : « Nos vertus ne sont que des vices déguisés ». Diderot, lui-même fait référence à ce fameux frontispice en apostrophant le jeune duc de La Rochefoucauld-Liancourt, petit-fils du grand moraliste :

« <Jeune> seigneur, toi qui ne pris aucun des vices de la cour où ton rang et ta naissance t'appelaient ; toi qui es fait pour croire aux vertus, parce que ton âme en est remplie, tu ne permettras pas que ce frontispice où l'on a vu le masque séduisant de la vertu sur le visage du vice, reparaisse à la tête de l'ouvrage ingénieux et profond de ton aïeul ; tu briseras ce buste injurieux au-dessous duquel on lit *Sénèque* et tu ne souffriras pas qu'il insulte à jamais au plus digne des mortels »<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> *Essai*, II, §1, p. 230

<sup>9</sup> *Essai*, I, §105, p. 188

Tout en rendant hommage à « l'ouvrage ingénieux et profond » en dépit de son hostilité à la philosophie antique, païenne, Diderot ne questionne pas la place méritée de Sénèque en tête de l'œuvre. Sa volonté n'est pas d'enlever le nom de Sénèque, mais d'enlever le « buste injurieux au-dessous duquel on lit *Sénèque* ». Il rectifie l'erreur « injurieuse » de La Rochefoucauld en inscrivant de fait l'œuvre de ce dernier dans la tradition antique à laquelle elle appartient. Car après tout, ne parle-t-on pas de sénéquisme pour désigner le style coupé des maximes ? N'est-ce pas Sénèque lui-même le père des moralistes ? Le genre fragmentaire, n'est-il pas un héritage des textes antiques ?

Diderot épuise tous les avantages qu'offrent les fragments, dont celui de la possibilité de retravailler le texte. Vu l'évolution de l'ouvrage, il n'est pas impossible que Diderot eût déjà prévu les attaques et par conséquent les ripostes à la première édition. Rappelons que la deuxième mouture représente presque un doublement de volume quant à la première version. Diderot amplifie son texte original en insérant librement des commentaires. Outre leur aspect pratique qui permet des modifications sans altérer le texte, les fragments facilitent aussi les sauts entre les siècles, les rapprochements inattendus. Leur nature qui favorise la discontinuité ôte la possibilité d'une dialectique traditionnelle, mais elle propose une autre forme de dialectique entre le passé, le présent et le futur. Diderot se pose ainsi aisément comme intermédiaire entre les périodes de l'histoire et a recours constamment à des parallélismes. Ses détracteurs contemporains Royou, Grosier, par exemple, seront rapprochés de ceux de Sénèque, Dion Cassius, Xiphilin, entre autres. De même, l'apologie de Sénèque sera celle du philosophe des Lumières et Claude fera penser à bien des égards à un certain Louis XV. *L'Essai* offre donc

un va-et-vient entre les rives du Tibre et celles de la Seine, entre la cour de Néron et celle de Louis XV. A ces deux réalités séparées par des contingences chronologiques et topologiques vient s'ajouter une troisième dimension, à savoir, l'universalité porteuse de l'essence des acteurs principaux, le Philosophe, le Prince et le Peuple, sans laquelle la mise en parallèle ne saurait exister.

La position que se donne Diderot comme intermédiaire entre le passé et la postérité est en fait révélatrice d'un malaise. Le fragment est aussi une fracture. Ce trouble est d'ailleurs inhérent à l'étymon du fragment, *frango* qui signifie briser, rompre, anéantir. Le fragment est donc destructeur en même temps qu'il tend vers l'infini, symptômes parfaitement manifestes dès les premières lignes de l'œuvre. Diderot se met à la place de son lecteur : « je suis presque sûr que [...] comparant son siècle aux siècles passés, et tirant des circonstances et des caractères les mêmes conjectures sur ce que le présent nous annonce, sur ce qu'on peut espérer ou craindre de l'avenir, il referait cet ouvrage à peu près tel qu'il est »<sup>10</sup>. Pour mieux diagnostiquer son présent et prédire le futur, il est essentiel d'examiner la route parcourue. Le présent, étreint entre deux infinis, l'un anéanti et l'autre néant, est brisé. Il est en mouvement constant, tendant perpétuellement vers une éternité au moment même où il s'anéantit. Malgré l'évidence de la fugacité du présent, son épaisseur et la conscience que l'on en a varient selon les épistèmes. Le recours aux fragments est, sans doute, révélateur non seulement d'un présent troublé mais aussi d'un individualisme naissant. Comme le suggère Paul Bénichou, les fragments peuvent être les

---

<sup>10</sup> *Essai*, Livre I, introduction, p. 36

« signe[s] d'un monde perdu dont il ne reste que des morceaux » et du « manque de confiance dans les systèmes ». Ils miment, par leur manque de continuité, l'angoisse solitaire, favorisant ainsi l'emploi du « je », individu en rupture ; ce qui ajoute au caractère paradoxal de l'œuvre : en dépit de l'aspiration du philosophe à être objectif, sa subjectivité s'impose malgré lui. Or cette subjectivité n'est pas sans avantages. L'emploi du « je » octroie à Diderot l'autorité de parler de l'Antiquité au même titre que les contemporains de Sénèque. Le « je » confère certes de l'autorité au philosophe lorsqu'il aborde l'Antiquité, mais il n'est pas sans tension étant donné sa nature double, privée et publique. La séparation entre les deux telle qu'elle est préconisée par le stoïcisme est, sans doute, un des principaux enjeux de l'ouvrage.

Par ailleurs, la nature brève des fragments, par le défaut même d'espace et de développement qu'elle implique, court-circuite la discursivité. Comme l'indique Jean Lafond, « le discontinu se soustrait aux lois du discours. Il ne subit pas de loi, il fait loi »<sup>11</sup>. La vocation moraliste de l'*Essai* est d'ailleurs revendiquée par Diderot. Il cite Sénèque avant de le commenter : « < Il dit, *lettre* 38, « que la morale a plus d'énergie par pensées détachées. » Je suis de son avis ; ces pensées sont autant de clous d'airain qui s'enfoncent dans l'âme, et qu'on n'en arrache point > »<sup>12</sup>.

Ainsi, les fragments ont-ils une mission paradoxale. Ils peuvent mystifier le texte par les allers-retours spatio-temporels qu'ils impliquent, tout en y laissant des « absences », vides adressés au lecteur, qui sont des espaces de « liberté », de réflexion et de contestation.

---

<sup>11</sup> Jean Lafond, *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu*, Librairie philosophique J. Vrin, 1984

<sup>12</sup> *Essai*, II, §8, p. 251

Mais ils se posent aussi comme lois par leur manière de surgir « violente » et « brutale », marquées par l'absence d'une vraie dialectique. La totalisation du sens est mise en question, certes, mais certains faits s'imposent comme des évidences. Diderot se soumettra au jugement du lecteur dès le début de l'œuvre tout en le lui déniait. Dans la conclusion, il répond lui-même aux questions que pose l'*Essai*, entre autres sur l'innocence de Sénèque et celle de Diderot : « convenez, lecteur, que vous n'en savez rien, mais rien du tout, et qu'il serait plus difficile d'accorder les horloges de la capitale que les arbitres de nos productions, quoi qu'il y ait pour eux tous une méridienne commune »<sup>13</sup>. C'est peut-être Maurice Blanchot qui décrit le mieux le rapport évanescent qu'entretient Diderot avec son texte et le lecteur, lorsqu'il parle de la nature des fragments :

« parole d'affirmation, et n'affirmant rien que ce plus et ce surplus d'une affirmation étrangère à la possibilité – et cependant nullement catégorique, ni fixée dans une certitude, ni posée dans une positivité relative ou absolue, encore moins disant d'une manière privilégiée l'être ou se disant à partir de l'être, mais plutôt s'effaçant déjà, glissant en dehors d'elle-même, glissement qui la reconduit vers elle, dans le murmure neutre de la contestation »<sup>14</sup>.

Enfin, la disposition de l'*Essai*, rappelle, bien évidemment, les ouvrages des historiens antiques et en particulier, les *Annales* de Tacite, qui, d'une part, est connu comme l'Hippocrate de la politique, par sa perception du corps politique comme un corps médical, et d'autre part, considéré comme un modèle d'écriture aphoristique par sa brièveté et son « tacitisme ».

---

<sup>13</sup> *Essai*, II§110, p. 431

<sup>14</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 231

Outre les caractères que nous avons abordés, l'*Essai* porte aussi une ambition historique et politique manifeste ne serait-ce que dans la forme. Paradoxalement, le récit de Diderot se veut à la fois fidèle aux témoignages des anciens et indépendant de ces derniers, ce qui implique une reconstitution du récit historique à partir de plusieurs sources. Cette structure rhapsodique minutieusement construite est, de toute évidence, loin d'être fortuite. Devant la multiplicité de témoignages disponibles, se pose inévitablement la question des choix.

- **Les sources : un intertexte antique**

Le projet que se donne Diderot est de faire appel aux témoignages des historiens afin d'établir l'innocence de Sénèque. Or, Sénèque a toujours divisé les opinions, contrairement à Socrate qui fut longtemps tenu par Diderot comme philosophe modèle et sur qui l'opinion –même parmi les chrétiens – s'accorde unanimement.

Les raisons principales des divergences d'appréciation parmi les contemporains de Sénèque sont en particulier dues à l'incohérence entre les préceptes et les actes du philosophe, et plus précisément, à son goût supposé pour le pouvoir et l'argent. Comme l'indique Spanneut<sup>15</sup>, nous savons qu'alors que Juvénal et Tacite lui sont plutôt favorables, d'autres comme Quintilien et Suétone sont plus sceptiques. Les attaques de Quintilien visent surtout le style sénéquien alors que Suétone reprochera au philosophe sa complicité supposée avec Néron. Curieusement, d'autres stoïciens comme Epictète et Marc-Aurèle ne

---

<sup>15</sup> M. Spanneut, « Permanence de Sénèque le philosophe », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 4, Décembre 1980, p. 361-408

font aucune référence au philosophe de Cordoue. Quasiment oublié dans l'Antiquité tardive païenne, Sénèque est, paradoxalement, réhabilité par le monde chrétien au IIe et IIIe siècles surtout par Tertullien, Lactance et Augustin, la morale stoïcienne constituant ainsi les premiers fondements de l'éthique chrétienne. L'influence de Sénèque continue de s'exercer au Moyen Age parmi les clercs malgré quelques disputes sur sa supposée conversion au christianisme. Au XVI<sup>e</sup> siècle, Sénèque sera la figure principale de la réconciliation de la philosophie antique et du christianisme, donnant naissance au néo-stoïcisme. Juste Lipse dira : « Il n'est pas d'écrivains de l'Antiquité qui s'accordent mieux avec la piété chrétienne, que ceux de l'Ecole stoïcienne »<sup>16</sup>, alors qu'Erasme dénoncera l'incompatibilité entre la pensée stoïque et chrétienne. L'influence néo-stoïcienne perdurera au XVII<sup>e</sup> siècle où la résistance se manifeste surtout du côté des moralistes comme La Rochefoucauld, Bossuet et Malebranche. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Sénèque devient la cible par excellence dans les attaques contre les philosophes et certains courants matérialistes. Nous pensons surtout à l'œuvre de La Mettrie, *Anti-Sénèque, ou Discours sur le bonheur* (1750) qui reproche à l'école stoïque la sévérité de ses préceptes et conteste la réductibilité du bonheur au principe de la vertu.

Diderot se trouve donc confronté à un éventail important de références souvent contradictoires. Devant une telle abondance, le camp des « anti-Sénèque » sera exclu. Seront retenus Tacite, Juvénal, Suétone, Juste Lipse, et parfois Dion Cassius même si ce

---

<sup>16</sup> Juste Lipse, *Ep. Misc.* I, 33 ad. Alex Ratlum, *Ibid.* t. II, p. 46

dernier est souvent censuré par Diderot. Le choix de Diderot trahit, d'emblée, la partialité du philosophe, contrairement à l'objectif qu'il précise dès l'incipit :

« J'étais à la campagne, presque seul, libre de soins et d'inquiétudes, laissant couler les heures sans autre dessein que de me trouver le soir, à la fin de la journée, comme on se trouve quelquefois le matin après une nuit occupée d'un rêve agréable. Les années ne m'avaient laissé aucune de ces passions qui tourmentent, rien de l'ennui qui leur succède : j'avais perdu le goût de ces frivolités auxquelles l'espoir d'en jouir longtemps donne tant d'importance. Assez voisin du terme où tout s'évanouit, je n'ambitionnais que l'approbation de ma conscience et le suffrage de quelques amis. Plus jaloux de préparer des regrets <après ma mort> que d'obtenir des éloges <de mon vivant>, je m'étais dit : « Quand le peu que j'ai fait et le peu qui me reste à faire périraient avec moi, qu'est-ce que le genre humain y perdrait ? Qu'y perdrais-je moi-même ? » Je ne voulais point amuser ; je voulais moins encore être applaudi : j'avais un digne objet, celui d'examiner *sans partialité*<sup>17</sup> la vie et les ouvrages de Sénèque, de venger un grand homme, s'il était calomnié ; ou s'il me paraissait coupable, de gémir de ses faiblesses, et de profiter de ses sages et fortes leçons. Telles étaient les dispositions dans lesquelles j'écrivais, et telles sont les dispositions dans lesquelles il serait à souhaiter qu'on me lût ».

Diderot décrit les conditions dans lesquelles il entreprend ce projet pour suggérer qu'il est à la retraite, loin de toute ambition mondaine qui pourrait être un mobile de partialité. En même temps, nous savons que non seulement l'*Essai* est lourd d'enjeux philosophiques (n'a-t-il pas toute sa place dans le projet de d'Holbach ?), mais qu'aussi, sur le plan individuel, c'est, de toute évidence, un projet qui tend vers la postérité puisqu'il s'interroge sur la trace qu'il aura laissée. Pourtant, la condition d'objectivité apparaît dans les pages liminaires des deux livres : « j'avais un plus digne objet, celui d'examiner sans

---

<sup>17</sup> C'est nous qui soulignons.

partialité la vie et les ouvrage de Sénèque »<sup>18</sup> ; « Je vais parler des ouvrages de Sénèque sans prévention et sans partialité »<sup>19</sup>.

Derrière la volonté d'impartialité non seulement dans le domaine public mais aussi privé, s'articule une des grandes angoisses de l'*Essai* : la cohérence entre les préceptes et les actes d'un philosophe, problématique liée directement au souci de la postérité.

Diderot tente de contourner le problème de l'impartialité en se fiant, dit-il, à un « contemporain »<sup>20</sup> de Sénèque. A qui d'autre faire confiance, sinon au témoin le plus proche dans le temps et dans l'espace ? Au *Journal de littérature* qui affirme que : « « Le témoignage de Dion (postérieur à Sénèque de plus d'un siècle) est imposant et positif », Diderot rétorque en se demandant pourquoi « le témoignage de Tacite, presque le contemporain de Sénèque, sera[it] moins imposant et moins positif ? »<sup>21</sup>. En s'associant à Tacite, Diderot se confère l'autorité et la crédibilité nécessaires à son récit. Tacite devient le bouclier, par excellence, contre les critiques qui viseraient, d'une part, l'innocence de Sénèque et, d'autre part, l'impartialité de Diderot.

Diderot désigne « le Rembrandt de la littérature »<sup>22</sup> comme l'autorité ultime sur Sénèque. Il renvoie à maintes reprises les lecteurs aux *Annales* de Tacite :

« Lisez-le, relisez-le en entier, lisez Tacite, et jetez au feu mon apologie : car c'est alors que vous serez vraiment convaincu que ce fut un homme

---

<sup>18</sup> *Essai*, Livre I, Introduction, p. 35

<sup>19</sup> *Essai*, Livre II, Introduction, p. 229

<sup>20</sup> *Essai*, I§50

<sup>21</sup> *Essai*, I§60, p. 118

<sup>22</sup> Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, *Œuvres*, tome IV, éditions Robert Laffont, 1996, Paris, p. 1038

de grand talent et d'une vertu rare ; et que vous mettez ses détracteurs dans la classe des hommes les plus méchants et les plus injustes »<sup>23</sup>.

« < Pour m'assurer de la sublime vertu de Jean-Jacques, on me renvoie à ses écrits ; c'est me renvoyer aux sermons d'un prédicateur pour m'assurer de ses mœurs et de sa croyance. Cependant, j'y consens, mais à la condition que, pour s'assurer de la vertu de Sénèque, les censeurs me permettront de renvoyer tout autre que le fanatique de Jean-Jacques aux écrits de Sénèque et aux *Annales* de Tacite > »<sup>24</sup>.

« < que devient la certitude de l'histoire, si l'on peut contester le témoignage de Tacite ? > »<sup>25</sup>

Tacite est donc considéré comme l'ultime référence dans la reconstitution historique. Et derrière lui, apparaît çà et là une marqueterie d'œuvres diverses. Certaines seront rejetées en raison de leur éloignement dans le temps, d'autres à cause de leur mauvaise foi.

Prenons le cas de Dion Cassius. Diderot ne se privera pas de faire référence à Dion lorsqu'il s'agira d'étayer ses thèses. Mais dès que surgit la moindre contradiction avec lui, le philosophe n'hésite pas à accuser de manière virulente l'historien de Nicée. Concernant Suillius, gouverneur d'Asie sous Claude contre qui Sénèque fait un procès après la mort de Claude, Diderot favorisera la version de Tacite<sup>26</sup> au détriment de celle de Dion Cassius :

« < Il est à remarquer que Dion Cassius n'est que le paraphraste de Suillius, Xiphilin qu'un écho incomplet de Dion Cassius, et que ces trois témoignages qu'il importe d'apprécier, se réduisent à celui de Suillius, dont Tacite nous dit que ce fut un délateur vénal et formidable, un infâme justement abhorré de la multitude des citoyens, un voleur, un concussionnaire et un criminel expulsé du barreau et chassé de l'Italie > »<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> *Essai*, II§105, p. 399-400

<sup>24</sup> *Essai*, I§61, p. 122-123

<sup>25</sup> *Essai*, I, §102, p. 185

<sup>26</sup> Version que Diderot modifie d'ailleurs. Voir, plus loin.

<sup>27</sup> *Essai*, I, §60, p. 118

Plus loin, il accusera Dion de s'attaquer à Cicéron :

« Qui est ce Dion ? ce Dion que Crevier appelle *le calomniateur éternel de tous les Romains vertueux* ; qui a osé, sans s'appuyer d'aucune autorité, accuser Cicéron d'un commerce incestueux avec sa fille Tullia, et qui s'est déchaîné contre Cassius, Brutus, les hommes les plus renommés par leurs vertus, sans qu'on puisse trouver à cette étrange fureur d'autres raisons, dit Juste Lipse, qu'une incurable perversité de jugement et de mœurs...Et voilà le témoignage qu'on allègue contre Sénèque, l'homme qu'on oppose à Tacite, qui le précéda de plus d'un siècle, au censeur des hommes le plus sévère, qui fut le contemporain et l'admirateur de notre philosophe ! »<sup>28</sup>

Ailleurs, il n'hésitera pas à citer même Montaigne comme garant de ses choix, pour justifier la raison pour laquelle il « évince » l'historien grec :

« Je ne crois aucunement le témoignage de Dion : car, outre qu'il est inconstant, qui, après avoir appelé Sénèque très sage tantôt, et tantôt ennemi mortel des vices de Néron, le fait ailleurs avaricieux, usurier, ambitieux, lâche, voluptueux, et contrefaisant le philosophe à fausses enseignes ; sa vertu paraît si vive et vigoureuse en ses écrits, la défense y est si claire à aucune de ces imputations, comme de sa richesse et dépense excessive, que n'en croirai aucun témoignage au contraire ; et davantage, il est bien plus raisonnable de croire en telle chose les historiens romains que les Grecs et étrangers : or Tacitus et les autres parlent très honorablement et de sa vie et de sa mort, et nous peignent en *toutes choses* personnage très excellent et très vertueux ; et je ne veux alléguer autre reproche contre le jugement de Dion que celui-ci, qui est inévitable ; c'est qu'il a le sentiment si malade aux affaires romaines, qu'il ose soutenir la cause de Julius César contre Pompéius, et d'Antoniüs contre Cicéro »<sup>29</sup>.

Alors que la contemporanéité est retenue comme critère d'évaluation et de valorisation, Diderot écartera le témoignage de Dion, s'appuyant sur les jugements de Montaigne et de

---

<sup>28</sup> *Essai*, I, § 99, p. 177-178

<sup>29</sup> *Essais*, II, XXXII « Défence de Sénèque et de Plutarque », dans *Essai*, I, § 80, p. 150-151

Juste Lipse qui sont assurément encore plus éloignés chronologiquement que Dion de l'époque des julio-claudiens. Diderot nuance tout de même ses attaques contre Dion Cassius et soulève le problème de la fiabilité des sources antiques. L'*Histoire romaine* de Dion Cassius ne nous est parvenue que mutilée. Une partie en est seulement accessible grâce à l'épitomé du moine byzantin, Jean Xiphilin, au XI<sup>e</sup> siècle :

« Mais ce n'est pas à Dion que nous avons à répondre, c'est au crédule abrégiateur de Dion, à Xiphilin, espèce de fou, homme méchant, esprit bizarre : car ce sont deux observations très judicieuses, l'une de La Mothe Le Vayer, « qu'il est incroyable que Dion, après avoir loué si hautement la sagesse de Sénèque dans son cinquante-neuvième livre, se soit contredit si grossièrement, en le diffamant comme il fait, selon le texte de Xiphilin<sup>30</sup> », l'autre de Juste Lipse, « qu'il faut qu'un tel faiseur d'épitomé ait pris les accusations de Suillius, ou de quelque autre aussi méchant, pour les vrais sentiments de Dion<sup>31</sup> »<sup>32</sup>.

Quant à Quintilien qui accusait Sénèque surtout de corrompre la langue latine, il n'aura pas beaucoup d'autorité dans l'*Essai*. D'après Diderot, « Quintilien n'est franc ni dans sa critique, ni dans son éloge »<sup>33</sup>.

Au-delà des sources antiques, Diderot se réfère à Juste Lipse. Le recours au néo-stoïcien, témoignage le plus éloigné dans le temps, paraît d'autant plus curieux que l'immédiateté de témoignage est donnée comme un des critères importants dans le choix

---

<sup>30</sup> La Mothe le Vayer, *De la vertu des païens*, 1642, IIe partie, « Sénèque », éd. des Œuvres, Dresde, 1757, t. V., p. 328

<sup>31</sup> Juste Lipse, *Introduction à la philosophie stoïcienne*, Anvers, 1604, I, 18, p. 59 ; cité par La Mothe Le Vayer, *De la vertu des païens*

<sup>32</sup> *Essai*, I, §100, p. 178

<sup>33</sup> *Essai*, II, §103, p. 398

de référence comme nous avons pu le constater. Or, la figure de Juste Lipse est significative en ce qu'elle se démarque des autres disciples du courant néo-stoïque, souvent des hommes d'église, par sa volonté de laïcisation des philosophies antiques et de réhabilitation de la philosophie antique en marge de la théologie. Les références à ce néo-stoïcien ne sont sans doute pas anodines et méritent notre attention d'autant plus qu'elles sont parfois occultées par l'auteur.

Diderot cite quatre passages sur Sénèque et Démosthène en prétendant ne pas connaître l'auteur des citations : « Mon éditeur m'a envoyé les passages suivants dont l'auteur ou les auteurs lui sont apparemment connus »<sup>34</sup>. Or, comme le signale Jean Deprun, Diderot ne pouvait ignorer ces passages qui sont des extraits de *Judicium super Seneca* de Juste Lipse puisqu'il s'y réfère au livre I§118 dans sa réponse au discours de Dryden en citant explicitement le néo-stoïcien : « C'est l'esprit qui parle dans Sénèque et souvent, au sentiment de Juste Lipse, la force et l'impétuosité de Démosthène ». Comme dans l'exemple suivant, Diderot rapporte ces passages en français avec la version latine, sans doute, dans le but d'attester l'authenticité des citations :

« Sénèque, je dirai hardiment de toi, qu'aucun des philosophes des siècles passés ne t'égala ; qu'aucun des siècles suivants ne te surpassera dans la philosophie morale. Reçois une palme que tous les efforts de tes détracteurs ne t'enlèveront non plus qu'on n'arracherait à Hercule sa massue...*Itaque audacter pro te, Seneca, ferimus, in philosophia et proesertim morali parte vicisti qui fuerunt, qui erunt. Accipe palmam non magis quam Herculi clavim, omnes omnia faciant, extorquendam* »<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> *Essai*, II, §16, p. 264

<sup>35</sup> *Essai*, II, §16, p. 265

Ailleurs, Diderot emploie le « on » pour désigner Juste Lipse lorsqu'il parle *De la brièveté de la vie* de Sénèque : « On présume que le Paulinus à qui Sénèque adresse ce traité, était père de Pauline, la seconde femme de Sénèque »<sup>36</sup>.

Parfois, les références à Juste Lipse sont décelables par les erreurs que commet Diderot dans sa lecture du néo-stoïcien. Lorsque le philosophe évoque la famille de Sénèque, il traduit *matertera* dans *De vita et scriptis Senecae*, XV dédoublant la tante maternelle en une belle-mère<sup>37</sup>. De même, dans le livre I§104, lorsque Diderot mentionne Epicure, il le confond, selon Jean Deprun, avec Epictète, comme Juste Lipse dans *Judicium super Seneca* : « Ce qu'on a dit d'Epicure, on peut le dire de [Sénèque] : que celui qu'il ne corrigeait pas, était un déterminé scélérat à renvoyer aux tribunaux des enfers »<sup>38</sup>.

Même si l'autorité de Juste Lipse n'est pas aussi ouvertement revendiquée que celle de Tacite, il est évident que le néo-stoïcien est une source privilégiée dans la reconstruction de l'histoire et les références de Diderot à Juste Lipse ne sont pas limitées à ses citations explicites.

Quant aux sources contemporaines de Diderot, il faut surtout signaler Ansquer de Ponçol qui a publié une *Vie de Sénèque* (1776), passée presque inaperçue<sup>39</sup> contrairement

---

<sup>36</sup> *Essai*, II, §79, p. 363

<sup>37</sup> *Essai*, I, §14, p. 56

<sup>38</sup> « Simplicius parlant de l'énergie d'Epictète : celui qui y reste insensible ne peut être corrigé qu'aux tribunaux enfers ». Juste Lipse, *Judicium super Seneca et ejus scriptis*, Antverpiae, Ex officina Platiniana apud Joannem Moretum, 1605, p. 8

<sup>39</sup> Il n'y a que le *Mercure de France* qui signale la parution de l'œuvre – février, 1776, p. 127-28

à l'ouvrage de Diderot. Diderot se référera ouvertement à de Ponçol<sup>40</sup> : « Voyez la *Vie de Sénèque* qu'un auteur anonyme a publiée à la tête d'une analyse du *Traité des bienfaits*. J'ai profité plusieurs fois du travail de cet auteur, qui a eu le courage et l'honnêteté de prendre publiquement la défense de Sénèque » et il cite précisément sa source : « Le passage que je viens de citer se trouve à la page 46, édit. de Paris, 1776 »<sup>41</sup>.

Comme nous avons pu le constater, le souci de précision des sources n'est pas toujours une préoccupation centrale chez Diderot. Certes, l'*Essai* paraît comme une synthèse colossale et vertigineuse de nombreux ouvrages, « lambeaux » de la conscience humaine de l'Antiquité jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les références aux sources antiques étant incontournables, la première partie se conclut, précisément, sur un déni de plagiat :

« De combien de grandes et belles pensées, d'idées ingénieuses, et même bizarres, on dépouillerait quelques-uns de nos plus célèbres écrivains, si l'on restituait à Plutarque, à Sénèque, <à Machiavel> et à Montaigne ce qu'ils ont pris sans les citer<sup>42</sup> ! J'aime la franchise de ce dernier : « Mon livre, dit-il, est maçonné des dépouilles des deux autres. » Je permets d'emprunter, mais non de voler, moins encore d'injurier celui qu'on a volé<sup>43</sup> ».

---

<sup>40</sup> Pour plus de précisions, voir l'article de William Conroy, « Three neglected sources of Diderot's *Essai sur Sénèque* : Ponçol, Peyrilhe, L'Estoile », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 176, (1979), p. 259-271

<sup>41</sup> *Essai*, I, §42, p. 86

<sup>42</sup> Voir la note de Nageon sur les plagiats de Rousseau, édition Hermann, V, p. 436

<sup>43</sup> Montaigne, *Essais*, III, XXXII, « Défence de Seneque et de Plutarque », *Essai*, I, §127, p. 228

## ▪ La médiation de la traduction

Diderot, non seulement, « épuise » les textes antiques, mais il se les approprie librement. La majorité des citations étant en français, l'usage du latin est minimal. Le passage par le français facilite la réappropriation des œuvres antiques d'autant plus que Diderot n'utilisera pas les traductions contemporaines, même pas d'ailleurs celle de Lagrange<sup>44</sup>, pour laquelle pourtant il écrit cet *Essai*. Rappelons que Diderot, considéré comme un des meilleurs classicistes de son époque, maîtrise parfaitement le grec et le latin et qu'il a traduit le dernier livre de l'*Iliade* dans ses *Entretiens sur le Père de famille*, des extraits des œuvres de Térence et les *Histoires* de Tacite dans ses *Réflexions sur Térence* et *Principes de politique des souverains*. Selon les critiques, l'impasse sur les traductions de Lagrange ne peut être due à un manque d'accès à l'œuvre de celui-ci puisqu'elle est publiée six mois avant l'*Essai* en juin 1778. Le fait que Diderot tient à traduire lui-même les œuvres s'inscrit dans le processus que décrit parfaitement Jean Starobinski :

« Le traducteur commence par être lecteur. Il trouve, parmi les objets du monde, un texte *étranger* ; disons même : doublement étranger : ce texte est l'acte d'une autre conscience, et qui a pris la forme dans une autre langue. Traduire, ce sera mimer l'acte mental d'autrui, et le faire passer dans le système linguistique dont l'usage nous est le plus familier. Nous conférons de la sorte une présence, une efficacité accrues à ce discours : nous le faisons nôtre, sans avoir pour autant effacé la séduction d'une parole qui nous vient de loin. [...] Diderot, lecteur passionné, traducteur à livre fermé se fait auteur, pour propager la pensée dont il s'est empli »<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Voir le travail de William Conroy, *Diderot's Essai sur Sénèque*

<sup>45</sup> J. Starobinski, « Diderot et la parole des autres », *Critique* 296, Janvier 1972, p. 4, 5

Le passage par le français atteste, d'une part, une volonté d'amplification de la diffusion des textes antiques, et par conséquent de l'*Essai*, en les rendant accessibles aux moins érudits et d'autre part, facilite la réactualisation des personnages et des situations antiques. Rappelons que les sources ne sont pas toujours précisées. Et quand c'est le cas, Diderot prend souvent des libertés par rapport au texte original en insérant des gloses ou en employant divers procédés pour le dramatiser, qui visent à éliminer, ou du moins, à réduire la distanciation spatio-temporelle par rapport à l'Antiquité. Diderot fait siens les textes en contournant la question de plagiat. Il ne prétend nullement à une traduction fidèle des sources. Même s'il arrive au philosophe de faire des traductions précises des passages qu'il signale entre guillemets, il évite l'usage des guillemets lorsqu'il rapporte les textes sur lesquels il s'appuie, sans forcément les citer.

Par exemple, lorsque Diderot rapporte le discours de l'avènement de Néron, il reste fidèle à Tacite et Suétone mais, concernant le discours de Néron, Diderot évoque le témoignage de Dion Cassius et se permet d'insérer librement des détails pour dramatiser cet épisode : « Il fit ordonner par le sénat que ce discours serait gravé sur des tables d'airain, et lu publiquement tous les ans au mois de janvier. Ces tables étaient des chaînes de même métal dont il se hâtait de charger le tigre encore innocent et jeune »<sup>46</sup>. Les « tables d'airain » et les « chaînes » ne figurent pas chez Dion Cassius ; ce sont des ajouts de Diderot qui aident à dramatiser le texte.

Même lorsqu'il fait des citations précises, placées entre guillemets, Diderot ne se privera pas d'insérer des commentaires personnels. Dans le passage suivant, le philosophe

---

<sup>46</sup> *Essai*, I§38, p. 84, Dion Cassius, *Histoire romaine*, LXI, 3

par négligence ou par cocasserie aborde la difficulté rencontrée concernant les citations de Sénèque et citant le philosophe antique, il n'hésite pas à gloser en ajoutant les deux dernières phrases.

« Quand on cite Sénèque, on ne sait ni où commencer, ni où s'arrêter. Les philosophes modernes pourraient dire à leurs détracteurs ce que le sage de Sénèque disait aux siens : « Ne vous permettez pas de juger ceux qui valent mieux que vous ; nous possédons déjà un des premiers avantages de la vertu ; c'est de déplaire aux méchants<sup>47</sup>. Soyez moins empressés de surprendre nos défauts, et regardez aux vôtres, dont les uns éclatent, les autres sont cachés dans vos entrailles qu'ils dévorent. En attendant, les exemples, les exhortations ne sont pas à mépriser : laissez-nous prêcher la vertu ; peut-être que un jour ferons-nous mieux »<sup>48</sup>.

La liberté que s'accorde Diderot dans le maniement des textes originaux ne se limite pas aux détails stylistiques ou aux commentaires explicatifs, ce qui pourrait être considéré, après tout, comme l'assouvissement d'un plaisir personnel. En effet, il modifie parfois les faits eux-mêmes.

Ainsi en est-il de l'épisode à la mise en scène, très théâtrale, où Néron convoque Sénèque et Burrhus après l'échec de la manœuvre criminelle du naufrage. Fidèle au texte de Tacite, Diderot rapporte, d'abord, « l'épouvante » du prince.

Tacite : « l'épouvante l'anéantit, il s'écrie qu'[Agrippine] va bientôt accourir, avide de vengeance, qu'elle va armer ses esclaves ou soulever l'armée, ou chercher un refuge

---

<sup>47</sup> Sénèque, *De la vie heureuse*, XXIV, 4

<sup>48</sup> *Essai*, II, §71, p. 352

auprès du sénat et du peuple, en leur dénonçant son naufrage, sa blessure et le meurtre de ses amis ». <sup>49</sup>

Diderot : « Il voit Agrippine transportée de fureur amener les esclaves, animer le peuple, soulever les troupes, faire retentir de ses cris le sénat, les places publiques, raconter son naufrage, montrer sa blessure, et révéler les meurtres de ses amis ». <sup>50</sup>

Ensuite, Tacite insiste sur le mutisme des deux interlocuteurs, silence mis au compte de leur propre sentiment d'impuissance, ou davantage de leur résignation, face à la funeste alternative : l'élimination inéluctable soit d'Agrippine, soit de Néron : « Ils se turent longtemps l'un et l'autre, craignant de perdre leur temps à le dissuader, ou plutôt dans la pensée qu'on en était venu là que, si Néron ne prévenait pas Agrippine, il lui fallait périr ». <sup>51</sup>

Or ce qui fait l'objet d'une nette affirmation chez Tacite est repris par Diderot sous une forme interrogative, beaucoup plus nuancée : « Après cet attentat, jugeront-ils l'affaire tellement engagée qu'il fallait que Néron pérît, si l'on ne prévenait Agrippine ? ». <sup>52</sup> Et immédiatement après cette réflexion empreinte de doute sur la nature de leur éventuelle motivation, l'expression tranchante « Ce qu'il y a de certain », introduit l'ordre et la menace très explicites de Néron : « Parlez [...] et songez que vous répondrez de

---

<sup>49</sup> *Annales*, XIV, 7, traduction par Henri Goelzer, Les Belles Lettres, Paris, 1966 : « Tum pauore exanimis et iam iamque adfore obstans uindictae properam, siue seruitia armaret uel militem accenderet, siue ad senatum et populum peruaderet, naufragium et uulnus et interfectos amicos obiciendo ».

<sup>50</sup> *Essai*, I, §72, p. 136

<sup>51</sup> *Annales*, XIV, 7 : « Igitur longum utriusque silentium, ne inriti dissuaderent, an eo descensum credebant ut, nisi praeueniretur Agrippina, pereundum Neroni esset ».

<sup>52</sup> *Essai*, I, §72, p. 136

l'événement sur vos têtes ». <sup>53</sup> Nous ne lisons rien de tel dans les *Annales*. En revanche, Tacite enchaîne : « Puis Sénèque montra plus de résolution en ce sens qu'il regarda Burrus et lui demanda s'il fallait donner aux soldats l'ordre du meurtre ». <sup>54</sup> Diderot ne rendra pas le « *promptius* », se contentant d'indiquer que Sénèque se tourne vers Burrhus : « Sénèque regarde Burrhus, et lui demande s'il faut ordonner aux soldats d'égorger la mère de l'empereur ». <sup>55</sup> Pourtant, nous serions en droit de questionner cette « résolution ». A cet instant, en effet, pour Sénèque, l'assassinat d'Agrippine semble bien chose entendue. Seule demeure la question des moyens.

Pour ce qui est de l'inceste entre Agrippine et Néron, Diderot, suivant en cela la thèse de Suétone qu'il cite d'ailleurs dans le texte latin avec une version française ajoutée en 1782<sup>56</sup>, affirme le désir incestueux de Néron pour sa mère. Tacite, quant à lui, se retranchant derrière le témoignage de Rufus Cluvius, historien romain, contemporain de Néron et source principale de Tacite, prétend, au contraire que « dans son ardeur à maintenir sa puissance, Agrippine en vint à ce point qu'au milieu de la journée, à l'heure où Néron se sentait échauffé par le vin et la chère, elle s'offrit plusieurs fois au jeune

---

<sup>53</sup> *Idem*

<sup>54</sup> *Annales*, XIV, 7 : « Post Seneca hactenus promptius ut respiceret Burrum ac sciscitaretur an militi imperanda caedes esset ».

<sup>55</sup> *Essai*, I, §72, p. 136-137

<sup>56</sup> « On lit dans Suétone que Néron conçut de la passion pour sa mère, et <qu'il n'allait point en litière avec elle sans que ses désirs incestueux ne laissassent des traces indiscretes sur ses vêtements :> «*Quoties lectica cum matre veheretur, libidinum incestu, ac maculis vestis proditum adfirmant.* » On y lit encore qu'il admit entre ses courtisanes une femme dont < tout > le mérite était de ressembler à l'impératrice ». *Essai*, I §70

homme en état d'ivresse soigneusement parée et prête à l'inceste »<sup>57</sup>. Il ajoute, néanmoins que selon Fabius Rusticus, confrère et contemporain de Cluvius, « ce ne fut point Agrippine, mais Néron qui conçut ce désir »<sup>58</sup>.

Diderot privilégie donc là le témoignage de Suétone, tout en empruntant à Tacite le portrait de la femme impudique, prête à tout pour « soutenir son crédit et ruiner celui de sa rivale », Poppée : « elle se pare, elle sort la nuit de son palais, elle se montre au milieu de la joie tumultueuse d'un festin et de l'ivresse du prince et de ses convives. Elle se jette entre les bras de Néron ; des baisers lascifs on passe à d'autres caresses, les préludes du crime »<sup>59</sup>. L'évocation est d'ailleurs très animée : texte au présent, phrases courtes, accent mis sur le sujet et le verbe, tout porte à rendre plus visible les artifices d'Agrippine pour « captiver le cœur de son fils ».

Lorsque Diderot peint l'embraselement de Rome, il procédera de la même façon : il amalgame les récits de Tacite et de Suétone alors que leurs témoignages sont contradictoires à propos du comportement de Néron. La traduction de Diderot est très proche des deux textes. Diderot tirera des *Annales* les détails de l'incendie mais il parlera de la cruauté de Néron avec la certitude de Suétone :

« L'incendie dura six jours et sept nuits. Néron, spectateur du haut de la tour de Mécène, en habit de théâtre, chante l'embraselement de Troie. Il défend de fouiller les décombres : on en tire à son profit les restes de la fortune des incendiés ; et pour la réparation du désastre, il exige des

---

<sup>57</sup> *Annales*, XIV, 2 : « **Tradit Cluuius** ardore retinendae Agrippinam potentiae eo usque prouectam ut medio diei, cum id temporis Nero per uinum et epulas incalesceret, offerret se saepius temulento comptam et incesto paratam ».

<sup>58</sup> *Id.* « **Fabius Rusticus** non Agrippinae sed Neroni cupitum id memorat eiusdemque libertae astu disiectum ».

<sup>59</sup> *Essai*, I, §70, p. 134

contributions qui ruinent la ville et les provinces. Il dit : « Faisons en sorte que tout m'appartienne »<sup>60</sup>.

La version de Tacite est plus clémente envers Néron :

« Pendant ce temps, Néron était à Antium et il ne rentra à Rome qu'au moment où le feu approcha de la maison qu'il avait construite pour relier le Palatium aux jardins de Mécène [...] Pour soulager le peuple errant et sans asile, Néron lui ouvrit le Champ de Mars, les monuments d'Agrippa et même ses propres jardins ; il fit construire à la hâte des baraquements pour recevoir la foule des indigents ; on fit venir des vivres d'Ostie et des principaux municipes, et l'on abaissa le prix du blé jusqu'à trois sesterces. Mais toutes ces mesures manquaient leur but, la popularité : car le bruit s'était répandu qu'au moment même où la Ville était en flammes, le prince était monté sur son théâtre domestique et avait chanté la ruine de Troie, cherchant dans le passé des comparaisons avec le désastre présent »<sup>61</sup>.

Par un souci de cohérence conscient ou inconscient, Diderot peint des personnages constants dans les rôles qui leur sont distribués. Il est indubitable que la vocation apologétique de l'œuvre impose de fait une posture de certitude et ne saurait souffrir d'équivoque, ce qui impose forcément un schéma manichéen. Mais le choix de personnages, de formes stylistiques et la construction à partir de diverses sources antiques

---

<sup>60</sup> *Essai*, I, §87, p. 161

<sup>61</sup> « Eo in tempore Nero Antii agens non ante in urbem regressus est quam domui eius, qua Palatium et Maecenatis hortos continuauerat, ignis propinquaret...Sed solacium populo exturbato ac profugo campum Martis ac monumenta Agrippae, hortos quin etiam suos patefecit et subitaria aedificia extruxit quae multitudinem inopem acciperent ; subuestaque utensilia ab Ostia et propinquis municipiis pretiumque frumenti minutum usque ad ternos nummos. Quae quamquam popularia in inritum cadebant, quia peruaserat rumor ipso tempore flagrantis urbis inisse eum domesticam scaenam et cecinisse Troianum excidium, praesentia mala uetustis cladibus adsimulantem ». XV, 39

n'ont pas pour seul intérêt de mettre en scène un épisode de l'histoire déjà bien connu de tous. Ils constituent les indices d'enjeux protéiformes.

## I.2.

### *L'ETHOS PRINCIER ET LA NATURE DU PEUPLE :*

#### *JUSTITIA, PRUDENTIA, AUCTORITAS, INGENIUM POPULI*

En dépit de sa vocation principalement panégyrique, l'*Essai* peut être lu, nous le verrons, comme une tentative de redéfinition des rapports entre ces trois instances que sont le monarque, le peuple et le philosophe. Cette réflexion sur une séquence de l'histoire antique permet à Diderot de s'écarter de la tradition des traités politiques. Diderot réinvente, d'une certaine manière, le modèle du Miroir des Princes en énumérant les vertus princières non plus à partir des rois chrétiens, mais à travers une analyse historique des règnes de Claude et de Néron, bâtissant ainsi un modèle à partir des anti-modèles, procédé qui n'est pas sans évoquer une certaine lecture des modèles sculpturaux de l'Antiquité. Rappelons qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la perfection des corps humains représentés dans les sculptures grecques suscite de nombreux débats philosophiques : comment sculpter un corps idéal alors qu'il n'en existe pas dans la nature ? Est-ce à partir d'un idéal rêvé de l'artiste ? Non, répondent les philosophes. C'est en éliminant les imperfections qui sont dues aux conditions ou aux besoins de l'homme actif dans la nature. En ce sens, l'*Essai* a une dimension esthétique en ce qu'il propose un modèle idéal à partir d'une correction des anti-modèles.

Le fonctionnement d'un tel système implique les trois dimensions temporelles. L'étude d'un cas particulier du passé, à savoir Claude permet à Diderot de rapprocher

celui-ci de son contemporain Louis XV, et l'accès à l'histoire permet de prédire le futur en établissant une théorie générale, un modèle à suivre à partir des cas particuliers.

Ainsi, Diderot esquisse-t-il non seulement les vertus princières sur le plan du singulier et de l'universel comme dans un Miroir des Princes, mais il va encore plus loin en proposant l'ébauche d'un système politique qui rendrait plus difficile les dérapages possibles d'un prince dépourvu de vertus. Ce système pyramidal s'articule en trois parties : le Prince, le Peuple et le Philosophe. Le Prince et le Peuple sont placés à la base de la pyramide, liés par un rapport de réciprocité. Le Philosophe occupe le sommet, seul, au-dessus de tout autre partie.

Au-delà de la particularité formelle de l'essai historique, la démarche de Diderot est novatrice par rapport à la tradition des Miroirs des Princes en ce qu'elle introduit la figure du philosophe et la juxtapose tantôt à celle du prince, tantôt à celle du peuple, mettant ainsi en exergue les imperfections des anti-modèles.

Avec la figure du philosophe, Diderot revient, de fait, aux origines antiques des Miroirs des Princes qui remontent au stoïcisme impérial et plus particulièrement à Sénèque. En redonnant au philosophe sa place de conseiller ou de maître de prince, il oblitère la figure cléricale, écartant ainsi tout contrôle de l'Eglise sur l'Etat tel que l'avait établi la tradition médiévale. Dans sa démarche, Diderot ira, d'ailleurs, encore plus loin en proposant le philosophe comme modèle absolu dont personne paradoxalement ne saurait atteindre la perfection.

En ce qui concerne les vertus princières, nous constatons que celles préconisées par Diderot, s'inspirent plus du schéma politique de Juste Lipse bâti sur trois piliers, à savoir la

prudence, la justice et l'autorité, que du schéma traditionnel des quatre vertus dites cardinales, à savoir, la prudence, la justice, la tempérance et la force.

Mais avant d'en aborder l'analyse détaillée, il convient, peut-être, de nous arrêter sur le concept même de vertu, tant il s'agit là d'une notion fidèle de la philosophie depuis ses origines. Notion aujourd'hui, par suite d'une dévalorisation graduelle au fil des temps, banalisée, voire tombée en désuétude, « infidèle » donc à la philosophie dont elle a été pourtant un principe, pour ainsi dire, consubstantiel, jouant un rôle primordial dans le façonnement de la pensée occidentale.

L'*arete* grec désigne à l'origine le mérite, la qualité par quoi on excelle dans la fonction exercée. Peu à peu le terme se voit doter d'autres sens multiples souvent ambivalents, ce qui constitue certainement une des raisons de son succès à travers les siècles. Echappant à toute définition déterminante, son ambiguïté même devenait le garant de son modernisme indémodable. C'est aussi sans aucun doute ce caractère insaisissable qui explique sa place centrale dans l'espace philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle. La vertu paraît être l'un des concepts clés qui permettent un rapprochement avec l'Antiquité, valeur revendiquée dans un isolement frustrant, espoir d'un monde meilleur dans une décadence désespérante. Au cours de la deuxième moitié du siècle, la multiplicité et la divergence des sens dont elle sera parée, conduiront, inévitablement à sa banalisation, donc à son avilissement. La vertu demeurera tout de même comme le spectre d'un lointain passé, qui assistera à l'avènement d'un monde nouveau, s'épuisant graduellement à la suite de cette naissance, ayant été tantôt victime, tantôt bourreau.

Dans l'*Essai*, nous constatons que le concept de la vertu est une synthèse des traditions gréco-romaines. Au sens politique, à l'origine, un prince vertueux serait un prince qui exercerait excellemment sa fonction de prince. Quant à l'acquisition de la vertu, selon Platon, elle est d'abord une pensée pure en ce sens qu'elle confère une réflexivité à l'acte. Un acte n'est vertueux que s'il émane d'une pensée intentionnelle, comme le courage n'est une vertu que s'il est accompagné de la pensée. Chez Aristote, l'accent est davantage mis sur l'acte. La vertu ne peut être exercée que dans un milieu social. L'existence précédant ainsi la vertu, cette dernière peut être enseignée. En cela, Diderot semblerait renoncer à la perception aristotélicienne.

Chez les stoïciens, l'unité des vertus marque peut-être la première phase de la dévalorisation de cette dernière, dévalorisation qui s'accroît avec le christianisme, en ce sens que la doctrine chrétienne remplace la vertu par la foi. Intervient également la christianisation des quatre vertus politiques en vertus cardinales, procédé qui leur confèrera un caractère religieux, garantissant ainsi à l'Eglise son pouvoir de contrôle sur le domaine politique. Ces vertus, changeant de main, d'une certaine manière, seront chargées de surcroît d'enjeux politiques plus hétéroclites qu'au départ. Cette appropriation de la philosophie antique par les Pères de l'Eglise ne sera pas la dernière et elle modifiera la connotation de ce concept en le dotant du sens de sacrifice de soi, notion qui sera radicalisée surtout chez Kant.

Dans l'*Essai*, nous apercevons un schéma semblable à celui de Juste Lipse exposé dans ses *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex*. Les quatre vertus politiques selon la philosophie platonicienne, *prudencia*, *justicia*, *temperencia* et *fortitudo* qui constituent

l'ossature des Miroirs des Princes, se transforment chez Juste Lipse en *prudentia*, *justicia* et *auctoritas*. Selon le néo-stoïcien, comme le suggère Michel Senellart<sup>62</sup>, en raison de l'éclatement de l'unité chrétienne, l'*auctoritas* qu'exerçait l'Eglise sur le prince, doit revenir au prince comme faisant partie de l'*éthos* princier. Chez Diderot, il s'agit, semble-t-il, d'une manière de se réapproprier la philosophie antique en la dépouillant des influences ecclésiastiques.

- **Prudentia**

Plus encore peut-être que la vertu, cette notion a subi de nombreuses modifications de sens, jusqu'à perdre, pour le lecteur contemporain, sa valeur de vertu principale, alors qu'elle représente un des concepts fondamentaux de la philosophie et de la politique occidentales. Chez les philosophes grecs, elle paraît sous le nom de *phronésis*, pensée pure que Platon qualifie de « reine des vertus ». Elle peut être assimilée à *sophia*, ce qui créera d'ailleurs par la suite des problèmes de traduction chez les Latins. Selon Platon, elle est supérieure à l'acte en ce qu'elle est indispensable pour qu'un acte soit considéré comme vertueux. Chez Aristote, l'expérience prendra une place importante dans l'acquisition et l'exercice de cette vertu. Pour lui, la prudence est certes une vertu dianoétique

---

<sup>62</sup> Michel Senellart, « Le stoïcisme dans la constitution de la pensée politique. Les *Politiques* de Juste Lipse (1589) », *Le stoïcisme au XVIe et au XVIIe siècle, Le retour des philosophies antiques à l'Age classique*, Albin Michel, 1999, p. 126

appartenant au domaine de la raison mais contrairement aux autres vertus de cette catégorie, elle se requiert par la pratique.

Cicéron sera le premier à utiliser le mot *prudentia* dans sa traduction du *Timée* où il traduit *phronèsis* tantôt par *prudentia*, tantôt par *sapientia*. Enfin, il tranchera sur la possibilité d'utiliser les deux notions comme synonymes en désignant la *prudentia* comme la « science des choses à éviter et à désirer »<sup>63</sup>. La dévalorisation de *prudentia* s'accroît chez les chrétiens qui traduisent *phronèsis* comme *sapientia*. Et enfin Kant lui ôte l'aspect moral compte tenu d'un risque de rapprochement avec la ruse et le calcul comme c'est le cas chez Machiavel et plus tard chez Juste Lipse qui distingue ce type de prudence sous le nom de *prudence meslée*.

Chez Diderot, nous constatons qu'elle est conforme à la description donnée par Juste Lipse, description qui comporte trois éléments : la connaissance des choses par l'expérience (*usus*), la connaissance de l'histoire (*memoria*), et les savoirs utiles comme les langues, l'éthique, etc. (*doctrina*)<sup>64</sup>.

Les conseils donnés sont de nature parénétiq. Le prince étant dans l'impossibilité d'accéder à la sagesse, il lui est nécessaire d'acquérir le savoir pratique. C'est pour cela qu'il lui faut un conseiller, qui est en l'occurrence le philosophe.

---

<sup>63</sup> Voir *Encyclopédie de la philosophie*, La Pochothèque, Garzanti, 2002, article « prudence »

<sup>64</sup> Jacqueline Lagrée, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, Philologie et Mercure, Librairie Philosophique J. Vrin, 1994, p. 93

Diderot met en scène les rapports entre le philosophe et le prince à partir de la prise de pouvoir de ce dernier. Dans les premiers rapports entre Sénèque et Néron, le manque d'expérience de Néron est manifeste.

Autour de Néron existent deux sphères différentes où il doit triompher : son entourage immédiat et le peuple. La cour, qui se révèle un espace dangereux, offrant une scène à des jeux de pouvoir impitoyables, rend indispensable la dissimulation. Le courtisan, dans un tel environnement, ne peut survivre que s'il réussit à se dissimuler, c'est-à-dire s'il porte bien son masque. Et le masque atteint son but quand on ne le soupçonne pas. Mais il fonctionne aussi en ce qu'il trahit ; en masquant, il signale l'existence de ce qui est caché, sans le révéler pleinement :

« < Après la mort d'un souverain, les yeux inquiets des ministres, des courtisans, des grands, des politiques, de la nation, se fixent sur son successeur. On pèse ses premières démarches ; on prête l'oreille, et l'on interprète ses propos les plus indifférents ; on étudie ses penchants ; on épie ses goûts ; on cherche à démêler son caractère ; on attend que le masque se lève. Que le courtisan de la veille est vieux le lendemain ! Combien d'hommes importants tombent tout à coup dans le néant ! Ceux qui approchent le nouveau maître se composent un visage équivoque, qui n'est ni celui de la joie ou de l'ingratitude, ni celui de la tristesse ou de l'indécence. On disait à l'un d'entre eux : on ne vous a point vu à la cour depuis la mort du roi... Il répondit : c'est que je n'ai point encore trouvé ma physionomie d'événement > »<sup>65</sup>.

De même que les courtisans portent un masque, le prince est censé porter le sien que les autres essaient de décrypter. « On » l'étudie, « on » s'étudie pour « trouver [sa] physionomie », son masque approprié. Dans une telle ambiance, Néron s'avère niais, car sans masque. Celui-ci prononce l'oraison funèbre de Claude, sans être apte à mesurer les

---

<sup>65</sup> *Essai*, I, § 34, p. 80

réactions à son discours. Car, même si le masque est indispensable afin de survivre et même si la vérité peut être occultée, ce n'est pas pour autant que l'on peut annihiler cette dernière. En dépit du masque, la vérité demeure toute aussi présente :

« [Néron] prononça [l'oraison funèbre] de Claude et s'étendit sur l'ancienneté de son origine, les consulats et les triomphes de ses aïeux, son goût pour les lettres et les bonnes études...Jusque-là l'attention, la satisfaction même de l'auditoire se soutint ; mais lorsqu'il en vint au bon jugement et à la profonde politique du prince, personne ne put s'empêcher de rire<sup>66</sup>. Cependant le discours était de Sénèque, qui y avait mis beaucoup d'art. »<sup>67</sup>

L'oraison funèbre, écrite par Sénèque, malgré sa valeur oratoire, suscite des rires, événement qui révèle l'incompétence du prince : il ne sait pas mesurer la réaction d'autrui de même qu'il ignore la vérité sur le règne de Claude et les limites où l'artifice et le faux semblant doivent s'arrêter. Le philosophe, lui aussi, apparaît, comme le prince, niais, maladroit voire incompetent et par son manque d'expérience politique et par son incapacité à maîtriser l'art oratoire, qui s'avère impuissant faute de persuasion.

« < Que ma conjecture soit fausse ou vraie >, quelle tâche que le panégyrique d'un prince vicieux ; d'avoir à prononcer le mensonge dans la tribune de la vérité ; à louer la continence des mœurs privées devant une famille, devant un peuple que les débauches ont scandalisé ; la bravoure, devant des soldats témoins de la lâcheté ; la douceur de l'administration, devant des sujets qui ont vécu sous la terreur de la tyrannie, et qui gémissent encore sous le poids des vexations ! Je vois dans cette conjecture deux sortes de lâches, et l'orateur impudent qui préconise, et le peuple qui écoute avec patience ; si le peuple avait un peu d'âme, il mettrait en pièces et l'orateur et le mausolée. »<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> *Essai*, I, § 35, p. 80

<sup>67</sup> Tacite, *Annales*, XIII, 3, *Essai*, I, § 35, p. 1002

<sup>68</sup> *Essai*, I, § 35, p. 80-81

L'oraison funèbre qui n'est qu'une coutume, qu'une formalité à remplir, devient, à cette occasion, un outil qui dévoile la vérité quant à la lâcheté de l'orateur et du peuple. Le philosophe qui est, au fond, le véritable auteur de cette scène est étrangement épargné d'accusation :

« < Cependant on sait que le philosophe s'était proposé d'attacher son élève à ses devoirs sinon par goût, du moins par pudeur, en mettant dans sa bouche des discours remplis de sagesse qu'il rougirait peut-être un jour de démentir. Quoi de plus conséquent à ce projet que d'exposer le César Claude à la risée publique ? Pouvait-il dire à Néron d'une manière plus énergique : « Prince, entendez-vous ? Si vous gouvernez mal, c'est ainsi que vous serez traité lorsqu'on ne vous craindra plus. » Et l'historien ne nous suggère-t-il pas ce soupçon lorsqu'il nous apprend que Sénèque avait mis beaucoup d'art dans son discours ? Ne serait-ce pas de cet art secret dont il le loue ? > »<sup>69</sup>

Le prince ressemble plutôt à une marionnette puisque le philosophe peut « mettre dans sa bouche des discours ». Le philosophe apparaît donc comme celui qui seul a conscience de la situation, qui seul mesure les réactions, les analyse et les gère. Derrière le prince, c'est le philosophe qui gouverne en lui montrant, par négation, ce que ce premier ne devrait pas faire. C'est aussi le philosophe qui utilise le mieux son masque, qui demeure le mieux dissimulé sans que personne ne soupçonne ce qu'il tâche de faire du prince. Cette oraison funèbre est une première leçon de prudence pour le prince qui nous rappelle le commentaire de Lipse sur la fameuse phrase attribuée à Louis XI, « *Qui nescit dissimulare, nescit regnare* » : « La dissimulation est celle qui découvre le front et qui couvre l'âme. Elle

---

<sup>69</sup> *Essai*, I, § 36, p. 82

est tant nécessaire au Prince que ce vieil Empereur disait que celui ne savait régner qui ne savait dissimuler »<sup>70</sup>.

Ailleurs dans l'*Essai*, Diderot fait référence à l'expérience de Sénèque et Burrhus :

« Il y eut un moment où, à travers les propos de la ville, on remarqua la confiance que l'on avait dans ces deux personnages [Sénèque et Burrhus]. Il se répand un bruit tumultueux que les Parthes renouvellent leurs entreprises sur l'Arménie, et que Rhadamiste qu'ils ont chassé, las d'une souveraineté si souvent acquise et perdue, renonce à la guerre, et l'on disait dans une capitale où l'on se plaît à discourir : « Comment un prince à peine sorti de sa dix-septième année pourra-t-il soutenir un tel fardeau ?... Quel espoir pour l'Etat, qu'un adolescent en tutelle sous une femme !... Ses instituteurs dirigeront-ils les batailles, les sièges et les autres opérations de la guerre ?... Cependant ce serait pis encore, si ces soins étaient tombés sur un imbécile affaibli par les années et subjugué par des esclaves... *Mais une expérience qui s'étend à beaucoup d'objets a déjà distingué Sénèque et Burrhus* »<sup>71</sup>.

Sénèque, figure de confiance, se révèle un homme d'Etat par son tact et son expérience, ses connaissances n'étant pas limitées à un savoir théorique et philosophique. L'inquiétude soulevée par la jeunesse et l'inexpérience du prince qui est, de plus, sous la tutelle de sa mère, semble apaisée par la présence de Sénèque et de Burrhus, qui apparaissent, dès lors, comme les deux personnages les plus importants, incarnant l'espoir d'un règne réussi.

L'expérience de Sénèque s'avère nécessaire dans une autre occasion :

« le philosophe, par sa présence d'esprit, tira de perplexité et l'empereur et les assistants, dans une occasion où la dignité de César et l'honneur de la république paraissaient compromis. Les ambassadeurs d'Arménie

---

<sup>70</sup> Juste Lipse, *Politiques*, livre 4, ch. XXIII, avant-propos de Jacqueline Lagrée, Caen, Presses Universitaires de Caen, (collection « Bibliothèque de philosophie morale et politique »), 1994, p. 84, voir également Adriana Bakos, « *Qui nescit dissimulare, nescit regnare* : Louis XI et Raison d'Etat during the reign of Louis XIII », *Journal of History of ideas*, vol. LII, no. 3, 1991, p. 399-416 ; Christian Nadeau, « Juste Lipse : prudence politique et discipline au XVI<sup>e</sup> siècle », *Comètes Revue des Littératures d'Ancien Régime* 3, p. 4

<sup>71</sup> Tacite, *Annales*, XIII, 5, *Essai*, I, § 43, p. 88

haranguaient Néron : Agrippine s'avance, disposée à monter sur le tribunal et à présider à ses côtés. On reste immobile et muet, on ne sait quel parti prendre. Alors Sénèque s'approche de l'oreille du prince et lui dit : « Allez au-devant de votre mère »<sup>72</sup>.

Ni le César, ni ceux qui l'entourent, en matière de gouvernement, ne sont à la hauteur de la situation. La présence de Sénèque devient indispensable et pour « la dignité de César » et pour « l'honneur de la république ». Néron est trop jeune pour assumer son titre de prince et surtout en présence d'Agrippine qui est assoiffée de pouvoir. Le prince manque d'expérience lorsqu'il est question d'agir d'une façon digne d'un César. Et il s'avère ignorant quant à des valeurs qui font « la dignité de César » et « l'honneur de la république ». Ces notions paraissent trop abstraites pour un prince qui « se refusa entièrement à l'étude de la philosophie »<sup>73</sup>.

Non seulement, le savoir lui fait défaut, mais il est aussi incapable de manier la langue. La parole, le pouvoir de la manier et de la rendre immortelle sont des armes qui donnent à Sénèque la supériorité sur Néron. Diderot indique à maintes reprises que Néron est le seul empereur à qui manque le talent de manier la langue. En effet, les « grands » empereurs, même ceux qui ne sont pas connus par leur aptitude à régner, (pour diverses raisons y compris la folie) savaient utiliser la parole, dominaient l'art oratoire :

« César se plaça sur la ligne des plus grands orateurs ; Auguste eut le discours prompt et facile qui convient à un souverain ; personne ne connut comme Tibère la valeur des expressions, clair, lorsqu'il n'était pas obscur à dessein ; la tête troublée de Caligula laissa de l'énergie à son éloquence ; Claude s'exprimait avec élégance, quand il s'était préparé »<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Tacite, *Annales*, XIII, 5, *Essai*, I, § 43, p. 88

<sup>73</sup> *Essai*, I, § 116, p. 202

<sup>74</sup> *Essai*, I, § 37, p. 83

Ailleurs encore, « Caligula, ennemi de la vertu et jaloux des talents, avait surtout de la prétention à l'éloquence »<sup>75</sup>. Et Claude : « il sut écrire et parler la langue grecque ; il était orateur et historien élégant dans la sienne »<sup>76</sup>.

Les exemples de Caligula et de Claude nous permettent de déduire que l'art oratoire peut être dissocié des vertus assignées aux Césars. La possibilité d'incompatibilité entre la vertu et l'éloquence est en effet due en partie à la nature du langage en ce qu'il abrite, d'une manière simultanée, la possibilité d'une concomitance du vrai et du faux. Le langage n'est rien en dehors de lui-même. Et c'est précisément cette distance entre le réel et le langage, ou plutôt la façon de rapprocher ou l'illusion de rapprocher le langage du réel, qui donne à l'art oratoire sa grande valeur de force et de persuasion, mais aussi sa capacité de tromperie et d'illusion. Cette ouverture à la manipulation du langage est certes antinomique de la Vertu, mais elle apparaît pourtant comme une des vertus de la politique d'un César.

Dans la série des empereurs romains, Néron fait exception : il ne sait pas manier la langue : « Néron fut le seul des empereurs qui eut besoin de l'éloquence d'autrui »<sup>77</sup>. D'emblée, il est perçu comme impuissant à se servir de cet outil, le langage, outil que manipule parfaitement le philosophe : « Sénèque lui avait appris la langue grecque, l'histoire, l'éloquence et la poésie. Il fit des vers médiocres avec assez de facilité ; il ne fit

---

<sup>75</sup> *Essai*, I, § 5, p. 46

<sup>76</sup> *Essai*, I, § 34, p. 79

<sup>77</sup> *Essai*, I, § 37, p. 83

aucun progrès dans l'art oratoire »<sup>78</sup>. Le besoin qu'éprouve Néron de la parole de Sénèque est dès lors crucial. En ayant recours au talent du philosophe, Néron est privé de sa propre parole, c'est-à-dire de sa propre personne. Les mots de Sénèque, derrière lesquels demeure caché Néron, deviennent, à leur tour, en dépit du philosophe, le masque qui voile sa férocité et sa folie. Néron se distingue absolument des autres césars non pas en raison de ses crimes, mais par son manque de talent pour l'art oratoire. D'une certaine façon, il sera la bête accomplie non seulement par sa déraison et par sa violence mais aussi par son manque d'accès au langage dans sa forme sublime.

Cette lacune de Néron par rapport à la langue est perçue par Diderot comme un signe indubitable de décadence politique et morale :

« Cet art était alors sur son déclin ; et comment ce grand art, qui demande une âme libre, un esprit élevé, se soutiendrait-il chez une nation qui tombe dans l'esclavage ? La tyrannie imprime un caractère de bassesse à toutes sortes de productions ; la langue même n'est pas à couvert de son influence : en effet, est-il indifférent pour un enfant d'entendre autour de son berceau le murmure pusillanime de la servitude, ou les accents nobles et fiers de la liberté ? Voici les progrès nécessaires de la dégradation : au ton de la franchise qui compromettrait, succède le ton de la duplicité qui ment avec impudence, à la rusticité révoltée qui insulte sans ménagement, ou à l'obscurité <circonspecte> qui voile l'indignation. L'art oratoire ne pourrait même durer chez des peuples libres, s'il ne s'occupait d'affaires importantes, et ne conduisait l'homme d'une naissance obscure aux premières fonctions de l'Etat. Ne cherchez la véritable éloquence que sous les gouvernements où elle produit de grands effets, et obtient de grandes récompenses »<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> *Essai*, I, § 116, p. 202

<sup>79</sup> *Essai*, I, § 10, p. 50

Diderot semble distinguer la vraie éloquence qui ne serait pratiquée que sous les gouvernements libres de l'imitation dégradée de cet art qui serait propre aux gouvernements tyranniques. Sénèque serait alors l'exception à cette règle. Une situation historique, qui est, en l'occurrence, un gouvernement en déclin, explique l'inaptitude de Néron à manier la langue tandis que cette même situation accentue le talent du philosophe pour l'art oratoire. Car, lui demeure non contaminé par les contingences historiques, par la tyrannie et par la corruption qui l'entourent et il peut, en dépit de tout, graver son nom dans l'Histoire comme celui d'un des meilleurs orateurs de tous les temps.

Le discours de l'oraison funèbre est suivi de celui que prononce Néron au sénat :

« Néron fait son entrée au sénat [...] il n'a pas d'autre plan à suivre dans l'administration que celui d'Auguste ; il n'en connaît pas un meilleur [...] ; il n'attirera point à lui seul la décision des affaires [...] ; ne dépendra plus des intérêts d'un petit nombre de gens en faveur ; rien à sa cour ne se fera par argent ou par intrigue ; il ne confondra point les revenus de l'Etat avec les siens [...].

Si, comme on n'en saurait douter, Sénèque composa le discours que l'empereur prononça à son avènement au trône, certes il montra bien qu'il était vraiment homme d'Etat, et qu'il n'ignorait pas en quoi consiste la grandeur d'un prince, la splendeur d'un règne, et la félicité d'un peuple.

Il fit ordonner par le sénat que ce discours serait gravé sur des tables d'airain, et lu publiquement tous les ans au mois de janvier. Ces tables étaient des chaînes de même métal dont il se hâtait de charger le tigre encore innocent et jeune »<sup>80</sup>.

Ce discours trahit celui qui le prononce par la présence de son véritable auteur qui se fait sentir dans le contenu philosophique et politique aussi bien que dans la forme. Le contenu consiste à énumérer les vertus, tant prêchées par Sénèque, qui conduiraient le

---

<sup>80</sup> *Essai*, I, § 38, p. 83-84

prince à la gloire, voire à l'immortalité. Une telle « détermination » de la conduite du prince est révélatrice de la vision du philosophe et de sa conscience philosophique en ce qu'il peut accéder au monde des essences, et en l'occurrence, à l'essence du prince. Quant à la forme, l'emploi et l'itération du temps futur nous ferait penser à un enfant qui répète religieusement les promesses qu'on lui dicte sans qu'il les comprenne, précisément celles-là mêmes qui seront démenties ultérieurement. Ces vertus que le philosophe tâche d'imprimer dans la conscience du prince ressemblent à des maximes, comme s'il s'agissait de façonner un enfant pendant qu'il est encore jeune et innocent. Le philosophe semble tenter de faire ce qui dépend de lui en inculquant au prince les vertus nécessaires à l'exercice futur de la fonction impériale, lorsque, de fait, la situation ne dépendra plus du précepteur.

- **Justicia**

La justice comprend deux autres vertus qui sont la foi et la clémence. La foi implique que le prince est tenu de respecter ses engagements et ses promesses. Et la clémence, comme l'indique Jacqueline Lagrée<sup>81</sup>, occupe une place importante dans le stoïcisme impérial. Rappelons que Sénèque adresse *De Clementia* à Néron un an après l'avènement du prince. La clémence n'est pas à confondre avec la pitié ou la charité qui sont des faiblesses tout comme l'envie, puisque ce sont des émotions que l'on ressent devant le bonheur ou le malheur d'autrui.

---

<sup>81</sup> Jacqueline Lagrée, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, p. 95

La foi ou la fidélité est, de toute évidence, absente dans le règne de Néron. Non seulement Néron ne tient pas ses engagements prononcés à son avènement, mais il n'hésitera pas non plus à se débarrasser de ses fidèles comme Burrhus et Sénèque.

Quant à la clémence, pour Sénèque, « < c'est la clémence qui distingue le monarque du tyran »<sup>82</sup>. Diderot commente : « Ne serait-ce pas plutôt la justice, source du respect et de l'amour des peuples ? »<sup>83</sup>. Diderot semble comprendre le terme dans son sens moderne, le distinguant ainsi de la « justice » et de l'« amour des peuples »<sup>84</sup>. Mais il citera plus loin Sénèque qui emploie « l'amour de ses sujets » comme synonyme possible de la clémence : « La bienfaisance garde le souverain pendant le jour ; l'amour de ses sujets est sa garde nocturne »<sup>85</sup>.

En ce qui concerne la clémence, Néron est l'anti-modèle par excellence. Sa cruauté s'accroît au fur et à mesure qu'il trempe ses mains dans le sang d'autrui. Le meurtre d'Agrippine marque l'avènement du tyran qui sera en permanence hanté par la terreur :

« la terreur le saisit, sa conscience se révolte ; tandis qu'il fait courir le bruit que sa mère, convaincue d'un attentat sur sa personne sacrée, s'est défaite elle-même, il voit son image, il en est poursuivi ; il voit les Euménides avec leurs serpents et leurs torches ; [...] Dans les premiers jours il s'agite, il se lève : la nuit il croit que le jour amènera son châtiment et la fin de sa vie »<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> *De la clémence*, III, 10, 3

<sup>83</sup> *Essai*, II, § 52, p. 325

<sup>84</sup> Dans le même chapitre, Diderot s'interroge également sur le sens du mot *compatir* qu'il tente de comprendre selon le contexte stoïcien.

<sup>85</sup> *De la clémence*, dans *Essai*, II, § 53, p. 326

<sup>86</sup> Suétone, *Vies des douze Césars*, « Néron », XXXIV, 7-8 ; Tacite, *Annales*, XIV, 10 dans *Essai*, I, § 78, p. 147

Le règne de Néron, sans masque, commence véritablement, qui entraînera la mort aléatoire de tant de sujets. Diderot nous relate toute une série d'ordres arbitraires du tyran, bien loin de toute notion de clémence :

« Tandis [...] qu'il fait mourir sa tante et s'empare de ses biens ; que, pour épouser Statilia, il ordonne le meurtre de son mari ; celui d'Antonie, fille de Claude, qui refuse de prendre dans son lit la place de Poppée ; que tous ses amis ou parents subissent le même sort, entre autres le jeune Aulus Plautius, qu'il viole avant de l'envoyer au supplice ; qu'on noie Rufrius Crispinus, fils d'Othon et de Poppée, pour s'être amusé à jouer à l'empereur ; Tuscus, son frère de lait, pour s'être lavé, pendant son gouvernement en Egypte, dans des bains préparés pour le souverain ; de riches affranchis qui avaient travaillé, sous Claude, à son adoption ; le vieux Pallas, qui faisait attendre trop longtemps sa dépouille »<sup>87</sup>.

- **Auctoritas**

L'« auctoritas » désignée comme vertu, comportant trois sous-parties, (à savoir la constance dans les lois, le maintien de la puissance par l'armée, les dépenses financières et les mœurs du prince tels que les mentionne Jacqueline Lagrée<sup>88</sup>) paraît également indispensable à Diderot analyste du règne de Néron :

Diderot évoque à maintes reprises le fait que « le sénat avili restait sans autorité, les troupes prétoriennes sans discipline »<sup>89</sup>. Le tyran, au fur et à mesure qu'il établit son autorité, non par l'exercice de vertus, mais par la terreur, n'a plus aucun obstacle devant

---

<sup>87</sup> *Essai*, I, § 91, p. 166

<sup>88</sup> Jacqueline Lagrée, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, p. 95

<sup>89</sup> *Essai*, I, § 76, p. 144-145

lui pour accomplir ses volontés. Diderot parle alors d'une corruption qui atteint tous les domaines d'action de l'Etat :

« Néron est tenté de supprimer tout impôt. A Rome, cette seule action eût balancé bien des crimes aux yeux de ses sujets, aux yeux même de la postérité ; les énormes revenus des provinces, sagement économisés, auraient satisfait aux dépenses publiques.

Mais au moment où il se propose de soulager le peuple écrasé, il fait déclarer par une loi qu'il suffira d'être accusé dans ses paroles ou dans ses actions pour subir la poursuite du crime de lèse-majesté ; et la vie de personne n'est plus en sûreté, et il n'y a plus de fortune qu'on ne puisse envahir »<sup>90</sup>.

A partir de ce décret, Néron s'accorde un pouvoir illimité. Désormais, tout appartient au prince y compris les fortunes et les vies de ses sujets.

Selon le témoignage que choisit Diderot, à la suite de l'incendie de Rome, Néron « défend de fouiller les décombres : on en tire à son profit les restes de la fortune des incendiés ; et pour la réparation du désastre, il exige des contributions qui ruinent la ville et les provinces. Il dit : « Faisons en sorte que tout m'appartienne »<sup>91</sup>.

Quant aux mœurs du tyran, Néron défie toute coutume contraignante à son pouvoir et à ses désirs. Sans parler de ses rapports prétendument incestueux avec Agrippine, à la suite de l'assassinat de celle-ci, « il épouse l'eunuque Sporus, et il est épousé par l'affranchi Doryphore [...], il se couvre la tête d'un voile nuptial ; les aruspices sont appelés ; la dot est stipulée ; le lit préparé ; [...] il se marie à Pythagoras, un des infâmes

---

<sup>90</sup> *Essai*, I, § 69, p. 132-133

<sup>91</sup> Tacite, *Annales*, XV, 38-41 ; Suétone, *Vies des douze Césars*, « Néron », XXXVIII dans *Essai*, I, § 87, p. 161

acteurs de la fête, et se soumet, à la clarté des lumières, à ce que la nuit couvre de ses ombres dans l'union légitime des deux sexes »<sup>92</sup>.

L'autorité du prince est bafouée, également par de nouvelles envies qui vont à l'encontre des coutumes romaines et de « la dignité de César ».

« Néron était tourmenté depuis longtemps de la fantaisie de conduire un char et de jouer de la guitare, deux exercices peu séants à la majesté de César. Sénèque et Burrhus jugèrent à propos de se prêter à l'un de ces goûts, de peur d'avoir à condescendre à tous les deux. On fit donc construire dans la vallée du Vatican une enceinte où Néron pût se satisfaire sans se donner en spectacle.

Dans la suite, se flattant de le corriger par la honte, ils brisèrent la clôture, et montrèrent au peuple son empereur cocher. Ce moyen produisit l'effet contraire à celui qu'ils en attendaient : les applaudissements d'une capitale où il ne restait pas un sentiment d'honneur, une idée de la dignité, irritèrent et accrurent le mal »<sup>93</sup>.

Le prince désire être conducteur de char et citharède. L'espace d'action de Sénèque et de Burrhus se rétrécit au fur et à mesure que Néron devient tyrannique. Ainsi, se plient-ils au désir de Néron de conduire un char, tâchant au moins d'éviter d'accéder à son désir de devenir citharède. Or, le moyen prévu pour corriger le comportement du prince ne réussit pas : le peuple encourage le prince. Sénèque et Burrhus deviennent de plus en plus isolés par leur vertu et leur raison et ils sont finalement obligés de « condescendre » à toutes les envies de Néron : « Il ne tarde pas à instituer les jeux de la jeunesse, à monter sur la scène, à chanter, à jouer de la guitare en public »<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Suétone, *Vies des douze Césars*, « Néron », XXVIII, 3-4 ; XXIX, 1 ; Tacite, *Annales*, XV, 37 dans *Essai*, I, § 85, p. 157

<sup>93</sup> Suétone, *Vies des douze Césars*, « Néron », XX dans *Essai*, I, § 82, p. 152

<sup>94</sup> *Essai*, I, § 82, p. 152

Malgré la résistance du philosophe, les débauches de Néron ne font que se multiplier. Le déclin politique entraîne une décadence totale dans le domaine fiscal, moral aussi bien que dans celui des arts.

- **Ingenium Populi**

Quand il s'agit de définir la place du peuple dans l'équation, nous remarquons qu'à première vue, Diderot reproduit le même modèle antique qui consiste à assimiler le peuple à ce qui est vulgaire, lui niant ainsi toute valeur, non seulement par rapport au philosophe, mais aussi par rapport au prince. Il est également important de noter que l'identité du peuple est définie et précisée par opposition au philosophe, qui interdit toute affinité avec ce premier.

Diderot rappelle la réaction du peuple à l'égard de l'accusation de Sénèque :

« On pense bien que les courtisans ne manquèrent pas à leur devoir. Que ne dirent-ils pas ? Que le public ne crut-il pas ? Ennemi des hommes de génie et des hommes vertueux qui le blessent encore davantage, il ne discuta point les imputations faites à Sénèque : est-ce que le peuple discute ? Il crut le mal comme il le croirait aujourd'hui ; il est méchant, mais il est encore plus sot »<sup>95</sup>.

Le peuple est opposé non seulement à l'homme de génie et à l'homme vertueux, mais il est aussi désigné comme leur « ennemi ». Cette animosité n'est que révélatrice d'autres caractéristiques du peuple : il est certes ignorant et méchant par opposition au génie et à la

---

<sup>95</sup> *Essai*, I, § 108, p. 192

vertu, mais il est aussi réduit à la bestialité, étant donné son rapport à la langue et à la raison. Ne sachant pas manier la langue, le peuple ne discute pas. De même, il peut être facilement manipulé puisqu'il est dépourvu de raison, lacune qui entrave tout questionnement. Chez lui, « croire » est le verbe qui remplace « savoir ». Le seul trait caractéristique qu'il partage avec le philosophe, réside dans l'absence de changement, la pérennité à travers les siècles : de même que le philosophe demeure toujours l'amant de la vérité, le peuple reste toujours aussi sot.

En outre, le peuple, contrairement au philosophe, est lâche, sans courage, vulnérable aux menaces extérieures, manquant de force intérieure pour y faire face. Diderot fait référence à Sénèque : « L'exil, la pauvreté, l'ignominie, le mépris, ces terreurs du vulgaire, ne sont pour moi que des fantômes vains »<sup>96</sup>. Le peuple se soucie d'abord de survivre, à la manière des bêtes, ignorant qu'il s'agit d'abord de vivre, ce qui n'est possible qu'en philosophant : « On dit : *Vivre d'abord, ensuite philosopher*. C'est le peuple qui parle ainsi ; mais le sage dit : philosopher d'abord, et vivre ensuite, si l'on peut, ou aimer la vertu avant la vie »<sup>97</sup>. Phrase qui révèle une fois de plus le manque de conscience et l'ignorance du peuple. Le « on dit » montre aussi le manque de « caractère » voire d'« identité » du peuple, masse animale, saisi comme « multitude ». « Cette énorme bête qu'on appelle le peuple » est bien évidemment privée de toute liberté à cause de ses lacunes et de sa nature de « multitude » : « Qu'est-ce que le bonheur ? – Ce n'est pas une

---

<sup>96</sup> *Essai*, II, § 9, p. 255, en référence à *Consolation à Helvia*

<sup>97</sup> *Essai*, II, § 2, p. 238

question à résoudre au jugement de la multitude ? [...] Qu'est-ce que la multitude ? – Un troupeau d'esclaves. Pour être heureux, il faut être libre »<sup>98</sup>.

L'autre caractéristique de cette « bête » est le manque de civilité qui se tourne en violence : « <Voilà le peuple : toujours violent à outrance au moment du crime, toujours compatissant avec sottise au moment de la punition > »<sup>99</sup>.

Chez Sénèque, se manifeste, de toute évidence, le même genre de mépris et de méfiance envers le peuple. Sénèque nie tout rapprochement entre le philosophe et le vulgaire dans une de ses lettres à Lucilius :

« N'allez pas, à l'exemple de certains philosophes moins curieux de faire des progrès que du bruit, affecter dans votre extérieur, vos occupations, votre genre de vie, une originalité qui vous distingue : vous vous interdirez cet habillement bizarre, cette chevelure hérissée, cette barbe hétéroclite, et toutes ces voies détournées pour arriver à la considération. Eh ! le nom de philosophe n'est déjà que trop odieux, avec quelque modestie qu'on le porte ! – N'y aura-t-il donc aucune différence entre nous et le vulgaire ? – Il y en aura, mais je veux qu'on y regarde de près pour l'apercevoir »<sup>100</sup>.

Une différence profonde entre le peuple et le philosophe est plus que réclamée par le philosophe. Toute similarité entre ces deux catégories ou toute prétention du vulgaire à se reconnaître dans le philosophe est, effectivement, perçue comme chose indésirable, voire insultante : « Il importe peu que des fous t'admirent ; et si le peuple se reconnaît en toi, ce sera presque toujours tant pis pour toi »<sup>101</sup>. Dans ce passage, le peuple est placé

---

<sup>98</sup> *Essai*, II, § 68, p. 346

<sup>99</sup> *Essai*, I, § 60, p. 119

<sup>100</sup> *Lettres à Lucilius*, V, dans *Essai*, II, § I, p. 231

<sup>101</sup> Référence à Diogène, dans *Essai*, II, § I, p. 232

même au-dessous des fous. Car, contrairement au fou à qui manque la raison, indépendamment de sa volonté, le peuple n'a aucune excuse pour avoir choisi l'ignorance et la sottise. Le manque de la faculté de raisonner n'est pas alors la cause de l'ignorance du peuple. Ce qui entrave le raisonnement, apanage de l'individu, est la multitude du peuple, multitude qui gomme l'individu en l'intégrant au troupeau. Cette multitude ne peut être que néfaste, car la violence nourrit son ignorance, tandis que le fou demeure toujours « individu » au sens « isolé » du terme, sans la force donc que peut avoir le peuple à former « une folie collective ».

Ailleurs encore, Sénèque réclame sa singularité par rapport au peuple : « Jamais je n'ai voulu plaire au peuple : ce que je sais n'est pas de son goût ; et ce qui serait de son goût, je ne le sais pas »<sup>102</sup>. Le philosophe demeure toujours au-dessus du peuple sans aucune volonté de rapprochement. Et une démarche inverse dans ce sens effectuée par le peuple serait plutôt un signe d'échec pour le philosophe.

Par ailleurs, tout jugement est interdit au peuple. L'affinité entre Diderot et Sénèque qui permet au premier d'accéder à la vérité à travers les siècles par son apologie du disciple de Zénon, est un privilège réservé aux philosophes. Diderot exprime son indignation devant les tentatives de ses contemporains de juger Sénèque coupable :

« Et me blâmera-t-on si je m'indigne ou si je m'afflige, lorsque je vois un homme [...] parler de la vie publique et privée d'un philosophe décédé il y a près de deux mille ans et dans une contrée éloignée, avec une légèreté qu'on ne se permettrait pas s'il était question d'un

---

<sup>102</sup> *Lettres à Lucilius*, XXVIII, 10, dans *Essai*, II, § 7, p. 249

citoyen qui vivait hier, et dont la demeure n'était séparée de la nôtre que de la largeur d'une rue ou de l'épaisseur d'un mur mitoyen »<sup>103</sup>.

La différence de temps « de deux mille ans » et d'espace « d'une contrée éloignée » séparant l'apologiste de la victime, qui n'est pas une raison suffisante pour empêcher Diderot de réaliser son entreprise, apparaît comme l'obstacle majeur qui interdit à autrui de porter un quelconque jugement. Ce refus du droit à juger ne se limite pas à la vie privée du philosophe, dont l'appréciation risquerait certes d'être infondée faute de témoignages, mais aussi à sa vie publique. Or, Diderot lui-même ne peut que se référer aux mêmes sources que celles dont disposent ses contemporains, c'est-à-dire les historiens antiques. Il faut donc bien reconnaître que l'imagination de l'auteur risque d'être largement sollicitée. Ce qui unit les philosophes est refusé au vulgaire ; peu importe si en vérité Diderot réalise l'apologie de Sénèque avec la même « légèreté » qu'il dénonce chez autrui, c'est-à-dire comme si Sénèque était « un citoyen qui vivait hier, et dont la demeure n'était séparée de la [sienne] que de la largeur d'une rue ou de l'épaisseur d'un mur mitoyen ».

Cette dénonciation de la « légèreté » est répétée maintes fois :

« Et ce qui me confond, c'est la légèreté avec laquelle des hommes frivoles prescrivent des règles de conduite à des personnages d'une prudence consommée, et placés dans la plus orageuse des cours ; et cela [...] sans que leurs fausses conjectures sur ce qui se passe à deux lieues des bords de la Seine, leur inspire la moindre incertitude sur ce qui s'est passé, il y a deux mille ans, sur les rives du Tibre »<sup>104</sup>.

Certes, « les rives du Tibre » ne sont pas les « bords de la Seine » et le monde a subi des métamorphoses pendant « deux mille ans ». Mais dans ce passage, Diderot désigne

---

<sup>103</sup> *Essai*, I, § 108, p. 192-193

<sup>104</sup> *Essai*, I, § 46, p. 96-97

sans retenue le jugement que porte autrui sur Sénèque comme le résultat de « fausses conjectures » menées sans « la moindre incertitude ». De là, le philosophe semble prétendre à la vérité : lui seul peut éviter les « fausses conjectures » et juger sans « la moindre incertitude ».

Cette prétention à la vérité conduit à d'autres privilèges tels que la liberté de conscience et de jugement :

« Sénèque ! un homme célèbre par ses talents, ses mœurs, sa famille, ses dignités, ses liaisons ! D'ailleurs, que lui auraient importé les propos du vulgaire ? C'était à sa conscience à le conseiller, à l'accuser, ou à l'absoudre »<sup>105</sup>.

« Assurément, le déshonneur est dans l'opinion des hommes, l'innocence est en nous. Ferai-je le mal qu'on approuvera, ou le bien qui sera désapprouvé ? Sera-ce la voix du peuple ou celle de ma conscience que j'écouterai ? »<sup>106</sup>

Le philosophe, étant son propre juge, n'a de compte à rendre à personne. Au risque d'être jugé à tort ou à raison, il choisit toujours ce qu'il décrète être le bien, sachant qu'il est « voué » à l'innocence indépendamment de ce qu'il fait. En dépit de l'impression de l'échec, il ne peut, en vérité, jamais échouer.

De même, le philosophe est le seul dont la parole n'est pas contestée, dont la parole devient un acte ; pour le philosophe, dire, c'est faire :

« Je sais qu'il ne faut pas conclure la pureté des mœurs de la sagesse des discours, et qu'il peut arriver qu'un pervers écrive et parle aussi disertement de la vertu qu'un homme vertueux ; mais ce pervers n'est pas un Sénèque, n'a pas consumé sa vie à méditer les devoirs du sage, et

---

<sup>105</sup> *Essai*, I, § 46, p. 93-94

<sup>106</sup> *Essai*, I, § 75, p. 142

à donner des leçons de stoïcisme à ses amis, à sa mère, à ses tantes, à ses frères, à presque tous les ordres des citoyens »<sup>107</sup>.

Le philosophe, à travers le vulgaire, affirme, une fois de plus, sa supériorité sur le souverain : « La voix du philosophe qui contrarie celle du peuple, est la voix de la raison. La voix du souverain qui contrarie celle du peuple, est la voix de la folie »<sup>108</sup>. Le vulgaire, l'élément commun entre le philosophe et le souverain, au lieu de les rapprocher, ne fait que les opposer. Dans son rapport au vulgaire chacun peut se mirer : dans le cas du philosophe, le désaccord avec le peuple serait une indication de sa raison alors que la même situation pour le souverain impliquerait plutôt un signe de déraison. Car le devoir du prince est de servir le peuple. Ayant établi sa supériorité absolue sur le peuple, en faisant entrer dans le jeu le prince comme celui qui dépend du peuple, le philosophe se place au-dessus même du souverain. Seul à être « le guide du genre humain », il ne partage pas avec le souverain le sommet qu'il se réserve. Mais, en introduisant le prince dans l'équation, le philosophe accorde, paradoxalement, des droits au peuple.

Le rapport établi entre le peuple et le philosophe aboutit à une définition du philosophe par négation de ce qu'est le vulgaire. Malgré la focalisation sur l'Autre, à savoir le peuple et le vulgaire, il nous semble que le philosophe ne parle que de lui-même. L'Autre est alors presque imaginaire comme entité mais très utile comme outil pour que le philosophe puisse se présenter dans sa prééminence absolue.

---

<sup>107</sup> *Essai*, I, § 104, p. 187

<sup>108</sup> *Essai*, II, § 36, p. 297

Le discours du philosophe n'est bien évidemment nullement destiné au vulgaire ; il demeure à l'intérieur du « cercle », comme une exaltation de soi, ce qui est en contradiction avec le titre de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, qui prétend à une ambition pédagogique. Rappelons également l'élitisme du stoïcisme qui a perduré même à la Renaissance parmi les néo-stoïciens. Juste Lipse excluait explicitement le peuple comme récepteur de ses *Politiques* : « Je forclos de cette lecture les artisans et autres dans le menu peuple, item les jeunes gens quoique ja avancés aux bonnes lettres »<sup>109</sup>.

Ainsi, Diderot reproduit-il exactement le même schéma antique. Il ne le transgresse qu'en accordant plus de pouvoir au peuple, ce qui change évidemment l'équation entre le peuple et le prince.

---

<sup>109</sup> Juste Lipse, *Politiques*, III, 13, traduction de Charles Le Ber, Paris, 1697

### I.3. UNE REFLEXION POLITIQUE THEORIQUE

Autant Diderot suit de très près les modèles stoïcien et néo-stoïcien quant à la définition de l'*éthos* princier et à celle de la nature du peuple, autant il s'en détache lorsqu'il s'agira de théoriser un système politique anti-absolutiste.

Chez les stoïciens, le pouvoir a une vocation monarchique et non pas démocratique, en raison de la construction de type élitiste de la société. Cette structure rigide n'est jamais remise en cause par les disciples du Portique. Il est donc convenu que si dysfonctionnement il y a, il est généré, non pas par le système, mais par le souverain. En revanche, le caractère monarchique est irréductible à l'absolutisme, comme l'atteste l'oraison funèbre de Claude, écrit par Sénèque où le philosophe critique l'absolutisme de Claude, donnant comme modèle Auguste.

Parmi les néo-stoïciens, Juste Lipse, à son tour, non seulement adopte la même approche, mais radicalise davantage encore le pouvoir du prince tout en prônant comme le stoïcisme impérial, une dyarchie entre le roi et le sage. Dans ses *Politiques*, nous avons déjà évoqué la révision de l'autorité de l'Eglise et la diminution de son pouvoir auprès du Prince. Puisque le Prince est le garant du bon fonctionnement de l'Etat, préoccupation centrale chez Juste Lipse, le philosophe accordera à ce premier toutes les prérogatives face aux gouvernés au détriment d'une possibilité de tyrannie. A l'inverse du *Contr'un* de La Boétie<sup>110</sup>, le néo-stoïcien prône la discipline et la soumission du peuple, cela, sans toutefois faire l'apologie de la tyrannie. Il opte pour la solution d'attente passive jusqu'à la

---

<sup>110</sup> La Boétie Estienne, *De la servitude volontaire, ou, Contr'un*, Genève, Droz, 1987

disparition du tyran par crainte d'allumer la guerre civile. Avec une telle conception, le peuple se trouve privé de tout pouvoir. Perçu comme un troupeau, qui doit tout laisser faire au temps, il n'a, en attendant, qu'un droit et qu'un devoir : l'obéissance. Ainsi, Juste Lipse hormis ses contributions dans la réactualisation du stoïcisme, est-il également connu comme un des premiers théoriciens de l'absolutisme.

Chez Diderot, nous constatons que le tableau classique, repris par la tradition médiévale et humaniste, tel qu'il est développé par le philosophe dans le sillage des Anciens, est replacé dans un cadre tout à fait moderne. Le philosophe, contrairement à Juste Lipse, se souciera de modifier le système politique, avec pour objectif au mieux d'empêcher l'arrivée d'un tyran, au pire d'accélérer la disparition de ce dernier puisque la possibilité même d'avoir un tyran menacerait le bon fonctionnement de l'Etat.

Cette préoccupation centrale dans l'*Essai* n'est que l'aboutissement d'une longue évolution politique de Diderot. Rappelons que durant la période de l'*Encyclopédie* le philosophe peut être taxé d'absolutisme, position politique quasi banale dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, où il est généralement convenu que pour pouvoir réaliser les réformes nécessaires, le monarque a besoin d'un pouvoir absolu, vision selon laquelle les corps intermédiaires paraissent des obstacles, voire des parasites<sup>111</sup>.

Mais cet « absolutisme » de Diderot n'est pas sans apories. Par exemple, dans l'article « Autorité politique » (1751), Diderot tout en niant le principe du droit divin défend la souveraineté par droit d'usufruit : « la couronne, le gouvernement, & l'*autorité*

---

<sup>111</sup> Voir Albert Lortholary, *Les « philosophes » du XVIII<sup>e</sup> siècle et la Russie, Le mirage russe en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris Boivin et C<sup>ie</sup>, édit., 1951, Th. Doct. Let. Paris, 1948, N<sup>o</sup>. 34

publique, sont des biens dont le corps de la nation est propriétaire, & dont les princes sont les usufruitiers, les ministres & les dépositaires »<sup>112</sup>. Si le roi exerce son pouvoir, ce n'est pas parce que ce dernier émane d'une source divine, mais c'est grâce au consentement du peuple. Or, paradoxalement, en cas d'abus, c'est-à-dire dans le cas où le monarque outrepasserait les lois de la nature et de l'Etat, le peuple n'aurait pour tout remède que la prière :

« Quant aux sujets, la première loi que la religion, la raison & la nature leur imposent, est de respecter eux - mêmes les conditions du contrat qu'ils ont fait... ; si jamais il leur arrivoit d'avoir un roi injuste, ambitieux & violent, de n'opposer au malheur qu'un seul remède, celui de l'appaiser par leur soumission, & de fléchir Dieu par leurs prières; parce que ce remède est le seul qui soit légitime, en conséquence du contrat de soumission juré au prince régnant anciennement, & à ses descendants par les mâles, quels qu'ils puissent être; & de considérer que tous ces motifs qu'on croit avoir de résister, ne sont à les bien examiner, qu'autant de prétextes d'infidélités subtilement colorées; qu'avec cette conduite, on n'a jamais corrigé les princes, ni aboli les impôts; & qu'on a seulement ajouté aux malheurs dont on se plaignoit déjà, un nouveau degré de misère. Voilà les fondemens sur lesquels les peuples & ceux qui les gouvernent pourroient établir leur bonheur réciproque »<sup>113</sup>.

Les sujets sont donc privés de tout droit de résistance au nom du principe de fidélité au contrat de soumission juré au prince et à ses descendants. A noter que le droit de révolte et d'insurrection est légitimé en cas de puissance acquise par la violence, qui n'est qu'une usurpation : « la même loi qui a fait l'autorité la défait alors : c'est la loi du plus fort »<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> « L'autorité politique », *Encyclopédie*

<sup>113</sup> *Idem*

<sup>114</sup> *Idem*

La clé du changement de système réside donc dans le pouvoir que l'on accorde au peuple. Certes, tant que le système fonctionne, c'est-à-dire tant qu'il n'y a pas d'abus, il est plaisant de vouloir penser que le peuple est la source du pouvoir et que le prince exerce son pouvoir par usufruit. Diderot n'accorde pas encore un pouvoir réel au peuple, mais nous remarquons dans cet article déjà une avancée considérable qui est le déplacement du droit divin vers le peuple, même si cette volonté de détachement par rapport à une puissance métaphysique est incomplète puisque le philosophe propose paradoxalement comme seule issue au peuple la prière en cas d'abus de contrat. Il est difficile de savoir si cette proposition est due à un souci de censure, une manière, en sorte, de détourner l'attention de l'essentiel de son propos concernant la négation du droit divin sans pour autant nier l'existence d'une telle divinité ou si elle est tout simplement due à un réalisme de fatalité inévitable face à l'impossibilité de changer de système par le principe de la succession héréditaire : « Le sceptre de Louis XV passe nécessairement à son fils aîné, & il n'y a aucune puissance qui puisse s'y opposer: ni celle de la nation, parce que c'est la condition du contrat; ni celle de son pere par la même raison »<sup>115</sup>. Toujours est-il que le système proposé par Diderot paraît un sophisme par le fait que le pouvoir du peuple n'est pas réel. De plus, ce système qui dédivinise le pouvoir politique, joue, d'une manière contradictoire, sur le même pouvoir divin pour imposer au peuple la soumission lui interdisant toute résistance.

En 1765, l'article « Souverains » de Diderot prônera déjà une monarchie parlementaire par souci de limiter le pouvoir du monarque puisque l'excès de pouvoir peut

---

<sup>115</sup> *Idem*

mettre en cause sa légitimité<sup>116</sup>. Rappelons que philosophe distinguait les notions de despote et de tyran, en ce sens que le despote peut soumettre son peuple à sa volonté arbitraire par sa légitimité, d'où la possibilité de l'oxymore « despote éclairé » alors que le tyran n'est considéré que comme un pur usurpateur. Selon, Strugnell, la rupture avec cette vision précède même la crise parlementaire. Car, en 1769, le philosophe défend déjà la cause des futurs « insurgents » en Amérique dans sa lettre « Sur les lettres d'un fermier de Pennsylvanie aux Habitants de l'Amérique septentrionale »<sup>117</sup>. Quoi qu'il en soit, après la crise parlementaire, Diderot ne fera plus aucune différence entre le tyran et le despote, et ira jusqu'à nier l'idée même d'un despote éclairé.

En ce qui concerne le pouvoir des parlements, Diderot change d'attitude suite à la crise de 1771. Dans sa correspondance à la Princesse Dashkoff, le philosophe souligne l'importance des enjeux de cette crise :

« Nous touchons à une crise qui aboutira à l'esclavage ou à la liberté. [...] Si tous les parlements sont dissous, et la France inondée de petits tribunaux composés de magistrats sans conscience comme sans autorité, et révocables au premier signe de leur maître, adieu tout privilège des états divers formant un principe correctif qui empêche la monarchie de dégénérer en despotisme »<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> Sur l'évolution des idées politiques, voir Hervé Hasquin, « Politique, économie et démographie chez Diderot: aux origines du libéralisme économique et démocratique » dans *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières, Mélanges offertes à Roland Mortier*, Librairie Droz, Genève 1980, p. 107-123 ; Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, 1962 ; Anthony Strugnell, *Diderot's politics. A study of the evolution of Diderot's political thought after the Encyclopédie*, La Haye, Nijhoff, 1973

<sup>117</sup> Cf. Anthony Strugnell, *Diderot's politics. A study of the evolution of Diderot's political thought after the Encyclopédie*

<sup>118</sup> Diderot, *Correspondance*, Tome V, Edition Robert Laffont, Paris, 1997, « Lettre à la Princesse Dashkoff », 3 avril 1771, p. 1068. Concernant l'attitude de Diderot envers les parlements, voir également John Lough, « Les idées politiques de Diderot dans l'Encyclopédie » dans *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières, Mélanges offertes à Roland Mortier*, Librairie Droz, Genève 1980, p. 137-146

Et en 1773, dans ses *Mélanges pour Catherine II*, il évoque les parlements dans des très négatifs termes :

« [Ce corps] était resté gothique dans ses usages, opposé à toute bonne réforme, trop esclave des formes, intolérant, bigot, superstitieux, jaloux du prêtre et ennemi du philosophe, partial, vendu aux grands, dangereux et incommode voisin, et cela au point que la propriété qui touchait à la sienne perdait un quart, un cinquième, un sixième de sa valeur, que même on n'en voulait point ; embarrassant tout, brouillant tout, tracassier, petit, tirant à lui les affaires de politique, de guerre, de finance, ne s'entendant à rien hors de sa sphère, et toujours pressé d'en sortir, voyant le désordre partout, excepté dans les lois, dont il n'essaye jamais de débrouiller le chaos, vindicatif, orgueilleux, ingrat etc. »<sup>119</sup>

Et, il conclut pourtant que c'est un mal nécessaire dont la destruction est « un très grand malheur ».

Diderot modifie donc un certain nombre de pièces maîtresses de sa pensée politique à la suite de la crise parlementaire et de la déception qu'il a connue auprès de Catherine II. Il est aussi important de noter que, comme l'indique Jacques Proust, la posture politique de Diderot a toujours évolué en fonction de l'expérience personnelle du philosophe, sans qu'il cherche à bâtir une théorie politique indépendamment de sa propre réalité, contrairement par exemple à Rousseau.

L'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* qui représente la dernière phase de la pensée politique de Diderot, constitue en quelque sorte un prisme à travers lequel l'Antiquité modifie indéfiniment la position du philosophe concernant les droits du

---

<sup>119</sup> Diderot, *Mélanges philosophiques, historiques, etc. pour Catherine II*, Tome III, Politique, Edition Robert Laffont, Paris, 1995, p. 215

peuple, les prérogatives du prince et l'absolutisme comme théorie politique, et ce, en plusieurs étapes.

La première étape de la démarche de Diderot consiste en une référence à l'Antiquité entendue comme une abstraction qui permet de concevoir une situation politique réelle impliquant la reconnaissance de droits au peuple :

« <S'il n'est point de gouvernement où des circonstances urgentes n'exigent l'infraction des lois naturelles, la violation des droits de l'homme et l'oubli des prérogatives des sujets, il n'y en a point où certaines conjonctures n'autorisent la résistance de ceux-ci ; d'où naît l'extrême difficulté de définir et de circonscrire avec exactitude le crime de haute trahison. Qui est-ce qui se rendit coupable du crime de [lèse-majesté] ? [fut-ce] les Romains ou Néron ? > »<sup>120</sup>

Dans ce passage, Diderot établit une réciprocité entre le prince et le peuple, un nouveau contrat qui n'existait pas dans l'article « autorité politique ». Toute « infraction » commise envers le peuple rend désormais illégitime le pouvoir exercé et implique en contrepartie le droit de résistance du peuple. La notion de lèse-majesté n'est plus à sens unique ; elle devient légitime lorsqu'elle résulte d'une « lèse-majorité ». Il est également important de noter que Diderot donne une épaisseur universelle à ce contrat avec les termes « lois naturelles », « droits de l'homme », « prérogatives des sujets ». Cette universalité est, bien entendu, une des premières conditions indispensables des références à l'Antiquité permettant de parler du présent. Et le rapprochement des expressions « droits de l'homme » et « prérogatives des sujets » laisse entendre que ces deux conditions sont liées et que les prérogatives des sujets seraient déterminées par les droits de l'homme.

---

<sup>120</sup> *Essai*, I, § 69, p. 133

Désormais, l'homme universel, abstrait, possède des droits quand il est placé dans la société. Diderot partant de l'abstraction des « les droits de l'homme », la concrétise en ancrant « l'homme » dans la société. Les droits abstraits deviennent alors réels dans une situation politique réelle. En reconnaissant la condition de l'homme aux sujets aussi bien qu'au prince, il rend chaque partie responsable l'une envers l'autre. Et enfin ingénieusement, Diderot insère le droit de résistance par une hypothèse apagogique émanant d'une négation de la tyrannie.

Le prince à qui étaient accordés tous les pouvoirs par la négation du droit de résistance du peuple trouve, désormais, son pouvoir limité par la réciprocité établie avec celui-ci. La volonté générale et le droit de résistance viennent corriger le système d'usufruit déjà défendu par le philosophe mais qui était resté sans aboutissement réel dans l'exercice du pouvoir. Désormais, Diderot reconnaît au peuple un réel pouvoir, une vraie possibilité de contestation vis-à-vis du prince.

En ce qui concerne la deuxième étape, le philosophe, ayant accordé le droit de résistance au peuple, se désengage de l'espace politique.

« Après des siècles d'une oppression générale, puisse la révolution qui vient de s'opérer au-delà des mers, en offrant à tous les habitants de l'Europe un asile contre le fanatisme et la tyrannie, instruire ceux qui gouvernent les hommes sur le légitime usage de leur autorité ! [...]

Qu'ils songent que la vertu couve souvent le germe de la tyrannie.

Si le grand homme est longtemps à la tête des affaires, il <y> devient despote [...]

Qu'ils songent que ce n'est ni par l'or, ni même par la multitude des bras qu'un Etat se soutient, mais par les mœurs »<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> *Essai*, II, § 74, p. 355-356

Dans ce passage qui figure dans le chapitre « Du loisir, ou de la retraite du sage », Diderot soutient ouvertement les « insurgents » américains et les propose comme exemple à travers une supplication incantatoire. Ce vœu arrive dans ce bref chapitre au moment où Diderot interroge l'utilité du philosophe dans la cité lorsqu'il parvient à la conclusion qu'il n'existe pas de gouvernement qui puisse « convenir au sage ». Il donne la parole aux « insurgents » américains comme si le philosophe acceptait enfin la réalité cruelle de la nécessité d'une force collective quoique non philosophique pour un changement réel. Ainsi, au moment où est avouée l'incompatibilité du sage et du gouvernement, au moment où le sage est retiré du domaine du réel, parce qu'imparfait, Diderot fait-il intervenir le peuple comme alternative permettant le changement. Et tant pis, si les solutions sont imparfaites pour une réalité imparfaite.

Enfin, le philosophe accordera au peuple les privilèges idoines au statut de philosophe, élargissant ainsi le champ d'application des vertus philosophiques, notamment stoïciennes. Dans le stoïcisme, philosophie élitiste, le sage a pour objectif l'état de perfection qui est égal à l'état divin. Cette aspiration à l'état de la perfection passe par l'acquisition d'une vie selon la nature et surtout d'une liberté absolue qui est une maîtrise de soi-même, de son corps, mais aussi de son destin, le suicide étant la dernière liberté exercée sur soi face à un destin non désiré. Cet état de perfection est aussi un état de bonheur ultime qui est la source même du code d'éthique, ce qui confère un caractère eudémoniste au moralisme stoïcien. Avec le christianisme, Saint Augustin sera une des premières figures à affirmer l'impossibilité d'atteindre la perfection humaine sans la grâce

de Dieu. Diderot, à son tour, reprendra les propos stoïciens adressés au sage et démocratisera ces qualités.

D'abord, la liberté. Dans le paragraphe II, 36, Diderot, se référant aux *Lettres à Lucilius* de Sénèque, s'accorde avec le philosophe de Cordoue sur l'opposition du peuple et du philosophe : « La voix du philosophe qui contrarie celle du peuple, est la voix de la raison. La voix du souverain qui contrarie celle du peuple, est la voix de la folie ». Or, plus loin, dans le même chapitre, Diderot exprime son désaccord avec la volonté d'obéissance de Sénèque envers le prince<sup>122</sup> que Diderot taxe de « propos [...] d'un vil esclave qui n'a besoin que d'un tyran ». Cette condition de liberté est brutalement projetée, sans transition, sur le peuple :

« Quoique nous ayons vu de nos jours des souverains vendre leurs sujets et s'entr'échanger<sup>123</sup> des contrées, une société d'hommes n'est pas un troupeau de bêtes : les insulter de la même manière, c'est insulter à l'espèce humaine. Les peuples et leurs chefs se doivent un respect mutuel ; et *faites ce que je vous dis, car tel est mon bon plaisir*, serait la phrase la plus méprisante qu'un monarque pût adresser à ses sujets, si ce n'était pas une vieille formule <de l'aristocratie> transmise d'âge en âge, depuis les temps barbares de la monarchie jusqu'à ses temps policés »<sup>124</sup>.

L'esclavagisme, un des sujets chers à Diderot lorsqu'il conseillait Catherine II, devient une occasion de modifier sa définition du peuple. Nous remarquons également que lorsque Diderot se réfère à l'Histoire, il donne une définition négative du peuple, ce

---

<sup>122</sup> « Prescrivez-moi, ce que vous voulez que je fasse ; je ne veux pas m'instruire, mais obéir ». *Lettres à Lucilius, Essai*, II, §36, p. 297

<sup>123</sup> Allusion au premier partage de la Pologne (1772) entre l'Autriche, la Russie et la Prusse.

<sup>124</sup> *Essai*, II, § 36, p. 298

qui est sans doute dû à l'influence de l'Antiquité, alors que, lorsqu'il s'agit de l'avenir et donc de la mise en jeu d'un discours abstrait, il rectifie le tir.

Cette politisation des propos du philosophe et son élargissement au peuple contredit ce qui avait fait l'attrait du christianisme pour le stoïcisme. Rappelons qu'une des raisons principales de l'attraction des Pères de l'Eglise pour la philosophie stoïcienne résidait dans l'intériorisation du stoïcisme, permettant la maîtrise de soi par la réflexion.

Diderot ébranle également le système du droit divin en mettant en cause l'existence même de la divinité. Il est connu que la philosophie et la religion chrétienne n'ont pas toujours formé un couple sans tension, en raison de l'aspiration hégémonique de la religion et de l'exigence croissante d'autonomie de la philosophie. Pierre Hartmann montre bien la complexité historique des relations de ces deux entités : les Pères de l'Eglise devant élaborer dans l'urgence une doctrine ayant toutes les apparences de l'autonomie, « son lexique et sa syntaxe ne pouvaient qu'emprunter massivement à la philosophie »<sup>125</sup>.

*L'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* de Diderot semble inverser ce procédé d'emprunt et d'appropriation. Le philosophe des Lumières n'hésite pas à se réapproprier les emprunts lexicaux effectués par l'Eglise, à se servir de la terminologie religieuse, chrétienne pour désigner le philosophe du Portique. Cela a pour effet de placer ce dernier dans une position supérieure, non seulement par rapport à ce monde-ci, mais également quant à celui des cieux, une fois la religion épuisée et annulée dans un jeu de dévoilement de sa vraie nature.

---

<sup>125</sup> Pierre Hartmann, *Diderot la figuration du philosophe*, José Corti, 2003, p. 18

La religion se voit dès lors dépouillée de toutes promesses célestes et les mots manipulés par l'Eglise peuvent être utilisés de nouveau à des fins auxquelles ils étaient destinés initialement par la philosophie. La réappropriation se manifeste comme un travail de reconstruction et de destruction. La structure lexicale religieuse dont se sert le philosophe est gardée intacte afin d'en mieux accomplir la récupération, processus qui détruit naturellement ce qui le précède. En d'autres termes, Diderot se sert de l'institution religieuse qu'il critique sévèrement, mais en transposant le discours même de l'Eglise au sein du discours philosophique, il écarte la religion chrétienne dénoncée comme mensonge, afin de la remplacer par la religion « vraie », la philosophie.

Dans le passage suivant, Sénèque suggère le lien intime entre la Divinité et l'homme vertueux :

« « < S'il s'offre à vos regards une vaste forêt, peuplée d'arbres antiques dont les cimes montent jusqu'aux nues et dont les rameaux entrelacés vous dérobent l'aspect du ciel, cette hauteur démesurée, ce silence profond, ces masses d'ombres que la distance épaissit et rend continues, tant de signes ne vous *intiment*-ils pas la présence d'un dieu ? Sur un antre creusé dans un énorme rocher, s'il s'élève une montagne, cette profonde, immense, obscure cavité ne vous frappera-t-elle pas d'une terreur religieuse ? L'éruption d'un fleuve souterrain a fait dresser des autels ; les fontaines d'eaux thermales ont un culte ; l'opacité de certains lacs les a rendus sacrés ; et lorsque vous rencontrerez un homme tranquille dans le péril, serein dans l'adversité, intrépide au sein des orages, qui placé sur la ligne des dieux, voit les faibles mortels sous ses pieds, le respect n'inclinera pas votre front ?... Pour être descendu du ciel, le sage ne s'est pas expatrié. Les rayons du soleil qui se répandent sur la terre, tiennent au globe lumineux d'où ils sont élançés ; ainsi l'âme du grand homme, de l'homme vertueux, envoyée d'en haut pour nous montrer la divinité de plus près, séjourne à nos côtés, sans oublier le

lieu de son origine. Elle le regarde, elle y aspire, elle y reste comme attachée > »»<sup>126</sup>.

Dans ce passage cité par Diderot, Sénèque suggère la présence « d'un dieu », par la vastitude d'une forêt, la hauteur « démesurée » du ciel, la profondeur du silence, l'immensité d'une montagne. Bref, la nature spectaculaire par son ampleur, par son organisation et par son harmonie témoigne de l'existence d'un dieu. Ces signes qui sont notamment visuels indiquent un mouvement horizontal et vertical, impressionnant par son étendue, qui conduit à conclure à l'existence d'une divinité. L'observation de la nature suffit à amener le philosophe à croire.

Celui qui raisonne ainsi est le sage lui-même, prétendu envoyé du ciel. Cet homme, « placé sur la ligne des dieux », est « tranquille dans le péril » et il « voit les faibles mortels sous ses pieds », caractéristiques qui font de lui un être mi-humain, mi-dieu ; il est sur la Terre mais il est descendu du ciel ; il est mortel et immortel à la fois. Il est l'envoyé de la divinité pour éclaircir et guider les « faibles mortels ». Mais ses origines ne sont pas de cette Terre. Même si son corps séjourne sur la terre, son esprit aspire aux cieux.

Dans ce passage, le lien entre le divin et l'humain est rendu possible par la Vertu, principe courant dans la philosophie du Portique. Sénèque exploite longuement ce lien entre la Divinité et l'homme vertueux dans son œuvre *De Providentia*, qu'il adresse à son ami Lucilius : « L'homme vertueux ne diffère des dieux que par la durée de l'existence et

---

<sup>126</sup> *Lettres à Lucilius*, XLI dans *Essai*, II, § 8, p. 250-251

l'étendue de la puissance »<sup>127</sup>. D'après Diderot « Sénèque se charge de la cause des dieux [...] Il fait l'éloge de la vertu, la vertu, le lien commun des hommes et des dieux »<sup>128</sup>.

La Vertu qui rapproche l'homme des dieux se manifeste dans le mode de vie de l'homme sage aussi bien que dans la théorie. Ce n'est que par la Vertu que le philosophe peut atteindre l'indispensable détachement des vanités du monde. Ce n'est que par la Vertu qu'il peut avoir le courage de faire face aux « ténèbres » : « Toute la philosophie se réduit au mépris de la vie, au mépris de la mort et à l'amour de la vertu »<sup>129</sup> : le philosophe affirme sa liberté par le dégoût de ce qui est mondain et par le mépris de la mort. Ces deux qualités lui sont suffisantes pour prêcher la Vertu et mener une vie de courage sans avoir peur de rien, car « < l'amour de la vertu est un élan continuels de l'âme vers son origine céleste > »<sup>130</sup>.

La Vertu d'origine céleste, permet au philosophe de remonter aux origines de tout autre notion et par là même de se faire guide de l'humanité :

« Le magistrat rend la justice ; le philosophe apprend au magistrat ce que c'est que le juste et l'injuste. Le militaire défend la patrie ; le philosophe apprend au militaire ce que c'est qu'une patrie. Le prêtre recommande au peuple l'amour et le respect pour les dieux ; le philosophe apprend au prêtre ce que c'est que les dieux. Le souverain commande à tous ; le philosophe apprend au souverain quelle est l'origine et la limite de son autorité. Chaque homme a des devoirs à remplir dans sa famille et dans la société ; le philosophe apprend à chacun quels sont ces devoirs. L'homme est exposé à

---

<sup>127</sup> Sénèque, *De la providence*, I, 5 dans *Essai*, II, § 56, p. 330

<sup>128</sup> *Essai*, II, § 55, p. 328

<sup>129</sup> *Essai*, II, § 29, p. 228

<sup>130</sup> *Essai*, II, § 28, p. 287

l'infortune et à la douleur ; le philosophe apprend à l'homme à souffrir »<sup>131</sup>.

Nous constatons que le philosophe est placé au-dessus de tout et de tous par sa capacité de connaître. La vocation du philosophe n'est pas limitée à la méditation à l'écart de la société et dans l'isolement, mais embrasse l'art de conduire les hommes. Il est nécessaire dans la société pour qu'elle puisse fonctionner.

La fonction du philosophe dans la société a donc un aspect pédagogique. Nous constatons l'anaphore du verbe « apprendre ». Le philosophe possède la Vérité et il se manifeste comme celui qui a plus de conscience qu'autrui, car les autres vivent et agissent instinctivement, un peu comme des animaux sauf que ces derniers sont placés à un niveau encore plus haut par leur possession d'une qualité dominante. A partir de sa réflexion sur le philosophe ou sur l'homme de génie (les deux termes sont contigus voire substituables), Diderot est conduit à repenser paradoxalement la conception traditionnelle de l'ordre de la création : l'homme de génie développe à son paroxysme les qualités spécifiques de l'homme tout comme l'animal développe au maximum ses potentiels instinctifs :

« Homme, songe que c'est à la faiblesse de tes organes que tu dois la qualité qui te distingue des animaux. Ambitionnes-tu le regard perçant de l'aigle ? tu regarderas sans cesse ; l'odorat du chien ? tu flaireras du matin au soir. L'organe de ton jugement est resté le prédominant et le maître ; il eût été l'esclave d'un de tes sens trop vigoureux : de là ta perfectibilité. S'il existe dans ton cerveau une fibre plus énergique que les autres, tu n'es plus propre qu'à une chose, tu es un homme de génie : l'animal et l'homme de génie se touchent. Si l'érection, la faim, la soif

---

<sup>131</sup> *Essai*, II, § 25, p. 281

vous avaient tourmenté sans cesse, que sauriez-vous, que seriez-vous devenu ? »<sup>132</sup>

Au-delà de la dimension paradoxale voire choquante de cette vision de l'univers et de sa hiérarchie des êtres, Diderot affirme une fois de plus la supériorité du philosophe. A maintes reprises encore, Diderot n'hésite pas à employer la terminologie religieuse qu'il applique itérativement à des principes initialement païens :

« < Il ne faut pas lire les ouvrages de Sénèque comme de simples leçons de philosophie, comme des conseils de la sagesse, mais comme les saintes exhortations d'un ministre des dieux, plus occupé de consterner le vicieux que d'éclairer l'ignorant > »<sup>133</sup>.

D'après Diderot, les conseils du philosophe ont désormais un caractère de « saintes exhortations » où le philosophe remplace le « ministre des dieux ». La philosophie devient alors une religion ayant un but moral plutôt qu'intellectuel puisque le philosophe s'occupe plus « de consterner le vicieux que d'éclairer l'ignorant ».

« Si [le stoïcisme], qui a tant de points communs avec les cultes religieux, s'était propagée comme les autres superstitions, il y a longtemps qu'il n'y aurait plus ni esclaves ni tyrans sur la terre »<sup>134</sup>.

Le rapprochement de la philosophie stoïque avec les religions est affirmé mais dans une perspective hiérarchique où la philosophie est placée au-dessus des cultes religieux, car ces derniers ne sont en vérité que des superstitions prêchant l'esclavage et la tyrannie d'où le regret que le stoïcisme n'ait pas eu le succès des autres religions.

---

<sup>132</sup> *Essai*, II, § 61, p. 336

<sup>133</sup> *Essai*, II, § 84, p. 371

<sup>134</sup> *Essai*, II, § 68, p. 346

Enfin, l'homme de génie demeure supérieur aux dieux par les épreuves qu'il subit dans l'exercice de la Vertu. Sénèque imagine la réponse à sa propre question sur la souffrance dans ces dialogues :

« Mais tant de chagrins, d'épreuves, de souffrances à subir ! – Ne pouvant vous les épargner, j'ai armé votre âme contre elles. Supportez-les vaillamment. C'est par là que vous êtes supérieurs à la Divinité : elle ne connaît pas le malheur ; vous, vous êtes au-dessus de lui »<sup>135</sup>.

Diderot met lui aussi, non sans défi, en cause la conception religieuse traditionnelle de l'univers. Il propose une autre conception où le philosophe demeure au-dessus de tout. Il s'agit d'une nouvelle vision établie par le philosophe qui se place lui-même au sommet.

Ce processus qui est une sorte d'auto-divinisation s'oppose, de toute évidence, à celle du prince, représentant des dieux. Sénèque fait l'éloge de Néron dans *De la clémence* : « < Qu'il est doux de pouvoir se dire à soi-même : Seul d'entre les mortels, j'ai été choisi pour représenter les dieux sur la terre ! Arbitre absolu de la vie et de la mort chez toutes les nations, le sort et des peuples et des individus fut déposé dans mes mains > »<sup>136</sup>. Ce titre de « représentant des dieux » est attribué traditionnellement au César. Or, chez Néron, outre cette divinisation accordée par son titre, il est aussi question d'une auto-divinisation par laquelle le prince s'assimile à Apollon. Conduire un char ou jouer de la guitare, des activités malséantes pour le prince, sont pourtant bien des symboliques apolliniennes. En cela, le désir de Néron n'est plus seulement de représenter les dieux mais d'en être un, ce qui fait du « Nouvel Apollon » un mythe devenu réalité. Or, comme nous

---

<sup>135</sup> Sénèque, *De la providence*, VI, 6, GF Flammarion, 2003, p. 66

<sup>136</sup> Sénèque, *De la clémence*, Introduction, I, 2-6, dans *Essai*, II, § 51, p. 323

le savons, à la fin de sa vie, Néron, le Soleil Prince est obligé de se cacher et de ramper par des passages souterrains. Il tache ainsi tout ce qui représente Apollon, c'est-à-dire le Soleil et la Lumière. Phaéton, figure d'échec que s'approprie le philosophe, convient mieux au prince. Et c'est près d'Apollon que le philosophe reprend sa place. *L'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* se termine ainsi :

« J'ai dit : Vous qui troublez dans ses exercices celui qui visite le jour et la nuit les autels d'Apollon, bruyantes cymbales de Dodone, tinte tant qu'il vous plaira, je ne vous entends plus. Si le dernier qui parle est celui qui a raison, censeurs, parlez et ayez raison »<sup>137</sup>.

Le philosophe est le dernier à parler. Il défie toute attaque, dans l'indifférence complète. La parole se clôt en faisant référence à Apollon, dieu hybride mortel et immortel à la fois, dieu de la divinisation, de la musique, de la poésie et de l'harmonie construite à partir d'éléments opposés sur le désordre du monde. Ainsi, malgré les tentatives de perturber l'harmonie, malgré les « cymbales de Dodone », et malgré l'échec, l'ordre régnera et le philosophe aura raison.

Ainsi, les références à l'Antiquité se métamorphosent-elles sous la plume de Diderot. Ces références, loin d'être des topoï, s'avèrent, au contraire, extrêmement lourdes d'enjeux politiques et philosophiques inhérents au monde contemporain du philosophe. En effet, dans l'œuvre de Diderot, l'Antiquité n'est pas une fin, mais elle est le moyen efficace, souple et riche qui permet à celui-ci d'articuler le projet qu'il se donne. Ce nouveau rapport aux Anciens, est non seulement manifeste par l'absence de proposition d'un modèle antique (puisque Diderot opte plutôt pour une dialectique d'anti-modèle), mais

---

<sup>137</sup> *Essai*, II, § 110, p. 431

aussi dans sa façon de se référer aux sources antiques. Comme nous l'avons signalé, le manque de précision des sources, la préférence pour le français au détriment du latin, accompagnés des libertés qu'il se permet avec les textes originaux (gloses, modification des faits, dramatisation et théâtralisation de certains épisodes, mélanges des témoignages et leur choix partiel) témoignent également de ce nouveau rapport à l'Antiquité. Cette relation permet donc au philosophe de prendre position dans le débat politique contre l'absolutisme, et de surcroît sur un ton extrêmement personnel à travers des parallélismes entre sa vie politique et celle de Sénèque. Elle vise par ailleurs la postérité pour laquelle elle tente de fonder un nouveau modèle inédit.

Le monde antique n'intéresse pas Diderot en tant qu'objet d'idéalisation. Pour le philosophe, l'Antiquité symbolise d'abord l'ère précédant le développement de l'influence chrétienne. A travers une réappropriation de son éthique et de sa philosophie, Diderot tente de vider le christianisme de sa moelle, ce christianisme que l'on sait garant de l'absolutisme par le principe du droit divin. Une fois celui-ci liquidé, c'est-à-dire une fois le prince dédivinisé, le philosophe procède à une redéfinition du rapport entre le Prince et le Peuple, les liant l'un à l'autre par un contrat de réciprocité. Et lui-même se désengage aussitôt, tel un dieu, léguant un nouveau système politique qu'il érige et corrige.

Ce système éthico-politique, bâti ainsi en marge de la religion, outre qu'il manifeste le désir de revenir aux sources de la morale, tente de purger celle-ci des influences théologiques, et donc de laïciser la vertu. Le fait de réserver l'emploi du mot « vertu » à l'espace philosophique traduit le scepticisme du philosophe quant à l'existence possible d'un prince vertueux. En revanche, en politisant et en élargissant les principes de la

philosophie stoïcienne au peuple, il accorde à ce dernier « le souci » principal des philosophes, à savoir celui de vivre heureux et libre. Ainsi, les rôles sont redéfinis : le philosophe qui occupait avec le prince la base de la pyramide inversée, prend la place du peuple, et occupe désormais le sommet d'une pyramide rétablie.

Paradoxalement, la procédure qu'emploie Diderot qui pourrait être considérée comme une résurgence de l'Antiquité, est en vérité celle de son inéluctable liquidation. La nouvelle ère à laquelle songe Diderot serait une ère libre de toute influence chrétienne et antique, tout en demeurant un avatar de ces deux mondes.

Toutefois, se livrer à des conjectures sur ce « songe » appelle beaucoup de prudence. Diderot, en effet, n'articule ce nouveau modèle que d'une manière implicite sans aucune théorisation politique. Nous sommes contraints de constater que le philosophe semble surtout avoir une intuition parfaite de ce nouveau modèle politique qui constituera la base de la naissance de la modernité. Pour le reste, il paraît demeurer ancré dans cet Ancien Régime déclinant, dont il ressent bel et bien la fin.

De fait, chez Diderot, il semble finalement que l'Antiquité soit à la fois l'accoucheuse et la matricide d'une pensée politique de rupture, la figure du philosophe donnant lieu en fin de compte à des portraits négatifs du prince et du peuple, car ils sont toujours élaborés et caractérisés en fonction de cette figure du philosophe.

**LA REACTUALISATION REVOLUTIONNAIRE  
DES MODELES ANTIQUES**

## II.1. ANDRE CHENIER : DE L'IMITATION A L'INVENTION,

### DE LA POESIE A LA POLITIQUE

André Chénier compte parmi les figures assez mal connues du XVIII<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui encore demeurent négligés non seulement André, le poète des iambes, « fils d'Archiloque » bien évidemment mais plus encore André le prosateur restés dans l'ombre de celui dont on cite essentiellement, sinon exclusivement, *La Jeune Tarentine* et de *La Jeune Captive*, c'est-à-dire le poète élégiaque, l'imitateur d'Horace et de Virgile, le « Lucrèce des Lumières ».

Les historiens de la littérature se contentent souvent du constat d'un « désert poétique » au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les critiques soulignent les problèmes d'édition que posent les œuvres de Chénier. André Chénier ne serait en fin de compte – avant son emprisonnement et l'expression pathétique du sentiment de révolte face à la Terreur et son arbitraire – qu'un poète emblématique du néo-classicisme triomphant à la veille de la Révolution. En conséquence, la poésie de Chénier, notamment les *Elégies* et les *Bucoliques*, peuvent apparaître comme les expressions ultimes d'une fin de monde décadent, dénué de toute modernité. Quant à sa prose, elle connaît un sort pire encore parce qu'ancrée dans un contexte particulier, complexe mais pourtant banalisé. Et peut-être surtout parce qu'elle relève d'un camp politique déprécié et méconnu par toute l'historiographie républicaine du XIX<sup>e</sup> siècle : le camp des vaincus, le camp des

révolutionnaires « modérés », dissidents d'une dynamique révolutionnaire en voie de radicalisation.

Nous n'avons pas l'ambition ici de remédier à cette négligence. En revanche, pour ce qui nous intéresse, à savoir les références aux modèles politiques antiques, l'écriture politique d'André Chénier nous paraît révélatrice des rapports à l'Antiquité en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et ce, de manière là encore tout à fait novatrice.

Dans cette partie consacrée à André Chénier, compte tenu des problèmes de datation des œuvres du poète, nous étudierons d'abord les poèmes postérieurs à son départ à Londres en 1787. Ensuite, nous analyserons l'œuvre en prose et enfin, nous examinerons ses iambes qui correspondent à la période de l'emprisonnement de Chénier à la veille de son exécution en 1794.

#### ▪ La poétique de l'Invention

L'imitation des Anciens est inhérente aux pratiques littéraires depuis déjà des siècles au moment où Chénier se donne le même projet. On pourrait donc croire que le poète ne fait que renouveler une vieille tradition qui est en train de s'épuiser. Or cette entreprise mimétique n'est une tâche banale et stérile qu'en apparence. Nous savons que le poète se choisit comme modèles Homère, Théocrite, Horace, Virgile, Ovide dans ses *Elégies* et ses *Bucoliques*. Dans ses poèmes qui sont surtout influencés par l'esthétique pastorale antique, Chénier introduit de nouveaux éléments techniques dans les domaines

ayant trait au lexique, à la stylistique et à la syntaxe<sup>138</sup>. Ces procédés sont sans doute utiles pour la réactualisation voire la modernisation de la poésie antique, mais ils ne sont que des moyens employés pour la réalisation d'un projet plus global qui est celui de l'invention. Pour notre étude, nous nous proposons d'examiner cette ambition du poète et comment il tente de parvenir à ses fins, cette ambition constituant une véritable nouveauté par rapport à la tradition de la mimésis. Pour cela, il nous faut surtout étudier le poème, l'*Invention* où André Chénier articule clairement sa conception de la création poétique et le rôle qu'il y réserve aux Anciens, et ensuite les deux grands poèmes, l'*Amérique* et *Hermès*, poèmes dans lesquels il tente de mettre en application, non pas une théorie, mais une intuition, car il nous semble que contrairement à une approche théorique et systématique, la plume de Chénier est animée par une recherche expérimentale et une liberté fulgurante qui s'exprime, s'affirme et se développe sans retenue.

L'*Invention* (1788) porte en exergue l'injonction *Audendum est*, ce qui rappelle inévitablement la devise de Kant lorsqu'il répond à un journal berlinois en 1784 à la question portant sur ce que sont les Lumières : *Aude sapere*. Chez Chénier, le fait d'oser n'a plus directement comme objet le savoir mais constitue lui-même sa propre fin. Ainsi, l'accent se déplace-t-il du savoir vers le sujet même. Cette volonté d'oser est un premier impératif dans la démarche d'invention. Nous verrons plus loin que le mot « oser » est une anaphore tout au long de l'*Invention*.

---

<sup>138</sup> Voir le travail de Catriona Seth et Agnès Steuckardt, *André Chénier, Imitations et préludes poétiques, Art d'Aimer et Elégies*, Atlande, 2005

Le poème s'ouvre sur une invocation à Virgile le « fils du Mincius ». Cette référence au Mincio pour identifier le poète latin est importante. Sans doute l'image de la rivière fait-elle partie des images communes auxquelles Chénier ne cesse de se référer surtout lorsqu'il s'agit de la création poétique. Pourtant, cette image de l'eau courante n'est pas anodine. Tout d'abord, elle fait bien évidemment penser à Héraclite et à sa théorie concernant l'impossibilité de se baigner deux fois dans la même eau. L'eau serait donc l'élément de l'improbable répétition et signifierait ainsi l'inspiration changeante mais continue dans l'espace poétique. Comme l'analyse très bien Yves Citton<sup>139</sup>, « l'individualité d'un cours d'eau tient à son cours et non à son eau, soit à sa pure fonction de *réceptif* et non à la « substance » qui ne fait que traverser en un passage éphémère ». De plus, le cours d'eau vient toujours d'ailleurs. Ainsi, malgré l'impression de la *mémeté*, la répétition y est impossible et comme le dit Chénier plus loin, sa « source est inépuisable ». Virgile est alors certes salué, mais il est surtout salué comme fils du Mincio, l'accent étant mis ainsi non seulement sur le poète comme individu, mais aussi sur la source qui rend possible sa grandeur.

Ensuite, Chénier salue les « mœurs simples » du peuple grec et leur « langage sonore [...] le plus beau qui soit né sur des lèvres humaines ». La première strophe semble rétablir une supériorité des Anciens par leurs mœurs et la beauté de leur langage. Mais Chénier introduit tout de suite le concept de l'invention, non pas la sienne, mais déjà celle des Anciens : « Nul âge ne verra pâlir vos saints lauriers, /Car vos pas inventeurs ouvrirent

---

<sup>139</sup> Yves Citton, « André Chénier entre l'abeille et la harpe éolienne : enjeux poétiques et politiques de l'imitation inventrice », p. 13, Université de Grenoble 3, UMR *LIRE*, Actes du colloque *Ferments d'Ailleurs*, disponible sur le site <http://www3.u-grenoble3.fr/lire/conferences/index.html>

les sentiers ». Les premiers inventeurs sont donc bien les Anciens. Le poète poursuit sans ambages : « L'esclave imitateur naît et s'évanouit. [...] Ce n'est qu'aux inventeurs que la vie est promise ». La première partie de la phrase rappelle l'*Épître à Huet* de Jean de la Fontaine et son « Mon imitation n'est point un esclavage », s'inscrit donc dans une continuation de la tradition mimétique. En revanche, l'introduction de l'invention dans le processus mimétique est bien une originalité de ce siècle, cette notion étant déjà présente dans l'article de l'*Encyclopédie* sur l'imitation écrit par Diderot et d'Alembert en 1765: « la bonne imitation est une continuelle invention ». L'approche de Chénier constitue donc une rupture, l'accent étant désormais placé non plus sur les modèles à imiter ou la supériorité de ceux-ci, mais sur la création esthétique. Ce n'est plus le dépassement qui est visé par imitation. L'œuvre inventée s'affirme dans son indépendance et son détachement.

Dans la deuxième strophe, le poète renouvelle son exhortation : « Osons ; [...] Essayons d'épuiser la source inépuisable ». L'audace n'est plus seulement du domaine du savoir, mais appartient à celui de la création. Cet appel, ne signifie-t-il pas « osons créer » ? N'est-ce pas un appel à sortir enfin de l'ombre des Anciens et à prouver sa confiance dans son époque, dans son monde, sa langue et sa personne d'artiste ? Ailleurs encore pour l'artiste: « Sur leurs sentiers marqués de vestiges si beaux, / Sa roue ose imprimer des vestiges nouveaux ». Le mot « ose » revient encore et le « vestige nouveau » est un oxymore qui résume bien le caractère paradoxal de ce projet de l'invention.

Mais arrive tout de suite un avertissement par rapport à l'invention. Elle doit être le fruit du travail, sinon elle n'enfanterait que des « délires insensés ». « Inventer n'est pas, en en brusque abandon, / Blessé la vérité, le bon sens, la raison ; / Ce n'est pas entasser,

sans dessein et sans forme, / Des membres ennemis en un colosse énorme ». L'invention doit être surtout un projet.

L'inventeur paraît comme la conscience même qui permet d'exprimer ce que ressent chacun :

« [...] dans les arts l'inventeur est celui  
Qui peint ce que chacun put sentir comme lui ;  
[...] Qui par des nœuds certains, imprévus et nouveaux,  
Unissant des objets qui paraissaient rivaux,  
Montre et fait adopter à la nature mère  
Ce qu'elle n'a point fait, mais ce qu'elle a pu faire ;  
C'est le fécond pinceau qui, sûr dans ses regards,  
Retrouve un seul visage en vingt belles épars,  
Les fait renaître ensemble, et, par un art suprême,  
Des traits de vingt beautés forme la beauté même<sup>140</sup> ».

Mais il est aussi supérieur à la nature par sa capacité de création. Ainsi, est-il difficile d'avancer que Chénier prend comme modèle la nature qui a guidé les Anciens, la nature dont il fait souvent l'éloge comme l'ultime inspiration. Dans ces vers, contrairement aux Anciens, le guide n'est plus « la nature mère », mais les sens. Seul le poète est capable de capter l'essence des choses, pouvant ainsi créer « la beauté même » à

---

<sup>140</sup> Cette référence rappelle bien évidemment *Hélène* de Zeuxis, la beauté idéale que le peintre aurait peinte à partir de cinq filles de Crotonne selon le récit de Cicéron : « Pour orner le temple de Junon » à la demande des Crotoniates, Zeuxis, « pour donner le modèle d'une beauté parfaite, résolut de faire le portrait d'Hélène... D'abord Zeuxis demanda s'ils avaient de belles femmes... Il en choisit cinq. Zeuxis ne crut donc pas pouvoir trouver réunies dans une seule femme toutes les perfections qu'il voulait donner à son Hélène ». *De l'invention*, Livre II, 1 ; la même scène est aussi rapportée par Pline l'Ancien : « devant exécuter pour les Agrigentins un tableau destiné à être consacré dans le temple de Junon Lacinienne, il examina leur jeunes filles nues, et en choisit cinq, pour peindre d'après elles ce que chacune avait de plus beau », Pline l'Ancien, *Histoires naturelles*, Livre XXXV, IV, traduit et annoté par Émile Littré, Paris, éd. Dubochet, 1848-1850, tome 2, p. 472

partir « des traits de vingt beautés ». L'artiste paraît dès lors comme le seul à être conscient de son monde et à pouvoir l'exprimer.

Ce rapport au monde contemporain est une vraie nécessité pour la création. Pour Chénier, l'art, les coutumes et les sciences sont parfaitement liés. Point d'art, sans modernité. Ce point qui impose une divergence par rapport aux Anciens constitue paradoxalement un rapprochement avec ces derniers puisque selon la théorie mimétique, l'art est censé représenter une certaine perception du réel, ce qui se traduit par un ancrage dans son monde actuel. Ainsi, une fois de plus, une vraie imitation des Anciens serait non pas une simple copie de leur production mais de saisir le monde contemporain, sa contemporanéité en quelque sorte à l'instar des Anciens :

« Les coutumes d'alors, les sciences, les mœurs  
Respirent dans les vers des antiques auteurs.  
Leur siècle est en dépôt dans leurs nobles volumes.  
Tout a changé pour nous, mœurs, sciences et coutumes ».

Dans ces vers, la place réservée aux sciences témoigne en elle-même de la modernité de la perspective du poète puisque le XVIII<sup>e</sup> siècle se proclame aussi celui des savoirs et des sciences. Et justement,

« Démocrite, Platon, Epicure, Thalès,  
Ont de lui à Virgile indiqué les secrets  
D'une nature encore à leurs yeux trop voilée.  
Toricelli, Newton, Kepler et Galilée,  
Plus doctes, plus heureux dans leurs puissants efforts,  
A tout nouveau Virgile ont ouvert des trésors.  
Tous les arts sont unis : les sciences humaines  
N'ont pu de leur empire étendre les domaines,  
Sans agrandir aussi la carrière des vers ».

Dans l'espace poétique les noms des savants côtoient ceux des poètes, leurs œuvres étant inextricablement liées, et ce, d'après Chénier, déjà depuis l'Antiquité. S'il ne réclame pas ce rapport intime entre l'esthétique et le savoir comme une nouveauté propre à son siècle, le poète semble pourtant insinuer que grâce aux découvertes scientifiques, la « nature mère » qui a servi de guide aux Anciens, serait encore un meilleur guide pour lui puisqu'elle semble avoir dévoilé un peu plus ses secrets. Il n'est plus besoin de faire l'effort même de dépassement dans le domaine esthétique, puisque le dépassement est assuré en quelque sorte par le progrès scientifique.

D'ailleurs, les Anciens eux-mêmes avaient leurs propres modèles :

« Volons, volons chez eux retrouver leurs modèles,  
Voyageons dans leur âge, où libre, sans détour,  
Chaque homme ose être un homme et penser au grand jour ».

Une fois de plus, Chénier refuse que l'Antiquité soit considérée comme une finalité. Il faut au contraire prendre pour modèle le leur, l'individu qui a le courage d'être et de penser.

Mais cela n'empêche pas le poète de butiner dans les « antiques fleurs » pour former son propre « miel ». Tout comme l'image de la rivière, l'image du butinage<sup>141</sup> se réitère souvent chez Chénier :

« Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs ;

---

<sup>141</sup> Rappelons l'abeille grégaire a également intéressé un bon nombre de philosophes et théologiens depuis l'Antiquité quant à l'organisation des essaims. Comme l'indique Michel Onfray, « le topos de l'essaim comme architecture des ensembles fournit un modèle récurrent pour la monarchie égyptienne, la démocratie grecque, l'empire romain, les royautes occidentales, les républiques modernes... ». Ces systèmes politiques ne peuvent fonctionner que selon le principe suivant : « la totalité se révèle et excelle dans et par la démission des particularités aveuglément soumises à la nécessité holiste ». Voir le chapitre, « Vertus de l'abeille grégaire », *Théorie du corps amoureux*, Grasset, 2000.

Pour peindre notre idée, empruntons leurs couleurs ;  
Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques ;  
Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques ».

Ces images des fleurs et des rivières révèlent une liberté d'inspiration de la part de Chénier. Comme l'indique Yves Citton, elles écartent le problème du plagiat et du droit de propriété privée, puisque les fleurs aussi bien que les rivières sont accessibles à tout et a priori inépuisables. L'image du feu se rajoute d'ailleurs à la liste de ces éléments. Comme le rappelle Yves Citton, le feu fait partie des analogies utilisées par les économistes pour « communiquer l'idée d'un bien non-rival, que l'on peut donc « donner » sans le « perdre » : une infinité de voisins peuvent venir allumer leur torche à mon foyer sans que celui-ci n'en perde rien de sa vigueur – j'aurai au contraire beaucoup à y gagner (davantage de lumière et de chaleur dans mon voisinage, la possibilité de rallumer ultérieurement mon propre feu s'il venait à s'éteindre, etc.) »<sup>142</sup>

En ce qui concerne le fameux dernier vers de cette citation, il est difficile de savoir si le poète entend par des « vers antiques » des vers pérennes comme ceux de Virgile ou s'il se réfère tout simplement aux formes antiques. Plus haut dans l'*Invention*, le poète semble affirmer que si Virgile revenait au XVIII<sup>e</sup> siècle, il enrichirait sans doute sa poésie de nouveaux éléments scientifiques et sociaux.

« Pensez-vous, si Virgile ou l'aveugle divin  
Renaissaient aujourd'hui, que la savante main  
Négligeât de saisir ces fécondes richesses  
De notre Pinde auguste éclatantes largesses?  
Nous en verrions briller leurs sublimes écrits ».

---

<sup>142</sup> Yves Citton, *op. cit.*, p. 20

Virgile aurait peut-être écrit la même chose, mais l'aurait-il écrit aussi de la même façon ? Chénier se pose la question du contenu sans pour autant s'intéresser à la forme.

« O qu'ainsi parmi nous des esprits inventeurs  
De Virgile et d'Homère atteignent les hauteurs,  
Sachent dans la mémoire avoir comme eux un temple,  
Et sans suivre leurs pas imiter leur exemple;  
Faire en s'éloignant d'eux, avec un soin jaloux,  
Ce qu'eux-mêmes ils feraient s'ils vivaient parmi nous !  
[...]  
Et qu'enfin Calliope, élève d'Uranie,  
Montant sa lyre d'or sur un plus noble ton,  
En langage des Dieux fasse parler Newton ! »

Le poète renouvelle son désir de faire ce que feraient Virgile et Homère « s'il vivaient parmi [eux] » et faire « parler Newton » « en langage des Dieux. »

Et enfin, pour la défense du français : « Il n'est pas sans génie, / Il a tous les talents qui font les grands succès ». Ce n'est pas la faute de l'outil mais de ceux qui ne savent pas s'en servir.

L'*Invention* est ainsi l'articulation de toute une rupture esthétique par rapport à l'Antiquité. Dans ce poème, il est, avant tout, question de défaire la fascination que produisent les Anciens sur les Modernes, fascination au sens d'ensorcellement pétrificateur. Il est question de se libérer de cette idée de supériorité, de ce monde des idées pour revenir aux sens, à la nature et au monde matériel. Comme l'indique Jean Seznec dans *l'Essai sur Diderot et l'Antiquité*, « le bonheur des Anciens, c'était l'absence de tradition ; le malheur des Modernes, c'est que les chefs-d'œuvre des Anciens soient parvenus jusqu'à eux ».<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Jean Seznec, *Essai sur Diderot et l'Antiquité*, p. 33

Nous nous proposons de regarder de plus près *Hermès et Amérique* où le projet de l'invention est à l'œuvre. Malheureusement, ces deux poèmes nous sont parvenus en fragments. Pour certains critiques comme Yves Citton, l'état fragmentaire des œuvres de Chénier est dû à la manière de travailler de Chénier<sup>144</sup> alors que pour d'autres comme E.S. Burt, les fragments sont comme des références aux ruines et une manière de théoriser l'œuvre en même temps que le poète les reproduit : Chénier « has to take into account a discrepancy between the avowed aim of transmitting formally perfect entities, symbolic works of art, and the fragments or ruins that constitute the actual legacy of the past »<sup>145</sup>. Entre les deux hypothèses quant à la finalisation de l'œuvre, nous opterons pour cette dernière. Les fragments dans ces œuvres qui prétendent égaler Homère et Virgile paraissent déjà des ruines. Nous le savons, pour le poète une des conditions nécessaires de l'originalité consistait dans le dessin d'un projet global. Le projet ayant été défini, le poète esquisse quelques démonstrations de son talent et c'est peut-être tout ce qui l'intéresse. André Chénier dans *l'Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts* parle d'un certain « monsieur » talentueux ayant l'habitude et la volonté de travailler en fragments<sup>146</sup> :

« Pour monsieur... c'est bien dommage qu'avec de si grands talents il n'ait point exécuté une si belle entreprise. Nous aurions un poème à opposer aux anciens. Mais, comme nous le lui avons ouï dire plusieurs fois, son dessein, en commençant, n'était point d'achever cet ouvrage. Il était déjà vieux et n'avait point encore terminé plusieurs écrits qui l'ont

---

<sup>144</sup> Yves Citton, op. cit., p. 4

<sup>145</sup> E.S. Burt, « Cracking the code : the poetical and political legacy of Chénier's « Antique Verse » », p. 216

<sup>146</sup> Pour l'analyse de Paul Van Tiegham, voir, « Un Monsieur...mystérieux : André Chénier », *Revue d'histoire littéraire de la France* 35, 1928, p. 92-98

placé au premier rang parmi nos poètes. Son projet fut seulement de montrer par cet échantillon quelle route il fallait suivre et que lui seul était capable de la tenir. Il prétendit prendre possession de cette terre sans la conquérir, et que son étendard planté sur le rivage intimidât et fit fuir quiconque aurait désiré d'y aborder. Il voulut que ce court et précieux fragment qu'il a publié fût comme le tableau qu'Apelle laissa imparfait et que nulle autre main n'osa se charger de finir... »<sup>147</sup>

L'œuvre fragmentaire est ainsi déjà intouchable et entière. C'est d'ailleurs cette nature-là qui la rend particulière par rapport aux œuvres des anciens. L'inachèvement paraît un choix volontaire, ce qui s'oppose aussi à une analyse discursive permettant une multiplicité de perspectives. L'œuvre est intouchable puisque déjà parfaite. D'une certaine manière, elle est en devenir par le fait qu'elle n'est pas figée. Mais, à peine en devenir, elle rappelle déjà les ruines, reflétant parfaitement le goût de la « poétique des ruines » selon l'expression de Diderot. Enfin, les points de suspension, à la fin du texte viennent souligner le caractère fragmentaire de cet extrait.

Dans *Hermès*, le poète se distingue des deux catégories qui constituent les sociétés : les « princes et grands » et les « clients de ces grands ». Le poète, est au contraire un « client de la nature ». Ce n'est pas qu'il erre sur cette terre. La distance par rapport au monde d'en bas est suggérée à travers un champ lexical riche en termes astrologiques :

« Je vois l'être et la vie et leur source inconnue,  
Dans les fleuves d'éther tous les mondes roulants ;  
Je poursuis la comète aux crins étincelants,  
Les astres et leurs poids, leurs formes, leurs distances ;  
Je voyage avec eux dans leurs cercles immenses.  
Comme eux, astre, soudain je m'entoure de feux,  
Dans l'éternel concert je me place avec eux ;  
En moi leurs doubles lois agissent et respirent ;  
Je sens tendre vers eux mon globe qu'ils attirent.

---

<sup>147</sup> *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*, p. 686

Sur moi qui les attire ils pèsent à leur tour. »<sup>148</sup>

Dans ces vers, le poète applique manifestement ce qu'il a formulé dans l'*Invention*. La science se mêle à la création poétique. L'imaginaire et le savoir empirique se côtoient. Le poète prétend être le seul à connaître « la source inconnue » de l'« être » et de la « vie ». Cette supériorité est expliquée par sa distance verticale et sa proximité avec les astres et les comètes grâce à une attirance mutuelle. Contrairement à ce que l'on peut croire ce n'est pas une attirance due à une affinité quelconque, mais une attirance selon les lois de la physique, plus particulièrement celle de la gravité. Le poète paraît dès lors comme un intermédiaire entre la terre et les cieux, connaissant les lois de chaque espace et pouvant circuler dans les deux :

« Bientôt redescendu sur notre fange humide,  
J'y rapporte des vers de nature enflammés,  
Aux purs rayons des Dieux dans ma course allumés  
Ecoutez donc ces chants d'Hermès dépositaires,  
Où l'homme antique, errant dans ces routes premières,  
Fait revivre à vos yeux l'empreinte de ses pas.  
Mais dans peu, m'élançant aux armes, aux combats,  
Je dirai l'Amérique, à l'Europe montrée ;  
[...] Plus loin dans l'avenir je porterai mon nom,  
Celui de cette Europe en grands exploits féconds,  
Que nos jours ne sont loin des premiers jours du monde. »

La « fange humide » d'ici bas est opposée aux « purs rayons des Dieux ». La « course » qu'effectue le poète est non seulement entre la terre et cet espace inatteignable, réservé aux dieux. Cette « course » s'effectue aussi entre les temps. Il peut offrir aux imaginations les aperçus des « routes premières » des Anciens. Mais il peut aussi s'offrir la

---

<sup>148</sup> *Hermès*, p. 392

postérité. A la fois détaché et lié à tout, le poète est une vraie divinité, un véritable Hermès pouvant voyager entre toutes les dimensions temporelles et spatiales, et ce, afin de transmettre le savoir et les arts.

Dans le Chant II, Chénier met en garde ses contemporains sur la vieillesse du monde et sur la difficulté de pouvoir maintenir la fraîcheur du premier regard.

« Ridés, le front blanchi, dans notre tête antique  
S'éteindra cette flamme ardente et poétique »<sup>149</sup>.

Dans le même chant, Chénier traque la religion. Contrairement aux sciences, celle-ci occulte la vérité et abuse de la nature ; elle ne peut triompher que dans l'ignorance.

« La vie humaine errante, et vile, et méprisée,  
Sous la religion gémissait écrasée.  
[...]  
Un Grec fut le premier dont l'audace affermie  
Leva des yeux mortels sur l'idole ennemie.  
[...]  
Il nous dit quelles lois gouvernent l'univers,  
Ce qui vit, ce qui meurt, et ce qui ne peut être.  
La religion tombe et nous sommes sans maître. »<sup>150</sup>

Dans les fragments, le poète poursuit contre la religion :

« Origine des sottises religieuses... L'homme, égaré de la voie, effrayé de quelques phénomènes terribles, se jeta dans toutes les superstitions [...] Ainsi, le voyageur, dans les terreurs de la nuit, regarde et voit dans les nuages des centaures, des lions, des dragons et mille autres formes fantastiques [...] Tout accident naturel dont la cause était inconnue [...] étaient regardés comme une vengeance céleste »<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> *Hermès*, p. 392

<sup>150</sup> *Hermès*, p. 393

<sup>151</sup> Fragments et notes se rattachant à *Hermès*, p. 411-412

Dans le chant III sont décrits le passage à la vie sédentaire, l'établissement de l'Etat et la fonction qu'a l'écriture dans ce processus. Chénier y développe une description peu élogieuse du peuple :

« En vain l'esprit du peuple est rampant, est étroit,  
En vain le seul présent les frappe et les entraîne,  
En vain leur raison faible et leur vue incertaine  
Ne peut de ses regards suivre les profondeurs,  
De sa raison céleste atteindre les hauteurs »<sup>152</sup>.

Le peuple est sans vision, sans connaissance, ni raison.

Chénier ne développe pas la plupart de ses notes, ou n'a pas eu le temps de les développer. Ambitieux projet que celui de réaliser un historique de l'espèce humaine.

Quant à l'*Amérique*, selon Walter, il y aurait une différence de deux ou trois ans entre celui-ci et *Hermès*. Aucun plan ne nous est parvenu sauf la volonté du poète de construire une épopée de douze mille vers, ce qui fait penser inévitablement à l'*Odyssée*.

Malheureusement, l'*Amérique* est en état encore plus fragmentaire qu'*Hermès*. Nous avons plus de commentaires et de notes du poète concernant ce projet épique que de vers. D'après le premier fragment, l'objectif principal de cette œuvre s'avère d'abord scientifique : « Il faut dans cet ouvrage, soit quand le poète parlera, soit par la bouche des personnages, soit dans les discours prophétiques des êtres surnaturels, décrire de côte en côte absolument toute la géographie du globe aujourd'hui connue »<sup>153</sup>. Dans cette ambition, nous relèverons plusieurs particularités : l'ambition du poète se porte sur le monde actuel, et de surcroît avec une dimension scientifique puisqu'il s'agit de la

---

<sup>152</sup> *Hermès*, p. 397

<sup>153</sup> L'*Amérique*, I, 1, p. 417

« géographie du globe ». C'est précisément ce monde-là, le nouveau monde qui devient l'objet d'une épopée, une des formes littéraires, les plus anciennes du monde antique. Nous savons pourtant que l'épopée élit le plus souvent pour objet des temps antérieurs, ce qui implique généralement la nostalgie pour des périodes certes moins évoluées, mais plus héroïques. Comme le signale François Germain, le recours à l'épopée s'effectue souvent dans des moments difficiles voire anarchiques, d'où la nécessité de rappeler les vertus épiques<sup>154</sup>. Autant Chénier semble se démarquer de la tradition épique sur ce point, autant il respectera la grandeur du cadre exigée par le genre. Sous la plume de Chénier, ce projet ambitieux a une vraie portée encyclopédique qui a pour but de décrire « les peuples, les productions, le sol, le climat, la religion, la culture, les animaux et toute l'histoire naturelle, les mœurs, les usages, l'histoire, la topographie de tous les pays du globe »<sup>155</sup> et cela en imitant Homère : « Il faudra [...] peindre en désignant les lieux par leurs productions, comme je peindrai toute la géographie du globe. C'est ainsi que fait Homère »<sup>156</sup>. Le cadre est gigantesque, incluant tous les peuples de tous les temps. Même si Chénier avoue ouvertement les libertés qu'il prend par rapport à l'écriture épique<sup>157</sup>, il y a, nous semble-t-il d'autres divergences qui sont encore plus importantes.

Tout d'abord, la présence importante de l'auteur :

---

<sup>154</sup> François Germain, *Etude du style épique*, Foucher, Paris, 1960

<sup>155</sup> *L'Amérique*, I, 2, p. 417

<sup>156</sup> *L'Amérique*, I, 5, p. 418

<sup>157</sup> « Quoique ce ne soit point l'usage des poètes épiques, je dirai quelque part en parlant de tel ou tel pays : c'est là que j'ai invoqué l'enthousiasme qui ouvre à l'esprit un monde imaginaire, qui attache aux paroles d'Homère ces... ailes de feu..., qui élève... », *L'Amérique*, I, 8, p. 418

« Un grand nombre de ces pays... je les ai visités moi-même... Décrire en quels lieux j'ai été... J'ai marché à pied un bâton à la main, j'ai pris des chevaux de poste... je me suis confié à la mer[...] me plaignant que la vie humaine est trop courte pour pouvoir... cultiver tous ces amis... et en même temps tout apprendre, tout lire,  
Tout voir, aller partout, tout savoir, et tout dire »<sup>158</sup>.

Il est difficile d'imaginer cet extrait qui se termine par un alexandrin dans un poème épique. Dans l'épopée, il y a certes le héros qui est au cœur de l'œuvre, mais surtout pour éveiller l'enthousiasme d'un peuple ou d'une foule par son exercice des vertus, particulièrement dans des moments de conflits ou de combats. Or, le héros ici présent n'est qu'un individu, bien centré sur lui-même, sans portée collective aucune, semble-t-il.

Chénier tente de respecter un autre élément de l'épopée qui est le merveilleux. Le poète juxtapose différents types de croyances en mettant en exergue leur étrangeté tout en adoptant une position neutre : « Il faut dans cet ouvrage que chaque nation ait son Dieu, comme de raison. Mais le poète les admettra tous. Il peindra les cérémonies de toutes les religions avec une indifférence et une égalité parfaites. Quand il aura peint un idolâtre faisant une prière, il ajoutera : il pria ainsi et son Dieu l'entendit du haut du ciel »<sup>159</sup>. C'est précisément ce traitement égalitaire des croyances qui est censé créer le principe du merveilleux nécessaire à la création épique. La religion chrétienne est du ressort du mythe au même titre que les religions païennes. Ce principe égalitaire ne serait-il pas la raison d'un certain échec de cette quête du merveilleux ? La multiplicité des croyances représentées sur un mode primitif n'ôte-t-elle toute crédibilité ou possibilité de foi ?

---

<sup>158</sup> L' *Amérique*, II, 9, p. 419

<sup>159</sup> L' *Amérique*, IV, 7, p. 430

Dans cette épopée, le but paraît d'ailleurs parfois purement esthétique quand Chénier indique précisément les passages qu'il désire imiter. Par exemple,

« Un rôle assez important du côté des Américains sera une prophétesse comme il y en eut toujours chez les peuples barbares, laquelle attachée aux Pizarre, comme Cassandre à Agamemnon, chantera et prédira l'assassinat actuel de François Pizarre. C'est là que j'imiterai cette admirable et unique scène de Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. Plût à Dieu que je pusse trouver quelque occasion d'imiter aussi cette tragédie des *Perses* ! »<sup>160</sup>

Chénier semble avoir aussi l'ambition de peindre un monde qui, un jour, pourrait cesser d'exister. Le poète porte alors son attention sur les mœurs et les croyances du monde contemporain, et en particulier, sur la religion chrétienne :

« Peindre une procession... les moines de différentes couleurs... de différents habits... les surplis, les cierges [...] représenter les différentes cérémonies dans les différents temps de l'année. Car enfin Homère est entré et a dû entrer dans tous ces détails... et les couteaux victimaires, et l'or dont on dorait les cornes de la bête, et le poil de la victime coupé et distribué... Virgile a fait de même, et le Tasse qui a parlé de la confession<sup>161</sup>.

Ne pas oublier les fêtes de l'Eglise dont plusieurs sont intéressantes [...] Quoi qu'on en dise, toutes ces fables ont leur prix sans valoir peut-être celles d'Homère. Encore ce dernier point peut-il être contesté. D'ailleurs, bonnes ou mauvaises, elles sont du temps, elles en peignent les mœurs, les caractères, il ne faut pas les omettre »<sup>162</sup>.

L'épopée devient ainsi avant tout le témoignage d'une civilisation. Au lieu de porter son regard sur le passé, elle a une visée contemporaine pour la postérité. Elle décrit les

---

<sup>160</sup> L'*Amérique*, III, 3, p. 426

<sup>161</sup> L'*Amérique*, IV, 17, p. 432

<sup>162</sup> L'*Amérique*, IV, 18, p. 433

fragments d'un monde contemporain mais qui sont déjà des ruines pour un regard ultérieur. L'épopée contemporaine devient donc une sorte de dépôt de vestiges.

- **l'Invention de la politique**

La prose de Chénier, qui est constituée d'essais et d'articles de journaux, est fortement politisée, essentiellement marquée par ses prises de position dans les trois premières années de la Révolution. Elle révèle une approche tout à fait particulière de l'Antiquité. Nous savons qu'au fur et à mesure que la Terreur s'installe, une politisation sans précédent des modèles antiques s'engage et s'accroît. Chénier dénoncera ce phénomène avec une virulence sans répit. Cette dénonciation, qui vise aussi toute une sacralisation de la politique, revêt différentes formes qu'il importe d'analyser. Chénier manifeste tout d'abord un refus intransigeant de l'appropriation de ces modèles. Par delà ces refus, se dessine, en même temps, en filigrane, un modèle de société. D'une certaine façon, à l'instar du processus esthétique, Chénier se propose là encore de réinventer de nouveaux concepts à partir des anciens. Le poète rêve d'un autre modèle de société dont les éléments nous sont révélés par bribes, sans théorisation aucune. Nous nous proposons d'étudier tout d'abord le processus de dénonciation et ensuite d'examiner le modèle de société implicite auquel aspire le poète.

Commençons par la dénonciation des modèles politiques antiques. Il est vrai qu'André Chénier exalte les vertus des Anciens (et surtout celles des Grecs) comme la

simplicité et la naïveté. Mais pour lui, ces vertus appartiennent surtout au domaine de l'esthétique et relèvent d'un monde précédant le commencement de l'histoire. Quant aux vertus politiques, le poète reste vague. La romanité est valorisée surtout quand elle est l'antonyme de la tyrannie. Or, en ce qui concerne la France révolutionnaire, s'il y a rapprochement à faire entre celle-ci et Rome, ce serait avec la Rome de la décadence, la Rome écrasée sous la tyrannie, la Rome de Tibère et de Néron. Dans son article du *Journal de Paris*, intitulé « Sur les Sociétés Patriotiques » du 27 avril 1792, Chénier évoque un abus judiciaire contre un magistrat « dénoncé par des membres de ces mêmes confréries, pour avoir dîné chez un homme qui ne leur plaît pas ». Chénier ne se prive pas de faire un rapprochement avec Rome : « je demande si l'on ne croit pas lire l'histoire des sénats de Tibère et de Domitien ; si l'on ne croit pas entendre Tigellin ou Narcisse dénonçant à Néron qu'un tel a dormi pendant qu'il chantait, ou n'a pas juré par sa voix divine »<sup>163</sup>. Plus loin, dans le même article, Chénier continue de dénoncer l'assimilation aux Romains à propos de ceux qui désirent faire la guerre :

« Si la guerre est heureuse, [...]c]ette victoire n'aura pas été remportée sur les ennemis, mais sur la constitution ; M. Lafayette sera en chemin contre Paris à la tête de son armée ; et César et Le Rubicon rempliront les pages de mille éloquents pamphlets.

Si au contraire, l'indiscipline de nos troupes, la mésintelligence et d'autres causes nous attirent d'abord des revers, alors, d'autres cris, d'autres craintes ; des délations chaque jour : nos soldats auront été trahis ; nos généraux seront des perfides, vendus aux ennemis, vendus à la cour ; il faudra s'assurer de ceux-ci, emprisonner ceux-là, etc. »<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> Chénier, « Sur les Sociétés patriotiques », *Journal de Paris, Œuvres*, p. 301-302

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 303

Et Chénier juxtapose cette attitude à celle des anciens en soulignant l'écart qui sépare les deux civilisations :

« Les Carthaginois avaient presque pour usage de mettre en croix leur généraux malheureux ; les Romains consolait un de leurs généraux qui, par sa faute, avait mis la République près de sa ruine. C'est que les premiers savaient qu'ils pouvaient devenir esclaves, et les autres sentaient qu'ils pouvaient être battus, mais non vaincus, et que, tant qu'ils existerait quelques Romains, la République vivrait encore »<sup>165</sup>.

Il ne peut donc y avoir aucune similitude entre la France révolutionnaire et la Rome exaltée par cette même France. Il est ici un tel écart civilisationnel que cette assimilation effectuée à tort et à travers par les révolutionnaires paraît infiniment ridicule. La dénonciation dans cet extrait ne suppose même pas une intentionnalité manipulatrice derrière ces rapprochements, mais plus grave encore, elle démontre l'ignorance de ceux qui se servent des références antiques, et atteste surtout leur perte même de repères. La société révolutionnaire sans avoir forgé sa propre identité tente de plaquer sur celle de la France l'identité romaine, dynamique qui tourne de plus en plus à vide au fur et à mesure que la machine révolutionnaire avance. Ainsi, ce n'est pas la grandeur romaine que le poète met en question, grandeur qu'admire au contraire Chénier. Mais le fait de poser Rome en modèle politique, Rome qui est une autre civilisation d'un autre temps.

Dans sa réponse à Marie-Joseph publiée dans le *Journal de Paris*, le 12 mai 1792, Chénier revient à la charge. A propos des accusations gratuites de ceux qui prêchent la vertu :

« Et si Caton fut blâmé pour être sorti d'un théâtre obscène, où l'on jugeait qu'il n'aurait pas dû entrer, mais où sa présence avait empêché

---

<sup>165</sup> *Idem*

un spectacle de prostitution d'oser se produire, quel blâme ne méritent pas des hommes de bien qui s'obstinent à paraître assidûment à ces assemblées, où leur présence n'empêche rien et où ils ne restent que pour être témoins de si tristes infamies ? »<sup>166</sup>

André Chénier a ici lui-même recours au modèle dont se réclament les révolutionnaires. En quelque sorte, Chénier déconstruit le mécanisme de récupération avec les outils mêmes des auteurs de la manipulation.

« Des Manœuvres des Jacobins » publié le 10 mai 1792 dans le *Journal de Paris*, est un article virulent contre les Jacobins que Chénier traite de « lâches et cruels imposteurs », et de « bourreaux de [leur] patrie ».

« Et ces gens-là, dans l'ivresse de leur vanité et de leurs succès, vont cherchant dans toutes les histoires à quels personnages respectés ils pourront faire l'outrage de les dénoncer à l'indignation du genre humain, en les accusant de leur avoir servi de modèle.

Ils se comparent à Caton ! Caton avait-il réduit le vol et le brigandage en principes de droit ? Caton avait-il tour à tour fatigué le dédain des rois par les adulations les plus stupides et irrité les passions d'une multitude ignorante par des applaudissements sanguinaires ? Avait-il aiguillonné le génie des bourreaux à inventer de nouvelles tortures pour les régicides ? Et avait-il ensuite ameuté au Champ-de-Mars des bandes de prolétaires, *et les collègues des musiciens de place, vendeurs d'orviétan, mendiants, baladins, bateleurs ?* Et avait-il enseigné à ce grave cortège qu'ils étaient *le peuple romain* ? Et les avait-il excités à des violences contre les lois et contre les chefs de l'Etat ? Caton, grand général, grand orateur, le premier homme de son temps dans la philosophie et dans les lettres, implacable ennemi de tout parti, de toute faction, de quiconque voulait faire de la chose publique sa chose privée, dut la plus grande part de sa renommée et de sa gloire à la persévérance de ses poursuites contre les hommes semblables en talents et en probité à ceux qui osent aujourd'hui écrire leur nom à côté du sien.

Ils se comparent, ils comparent leurs complices à Phocion ! Phocion, homme constant et irréprochable en conduite et en amitié, homme inébranlable dans les maximes de la morale et de la vertu, est ravalé au

---

<sup>166</sup> « Réponse à une lettre de Marie-Joseph Chénier », *Moniteur, Œuvres*, p. 319

niveau d'hommes qui ont changé de conduite et d'amis dès qu'ils ont changé d'intérêts, et qui n'ont employé leur esprit et leurs talents qu'à faire plier toute morale à leurs vues et à leurs projets. Phocion boit la ciguë préparée par les délateurs et les sycophantes ; et ces gens-là font métier et marchandise de mensonge et de calomnie contre tous les gens de bien. Phocion, après avoir dissuadé la guerre, la fait lui-même avec autant d'intelligence que de courage ; et ces gens-là, après nous avoir précipités dans la guerre, prennent, du fond de leur cabinet, toutes les mesures propres à la mal faire. Ces gens-là ont sacrifié honneur, pudeur, vérité, patrie, aux applaudissements d'une multitude insensée ; et Phocion, applaudi par une multitude pareille, quoique moins méprisable, puisqu'elle n'était pas ameutée d'avance pour l'applaudir, s'interrompt et demande s'il a dit quelque sottise. Voilà comment on cherche à en imposer par des rapprochements brillants et absurdes ; et, ne pouvant s'associer à la gloire des grands noms, on s'efforce de les associer à son infamie »<sup>167</sup>.

Les mentions itératives de « Caton » et de « Phocion » parodient les citations mécaniques auxquelles procèdent les révolutionnaires qui se réfèrent à ces grandes figures de l'Antiquité politique. Ce passage présente en fait un démantèlement systématique de la récupération des modèles antiques par les Jacobins. Dans ce démantèlement, Chénier oppose une pluralité homogène, sans personnalité, une masse -« ces gens »-, à des identités individuelles, -Caton ou Phocion-. Lorsque Chénier défend ces personnalités, contrairement aux Jacobins qui en font un amalgame, il réfute point par point tout rapprochement d'abord avec Caton et ensuite avec Phocion. Il est aussi important de noter que le prosateur reprend des faits spécifiques au contexte politique français pour déboucher sur une réflexion politique plus générale. Au contraire, la manière « populaire » de superposer Caton ou Phocion comme acteurs de l'actualité accentue davantage encore l'absurdité des parallélismes.

---

<sup>167</sup> « Des manœuvres des Jacobins », *Journal de Paris, Œuvres*, p. 339-340

En ce qui concerne l'opposition entre la multitude et les individus, Chénier souligne également l'aversion de Caton contre « tout parti », « toute faction » et « quiconque voulait faire de la chose publique sa chose privée ». Comme nous l'avons signalé plus haut, Chénier continue d'employer un vocabulaire moderne : « parti » et « faction », « régicide » sont bien évidemment de grande actualité en 1792. Quant à la réflexion sur la séparation entre « la chose publique » et la « chose privée », Chénier effectue une superposition non seulement lexicale mais aussi culturelle, car comme nous le savons la différence entre ces deux sphères constitue une des plus grandes divergences entre la Rome antique et la France chrétienne.

En tout cas, l'importance qu'accorde Chénier à l'individu<sup>168</sup> fait inévitablement penser à sa personne même. Le poète célèbre souvent sa singularité et sa créativité qui le distingue absolument d'autrui, et le prosateur refuse également toute affiliation à un quelconque parti<sup>169</sup>. Ainsi, autant Chénier révère les grands hommes de l'Antiquité, autant il ne cède pas à la tentation de les ériger confusément en modèles. Lorsque Chénier rend hommage à ces hommes, c'est en termes d'amitié comme si le prosateur appartenait au

---

<sup>168</sup> Le lien entre la vocation de poète et l'accent mis sur l'individualité n'est sans doute pas aléatoire. Michel Foucault, par un rapprochement entre l'usage des mots par le fou et le poète, souligne leur caractère insolite : « Le poète fait venir la similitude jusqu'aux signes qui la disent, le fou charge tous les signes d'une ressemblance qui finit par les effacer. Ainsi ont-ils tous les deux, au bord extérieur de notre culture et au plus proche de ses partages essentiels, cette situation « à la limite » - posture marginale et silhouette profondément archaïque – où leurs paroles trouvent sans cesse leur pouvoir d'étrangeté et la ressource de leur contestation. Entre eux s'est ouvert l'espace d'un savoir où, par une rupture essentielle dans le monde occidental, il ne sera plus question des similitudes, mais des identités et des différences. » *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 63-64

<sup>169</sup> « Je n'ai jamais fait secte, même avec les gens que j'estime ; et que nul esprit de parti ne peut opérer en moi cette *conviction intime* que l'on reconnaît pouvoir seule me porter à énoncer une opinion. », « Le parti des Jacobins », *Journal de Paris*, p. 316

même cercle qu'eux. Cette amitié est comme une vertu antique qu'il vénère<sup>170</sup>. Ce lien d'amitié qui n'exclut ni l'intérêt politique, ni la connaissance profonde de cette Antiquité (que Chénier maîtrisait parfaitement), suppose égalité et mutualité, tandis que le rapport à un modèle implique d'emblée infériorité et rang de novice.

Une des personnalités préférées de Chénier est Tibulle<sup>171</sup> qu'il apprécie pour sa douceur de vie et son détachement à l'égard de la vie politique. Au fond, le prosateur n'est qu'un rôle de circonstance pour Chénier. Sa vraie vocation est celle de poète. Et son modèle est surtout la douceur, la simplicité et la naïveté antiques. Quelle ironie de l'histoire d'aspirer à une telle douceur du monde dans un contexte aussi sanguinaire ! Quel talent étonnant, cette plume qui est capable à la fois de tant de douceur lorsqu'il s'agit d'imiter ses modèles pour faire « sur des penser nouveaux des vers antiques » et de tant de violence quand elle dénonce la perversion des modèles antiques !

- **La dénonciation linguistique**

Le recours aux modèles antiques est rendu possible par un réseau de références communes dans le discours politique. Les traits linguistiques qui en découlent font partie

---

<sup>170</sup> Voir, l'*Épître à Le Brun et à Brazais* dédiée à l'amitié.

<sup>171</sup> « Mais attachés aux grands par un lien crédule,  
Combien tous deux pourtant sont loin de mon Tibulle !  
Il ignore l'encens : l'amour et l'amitié  
De son cœur, de ses vers occupent la moitié.  
Messala, Némésis, et Néère, et Délie  
Sont les rois, sont les Dieux qui gouvernent sa vie.  
[...] Vrai sage, non, jamais tu n'as pu te résoudre  
D'aller au Capitole et d'adorer la foudre.  
Les Césars ni les Dieux n'ont de foudre pour toi. » *La République des Lettres*, p. 482

des caractéristiques de cette période. Chénier, dans sa prose, continue donc de dénoncer la manipulation des idéaux politiques, mais cette dénonciation lui permettra de redéfinir certaines notions comme, par exemple, celles de peuple et de citoyen. Le refus catégorique de prendre pour modèles politiques les grandes figures de l'Antiquité constitue une posture nouvelle. Dans le domaine linguistique, Chénier non seulement déconstruit la langue de ces adversaires, mais il propose de nouvelles définitions des concepts dont se réclament hautement ses ennemis.

Dans ses *Réflexions sur l'esprit de parti*, Chénier dénonce ceux qu'il appelle des « tartufes politiques » :

« C'est ici le lieu de se souvenir de quelques personnages qui, voilant leur ambition ou leur triste insensibilité sous une affectation de patriotisme stoïque, déclarent abhorrer ces mots *d'ordre*, *d'union* et de *paix* ; car disent-ils, c'est le langage des hypocrites. Ils ont raison : il est vrai, ces mots sont dans la bouche des hypocrites ; et ils doivent y être, car ils sont dans celle de tous les gens de bien ; et l'hypocrisie ne serait plus dangereuse et ne mériterait pas son nom, si elle n'avait l'art de ne répéter que les paroles qu'elle a entendues sortir des lèvres de la vertu ; et, certes, tant de fougueux démagogues, tant de héros d'un jour seraient bientôt démasqués, s'ils n'avaient pas cet art insidieux, s'ils ne s'emparaient pas de ces noms de liberté, d'égalité, de bien public, d'amour de la patrie, et de tout ce qu'il y a de sacré pour les âmes honnêtes, afin d'en couvrir leurs projets, leurs vengeances, leurs fureurs ; et c'est ainsi qu'ils se revêtent d'une autorité censoriale, qu'ils distribuent des brevets de civisme »<sup>172</sup> et plus loin : « Quelle sorte d'hypocrite n'emploie point ce langage de l'équité et de la vertu ? »<sup>173</sup>

Ce passage illustre bien la complexité des rapports. Les deux factions utilisent les mêmes mots pour désigner deux positions contradictoires. Pour Chénier, c'est la

---

<sup>172</sup> *Réflexions sur l'esprit du parti*, p. 234

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 238

répétition qui est responsable de cet abus langagier ayant pour objectif de détourner les esprits de la vérité. Il n'est plus question de sophisme comme Chénier en parle dans sa réponse à Marie-Joseph Chénier<sup>174</sup>, mais bien d'une manipulation. Cette hypocrisie active est dénoncée à maintes reprises dans l'œuvre de Chénier<sup>175</sup>.

A ces vertus citées s'ajoutent aussi d'autres valeurs politiques :

« Ils appelleront vos écrits des écrits *infâmes*, comme si la raison, le courage, l'amour des lois et de la liberté, l'horreur pour les tyrans, et surtout pour la pire espèce de tyrans, je veux dire ceux qui tyrannisent au nom de la liberté, pouvaient être des choses *infâmes*; mais ces messieurs se sont promis d'altérer toute la langue, comme ils ont déjà perverti le sens des mots *patriotisme, civisme, liberté, égalité, république*, etc. ; et, dans leur nouveau jargon, un ouvrage est *infâme* lorsqu'il dévoile des *infamies*. »<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> « Selon eux, une chose doit être innocente dès qu'elle déplaît à ceux dont on a lieu de se défier ; et les dénonciations d'Octave ou de Tibère leur auraient fait prendre Antoine ou Séjan pour des hommes vertueux. Au reste, cette manière d'argumenter, étant facile et à la portée de tous, sera toujours fort en usage ; elle n'exige point de bon sens ni d'examen ; elle flatte la paresse de l'esprit et l'activité des passions ; elle est fort utile à ceux qui savent en tirer parti. Mais c'est aux *hommes qui ont cultivé leur raison* à détruire de pareils sophismes et à rappeler à ceux par qui et à ceux pour qui ces sophismes sont employés, *que les passions sont toujours absurdes dans leurs jugements*. », « Réponse à une lettre de Marie-Joseph Chénier », p. 316

<sup>175</sup> Voir par exemple les vers suivants:

« Le fourbe, l'imposteur, l'ambitieux, l'avare  
Quelquefois devient juste, et se plaît à vanter  
Cette même vertu qu'il prit soin d'éviter.  
Il conte à sa famille, au banquet réunie,  
Des sages, des héros, et la mort et la vie ;  
Aristide, et son nom, et sa noble candeur ;  
Socrate, et la ciguë, et le vil délateur.  
Au nom de ces Romains, fiers de leur indigence,  
Libres de l'or des rois, riches de tempérance,  
Il s'écrie, il se plaint, qu'à nos jours ténébreux  
N'ont point lui de ces temps les astres généreux.  
Cependant il intrigue ; et sa main clandestine  
Flatte un ami tranquille et creuse sa ruine », *La République des Lettres*, p. 484

<sup>176</sup> « Sur les sociétés patriotiques », *Journal de Paris, Œuvres*, p. 305-306

Le cœur véritable de cette machine dénonciatrice semble être *le peuple* qui devient l'acteur principal sur la scène politique. Le seul nom du *peuple* suffit à justifier les manœuvres politiques. Le problème reste à définir ce que l'on entend par cette désignation. Chénier décrit dans « De la cause des ordres qui troublent la France » :

« Une simple équivoque a suffi à tout. La constitution étant fondée sur cette éternelle vérité, *la souveraineté du peuple*, il n'a fallu que persuader aux tribunes du club qu'elles sont *le peuple*.

Cette définition est presque généralement adoptée par les publicistes, faiseurs de journaux. Et quelques centaines d'oisifs réunis dans un jardin ou dans un spectacle, ou quelques troupes de bandits qui pillent des boutiques, sont effrontément appelés *le peuple* ; et les plus insolents despotes n'ont jamais reçu des courtisans les plus avides un encens vil et plus fastidieux que l'adulation impure dont deux ou trois mille usurpateurs de la souveraineté nationale sont enivrés chaque jour par les écrivains et les orateurs de ces Sociétés qui agitent la France »<sup>177</sup>.

Ainsi suffit-il d'avoir une multitude de personnes pour qu'elle soit appelée le peuple, ce qui lui confère d'un coup une légitimité et un pouvoir politique. C'est précisément ce pouvoir au fond illégitime qui crée potentiellement la tyrannie d'une multitude que Chénier dénonce dans ses articles. Et Chénier pour sa part appellera cette classe *la populace* la distinguant clairement *du peuple* :

« que la grande partie de la nation, cette classe laborieuse et sage de marchands, de commerçants, et cultivateurs, a besoin de la paix établie sur de bonnes lois ; qu'elle la veut ; que c'est pour elle surtout que s'est faite la révolution ; que c'est surtout elle qui peut la soutenir par son courage, sa patience, son industrie.

C'est là vraiment le peuple français. Je ne conçois pas comment tant de personnes, et même des législateurs, se rendent assez peu compte de leurs expressions pour prodiguer sans cesse ces noms augustes et sacrés de *peuple*, de *nation*, à un vil ramas de brouillons qui ne feraient pas la centième partie de la nation : mercenaires étrangers à toute honnête

---

<sup>177</sup> « De la cause des désordres qui troublent la France et arrêtent l'établissement de la liberté », *Journal de Paris, Œuvres*, p. 274

industrie, inconnus et invisibles tant que règne le bon ordre, et qui, semblables aux loups et aux serpents, ne sortent de leurs retraites que pour outrager et nuire »<sup>178</sup>.

« la vraie populace, c'est-à-dire cette partie du peuple qui n'a ni propriété, ni domicile, ni industrie, devient l'arme de qui veut s'en servir : de là, pillages, meurtres, incendies, attroupements séditieux qui demandent des têtes, qui menacent l'Assemblée nationale elle-même, qui s'appellent insolemment la nation, comme si les citoyens paisibles, qui vaquent à leurs affaires domestiques en obéissant aux lois, étaient des esclaves ou des étrangers »<sup>179</sup>.

Dans ce passage, Chénier accepte parfaitement la légitimité du peuple tel qu'il le définit, c'est-à-dire la classe propriétaire et travailleuse. Le fondement de la « modération » de Chénier est bien là.

« Il aurait dû considérer que cette classe, qu'il désigne par ce mot de bourgeoisie, étant celle qui est placée, à distance égale, entre les vices de l'opulence et ceux de la misère, entre les prodigalités du luxe et les extrêmes besoins, fait essentiellement la masse du vrai *peuple*, dans tous les lieux et dans tous les temps où l'on donne un sens aux mots qu'on emploie ; que cette classe est la plus sobre, la plus sage, la mieux active, la plus remplie de tout ce qu'une honnête industrie enfante de louable et de bon ; que, lorsque cette classe entière est mécontente, il en faut accuser quelque vice secret dans les lois ou dans le gouvernement »<sup>180</sup>.

Mais, même si Chénier semble dire que la définition du *peuple* n'a jamais varié à travers les temps, dans ses écrits mêmes, il paraît se contredire en semblant adopter une vision plus archaïque du *peuple* auquel il attribue des caractéristiques peu flatteuses.

Chénier fait en effet référence en ces termes à la figure du peuple dans *Les Chevaliers* d'Aristophane :

---

<sup>178</sup> *Réflexions sur l'esprit du parti*, p. 228

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 231-232

<sup>180</sup> « De la cause des désordres qui troublent la France », *Journal de Paris, Œuvres*, p. 278

« Et c'est avec beaucoup de sagesse que l'ingénieux comique athénien introduit le peuple sous la figure d'un seul personnage, qui gouverne comme un seul tyran, flatté, caressé, faisant trembler même ses favoris, élevant des hommes indignes et les brisant quand ils sont remplis et leur faisant revomir tout ce qu'ils avaient englouti »<sup>181</sup>.

Le peuple est donc tout d'abord une multitude. Son règne ne vaut pas mieux que celui d'un tyran. Plus loin, Chénier analyse comment l'individu s'efface dès lors qu'il fait partie d'une multitude :

« Et bien qu'il soit certain que les hommes apportent en naissant un sentiment juste et droit de ce qui est bien ou mal, on ne peut douter cependant que la multitude, dans le choix de ses actions, n'accorde moins de crédit à cette persuasion intime qu'à l'autorité des grands exemples. Elle se repent des grands crimes... parce que chez les hommes rassemblés, quand le moment de fougue est passé, la raison et la justice reprennent le dessus..., mais les fautes, les erreurs, les sottises, qui ne révoltent point la nature humaine, les grands exemples les autorisent et le sentiment intérieur s'efface ».<sup>182</sup>

Cet extrait rappelle bien évidemment le concept de la souveraineté chez Rousseau et celui de la corruption de l'homme dans la société. L'homme naît juste et bon. C'est la multitude qui corrompt en négligeant l'individu. Chénier critique également l'autorité des grands exemples. Prendre pour modèles politiques les grands hommes est souvent le début de la négation de son individualité surtout lorsque cette *imitation* est effectuée d'une manière collective.

Outre cet aspect de multitude qui gomme toute authenticité de l'individu, Chénier récuse également le fonctionnement de cette masse qui n'est possible que par la répétitivité. Lorsqu'il parle de différentes Sociétés : « ces Sociétés, se tenant toutes par la

---

<sup>181</sup> *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*, p. 631

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 632

main, forment une espèce de chaîne électrique autour de la France. Au même instant, dans tous les recoins de l'Empire, elles s'agitent ensemble, poussent les mêmes cris, impriment les mêmes mouvements, qu'elles n'avaient certes pas grand'peine à prédire d'avance »<sup>183</sup>. Ailleurs, dans *l'Essai sur les causes et les effets qui troublent la France*, Chénier évoque encore cet esprit qui forme les masses :

« Ils sont nés pour croire, pour répéter ; leur esprit inactif ne pense point, et croit penser ce qu'on pense autour d'eux. Il est inerte ; rien dans lui ne le détermine. Si rien ne le poussait, il resterait immobile. Il ne se meut que du mouvement commun [...] Un peu de lecture... lui a appris quelques raisonnements de Bayle, de Voltaire. [...] Il les répète, il trouve qu'ils ont raison. D'autres lectures, d'autres conversations le pousseraient autrement. [...] Suivez-le dans les opinions où il n'a point de guide. Le premier charlatan qui se présente lui dit... et il le croit... Il lui dit... et il le croit... Il lui dit... et il le croit et il le prouve, et il va partout le criant, le prêchant »<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> De la cause des désordres, *Journal de Paris, Œuvres*, p. 275

<sup>184</sup> *Essai sur les causes et les effets*, p. 675. Ce passage en rappelle un autre concernant les lectures de Chénier où le poète a le loisir d'être influencé par ses lectures. Cette influence inconsciente s'oppose à la répétition stérile effectuée inhérente aux lectures de la masse: « Et toujours cette sorte d'imitation inventrice dont j'ai parlé enrichit les auteurs les plus justement renommés pour leur originalité. Certes, qui sera familier avec Démosthène et Thucydide reconnaîtra combien véritablement Quintilien a dit que le plus souvent Salluste traduit du grec... et moi, pour aussi parler de moi, l'on me surprendra souvent à me nourrir chez tous les quatre et chez Tite-Live, Cicéron et d'autres encore [...] [A propos de *Princes et des Lettres* d'Alfieri d'Asti] Je l'interrompis quelquefois pour en faire la remarque, mais comme je n'ai terminé cet écrit que depuis cette excellente lecture, il est possible qu'elle eût laissé dans mon esprit des traces assez profondes pour que, sans le vouloir et sans le savoir, je tiens de lui plus d'un passage éclatant. Je déclare donc avec joie que l'on pourra retrouver ici plusieurs choses déjà lues chez lui, soit que notre conformité de principes me les eût dictées sans lui, soit qu'une utile réminiscence les ait fait couler de ma plume ». *Essai sur les causes et les effets*, p. 691

De même dans les *Réflexions sur l'esprit de parti* : « C'est l'incurable maladie de tous les caractères ardents joints à un jugement faible et à un esprit sans culture. On s'appuie sur ses voisins, et on croit marcher ; on répète, et on croit dire »<sup>185</sup>.

Ce type de répétition n'a bien évidemment rien à voir avec l'imitation poétique. Les modèles ne doivent être suivis que s'ils permettent une individualité moderne et nouvelle. Pour souligner l'impossibilité d'imiter les Anciens, Chénier donne d'abord comme exemple la différence de langue :

« Les différents usages des nations jettent de grandes différences dans leurs langages, les différences les plus frappantes, celles qui les distinguent le plus et les empêchent le plus de se joindre dans un grand nombre de détails. Un peuple fait plusieurs applications éloignées d'un usage qu'il a eu tous les jours sous les yeux : les rapports qu'il aperçoit entre ces usages et des choses qui semblent n'y tenir en aucune manière lui font trouver des expressions métaphoriques et proverbiales, source de l'éloquence forte ou de la piquante raillerie, et qu'il est absolument impossible de traduire avec précision dans la langue d'un peuple étranger, qui n'ayant point les mêmes usages n'a pu inventer les mêmes expressions ».<sup>186</sup>

« Les langues premières, parlées par des peuples sous un beau ciel et entourés d'une nature vivante et forte, sont plus pittoresques, plus pleines d'onomatopées que les autres ; parce que l'imagination tendre de ceux qui les créent... Ensuite, elles passent dans l'alambic ; on défigure les mots ; ils ne peignent plus rien, mais on les garde traditionnellement »<sup>187</sup>.

Certaines expressions et notions ne peuvent se traduire en langues étrangères à cause de la différence des mœurs. A partir de là, Chénier peut dénoncer le non-sens que constitue le projet d'imiter les anciens :

---

<sup>185</sup> *Réflexions sur l'esprit de parti*, p. 229

<sup>186</sup> *Essai sur les causes et les effets*, p. 633

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 646

« Les uns n'avaient qu'à copier la nature encore toute nue, les autres étaient contraints de la déterrer avec effort sous le poids de vêtements bizarres et faux ; les uns n'avaient qu'à élever, les autres devaient commencer par détruire ; les uns, pour être vrais, n'avaient qu'à dire ce que chacun pensait et sentait, les autres avaient toujours à contredire, toujours à se retirer, eux et leurs lecteurs, de la plus épaisse et de la plus ignorante barbarie »<sup>188</sup>.

Les Grecs étaient plus près de la nature. D'une certaine manière, les prendre comme fin pour imiter signifierait à coup sûr la faillite de cette entreprise ; il faudrait arriver à imiter leur naïveté :

« Il ne suffit pas dans les arts de ne jamais s'écarter grossièrement de la vérité ; il faut être vrai avec force et précision, c'est-à-dire être naïf. Quoique plusieurs auteurs estimés aient donné des notions excellentes et écrit les choses les plus sensées sur cette matière, cependant les personnes qui y ont moins réfléchi semblent n'entendre par naïveté qu'une franchise innocente et presque enfantine à dire de petites choses. Ce n'est pas assez à beaucoup près : la naïveté est le point de perfection de tous les arts et de chaque genre dans tous les arts. Vous pouvez avoir un beau choix de mots, de phrases bien arrondies, des périodes sonores et harmonieuses ; si vous n'êtes point naïf, vous ne toucherez point. [...] Un sentiment noble n'est sublime que par naïveté ; un sentiment tendre, c'est par la naïveté qu'il vous remplit les yeux de larmes ; la naïveté d'une plainte la rend déchirante et nous fait souffrir à l'entendre, et souffrir avec délices lorsque nous pouvons l'apaiser. C'est donc la naïveté seule qui produit en nous des émotions vives, profondes et rapides. Un peintre, un auteur seulement pompeux et noble sera copié par tout le monde : celui qui est naïf est à jamais inimitable ; sa naïveté est le sceau qu'il imprime à toutes ses pensées, à toutes ses expressions, qui fait que son ouvrage est le sien et ne saurait être celui d'un autre. Vingt autres peuvent être aussi naïfs, aussi excellents que lui : ils ne le seront pas comme lui ; ce seront de nouveaux originaux »<sup>189</sup>.

Pour atteindre l'originalité, l'individualité est indispensable et pour l'individualité, la naïveté : non pas l'idée d'une naïveté générale platonicienne, mais la naïveté propre à

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 649

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 681

chaque individu. En cela, les possibilités d'originalité sont infinies puisque chacun est unique avec une naïveté authentique.

L'entité du peuple fauteur de répétition mécanique est souvent opposée à l'identité du citoyen chez Chénier. Cette opposition correspond bien évidemment à l'articulation de la dialectique entre le collectif et l'individu. Compte tenu de son refus d'appartenir aux « partis » et de ses réflexions sur la poésie, qui contrairement au théâtre, s'adresse à l'individu,<sup>190</sup> la prédilection de Chénier pour le citoyen n'a rien de surprenant. Cette estime réservée au citoyen, et ce qu'entend Chénier par ce mot, méritent tout à fait notre attention.

Le citoyen est d'abord un individu : « L'homme vertueux et libre, le vrai citoyen ne dit que la vérité, la dit toujours, la dit toute entière. [...] il ne veut d'autre maître que la volonté nationale, et que tous obéissent comme lui ; il ne feint pas de prendre pour la nation quelques centaines de vagabonds oisifs »<sup>191</sup>. Chénier définit ainsi le « vrai » citoyen au singulier<sup>192</sup> et il précise comme critère d'authenticité, la vertu, la liberté et la vérité. Cette définition qui met manifestement en jeu des valeurs élitistes, qui étaient autrefois réservées exclusivement aux philosophes et aux rois, s'applique désormais au *citoyen*<sup>193</sup>.

---

<sup>190</sup> Sujet de désaccord avec Marie-Joseph Chénier

<sup>191</sup> *Réflexions sur l'esprit de parti*, p. 227-228

<sup>192</sup> Lorsqu'il s'agit du *citoyen*, Chénier accentue toujours le caractère individuel du citoyen, détaché de la multitude : « Citoyens honnêtes et timides, les méchants veillent, et vous dormez. Les méchants sont unis et vous ne vous connaissez pas », *Les Autels de la Peur*, p. 362

<sup>193</sup> « Ce n'est pas [les Anciens] qui ont imaginé les combinaisons absurdes dont tant de ridicules auteurs ont rempli de ridicules romans qui ont fait longtemps les délices de la France. [...] ces princes déguisés sous les apparences d'une naissance obscure, mais reconnus bientôt à leurs vertus, à leurs belles actions, à la noblesse de leur âme et de leur figure, car c'est toujours à cela qu'on reconnaît les rois, et les grandes vertus ne naissent jamais que chez eux : pensée inhumaine et

Dans l'*Avis au peuple français sur ses véritables ennemis*, qui se veut une contribution à l'apprentissage<sup>194</sup> politique des citoyens, Chénier tente de décrire le citoyen idéal :

« Qu'est-ce qu'un bon esprit public dans un pays libre ? N'est-ce pas une certaine raison générale, une certaine sagesse pratique et comme de routine, à peu près également répartie entre tous les citoyens et toujours d'accord et de niveau avec toutes les instructions publiques ; et par laquelle chaque citoyen connaît bien ce qui lui appartient, et par conséquent ce qui appartient aux autres ; chaque citoyen connaît bien ce qui est dû à la société entière, et s'y prête de tout son pouvoir ; chaque citoyen se respecte dans autrui, et ses droits dans ceux d'autrui ; chaque citoyen quoi qu'il étende ses prétentions aussi loin qu'il peut, ne dispute jamais contre lui et s'arrête devant elle machinalement et comme sans le vouloir ? »<sup>195</sup>

Dans le même essai, Chénier évoque les magistrats qui apprennent aux citoyens le fonctionnement de l'Assemblée nationale :

« Puisse leur exemple être fécond ! Puisse-t-il réveiller par toute la France beaucoup de citoyens aussi respectables qui prennent sur eux un si noble, un si patriotique emploi ! Qu'ils instruisent le peuple ; qu'ils lui montrent son bonheur, sa liberté dans ses devoirs ; qu'ils lui rendent

---

lâche, bien digne d'être née chez des esclaves, contraire au bon sens et à la nature, outrageante pour tous les hommes, inventée au milieu des cours par quelques lettrés parasites, démentie par l'amas de bassesses. », *Essai sur les causes et les effets*, p. 647, 648

<sup>194</sup> Cette volonté d'apprentissage est revendiquée par Chénier : « Heureusement les principes fondamentaux du bonheur social sont aujourd'hui bien connus et familiers à tous les hommes de bien qui ont cultivé leur esprit ; il ne s'agit que de les propager, de les disséminer, de les faire germer dans cette classe très nombreuse qui renferme quantité de citoyens vertueux et honnêtes, mais à qui la pauvreté et une vie toute employée aux travaux du corps n'ont pas permis de perfectionner leur entendement par ces longues réflexions ; par cet apprentissage de la raison, par cette éducation de l'esprit qui seul enseigne aux hommes à rappeler à des principes certains et simples toutes les actions de la vie humaine. [...] Il ne s'agit que de leur faire comprendre, voir, toucher, qu'il n'est, je le répète, comme il faut leur répéter, qu'il n'est point de bonheur, de bien-être, de contentement sur la terre sans l'amour de l'ordre et de la justice, sans l'obéissance des lois, sans le respect pour les propriétés et pour tous les droits d'autrui ; que le salut public, la prospérité nationale et particulière n'est que là », *Avis au peuple français*, p. 225

<sup>195</sup> *Avis au peuple français sur ses véritables ennemis*, p. 207

palpable et facile ce qu'il doit faire, et les moyens de le faire ; [...] et bientôt, connaissant tous bien nos vrais intérêts, nous serons dociles et obéissants à la loi ; bientôt les principes du bonheur public ne seront plus une espèce de doctrine secrète entre les sages ; bientôt, dans toutes les classes, tous les citoyens sauront ce que tous doivent savoir »<sup>196</sup>.

Une véritable transformation est en marche. Concernant la notion du citoyen, nous ne pouvons parler de modèles antiques, puisque selon Chénier, il n'y a pas de modèle dans l'histoire d'un tel renversement politique. A partir du moment où le peuple occupe le rôle central dans le nouveau régime, la question de ce qu'est le bon citoyen se pose. André Chénier érige un vrai modèle du citoyen à partir des principes qui lui sont chers dans sa création poétique. La différence entre les deux procédés est marquée par l'absence totale des modèles en ce qui concerne la construction de l'identité du citoyen. Chez le poète, cette identité est toujours une idée, un projet puisqu'il emploie toujours un ton didactique. Et le peuple dont il rêve serait l'ensemble de ces citoyens, ces individus vertueux, vrais et instruits. Et la France a en ce sens une responsabilité sans précédent à l'égard des autres peuples :

« la France n'est point dans ce moment chargée de ses seuls intérêts : la cause de l'Europe entière est déposée dans ses mains. La révolution qui s'achève parmi nous est, pour ainsi dire, grosse des destinées du monde [...] et l'on peut dire que la race humaine est maintenant occupée à faire sur nos têtes une grande expérience. Si nous réussissons, le sort de l'Europe est changé : les hommes rentrent dans leurs droits ; les peuples rentrent dans leur souveraineté usurpée ; les rois, frappés du succès de nos travaux et séduits par l'exemple du roi des Français, transigeront peut-être avec les nations qu'ils seront appelés à gouverner ; et peut-être, bien instruits par nous, des peuples plus heureux que nous parviendront à une constitution équitable et libre, sans passer par les troubles et les malheurs qui nous auront conduits à ce

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 218

premier de tous les biens. Alors la liberté s'étend et se propage dans tous les sens, et le nom de la France est à jamais béni sur la terre »<sup>197</sup>.

Cette nouvelle identité suppose aussi un nouveau rapport à la religion. Chénier traite déjà cette question dans l'*Essai sur les causes et les effets*, lorsqu'il parle de l'arrivée des lettres qui « tournèrent les esprits vers les études » empêchant que la Bible « ne fût plus l'unique occupation des hommes »,<sup>198</sup> ce livre dans lequel tout ne serait qu'« altéré ; perverti ; confusion »<sup>199</sup>.

Dans l'*Histoire du christianisme*, à partir du questionnement de la résurrection de Jésus-Christ, Chénier remonte aux origines antiques du christianisme<sup>200</sup>. Il oppose d'abord Socrate à Jésus-Christ en réponse à ceux qui prétendent que « *les faits de Socrate dont personne ne doute sont moins attestés que ceux de Jésus-Christ* »<sup>201</sup> :

« La vie de Socrate n'est remarquable que par son extrême simplicité ; elle n'est ni d'un sectaire, ni d'un chef de parti, mais d'un homme, d'un citoyen et d'un sage. Il cherche paisiblement, humainement la vérité ; il cherche quel est le bonheur dont notre nature est susceptible : il ne le

---

<sup>197</sup> *Avis au peuple français*, p. 214

<sup>198</sup> *Essai sur les causes et les effets*, p. 642

<sup>199</sup> « comme ces livres étaient déjà dans les mains de tous les néophytes, comme chacun les étudiait sans les examiner, sans les entendre, comme le sacerdoce en donnait et la garde et l'intelligence, on vit paraître des foules de docteurs qui, sans avoir aucune connaissance des langues, des mœurs, du génie des peuples orientaux, expliquaient...., tordaient le sens et les paroles..., pour les citer et donner par là de l'autorité à leurs propres opinions... Tout fut altéré ; perverti ; confusion, etc...Bientôt les passions et les intérêts particuliers... Ces livres servirent à tout... et devinrent le seul code du genre humain » *Essai sur les causes et les effets*, p. 641, 642

<sup>200</sup> Voir aussi l'hommage d'Arsène Houssaye à Chénier : « André Chénier est un Grec né vers la quatre-vingt-septième olympiade. Les Muses l'ont endormi d'un sommeil de deux mille ans ; il s'est réveillé parmi nous sans avoir traversé l'Eglise mystique ; la couronne d'épines n'a pas saigné sur son front, et les larmes de Madeleine n'ont pas coulé sur ses mains », *Poètes et philosophes*, Paris, Charpentier, 1845, p. 198-199 dans Catriona Seth, *André Chénier, Le miracle du siècle*, PUPS, 2005, p. 205

<sup>201</sup> L'*Histoire du christianisme*, p. 722

trouve que dans la pratique de la vertu. Ses discours n'ont ni mystères, ni prophéties ; ses actions, ni prodiges, ni victoires surnaturelles ; il guérit les maux de l'âme par la raison, et non les maux du corps par la parole ou l'attouchement »<sup>202</sup>.

Dans cet extrait, Chénier énumère les qualités de Socrate à travers une optique savoureusement contaminée par son actualité. Le passage est jonché d'expressions qui renvoient aux préoccupations de la France révolutionnaire : le « parti », le « citoyen », la « vérité », le « bonheur », la « raison »... Socrate est donc avant tout un citoyen parmi d'autres dans la cité, pratiquant ses vertus à la poursuite du bonheur tout en étant au service de la raison. Les critiques que dirigera Chénier contre le christianisme seront exactement menées de ce point de vue. A commencer par la personne même de Jésus-Christ, diamétralement opposée à celle de Socrate. Jésus-Christ serait une sorte de sectaire, et non pas un citoyen, qui ne triomphe que par l'obscurantisme. « Les faits de Jésus-Christ sont d'une nature hors de l'humanité »<sup>203</sup>. Il est donc impossible de former une société politique, égalitaire puisque cette doctrine est anachorétique contrairement à la philosophie :

« on verra le christianisme ne produire dans sa première ferveur que des solitaires contemplatifs qui ne cherchaient que les déserts... et qui usaient dans des bizarreries effrayantes une vie qui eût pu être utile, avec une constance et un courage qui eussent été la vertu, s'ils avaient [eu] un but plus sage... ; et les écoles des philosophes avaient parsemé dans toutes les républiques des magistrats, des généraux, des législateurs... et s'il y avait des écoles qui éloignaient leurs disciples de se mêler du gouvernement, celles-là même s'occupaient de l'éducation »<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 722

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 723

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 728

Etre citoyen et croyant paraît désormais antinomique.

Là encore l'écho du *Contrat Social* et de son chapitre sur la religion civile est évident. En ce qui concerne l'importance de la Raison dans le procès de la religion, Chénier prend l'exemple du précepte de Jésus-Christ sur le serment. Il cite *Mathieu* 5, chapitre 33 :

« « Il a été dit aux anciens : *Tu ne parjureras point, et tu acquitteras tes serments envers le Seigneur* ; et moi je vous dis de ne point jurer du tout, ni par le ciel, parce que c'est le trône de Dieu ; ni par la terre, parce que c'est son marchepied ; ni par Jérusalem, parce que c'est la ville du grand Roi ; ni par votre tête, parce que vous n'en pouvez blanchir ou noircir un seul cheveu. » Je demande si l'on peut rien imaginer de plus incohérent, de plus insignifiant, de plus misérable que de pareilles raisons ; s'il n'est pas bizarre d'en choisir de si mauvaises, quand il y en a de si bonnes ; et si ce n'est pas avilir la sagesse que de la prêcher si follement. Est-ce là le style des philosophes ? Est-ce sur de tels fondements, qu'ils établissaient des vérités utiles ?...

*Ne jurez point par les dieux*, disait Pythagore ; car chacun doit se rendre digne d'être cru sur sa parole. [...] « Regarde, dit Solon, la probité et la vertu comme plus sûres que le serment », et Eschyle, [...] dans un vers admirable : « L'homme est la caution de son serment, et non le serment la caution de l'homme » [...] « Tu nous as promis un homme de bien, voilà le serment qui te lie, dit Sénèque ; fuis le serment, même pour jurer la vérité. Nul serment n'épouvante le méchant. Si tu es homme juste, tes mœurs seront tes lois, les lois sont superflues pour qui ne veut nuire à personne »<sup>205</sup>.

Chénier dénonce l'ineptie des raisons avancées par Jésus pour convaincre de ne pas jurer. C'est une réponse profondément non philosophique qui ne peut être acceptée que par ceux qui sont incapables de raisonner, ceux qui obéissent aveuglement et qui ne savent que se répéter. Les raisons proposées n'ont aucun lien avec ce monde-ci ; elles sont

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 729-730

incompréhensibles, relevant de la métaphysique, dépassant ainsi la Raison humaine. L'homme n'est pas au centre de cette doctrine. Au contraire, elle ne peut triompher que sur l'impuissance et la petitesse de l'homme, donc par conséquent sur la Peur de celui-ci. C'est une doctrine profondément anti-solaire. Alors que pour la philosophie, l'homme est la pièce centrale, doué de confiance grâce à la Raison et à sa volonté de pratiquer la Vertu. Dans ce passage, l'une des vertus principales de l'homme apparaît aussi comme la cohérence entre les actes et les paroles ; précepte impossible à suivre dans un système mû par la Peur et non par la Raison. Il est également essentiel de signaler l'importance accordée à la parole dans cette période confrontée à une véritable crise de langage, comme nous l'avons mentionné plus haut.

Plus loin dans le même passage, Chénier poursuit :

« Un philosophe athénien, appelé en témoignage dans une cause, s'avançant vers l'autel pour jurer, le tribunal entier se leva et l'exempta du serment. Ils eurent honte de paraître croire qu'un homme, qui avait ainsi vécu, n'eût pas toujours eu les dieux présents, et qu'une bouche si sainte pût s'ouvrir un seul instant pour déguiser la vérité ; et ils accordèrent volontairement à la vertu une exemption que, chez des peuples modernes, des sectes chrétiennes ont extorquée par une obstination injuste et fanatique.

En comparant donc, comme nous venons de le faire, les expressions et les pensées dont retentissaient les académies et les théâtres de Grèce avec celles qui furent prêchées sur les bords du lac de Tibériade, bien loin de regarder le précepte de s'abstenir du serment comme une doctrine nouvelle apportée sur la terre par le prédicateur de la Montagne, ne serait-on pas plutôt tenté de ne voir en lui qu'un disciple mal instruit, qui répète mal et sans intelligence les leçons qu'il a reçues et dont il n'a retenu que quelques résultats épars et obscurs, comme on dit que les Chinois conservent sans savoir les expliquer d'antiques observations astronomiques fondées sur des calculs dont ils ignorent les éléments ?

Et certes, il est bien vrai que, lorsque les églises grecques eurent des chefs dont la raison et l'éloquence s'étaient formées par la lecture

constante de ces écrits, l'honneur de leur patrie païenne, ils avaient soin [de] nourrir, d'embellir et leur style et leurs arguments de ces pensées profondes et vraies et de ces expressions fortes qu'ils empruntaient à ces écrivains dont ils déprimaient le génie et maudissaient les talents ; sans trop rappeler ni le trône de Dieu, ni son marchepied, ni la ville du grand roi, ils appuyaient souvent l'évangile sur les paroles de Chrysippe ou de Platon : et les Athéniens, esclaves et baptisés sous Constantin et Théodose, déplorant le malheur et l'aveuglement de leurs ancêtres sous Solon et Thémistocle, ne se doutaient pas qu'on les édifiait dans l'église par les mêmes discours qui avaient peuplé de sages le Portique et le Lycée »<sup>206</sup>.

Dans le premier paragraphe, le fait que tribunal fit une exception envers le philosophe vertueux suggère déjà un partage de cette vertu, la dotant d'un caractère collectif. Chénier regrette la perte de cette attitude chez les « peuples modernes », perte, selon lui, dont les responsables sont les « sectes chrétiennes ».

Dans le second paragraphe, Chénier intègre Jésus dans le camp de ceux qui répètent sans réfléchir. Les sujets de réflexion, comme celui concernant les méfaits du serment, occupaient l'espace philosophique, bien avant le christianisme. Chénier reproche non seulement à Jésus-Christ son mauvais entendement mais aussi son hypocrisie, puisqu'il a la prétention d'être le premier à traiter ses sujets.

Enfin, dans le troisième paragraphe, Chénier rappelle comment les Pères de l'Eglise ont puisé dans les écrits philosophiques et les ont pervertis.

Chénier dénonce cette récupération des figures antiques par l'Eglise qui est, en vérité, double. Non seulement l'influence de la philosophie antique est incontestable, mais l'Eglise tente aussi de s'approprier les figures philosophiques des périodes antérieures à Jésus-Christ : « ces premiers chrétiens faisaient un mélange du platonisme, etc., et Justin

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 730-731

Martyr, dans sa seconde Apologie, dit expressément que Socrate avait en partie connu le Christ »<sup>207</sup>, car selon Justin, « il n'y a qu'à suivre la raison qui existe à l'état de semence divine dans chaque être humain. Puisque Socrate l'a suivie, il doit être considéré comme un chrétien avant la lettre »<sup>208</sup>.

Après ce procès du christianisme, il est tout à fait logique que Chénier conteste le principe du droit divin, basé sur une doctrine usurpatrice et manipulatrice<sup>209</sup>. A l'instar des philosophes de son siècle, Chénier continue le travail qui consiste à discréditer au maximum la religion avec la différence qu'au moment où il écrit il existe un vrai danger que le vide politique soit comblé par un retour, même masqué, à ces doctrines, compte tenu de manque de repères et d'instabilité du paysage politique.

- **L'écriture de l'enfermement : d'Erato à Archiloque**

Dans les iambes que le poète a écrits en prison, Chénier précise d'emblée qu'il ne s'agira plus comme chez Archiloque d'injures personnelles mais que le poète prendra pour cibles ceux qui injurient la patrie. Celui qui réclame la filiation d'Archiloque détourne de fait l'objet iambique initial.

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 727

<sup>208</sup> Notes, *Histoire du christianisme*, p. 956

<sup>209</sup> « Les poètes, lettrés, historiens, parviennent à dire, à prouver, à persuader que les rois sont les vicaires de Dieu, qu'ils ne tiennent leur pouvoir que de lui, qu'ils ne doivent compte à personne. Cruels et méprisables sophistes ! », *Apologie*, p. 696

Dans ses derniers jours, Chénier est loin de ses imitations poétiques et de ses modèles élégiaques et bucoliques. Dans le premier iambe, au « poétique miel » succède l'image des « fleuves de fiel » et « ouvrir [s]a ruche tout entière » correspond à « extirper sans pitié les bêtes venimeuses ». Dès ce premier iambe dans l'édition de Walter, une noirceur toute moderne vient remplacer la douceur antique.

Dans le deuxième iambe, Chénier maudit définitivement David, Barère, Marat, Robespierre, « enfin toute la bande ; et club, commune, tribunal ». Ce n'est plus du tout le journaliste ou le prosateur qui tente de convaincre par des arguments politiques, ce n'est plus non plus le pédagogue qui dénonce les abus. Les vers de Chénier sont désormais dictés par l'ironie, la haine et le dégoût. Un simple « Le Gendre, *élève de Caton* » suffit pour souligner le ridicule.

Quant au travail poétique, nous sommes bien loin de la recherche des images antiques. Le poète envoie désormais ses ennemis « lécher le cul du bon Marat » et appellent à ce que leurs cadavres soient déchirés par « les dogues [leurs] frères ». Les images remplies de « pythons », de « fange », de « sang », de « cadavres », de « merde »... se substituent à des paysages antiques.

Dans le sixième iambe qui décrit les horreurs commises par Carrier, l'espace poétique même est atteint ; l'innocence et la naïveté semblent définitivement perdues. L'impureté contamine jusqu'à l'esthétique poétique. La poétique et la politique qui pouvaient rester séparées deviennent inexorablement liées. Les images du fleuve, du feu et des abeilles sont désormais touchées. Dans ce iambe, il ne s'agit plus des rivières poétiques ; le réel rattrape l'imaginaire : « les gouffres de Loire vomit des captifs

enchaînés ». Le poète parle de l'aréopage rappelant le tribunal d'Athènes. La légèreté de certaines femmes aristocrates et bourgeoises qui se donnent pour sauver leurs proches est dénoncée par la désignation de « vénal essaim ». Comment ne pas penser alors aux abeilles ? Et l'*aréopage* qui rappelle le tribunal d'Athènes devient « l'horrible aréopage de voleurs et de meurtriers ». L'ïambe se clôt sur l'image de celui qui « mange, boit, rote du sang ». Le poète qui désirait être comme « la comète qui erre », qui avait le privilège de fréquenter la sphère des idées, est désormais bien pris dans les entrailles de cette « fange humide ». Il n'y a plus d'élévation, ni de distance possible. Les modèles ne servent plus à rien.

Le septième ïambe illustre bien le contraste entre l'idéal pastoral antique et le contexte politique. Chénier décrit d'abord un paysage bucolique, tel un tableau antique avec des images de « pâtres, chiens et moutons », des « enfants [...] dans la plaine » et des « vierges aux belles couleurs » qui « baisent » le mouton « en foule et sur sa blanche laine » et entrelacent « rubans et fleurs ». Nous avons tous les éléments du paysage bucolique : la douceur de la nature, l'innocence et la naïveté des vierges, la blancheur du mouton comme pour parler de la pureté, pour indiquer la société à la veille du commencement de l'histoire, c'est-à-dire à la veille de la politique. Or la mort vient renverser tout ce tableau. Les vierges qui sont douces avec le mouton « sans plus penser à lui le mangent s'il est tendre ». Et le poète poursuit par un rapprochement entre le mouton et lui-même : « Dans cet abîme enseveli / J'ai le même destin. » Et le mouton dans un contexte politisé fait aussi penser à celui qui fait partie d'un troupeau, à celui qui suit sans esprit critique. Le poète plaint non seulement sa disparition mais aussi l'oubli qui l'attend :

« Oubliés comme moi dans cet affreux repaire,  
Mille autres moutons, comme moi,  
Pendus aux crocs sanglants du charnier populaire,  
Seront servis au peuple roi ».

Mais Chénier semble pardonner au « peuple roi » son insouciance comparable à celle des vierges. « Vierge » ne l'a-t-il pas aussi été avec ceux qui étaient à sa place ? C'est d'ailleurs peut-être pour cela que le poète termine ce iambique en souhaitant à ses amis de vivre. Mais dans le neuvième iambique, l'amitié comme vertu est également touchée : « Mes tristes compagnons reclus, / Qui me connaissaient tous avant l'affreux message, / Mais qui ne me connaissent plus ». Dans ce iambique, le dernier secours, le dernier espoir paraît être la Vertu : « Toi, Vertu, pleure si je meurs ».

Dans le huitième iambique, nous avons une fois de plus les images de la mort et celle de la nature qui sont opposées : « Ici même, en ces parcs, où la mort nous fait paître, / Où la hache nous tire au sort ». Comme dans le iambique précédent, le poète est assimilé à un mouton sans aucun pouvoir sur son devenir : l'arbitraire est désormais la loi. Et pourtant cette loi n'empêche pas l'insouciance et l'inconscience :

« Ici même [...]   
Beaux poulets sont écrits ; maris, amants sont dupes ;   
Caquetage, intrigues de sots.   
On y chante ; on y joue ; on y lève des jupes ;   
[...]   
Le pourvoyeur paraît. Quelle sera la proie   
Que la hache appelle aujourd'hui ?   
Chacun frissonne, écoute ; et chacun avec joie   
Voit que ce n'est pas encor lui :   
Ce sera toi demain, insensible imbécile ».

Dans les iambes, le poète affirme écrire pour la patrie, mais il est difficile de ne pas remarquer le lyrisme dans ses vers. Le « je » est parfaitement rattrapé par son présent. Le poète n'a plus alors le luxe de la rêverie, ni des idéaux antiques. Toute sophistication intellectuelle est exclue. La langue privée de tout procédé argumentatif, de toute référence savante ne fonctionne plus que pour décrire la descente aux Enfers. Nous avons désormais une versification des injures sombres aux couleurs fangeuses. Presque chaque iambe se termine sur l'image de la mort. Et l'Antiquité est désormais bien loin...

Paradoxalement, Chénier constitue une première étape de liquidation des modèles antiques, et ce, non seulement sur le plan politique mais aussi esthétique grâce à une affirmation constante de son individualité définitivement irréductible aux modèles.

## II.2

### MARIE-JOSEPH CHENIER :

#### UNE FIDELITE AMBIGUE AUX MODELES ANTIQUES

Comme nous le savons, les références aux modèles antiques politiques atteignent leur paroxysme à la période révolutionnaire. Avant d'examiner les tragédies de Marie-Joseph Chénier, il importe de rappeler quelques faits concernant le théâtre français de l'époque révolutionnaire. Renata Carocci rapporte que, selon Ferdinand Brunetière, cette période compte entre mille et mille deux cents pièces, la majorité des pièces antiques se situant entre 1794 et 1795<sup>210</sup>. Sans parler du drame bourgeois et des exigences de Diderot, le souci du tableau permet des innovations qui font du théâtre un outil privilégié pour s'adresser à la population. Comme le souligne Pierre Frantz, dans *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, l'intérêt porté aux costumes et aux décors dans l'espace théâtral a pour objectif d'établir une nouvelle relation à l'histoire : ainsi les toges dessinées par David, qui sont mi-françaises, mi-romaines, constituent une double référence grâce à laquelle l'association voire l'assimilation aux modèles antiques se réalise avec succès.

Cette association entre les Anciens et les révolutionnaires contemporains n'est pas seulement politique : donnant lieu à une historicisation des événements contemporains et inversement à la réactualisation des « épisodes » historiques, elle vise avant tout à

---

<sup>210</sup> Ferdinand Brunetière, « Le théâtre de la Révolution », (15 janvier 1881), in *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1908, 7<sup>e</sup> édition, p. 285, dans Carocci Renata, « Néo-classicisme et théâtre révolutionnaire : retour au passé ou ouverture sur l'avenir ? », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, no. 50, mai 1998, p.122

« instruire » le peuple. Cette ambition historique et pédagogique est notamment formulée par Talma<sup>211</sup>, le grand acteur.

- **L'évolution d'un genre : la tragédie**

Le théâtre de Marie-Joseph Chénier affirmera parfaitement, par sa conformité et ses transgressions, son identité dans cette période charnière. Chez Marie-Joseph Chénier, nous constatons tout d'abord une forte volonté de revenir aux origines de ce genre mimétique. Ce travail commence par une politisation de la tragédie, dimension qu'elle avait perdue à cause, selon Chénier, d'une oppression politique ancestrale. Chénier désire débarrasser la tragédie de son caractère « efféminé » en substituant la politique à l'amour

---

<sup>211</sup> « Certes, je blâme fort les acteurs ou les directeurs qui négligent les costumes, les décorations et tous ces détails qui complètent si bien le charme et l'illusion de la scène. On ne se pénètre pas assez de l'importance du théâtre. Aristote trouvait la tragédie plus instructive que l'histoire, et le théâtre devrait être une des branches de l'enseignement public, et qui serait d'autant plus attrayante que l'instruction s'offrirait sous les formes du plaisir. Les acteurs devraient avoir une plus haute idée de leur état, se regarder, en quelque sorte, comme des professeurs d'histoire ; avec cette opinion d'eux-mêmes, ils se garderaient bien de s'exposer aux reproches qu'on a droit de leur faire. En effet l'étude de l'histoire ne consiste pas dans la simple connaissance des faits. Les mœurs, les usages, les détails de la vie privée y entrent aussi pour beaucoup. Les temps passés n'ont pas été remplis seulement par les rois et les conquérants. Ils l'ont été aussi par les peuples. On les représente aussi sur la scène, et s'il faut de la part de l'auteur, une certaine fidélité dans le développement des mœurs et des caractères historiques, les acteurs doivent aussi se rapprocher le plus possible de la vérité dans leurs costumes, dans les décorations et dans tous les détails du théâtre. Ils donneront par là une image fidèle des mœurs et des progrès de la civilisation et des arts chez les peuples. Les jeunes gens aiment à venir voir agir, entendre parler les personnages célèbres qui les ont frappés dans la lecture des historiens et c'est une faute impardonnable que de les leur offrir autrement qu'ils n'étaient, et de jeter par là dans leur tête des idées tout à fait fausses », F.J. Talma, *Lettre à M. le Comte de Bruhl*, à Berlin, 23 mars 1820, *Correspondance avec Mme de Staël*, Paris, Editions Montaigne, 1928, p. 192-193

comme thème dominant. Dans son *Epître dédiée à André Chénier* en introduction de *Brutus et Cassius* (1784), il formule déjà cette exigence de politisation : « Peu de gens de lettres, même actuellement, se font de ces Romains [à propos de Caton et de Cicéron] une idée bien nette ; et c'est pourtant le moindre obstacle qu'auront à franchir ceux qui voudront établir au théâtre le genre politique dans son auguste simplicité. L'amour s'est emparé exclusivement de la scène française. »<sup>212</sup>

Chénier rappelle à maintes reprises que la tragédie grecque fut d'abord un moment de communion pour le peuple, un moment avant tout politique et religieux. Et Marie-Joseph Chénier affirme, à l'instar d'Aristote, que la tragédie est un genre supérieur à l'histoire : « La tragédie est plus philosophique et instructive que l'histoire » écrit-il dans *De la liberté* (1789). Pour Aristote<sup>213</sup>, la supériorité tient au fait que l'histoire a pour objet l'étude des « détails particuliers » et non celle des « généralités ». Selon Chénier « la poésie » est supérieure parce qu'elle permet d'« inculquer aux hommes des vérités importantes, pour leur inspirer la haine de la tyrannie et de la superstition, l'horreur du crime, l'amour de la vertu et de la liberté, le respect pour les lois et pour la morale, cette religion universelle. »<sup>214</sup> Il importe de remarquer que le verbe « inculquer » est révélateur de l'attitude quelque peu dogmatique qu'adoptera Chénier dans ses pièces.

---

<sup>212</sup> *Epître dédiée à André Chénier* de *Brutus et Cassius*, p. 187

<sup>213</sup> « Aussi la poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus élevé que l'histoire ; car la poésie parle plutôt de généralités, et l'histoire de détails particuliers. », *Poétique*, IX, 3

<sup>214</sup> *Discours préliminaire, Charles IX*, p. 69

Le moment révolutionnaire semble à Marie-Joseph Chénier la période idéale pour ressusciter ce genre étouffé depuis l'Antiquité d'abord par le christianisme<sup>215</sup> et ensuite par les gouvernements despotiques qui se sont succédés : « tant il est vrai qu'il ne saurait exister de grandeur morale où la liberté n'existe pas »<sup>216</sup>. Et, au fond, la raison pour laquelle la tragédie devient un genre de prédilection dans cette période correspond à la réflexion d'Aristote : « Pour la tragédie, les poètes s'emparent des noms de personnages qui ont existé. La raison en est que ce qui est possible est probable ; or, ce qui n'est pas arrivé, nous ne croyons pas encore que ce soit possible ; mais ce qui est arrivé, il est évident que c'est possible, car ce ne serait pas arrivé si c'était impossible »<sup>217</sup>.

Le dramaturge ne tarde pas toutefois à diverger d'Aristote et à proposer une nouvelle approche de la tragédie. La définition qu'en donne Chénier diffère sensiblement de celle d'Aristote. Selon ce dernier dans la *Poétique* : « la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions ». Chénier écrit pour sa part dans *Le discours préliminaire de Fénelon* : « Quand le ton est pathétique, simple et majestueux,

---

<sup>215</sup> « On sait dans quelle honteuse ignorance l'Europe fut plongée durant treize siècles, depuis l'époque où le christianisme devint la religion dominante de l'Empire romain, jusqu'à l'invention de l'imprimerie. La théologie était forte ; les sciences faibles ; la philosophie et la littérature à peu près nulles. » *Fénelon*, p. 257

<sup>216</sup> *Épître dédicatoire à la nation française, Charles IX*, GF Flammarion, 2002, p. 65 et dans la même épître : « En France, la scène avait été empêchée par "la faiblesse des rois, par le despotisme des ministres et l'esprit fanatique du clergé », p. 70

<sup>217</sup> *Poétique*, IX, 6

quand les mœurs des personnages ont de la dignité, quand le but de l'auteur est constamment d'exciter les larmes, l'ouvrage est une tragédie. » Du rapprochement de ces deux définitions, nous déduisons que Chénier met davantage l'accent sur la « dignité » « [d]es mœurs des personnages », s'inscrivant ainsi dans une perspective de morale et de culture collectives suggérée par le terme « mœurs ». C'est d'ailleurs, précisément cette inflexion qui fera de la tragédie le genre idéal pour l'époque révolutionnaire en ce qu'elle propose des modèles d'action à imiter. C'est cependant aussi un processus paradoxal qui produit des tensions permanentes et complexes entre l'individu et le collectif. Chénier tentera d'en faire un genre pour la collectivité, donc proche de l'épopée. La tragédie qui met en scène la solitude d'un personnage écrasé par l'univers s'oppose par définition à l'épopée selon les termes de la *Poétique*. Cette solitude, comme nous le verrons, sera pour Chénier l'isolement d'une nation, d'un peuple.

Cette repolitisation de la tragédie va de pair avec sa moralisation. Pour Chénier, la tragédie est non seulement supérieure à l'histoire mais aussi à la philosophie : « Par la nature même des choses, la mission du poète dramatique, lorsqu'il est digne de la remplir, est d'un effet bien plus sûr que celle du philosophe qui compose un traité de morale. L'un apprend comment on est bon, l'autre inspire le désir de l'être ; l'un disserte sur la vertu, l'autre la met en action, et la rend aimable et facile »<sup>218</sup>. La tragédie est donc la représentation de la morale en acte. Chénier reconnaît d'ailleurs que la morale tragique est déjà bien présente chez les Grecs :

---

<sup>218</sup> *Discours préliminaire, Fénelon*, GF Flammarion, 2002, p. 253

« Les Athéniens, inventeurs de la tragédie, en firent un spectacle essentiellement politique et religieux. Que sont, qu'étaient un Danaüs, un Alcméon, un Atrée, un Egisthe, un Oreste, un Polymestor ? pour nous des tyrans fabuleux; pour les Grecs des coupables couronnés qui avaient souillé les trônes de la Grèce. Eschyle n'était guère plus éloigné du siège de Troie que nous de la première croisade. Jupiter, Minerve, Diane, Hercule, qui toujours agissent, et souvent paraissent dans la tragédie grecque, faux dieux pour nous, étaient les dieux qu'on adorait dans les temples. [...] Quant à la morale, elle abonde dans le personnage du chœur, et dans les autres personnages »<sup>219</sup>.

Si Chénier peut enfin espérer créer des tragédies à la manière des Anciens, c'est-à-dire politiques et morales, c'est surtout grâce à la réapparition d'un public digne de ce nom :

« Comment pouvait-on parler de vertu chez une Nation qui supportait une Bastille et des lettres de cachet?

Ces abus monstrueux ne sont plus. Vous avez anéanti l'autorité arbitraire ; vous aurez des lois et des mœurs ; votre scène doit changer avec tout le reste. Un théâtre de femmelettes et d'esclaves n'est plus fait pour des hommes et pour des citoyens. Une chose manquait à vos excellents poètes dramatiques : ce n'est pas du génie certainement ; ce ne sont point des sujets ; c'est un auditoire »<sup>220</sup>.

L'existence de ce nouvel auditoire est précisément le point où esthétique et politique convergent. Chez Chénier, l'auditoire est le peuple réuni. Ce changement de destinataire va modifier tout l'équilibre constitutif de la tragédie, ses thématiques et ses enjeux, et somme toute révolutionner l'art tragique.

Chénier accepte volontiers l'importance de la nouvelle « clientèle » de la tragédie : « l'opinion du peuple est maintenant une puissance »<sup>221</sup>. Chénier décrit une nation telle

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 255

<sup>220</sup> *Epître dédicatoire à la nation française, Charles IX*, p. 65

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 75

qu'il la rêve et qu'il donne paradoxalement comme modèle à ses concitoyens, qui, pourtant, constituent eux-mêmes, de fait, ce modèle. Cet enjeu paradoxal est bien présent dans *De la liberté du théâtre en France*. Chénier reprend l'analogie des âges de l'humanité en proclamant la venue de l'âge adulte, voire de l'âge d'or : « songez, en observant le peuple nouveau qui vous environne qu'il est temps d'écrire pour des hommes, et que les enfants ne sont plus »<sup>222</sup>. Et plus loin : « Nous touchons à l'époque la plus importante qui marque, jusqu'à ce jour, l'histoire de la nation française [...] ; le théâtre, si longtemps efféminé, si longtemps adulateur, rappelé désormais à son but respectable, n'inspirera, dans ses jeux, que le respect des lois, l'amour de la liberté, la haine du fanatisme, et l'exécration des tyrans. »<sup>223</sup> Cette ligne de conduite fera que « le nom de Français deviendra le plus beau nom qu'un citoyen puisse porter »<sup>224</sup>. Il s'agit donc là d'un grand projet pour Chénier. Or, contrairement à ce que prétend le tragédien, son œuvre ne mimera pas l'âge adulte de la nation mais plutôt son accession à l'âge adulte : pour reprendre la même terminologie que lui, son adolescence, tout juste issue de l'autorité parentale.

Cette nouvelle « clientèle » qui, en l'occurrence, est restée durablement opprimée, a besoin d'être instruite. Chénier revendique pleinement cet objectif qu'il érige en mission. Sa « tragédie patriotique » suivra ainsi le principe horacien du *dulci utile* : « tout l'art se renferme en deux mots, instruire et plaire ».<sup>225</sup> Nous connaissons déjà le grand

---

<sup>222</sup> *De la liberté du théâtre en France*, p. 178

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 185

<sup>224</sup> *Idem*

<sup>225</sup> *Épître dédicatoire au citoyen Daunou, de l'Institut National* (1802), Fénelon, p. 263

débat suscité, entre autres, par Rousseau sur l'objectif de « plaire ». Chénier tient à ce principe décrié comme corrupteur de la morale, à cet art qui serait, de fait, une ruse utilisée pour annihiler l'amour-propre et conduire à une moralisation des sujets :

« L'amour-propre, mobile de toutes les actions humaines, principe des bonnes et des mauvaises qualités chez tous les hommes, les rend peu disposés à profiter de l'instruction directe. Mais dans une belle pièce de théâtre, le plaisir amène le spectateur à l'instruction sans qu'il s'en aperçoive, ou qu'il y puisse résister. L'homme est essentiellement sensible, le poète dramatique, en peignant les passions, dirige celles du spectateur »<sup>226</sup>.

L'approche de Chénier souligne les insuffisances présumées de ses concitoyens en matière de morale et manifeste la défiance du dramaturge qui se voit dans l'obligation de recourir à des subterfuges tels que le plaisir et la distraction afin de mieux instruire le spectateur, fût-ce à son insu.

Il est de plus, selon Chénier, une efficacité toute particulière du théâtre :

« Un livre, quelque bon qu'il soit, ne saurait agir sur l'esprit public d'une manière aussi prompt, aussi vigoureuse qu'une belle pièce de théâtre. Des scènes d'un grand sens, des pensées lumineuses, des vérités de sentiment, exprimées en vers harmonieux, se gravent aisément dans la tête de la plupart des spectateurs. Les détails sont perdus pour la multitude, le fil des raisonnements intermédiaires lui échappe ; elle ne saisit que les résultats. Toutes nos idées viennent de nos sens ; mais l'homme isolé n'est ému que médiocrement ; les hommes rassemblés reçoivent des impressions fortes et durables. Personne, chez les modernes, n'a si bien conçu que M. de Voltaire cette électricité du théâtre. »<sup>227</sup>

La tension permanente entre la raison et le sentiment serait ainsi parallèle à la tension de l'individu et du collectif. Chénier compare d'abord les effets produits par une

---

<sup>226</sup> *De la liberté*, p. 168

<sup>227</sup> *Discours Préliminaire, Charles IX*, p. 73

pièce de théâtre à ceux produits par un livre. Ce dernier « quelque bon qu'il soit » ne sera jamais aussi bon qu'« une belle pièce de théâtre » étant donné que l'effet théâtral est plus immédiat et intense. Il est aussi important de noter que la comparaison porte surtout sur « l'esprit public ». Cette dénomination suggère non seulement une collectivité mais aussi une unité et une identité, comme si le public pouvait n'être qu'un corps homogène, avec un seul « esprit » identique.

Pour ce qui est des grandeurs du théâtre, Chénier évoque « des scènes d'un grand sens, des pensées lumineuses, des vérités de sentiment » mêlant parfaitement le sens et la pensée, la vérité et le sentiment. Et ces « scènes », ces « pensées », et ces « vérités » « exprimées en vers harmonieux, se gravent aisément dans la tête de la plupart des spectateurs ». Le dramaturge confirme ainsi implicitement le pouvoir que possède une pièce de théâtre sur son auditoire, d'où sa force populaire, et par conséquent son danger potentiel comme outil de manipulation. La pièce agit en particulier sur les émotions, comme le dramaturge le décrit plus loin. « La multitude » remplace alors « l'esprit public », la première étant insensible ou dans l'incapacité de lire « les détails », d'effectuer « des raisonnements intermédiaires ». « Elle ne saisit que les résultats » propres à frapper les sens, et dont l'intensité émotionnelle est décuplée, parce que partagée. Contrairement à son frère André, Marie-Joseph Chénier place l'accent non pas sur l'individu mais sur la pluralité. Il désigne l'individu par une référence négative à la collectivité : « l'homme isolé », c'est-à-dire séparé, retiré de sa communauté, qui n'est pas parmi les siens. Cette intensité d'émotion ne correspondrait donc pas, chez lui, à une somme d'expériences personnelles, mais elle serait plutôt due à une sorte d'imitation collective tenant

seulement à l'appartenance au groupe. Étrangement, cet acte d'imitation est sans modèle, chaque individu cherchant à imiter les autres. Les individus s'effacent, chacun se tournant vers l'extérieur dans un même mouvement identique et circulaire. Ce mouvement se forme à la fois sur un malentendu (qui est de se croire dans l'obligation de réagir comme autrui) et une volonté d'« entendement » social en communion avec les autres. Pour Chénier, ce geste tendu vers l'extérieur, cette communion – contagion de l'individuel et du collectif – paraissent indispensables à la création d'une nouvelle société même si cette dynamique n'est pas sans danger.

Chénier revendique donc parfaitement le pouvoir d'influence du théâtre et même paraît reconnaître la fragilité de ce public dont il semble pourtant faire l'éloge. Il est question d'un rapport entre le dramaturge, conscient de ses pouvoirs donc actif dans le rôle qu'il se confère, et le public, facilement manipulable et parfaitement passif sauf pour ressentir des émotions, et ce, par imitation. Cette passivité est d'ailleurs réaffirmée tout au long du passage : « un livre [...] ne saurait *agir* sur l'esprit public » ; « des scènes d'un grand sens [...] *se gravent* aisément dans la tête de la plupart des spectateurs » ; « les détails *sont perdus* pour la multitude » ; « les hommes rassemblés *reçoivent* des impressions fortes et durables ».

Dans une telle équation, le dramaturge s'accorde le rôle d'instructeur. Cette mission pédagogique du théâtre est sans cesse revendiquée: « Le théâtre est d'une influence immense sur les mœurs générales. Il fut longtemps une école d'adulation, de

fadeur et de libertinage ; il faut en faire une école de vertu et de liberté. »<sup>228</sup> C'est encore ce que Chénier réaffirme dans *De la liberté*, « Je serai toujours persuadé que le but de ce genre si important est de faire aimer la vertu, les lois et la liberté, de faire détester le fanatisme et la tyrannie »<sup>229</sup>. D'ailleurs, Marie-Joseph Chénier précise qu'il écrit pour les générations futures, ses contemporains n'étant toujours pas parfaitement détachés de l'«ancien esclavage » : « Et vous, enfants, nation future, espérance de la patrie et d'un siècle qui n'est pas encore, vous ne serez point les hommes des anciens préjugés et de l'ancien esclavage ; vous serez les hommes de la liberté nouvelle : c'est à vous surtout que mes écrits conviennent. »<sup>230</sup>

Ce que Marie-Joseph Chénier appelle « tragédie patriotique » implique donc différents types de modèles, aussi bien que différentes sortes de repoussoirs. Sans prendre en considération des pièces consacrées à des figures royales comme Charles IX et Henri VIII, pièces rédigées avant juillet 1789 (dans lesquelles l'Eglise est attaquée et l'usurpation du pouvoir politique dénoncée), nous porterons notre attention essentiellement sur les tragédies à sujet antique.

Dans ces pièces, nous étudierons d'abord le choix des personnages et les différents modèles de gouvernement politique évoqués. Nous nous interrogerons ensuite sur les vertus qui y sont exaltées et sur le rôle accordé au peuple. Nous examinerons si les diverses représentations du peuple correspondent à un modèle unique.

---

<sup>228</sup> *Epître dédicatoire à la nation française, Charles IX*, p. 67

<sup>229</sup> *De la liberté*, p. 187

<sup>230</sup> *Epître dédicatoire à la nation française, Charles IX*, p. 67

- Un modèle politique ?

Tout d'abord, il est important de noter que les tragédies de Chénier se développent sur une période allant de 1784 à 1811, donc parallèlement aux grandes mutations politiques que connaît la France de la monarchie absolue à l'Empire. On pourrait certes comprendre les tentations des critiques qui cherchent à interpréter certaines pièces comme des règlements de comptes du dramaturge avec les détenteurs du pouvoir, interprétations selon lesquelles Timophane serait assimilable à Robespierre et Tibère à Napoléon. Même si ces rapprochements ne sont pas forcément infondés, nous proposerons une autre approche de ces pièces en tentant d'abord de restituer l'évolution de la pensée politique de Marie-Joseph Chénier au fil de ses tragédies à sujet antique.

Il faut tout d'abord constater que Chénier opte pour des personnages d'« aristocrates », au sens étymologique du terme. Ces personnages hors du commun, issus souvent de lignages familiaux prestigieux, sont les « acteurs » principaux de ses tragédies. Nous pouvons citer, sans exception, Brutus et Cassius, Caius Gracchus, Timoléon, Cyrus, Tibère et Œdipe. Cette distinction sociale concerne donc aussi bien les modèles positifs comme Brutus que les anti-modèles tels que Tibère. Ce choix de personnages « aristocratiques », aussi paradoxal qu'il puisse paraître de la part de celui qui souhaitait élaborer des « tragédies patriotiques », permet à l'auteur de remettre, à l'instar des tragédies antiques, la famille au centre de l'intrigue politique. Or ce processus à l'antique, semble contredire les convictions du dramaturge en ce qu'il implique la transmission du

pouvoir politique au sein d'une même famille. Comme dans la tragédie antique où intervient la transgression sociale, Chénier semble aussi transgresser les doxas de la société révolutionnaire, à savoir la haine démesurée envers l'«aristocratie», et la «tyrannie», en proposant des «tragédies patriotiques» aux héros «aristocrates» qui reçoivent leur pouvoir de leurs aînés et qui continuent de le transmettre à leurs enfants.

Nous constatons également que les personnages que choisit Chénier sont souvent des militaires et que les ancrages temporels de la tragédie correspondent aux périodes de décadence. Brutus et Cassius sont ainsi présentés comme les derniers Romains<sup>231</sup> de la République. Seul *Cyrus* fait exception à la règle de l'ancrage dans une période de décadence. Seul *Caius Gracchus* n'appartient pas au monde militaire.

Conformément aux règles de la tragédie, le spectateur est confronté à un désordre politique. Sans envisager la question de l'usurpation du pouvoir qui ne se pose que dans les tragédies que Chénier produit après le couronnement de Napoléon, nous remarquons que la question posée est toujours celle du type de gouvernement permettant l'exercice des vertus valorisées. Cette question est au cœur notamment de *Brutus et Cassius* et de *Timoléon*.

Dans les deux pièces, l'absence et le besoin d'un chef constituent les ressorts de l'intrigue. Dans *Brutus et Cassius* (1790), la pièce s'ouvre sur la mise en scène de Brutus hanté par le spectre de César. Brutus, qui paraît douter de ce qu'il a fait, revient tout de même sur sa conviction de la nécessité de son acte : « César, devenu roi, justifiait nos

---

<sup>231</sup> L'expression vient du récit de Plutarque, *Histoire romaine*, « Vie de Brutus », LII, selon lequel Brutus aurait appelé Cassius « le dernier des Romains » à la mort de celui-ci.

coups ». Cette peur d'une éventuelle tyrannie dans la Rome républicaine n'est bien entendu pas une invention de Chénier.<sup>232</sup> Agrippa vient accuser Brutus et lui parler de la nécessité d'un chef. Selon lui, le besoin d'un dirigeant devient encore plus pressant dans des temps difficiles :

« Contemplez un Etat accablé de langueur,  
Les vices triomphans et les lois sans vigueur,  
Par des tyrans obscurs vos dignités flétries,  
Vos nobles marchandent les voix des centuries,  
L'or achetant le peuple et jusqu'aux sénateurs ;  
L'or nommant vos consuls, vos tribuns, vos questeurs,  
Citoyens sans amour pour la chose publique,  
Généraux éblouis du pouvoir despotique ;  
La liberté mourante, et l'empire incertain  
Avec le glaive impie errant de main en main.  
[...]  
Vous avez égorgé le seul qui pût régner ;  
La blessure de Rome est encore à saigner ;  
Rome vous blâme, et croit d'une si belle vie  
Avoir trop acheté sa liberté ravie.  
Insensés ! l'édifice assiégé par le temps  
Veut un appui solide à ses vieux fondemens ;  
Et le vaisseau pressé des vents et de l'orage,  
Sans un pilote habile est certain du naufrage »<sup>233</sup>.

Dans cet entretien, Agrippa énumère tous les signes de décadence de Rome avec lucidité et sincérité. Même si Brutus répond d'une manière intransigeante par « Nos maîtres sont les lois », il paraît pourtant conscient du besoin d'un chef. Il avoue à Cassius :

---

<sup>232</sup> Nous citerons surtout Tite-Live : « Le nom de roi, imposant ailleurs, est à Rome insupportable », *Histoire romaine* XXVII, 19. 4 ; et Cicéron : « Après donc que la royauté eut duré deux cent quarante ans [...] une fois chassé Tarquin, le nom de roi devient aussi odieux au peuple romain qu'il avait inspiré de regret à la mort, ou plutôt à la disparition, de Romulus, et tout comme ce peuple n'avait jadis pu se passer de roi, après Tarquin il n'en pouvait plus entendre parler. Toutes les fois qu'on évoque le roi, c'est aussitôt à un mauvais qu'on pense », *De rep.*, III, 30-35, dans *Les divins Césars, Idéologie et pouvoir dans la Rome antique*, Lucien Jerphagnon, Pössnek, 2005, p. 39

<sup>233</sup> *Brutus et Cassius*, II, 3

« Rome a besoin de nous, [...]   
 Il faut un chef prudent pour l'oser secourir »<sup>234</sup>.

Ces déclarations contradictoires donnent raison à Agrippa. L'assassinat de César, sous prétexte que celui-ci pourrait devenir un tyran, devient absurde puisque celui-ci aurait besoin d'être remplacé par « un chef prudent ». Toute l'ambiguïté des propos de Brutus réside dans l'adjectif « prudent » : un chef prudent, c'est-à-dire qui « oser[ait] secourir » le peuple romain en respectant les lois. Le discours de Brutus, comme s'il s'imposait à la manière d'une évidence, est dépourvu de toute précision. Or la pièce se clôt sur l'échec de cette perspective énoncé par Brutus. A la mort de celui-ci, « [l]a république tombe et fait place à l'empire »<sup>235</sup>. Agrippa prend alors la parole et s'adresse à Porcie : « Fléchissez comme nous ; Rome a besoin de maître »<sup>236</sup>. Et le dernier mot est donné à Porcie :

« Servez, je meurs contente ; et mes yeux expirans   
 Ne verront plus ce jour souillé par des tyrans »<sup>237</sup>.

L'ordre est rétabli à la fin, mais il l'est par les tyrans. L'acte de Brutus s'avère incapable de sauver la république. Le changement de régime s'impose comme une fatalité et périssent alors ceux qui ne s'y adaptent pas. C'est tout le devenir de la Révolution française qui est ici en débat, même s'il est impossible d'en déduire une option politique précise de Chénier.

---

<sup>234</sup> *Brutus et Cassius*, II, 4

<sup>235</sup> *Brutus et Cassius*, III, 3

<sup>236</sup> *Brutus et Cassius*, III, 6

<sup>237</sup> *Brutus et Cassius*, III, 6

En revanche, dans *Timoléon* (1794), l'assimilation du roi au tyran est beaucoup plus explicite, sans doute parce que les personnages, l'intrigue et l'ancrage grec s'y prêtent beaucoup plus facilement. (Rappelons que dans la Grèce antique, c'est surtout le *tyrannos* qui est considéré comme une menace absolue.) Mais cela tient aussi au contexte politique de l'écriture de la pièce, qui a d'ailleurs été interdite rapidement, Marie-Joseph Chénier ayant été obligé de brûler sa copie devant le Comité de sûreté générale. Dans la pièce, les propos d'Anticlès peuvent manifestement faire penser à certains partisans de la Terreur. Anticlès exprime d'abord la nécessité d'un « pouvoir concentré » dans une telle situation de décadence :

« Citoyens, il est temps de rompre le silence  
Sur un projet hardi, mais longtemps médité,  
Et commandé surtout par la nécessité.  
[...]  
Entre d'habiles mains, un empire durable,  
Un pouvoir concentré, solide, inébranlable,  
Peut seul rétablir l'ordre, et maintenir la loi.  
[...]  
« Et c'est pour assurer, pour maintenir ses droits,  
Qu'au nom du bien public je lève ici la voix,  
Il faut qu'un magistrat, sage, actif, intrépide,  
Opposant aux partis une invincible égide,  
De tous les factieux confonde la fureur,  
Et que la liberté règne par la terreur »<sup>238</sup>.

Et Démariste répond :

« Tel est des oppresseurs le langage ordinaire ;  
[...]  
La terreur, comprimant l'honnête homme abattu,  
Sèche l'humanité, fait taire la vertu.  
La tyrannie altière, et de meurtres avide,

---

<sup>238</sup> *Timoléon*, II, 6

D'un masque révéral couvrant son front livide,  
Usurpant sans pudeur le nom de liberté,  
Roule au sein de Corinthe un char ensanglanté.  
[...]  
Songeons que la terreur ne fait que des esclaves ;  
Et n'oublions jamais que sans humanité  
Il n'est point de loi juste et point de liberté »<sup>239</sup>.

L'enjeu est tout à fait semblable à celui de *Brutus et Cassius*. Anticlès tente de justifier la nécessité d'un chef pour l'établissement de l'ordre. Cette tentative diffère néanmoins de celle d'Agrippa par le goût du premier pour la « terreur ». Il ne s'agira pas uniquement d'un recours à une force militaire, mais il sera également question d'employer des moyens civils en faisant appel aux citoyens « au nom du bien public ». La réponse de Démariste, en ce sens, est-elle aussi entièrement différente de celle de Brutus. Il ne s'agit plus ici d'un peuple particulier menacé par une tyrannie précise. La portée du discours de Démariste, aux accents universalistes, dépasse toute appartenance à une nation quelconque et s'adresse à l'humanité tout entière.

En revanche, le rôle attribué à Timophane est plus ambigu. Contrairement au récit « Vie de Timoléon » de Plutarque dans son *Histoire romaine*, Timophane nourrit des sentiments sincères à l'égard du devenir d'Athènes. Il rappelle que la forme de l'Etat peut être modifiée selon la volonté du peuple dans le cadre des lois. Ce Timophane-là est loin du portrait type du conspirateur selon Plutarque, qui abusant du pouvoir qui lui est confié, s'autoproclame tyran:

« Aujourd'hui dans Corinthe on veut nommer un roi :  
Mon frère, à ce seul mot, prétend que l'on conspire ;  
Mais du peuple assemblé vous connaissez l'empire ;

---

<sup>239</sup> *Timoléon*, II, 6

Dès que, suivant les lois, il a délibéré,  
La forme de l'Etat peut changer à son gré. »<sup>240</sup>

D'ailleurs, celui-ci avoue ses desseins à Timoléon<sup>241</sup> juste avant d'être assassiné par Ortogoras. Le vieil homme tente de justifier son meurtre en traitant abusivement Timophane de roi :

« Pour frapper un perfide,  
J'ai violé la loi qui défend l'homicide.  
Mais les rois ne sont point protégés par la loi,  
Et, magistrat de nom, Timophane était roi.  
[...]  
J'ai vécu, je mourrai comme un vrai citoyen :  
La république existe, et mes jours ne sont rien. »<sup>242</sup>

Ortogoras demeure impuni et, à la fin de la pièce, l'ordre n'est pas vraiment rétabli puisqu'il n'a pas été vraiment menacé. De plus, la question du règne reste plus qu'ouverte puisque Timoléon part pour « reconquérir la liberté » ailleurs.

Il est donc difficile ici d'évoquer le jeu d'un modèle politique. Les Anciens semblent être utilisés surtout pour susciter la haine de la tyrannie, aussi vague que soit ce terme. Et d'ailleurs, c'est plutôt l'absence de gouvernement alternatif à la tyrannie qui est frappante. On pourrait a priori penser que l'inverse de la tyrannie consisterait à vivre sous un gouvernement garant de la liberté. Or Chénier ne fournit aucune précision sur un tel modèle. La tyrannie est certes rejetée mais la question de l'organisation politique demeure

---

<sup>240</sup> *Timoléon*, III, 2

<sup>241</sup> « Ecoute ! il est trop vrai, ton frère a conspiré ;  
On m'appelait au trône, et je l'ai désiré :  
Pour un ambitieux l'égalité pesante  
M'accablait chaque jour de sa voix imposante :  
Toutefois mon projet longtemps s'est ralenti ;  
Et, même en le formant, je me suis repenti. » *Timoléon*, III, 5

<sup>242</sup> *Timoléon*, III, 7

entière puisqu'il semble qu'un « chef » est indispensable alors que la distinction entre « chef » et « tyran » manque plus que jamais de netteté.

A cette ambiguïté quant à la forme de l'Etat juste et libre correspond une même ambivalence quant aux vertus préconisées. Parmi ces vertus, intervient d'abord l'obéissance aux lois.

- **L'obéissance aux lois**

L'accent mis sur les lois et la justice rappelle surtout Sophocle. Mais il s'agit bien évidemment d'un sujet sensible et complexe dans la période de bouleversement dont Chénier se veut acteur.

En ce qui concerne le traitement des lois, nous percevons que « les lois », ce terme pluriel très général et vague, et pourtant souvent utilisé dans l'ensemble des pièces de Chénier, n'est pas toujours porteur d'une signification identique. Par exemple, dans *Brutus et Cassius*, il s'agit de deux types de lois : le premier désigne les règles régissant les mœurs quotidiennes des Romains alors que le deuxième terme renvoie au régime politique et en l'occurrence à la république. C'est pourquoi lorsqu'Agrippa propose à Brutus de mettre en place un chef à cause des « lois sans vigueur », Brutus coupe court à l'entretien en répondant « Nos maîtres sont les lois ». Lorsqu'il s'agit des lois en tant qu'elles émanent d'un peuple souverain ayant choisi son mode de gouvernement, celles-ci sont immuables et exigent une obéissance absolue. Or le spectateur / lecteur n'a aucune définition du

contenu desdites lois, ni de leur origine. Cette intransigeance dont fait preuve Brutus à l'égard des lois va de pair avec les répliques que lui attribue le dramaturge et qui rappellent souvent des maximes, la loi faisant sa propre loi.

En revanche, dans *Caius Gracchus*, il est question du changement des lois. Nous sommes alors face à la possibilité d'existence de mauvaises lois et de l'abus que l'on en pourrait faire. Gracchus explique que le sénat anéantit les lois en nommant Drusus tribun du peuple contre la volonté populaire qui, elle, opte pour Caius Gracchus. Malgré cet abus, Gracchus exprime son désir de ne réagir que par les lois : « Mais c'est avec la loi que je veux les punir »<sup>243</sup>. En effet, Gracchus arrête le peuple qui est prêt à s'attaquer au sénat : « Des lois, et non du sang »<sup>244</sup>. Un même attachement aux lois est manifeste dans le camp adverse. Drusus et Opimius donnent les lois comme garantes de leurs actes. Dans *Caius Gracchus*, une place plus importante est faite au discours lorsqu'il s'agit de modifier les lois. Mais tout comme dans *Brutus et Cassius*, une obéissance totale aux lois est exigée même si celles-ci sont mauvaises. La violence est à éviter à tout prix.

Dans *Timoléon*, c'est Anticlès qui évoque l'incertitude des lois :

« Les droits sont violés, les lois sont incertaines ;  
Les magistrats sans force abandonnent les rênes ;  
Et, quand la guerre au loin dévore nos soldats,  
Corinthe est condamnée à d'éternels débats»<sup>245</sup>.

---

<sup>243</sup> *Caius Gracchus*, I, 4

<sup>244</sup> *Caius Gracchus*, II, 2

<sup>245</sup> *Timoléon*, II, 6

Timophane évoque la possibilité de changer les lois. Mais, contrairement à ce qui se passe avec Caius Gracchus, cette volonté de changement est punie par peur de la tyrannie. Malgré son acte « juridiquement » ambigu, le chœur soutient Ortagoras<sup>246</sup>.

L'ambiguïté quant à la transgression de la loi reste intacte : peut-on transgresser la loi, s'il s'agit du tyrannicide salvateur, ou doit-on même risquer le régicide ? Ce dernier est permis selon Ortagoras, mais la légitimité de son choix est infiniment moins certaine. Il est d'ailleurs à noter que Chénier n'est pas parfaitement fidèle au récit de Plutarque. Dans « La vie de Timoléon », comme nous l'avons indiqué auparavant, Timophane non seulement s'impose tyranniquement, mais est tué par les amis de Timoléon dont Ortagoras, en la présence de Timoléon, lui-même.

En ce qui concerne les pièces *Cyrus* et *Tibère*, l'obéissance aux lois est abordée du point de vue du souverain. Ce changement de perspective semble a priori faire écho au changement du paysage politique français : l'exercice du pouvoir suprême par Napoléon. Dans *Cyrus*, Harpage qui s'entretient avec Memnon à propos de Cyrus, souligne la nécessaire subordination du monarque à « la loi » :

« Favori des destins, qu'il soit digne de l'être ;  
Des Mèdes, des Persans, le père et non le maître,  
Qu'en s'appuyant du peuple il lui serve d'appui :  
Qu'il règne par la loi ; qu'elle règne sur lui »<sup>247</sup>.

Et effectivement, le serment de Cyrus aura comme première condition l'obéissance à la loi. Cyrus s'adresse à Memnon en ces termes :

« Toi, qui lis dans les cœurs et punis le parjure,

---

<sup>246</sup> *Timoléon*, III, 7

<sup>247</sup> *Cyrus*, I, 2

Sur ton autel sacré c'est par toi que je jure  
D'obéir à la loi, d'aimer la vérité »<sup>248</sup>.

*Tibère* apparaît, pour sa part, comme une antithèse de *Cyrus*: un empereur, sous prétexte d'obéir à la loi, abuse d'elle au gré de ses caprices. *Tibère* s'entretient avec *Agrippine*, à propos de la punition de *Pison* qu'il a manipulé dans l'assassinat de *Germanicus* :

« Ce n'est point l'Empereur, c'est la loi qui prononce :  
Mais la loi ne punit que des crimes prouvés ;  
Et ce sont des décrets au sénat réservés.  
Il n'est pas un vengeur, mais un juge équitable »<sup>249</sup>.

Et plus loin, *Tibère* en s'adressant à *Cnéius*, le fils de *Pison*, niera toute responsabilité dans le procès de son père alors même qu'il complotait avec quelques sénateurs pour empêcher que la loi ne puisse l'atteindre :

« Je ne commande point ; j'obéis à la loi ;  
Et je suis à l'Etat ; l'Etat n'est point à moi »<sup>250</sup>.

Nous l'avons dit : *Tibère* est un anti-modèle. Son manque de respect pour la loi fait de lui un tyran qui gouverne arbitrairement. Mais, c'est aussi un tyran qui n'exerce pas sa tyrannie ouvertement, grâce à sa connaissance et à son exploitation de l'arsenal des lois. Il faut rappeler que *Tibère* demeure impuni à la fin de la pièce.

Les pièces dans leur ensemble, qu'elles soient contemporaines de la période révolutionnaire ou postérieures à 1804, préconisent une obéissance entière aux lois. Et paradoxalement, c'est elle qui est toujours punie. Mais cet échec s'impose peut-être du fait

---

<sup>248</sup> *Cyrus*, V, 4

<sup>249</sup> *Tibère*, III, 1

<sup>250</sup> *Tibère*, IV, 2

qu'il s'agit toujours d'actes isolés émanant d'individus qui ne sont rien sans un pouvoir collectif.

- **L'amour de la patrie**

Comme l'obéissance aux lois, l'amour de la patrie fait partie, pour Chénier, des vertus indispensables et constitue un ressort capital de ses tragédies.

Même si l'on peut arguer que d'autres personnages tragiques de Chénier sont particulièrement animés de cet amour de la patrie, Brutus apparaît comme l'exemple parfait<sup>251</sup> du héros patriote. Personnage patriote par excellence, dans un environnement de décadence et malgré la décadence qui l'entoure, Brutus ne renonce ni aux lois, ni aux valeurs de la patrie. Au contraire, cette vertu s'avère encore plus indispensable dans des temps difficiles, ce qui suppose de surcroît une inflexibilité totale et davantage de courage dans la pratique de cette vertu. Brutus précise à deux reprises : « Dans les temps orageux il faut de la vertu »<sup>252</sup> ; « il n'est point de vertu sans courage »<sup>253</sup>. La vertu en question est évidemment la vertu dans son acception romaine : le courage, la droiture, l'amour de la patrie, une vertu donc avant tout politique.

---

<sup>251</sup> « L'amour de la patrie, la passion pour la gloire et pour la vertu, ne sauraient habiter dans une âme médiocrement sensible. Ainsi le personnage de *Brutus* bien traité est un des personnages plus sensibles du théâtre », *Épître dédicatoire à mon frère, Brutus et Cassius*, p. 190

<sup>252</sup> *Brutus et Cassius*, I, 3

<sup>253</sup> *Brutus et Cassius*, II, 1

Cet amour de la patrie suppose naturellement la haine de la tyrannie. Mais Brutus, par l'intransigeance de cette vertu, frôle lui-même la tyrannie :

« Nous n'avons pas besoin de sceptre ni d'Etats.  
Pour des cœurs vertueux régner n'a point de charmes ;  
Si malgré nous enfin nous avons pris les armes,  
Tu feins de l'ignorer, mais voici notre but :  
Des Romains opprimés conquérir le salut,  
Abattre les tyrans et le pouvoir suprême ;  
Et tu viens nous offrir d'être tyrans nous-mêmes ! »<sup>254</sup>

Pour justifier ses actes, Brutus, allègue la vertu ; or dans le même temps, il fustige, chez les Romains, un procédé analogue. Malgré l'utilisation du pronom « nous », c'est la solitude de Brutus qui lui confère une dimension de plus en plus tragique. Lorsqu'Agrippa évoque la décadence de Rome et lorsqu'il lui annonce « Rome vous blâme », Brutus continue de persister dans son amour de la patrie alors que l'objet de cet amour – Rome – semble s'évanouir. Cet amour de la patrie est conçu en fait comme une abstraction. Il rappelle en quelque sorte Phèdre de Racine lorsque celle-ci dit « J'aime »<sup>255</sup> comme si c'était le fait d'aimer qui importait le plus, qui importait plus que d'aimer quelqu'un. Comme Phèdre, Brutus aime. Peu importe si l'objet de cet amour existe ou non, si cet « amour » est possible ou non.

En effet, cet « amour » est impossible. Messala raconte à Porcie le triomphe d'Antoine :

« J'ai vu le crime heureux et la vertu punie ;  
L'honneur, la liberté, la patrie aux abois,  
Dans ses plus chers enfans expirant mille fois ;

---

<sup>254</sup> *Brutus et Cassius*, II, 3

<sup>255</sup> *Phèdre*, II, 5

La cause des méchants par les Dieux protégée ;  
Dans la nuit du tombeau Rome entière plongée  
[...]  
Brutus lève son front pensif et consterné ;  
Il regarde le ciel, et de ses yeux stoïques  
Coulent sur notre sort des larmes héroïques ».

Et il décrit les derniers moments de Brutus :

« Je me suis abusé, la vertu n'est qu'un nom,  
Nous dit-il, et bientôt, prends ce glaive, Straton ;  
[...]  
Tu me connais, tu vois qu'il n'est plus de patrie »<sup>256</sup>.

L'amour de la patrie devient une vertu abstraite en l'absence de la patrie détruite. Curieusement, malgré son apparence de belle démonstration de l'exercice de la vertu, cette pièce ne serait-elle pas plutôt une manifestation de l'impossibilité de cette vertu et de son échec ? Le patriote devient le personnage tragique, par excellence c'est-à-dire seul, voué à la solitude et à l'échec. Et la vertu est dès lors l'un des éléments essentiels de la tragédie.

- **La cohérence du faire et du dire**

La cohérence entre les actes et les paroles est également une condition préalable pour le personnage vertueux. Cette exigence de cohérence est surtout manifeste dans toutes les pièces à sujet antique antérieures à l'Empire, chez les personnages de Brutus, de Caius Gracchus et de Timoléon (les deux premiers personnages périront d'ailleurs à cause de leur souci extrême de cohérence). En ce qui concerne les pièces *Cyrus* et *Tibère*, même

---

<sup>256</sup> *Brutus et Cassius*, III, V

s'il y existe des personnages qui ont ce souci de cohérence, l'attention et la tension ne sont pas exclusivement portées sur eux.

La cohérence entre les actes et les paroles est en fait constamment opposée à ceux qui abusent du langage. Drusus, dans *Caius Gracchus*, en est un bel exemple. Celui-ci ne prétend servir que « l'Etat, la raison, l'équité »<sup>257</sup> alors que, plus loin, il désignera l'égalité comme « stérile et chimérique ». La même hypocrisie linguistique sera dénoncée aussi dans *Tibère* par Cnéius lors de son dialogue avec Agrippine :

« Tibère corrompt tout par son fatal génie :  
Ce qu'on nomme équité n'est que sa tyrannie.  
En vain, dans ses discours de pompe revêtus,  
De ses vices masqués il se fait des vertus ;  
Nous pouvons aisément, malgré tant d'artifices,  
Dans ses fausses vertus démasquer tous ses vices.  
Il récuse le peuple, et commande au sénat :  
Vous l'avouez enfin, lui seul est tout l'Etat. »<sup>258</sup>

Dans *Tibère* comme dans la plupart des pièces, comme nous l'avons déjà signalé, le dramaturge laisse le spectateur / lecteur dans l'ambiguïté en ce qui concerne des concepts tels que la vertu, l'équité, la tyrannie. Or, parfois Chénier tente de remédier à ce manque de précision qui est non seulement favorisé par le mécanisme interne de la tragédie, mais sans doute plus encore indispensable pour le fonctionnement de celui-ci. Car la tragédie ne peut être philosophique qu'en soulignant les incertitudes et les fragilités, qu'en restant ainsi toujours dans l'ambivalence, le questionnement et l'aporie.

---

<sup>257</sup> *Caius Gracchus*, II, 2

<sup>258</sup> *Tibère*, IV, 3

Mais le dramaturge avait aussi averti le spectateur / lecteur de son projet d'instruire. Les pièces telles que *Caius Gracchus* et *Timoléon* deviennent alors l'occasion d'enseigner les significations d'un certain lexique révolutionnaire, et notamment des termes d'égalité et de liberté.

Dans *Caius Gracchus*, la liberté est indissociable de l'égalité. Gracchus en s'adressant aux Romains évoque cette égalité qui est d'abord une égalité économique :

« Entre les citoyens resserrons la distance,  
Ecartons les besoins, arrêtons l'opulence.  
Nous voyons les trésors acheter les honneurs,  
Et déjà nous perdons nos vertus et nos mœurs.  
Si bientôt, dès ce jour, une main prompte et sûre  
Ne guérit de l'Etat la profonde blessure,  
Je vois dans l'avenir des maux plus dangereux :  
Nos grands seront des rois, ils s'uniront entre eux ;  
Et l'aristocratie, ou le joug monarchique,  
Ecraseront enfin la puissance publique.  
[...]  
Fixez donc l'étendue et la somme des biens  
Dont pourront désormais jouir les citoyens ;  
De vos champs usurpés commencez le partage,  
Divisez entre vous le public héritage :  
C'est par de telles lois, c'est par l'égalité  
Qu'on peut à Rome encor rendre sa liberté »<sup>259</sup>.

Cette égalité économique est présentée comme le seul rempart contre la domination éventuelle d'un groupe, donc pour préserver la liberté. Mais ce lien entre la liberté et l'égalité paraît encore trop abstrait pour le peuple. Ainsi, Gracchus a-t-il l'occasion de répondre à Drusus qui argue que, par nature, l'égalité entre les hommes n'existe pas :

« L'égalité ! ce mot stérile et chimérique,  
Qu'on répète toujours, que jamais on n'explique,  
De tous les préjugés renferme le plus grand ;

---

<sup>259</sup> *Caius Gracchus*, II, 2

Et la nature humaine est mon premier garant.  
L'assassin, le brigand, un esclave imbécile,  
Egalent-ils Brutus, Scévola, Paul-Emile ?  
D'un fantôme adoré déserte les autels ;  
L'inégalité règne au milieu des mortels :  
Les vertus, les talens, et surtout l'opulence,  
Etablissent entre eux un intervalle immense ;  
Rien ne peut de ces dons surmonter l'ascendant,  
Et du riche en tous lieux le pauvre est dépendant ».

Et à Gracchus de répondre :

« Tu feins, Opimius, de ne pas comprendre :  
Ecoute ; je savais, avant que de t'entendre,  
Quelle est l'autorité des talens, des vertus,  
Et de l'or, ce pouvoir que tu vantes le plus :  
Eh bien ! ni les vertus, ni l'or, ni le génie,  
Ne peuvent justement fonder la tyrannie.  
Les membres d'un Etat, égaux devant les lois,  
Unis des mêmes nœuds, ont tous les mêmes droits.  
La nature aux mortels n'a point donné d'entraves ;  
Elle n'a point créé des tyrans, des esclaves ;  
Elle a créé, consul, la sainte égalité,  
Et sa main dans nos cœurs grava la liberté.  
Des seuls patriciens ce n'est point le partage ;  
Elle appartient au monde ; et ce grand héritage  
Est à tous les humains dispensé par les cieux ;  
Tel que l'astre du jour qui luit pour tous les yeux »<sup>260</sup>.

Gracchus a l'occasion d'expliquer que l'égalité n'est pas synonyme d'égalitarisme et de nivellement, mais que c'est surtout une condition juridique. Chaque citoyen a droit à la protection des lois indépendamment de son appartenance sociale et de ses capacités intellectuelles ou autres. Contrairement au raisonnement de Drusus, Gracchus rappelle que ce n'est pas la nature mais l'homme qui est à l'origine de la création des systèmes

---

<sup>260</sup> *Caïus Gracchus*, III, 2

politiques inégalitaires. Et tant que l'inégalité économique persiste, point de liberté possible, puisqu'un tel système reproduira inévitablement des « tyrans », donc par conséquent des « esclaves »<sup>261</sup>.

Etre vertueux, c'est donc d'abord avoir cette conscience politique et être politiquement engagé. Nous constatons également qu'au fur et à mesure que ces vertus se politisent, paradoxalement, le corps se rend de plus en plus visible. La scène a, bien entendu, besoin des corps pour fonctionner. Elle devient, dans ce contexte précis, un moyen d'exhiber des corps en action donc de montrer la vertu en acte, d'où d'ailleurs aussi peut-être le manque d'espace réservé aux arguments et aux discours. La vertu commence en outre à solliciter aussi le corps, comme nous le verrons chez David. La cohérence entre les actes et les paroles préconisée par Diderot deviendra sous la plume de Chénier synonyme d'amour de la patrie et donc de possibilité de mourir pour cette patrie. Mais l'exaltation de ces vertus semble paradoxale. Ces personnages tragiques, constitueraient-ils des modèles de citoyenneté alors même qu'ils sont voués à la solitude ? On ne peut pas dire, contrairement à ce qui se passe chez André Chénier, qu'il s'agit d'une culture de l'individualité citoyenne, puisque ces modèles sont animés par les valeurs qui constituent la base d'une collectivité, par un type de comportement défini d'avance. N'aurait-on pas plutôt affaire là à la mise en scène de l'échec d'un système de valeurs dans un monde où la vertu devient nécessairement tragique ? Et cela par-delà les tensions politiques, les retournements et les crises qui parcourent le processus révolutionnaire de la Constituante aux années de l'affermissement de l'Empire.

---

<sup>261</sup> Cf. Rousseau, *Deuxième discours, Contrat Social*

- Le peuple et son ambiguïté

Outre le personnage tragique, le peuple figure aussi comme un des « acteurs » de la tragédie de Chénier. Dans ce rôle attribué au peuple, qui est tantôt explicite tantôt implicite, nous constatons que deux représentations inverses sont en jeu : l'image d'un peuple incrédule et corrompu, l'image d'un peuple vertueux et courageux.

En ce qui concerne la première représentation, dans *Brutus et Cassius*, le peuple n'a pas de rôle actif. On n'en parle qu'à la troisième personne. Lors de son entretien avec Porcie, Brutus évoque le peuple en termes peu flatteurs :

*Brutus* : « Rome est vendue au joug ; que pouvais-je attendre ?

Plébéiens, sénateurs, tout est glacé.

*Porcie* : Non, non ;

La vertu leur est chère.

*Brutus* : Ils en aiment le nom.

Tu vois que cependant ils souffrent l'esclavage,

Et tu sais qu'il n'est point de vertu sans courage »<sup>262</sup>.

Dans cette pièce, Brutus n'a aucun soutien populaire. Ses actes sont isolés même s'ils sont commis au nom de l'idée d'un peuple dont rêve Brutus, idée absolument différente de celle du peuple corrompu et « vendu ».

En revanche, dans *Caïus Gracchus*, le rôle du peuple est plus ambigu. Drusus le désigne en effet comme une multitude inconstante :

« Tu sais Opimius, quelle est la multitude.

---

<sup>262</sup> *Brutus et Cassius*, II, 1

Sa faveur, qu'on obtient et qu'on perd en un jour,  
Semble à ce nom célèbre échapper un retour.  
Le peuple obéira ; que le sénat ordonne.  
En admirant Gracchus le peuple l'abandonne ;  
Mais le nom du sénat est partout respecté »<sup>263</sup>.

Il le désigne aussi comme une masse niaise:

« Les Dieux, les lois, consul, c'est par là qu'on séduit ;  
Et c'est avec des mots que le peuple est conduit »<sup>264</sup>.

Le peuple est ici méprisé mais il n'est pas sans pouvoir. Sa « faveur », pour inconstante qu'elle soit, est à rechercher. Le peuple se fait esclave et se laisse « conduire » en n'exerçant pas le pouvoir auquel il a droit. Effectivement, tout au long de la pièce, le peuple n'arrête pas de répéter ce qu'il entend du dernier qui a parlé. Facilement manipulable, incapable de réfléchir seul, il a besoin d'être éduqué ou d'avoir un chef. Or, malgré sa passivité manifeste depuis le début de la pièce, c'est le peuple qui sauve pourtant le fils de Gracchus. Fulvius raconte les faits à Gracchus :

« Il est sauvé, conquis par ce peuple intrépide ;  
L'éclair qui fend les cieux, la foudre est moins rapide :  
Vaincu par la terreur, tout fléchit devant nous ;  
Le perfide Drusus est tombé sous nos coups ;  
Et, lorsqu'Opimius à le venger s'apprête,  
Nos amis enlevaient leur illustre conquête,  
Et criaient, en serrant ton fils entre leurs mains :  
« C'est l'enfant de Gracchus, c'est l'espoir des Romains ! ».  
Gracchus : « Que ne vous dois-je pas, citoyens magnanimes ! »<sup>265</sup>.

---

<sup>263</sup> *Caïus Gracchus*, II, 1

<sup>264</sup> *Caïus Gracchus*, III, 1

<sup>265</sup> *Caïus Gracchus*, III, 7

Le peuple donne raison à Caius Gracchus. Le fils de Gracchus présente l'espoir d'une nouvelle conduite populaire, active et courageuse. Or, la pièce se clôt sur la mort de Gracchus, résultat de l'échec du peuple, peuple que pourtant Gracchus ne reniera jamais :

« Vous, nés tous plébéiens, foulés par la noblesse,  
Citoyens, dont la rage, ou plutôt la faiblesse,  
A la voix du sénat vient pour m'assassiner,  
Puisqu'on vous a trompés je dois vous pardonner.  
Mais vous, patriciens, comptez sur la vengeance ;  
Le peuple tôt ou tard reprendra sa puissance »<sup>266</sup>.

Dans *Caius Gracchus*, il est donc question d'un peuple en progrès qui n'a pas encore parfaitement atteint une conscience politique. C'est dans *Timoléon* que cette conscience politique est la plus manifeste. Marie-Joseph Chénier y emploie le chœur – accompagné de la musique de Méhul –.

Le chœur a dans cette pièce un rôle nécessairement plus actif et paraît effectivement plus exigeant et plus conscient sur le plan politique. A maintes reprises, il exprime sa haine de la tyrannie et son goût pour la liberté :

« Arrête, épargne-nous l'infâme nom de roi »<sup>267</sup>.

« Liberté ! Liberté ! guerre à la tyrannie »<sup>268</sup>.

« Soleil, sacré flambeau qui fécondes la terre,  
Pour nous, pour nos enfants, et tous, pour l'avenir,  
Aux rois, à leurs amis, nous jurons une guerre  
Que tes feux éternels ne verront point finir !  
Périssent à jamais les tyrans et les traîtres »<sup>269</sup>.

---

<sup>266</sup> *Caius Gracchus*, III, 8

<sup>267</sup> *Timoléon*, II, 6

<sup>268</sup> *Timoléon*, II, 6

<sup>269</sup> *Timoléon*, II, 7

Le chœur s'exprime en alexandrins sauf lorsqu'il justifie le supposé tyrannicide d'Ortagoras :

« Peuple libre et vengé, lève ton front auguste.  
Toi, qui de Timophane as puni l'attentat,  
Les lois étaient sans force, et son trépas est juste ;  
Ton poignard a sauvé l'Etat »<sup>270</sup>.

Le dernier vers, un octosyllabe, intervient comme une rupture dans la métrique, comme une sorte d'exception à l'instar de l'acte d'Ortagoras. Cette légitimation que donne le peuple à Ortagoras et l'intervention du chœur qui clôture la pièce, procédé conforme à la tradition antique, témoignent d'un certain pouvoir populaire, mais d'un pouvoir tout de même limité. Car ce n'est pas lui qui punit Timophane, mais Ortagoras. De plus, même si Timoléon jouit du soutien populaire, l'ordre est rétabli par la force alors que Timophane, lui aussi, se réclamait de la volonté populaire. Le peuple n'exerce donc pas activement son pouvoir politique, si ce n'est quand il s'agit d'approuver un geste criminel commis au nom de la « liberté ».

De fait, il est difficile d'évoquer des modèles de conduites populaires. Nous n'avons que des modèles de conduites individuelles, isolées, vouées à l'échec dans des contextes difficiles. Paradoxalement, Marie-Joseph Chénier semble cultiver l'individualisme politique de chacun en passant par un art théâtral qui s'adresse à une pluralité, le peuple, entité pourtant le plus souvent passive dans son œuvre.

La réconciliation du genre tragique avec les modèles politiques antiques, de surcroît dans la société révolutionnaire, est sans doute nécessairement une entreprise

---

<sup>270</sup> *Timoléon*, III, 7

porteuse de paradoxes. Mais il nous semble que, outre les contradictions et les difficultés culturelles, politiques, voire littéraires que cette tâche présente, le problème principal paraît être celui de la difficulté de la représentation du public ou du peuple comme modèle. Le paradoxe réside bien sûr entre l'idéalisation des traits constitutifs du modèle et le souci d'imitation du réel (mimésis). Ce paradoxe est le même que les toges mi-françaises, mi-romaines de David. La question de la réconciliation du mimésis et du modèle demeure ouverte.

Comme nous l'avons mentionné, les tragédies de Marie-Joseph Chénier ne peuvent être détachées du contexte politique de leur élaboration. Nous avons constaté que les références aux modèles antiques se modifient au cours de la tumultueuse période révolutionnaire. Nous avons tenté de plus de montrer les paradoxes et les contradictions de la tâche qu'entreprend Marie-Joseph Chénier. D'une certaine manière, cette tâche apparaît diamétralement opposée au projet de son frère André. Le tragédien paraît exécuter précisément ce que dénonce le poète, à savoir prendre pour modèles, se réapproprier les figures politiques antiques, en les soumettant au goût du public avec l'objectif d'assimiler les révolutionnaires français aux héros de l'Antiquité. Cette entreprise difficile révèle rapidement ses limites comme nous l'avons montré précédemment. Mais ces limites, Marie-Joseph Chénier ne les reconnaît-il pas lui-même implicitement lorsqu'il rédige *Œdipe-Roi* ?

Cette pièce qui appartient au répertoire des pièces antiques est certes écrite beaucoup plus tardivement, en 1811. Marie-Joseph Chénier est écarté de l'espace politique depuis longtemps. Mais, ce serait, nous semble-t-il, une erreur de nous désintéresser de

cette pièce sous prétexte qu'elle ne fait pas partie des œuvres les plus politisées. Au contraire, nous constatons que, dans cette pièce, il s'agit toujours des mêmes thèmes mais déclinés avec plus de désenchantement encore.

Imitée de Sophocle, la pièce *Œdipe-Roi* obéit parfaitement aux règles aristotéliennes de la tragédie ; le héros dionysiaque, la figure de « bouc émissaire », l'étranger exilé de la cité est conforme à la tradition antique.

Avant son exil, Œdipe deviendra roi grâce à son savoir, ce qui lui vaudra d'ailleurs, le titre de *tyrannos*, par le fait qu'il n'est pas l'héritier légitime du trône qu'il occupe. *Oida* en grec, « Sophocle fait d'Œdipe celui qui sait ».<sup>271</sup> C'est effectivement grâce à son savoir qu'il libérera les Thébains (épisode qu'efface Marie-Joseph Chénier dans sa version). Et c'est la volonté de savoir qui perdra Œdipe ; le discrédit ainsi jeté sur le savoir contraste manifestement avec le *aude sapere* de Kant.

Dans *Œdipe-Roi*, il n'y a pas que le savoir qui est dévalorisé. Les vertus telles que le courage, la sincérité, l'obéissance aux lois se retournent contre le héros. Œdipe exprime son désir de régner selon les lois lorsqu'il prétend ignorer l'identité de l'assassin de Laïus :

« Qu'ils retombent sur moi  
Si jamais, oubliant mon devoir et la loi,  
Je cache en mon palais sa tête criminelle »<sup>272</sup>.

Et plus loin, il réaffirme son courage et son honnêteté :

« Je n'ai rien fait aux Dieux, et ma victoire est pure ;  
J'employai le courage et non pas l'imposture ;

---

<sup>271</sup> Pierre Vidal-Naquet, Préface, *Œdipe-Roi*, Sophocle, Gallimard, 1973, p. 27

<sup>272</sup> *Œdipe-Roi*, I, 2

Je n'interrogeai point un mortel inspiré,  
Ni le chant des oiseaux, ni le trépied sacré :  
Si le Ciel me frappait, où serait la justice ? »<sup>273</sup>

Mais c'est aussi un héros antique dont la démesure sera punie. Ces vertus ne sont rien face à la justice suprême. Désormais, il n'est plus question de la justice humaine, des lois politiques, mais des lois divines et « immuables » :

« En un muet effroi que notre âme révère  
Ces lois dont l'Olympe est le père,  
Ces immuables lois qui descendent des cieux,  
Faites sans les humains, des humains souveraines,  
Des Dieux mêmes contemporaines,  
Eternelles comme les Dieux  
[...]  
Jupiter, sous tes lois si le monde respire,  
Roi des Dieux, prouve ton empire ;  
Révèle ton règne immortel »<sup>274</sup>.

Le peuple se confie aux Dieux, seuls responsables du crime, dans une relation de crainte. N'ayant plus comme repère la vertu, il se retourne vers les Dieux, vers la puissance métaphysique. L'homme n'est plus le maître de son destin. La certitude et la détermination laissent leur place à l'humilité et à l'obéissance à la fatalité. L'inflexible vertu s'infléchit devant les lois divines. Cette pièce n'est-elle pas alors une pièce de dépolitisation et de désaveu ? N'est-elle pas le témoignage de la fin d'un monde, d'un idéal rêvé ?

*Œdipe-Roi* nous semble en définitive comme une mise en abîme de tout ce qui précède. Mais, déjà, dans l'œuvre antérieure de Chénier, les modèles proposés sont bien

---

<sup>273</sup> *Œdipe-Roi*, II, 2

<sup>274</sup> *Œdipe-Roi*, III, 5

fragiles. La tragédie ne semble pas convenir à ce genre d'exercice et encore moins la tragédie antique car l'accent y demeure sur l'individu et non pas sur la politique et elle ne présage que la solitude et la décadence. Ainsi réinscrite au cœur du XVIII<sup>e</sup> siècle, la tragédie antique perd sa première fonction – celle de mimésis-. Toutefois, elle capte peut-être au mieux la confusion, la crise identitaire et politique non pas par son contenu mais dans sa fonction mimétique. Marie-Joseph Chénier échoue peut-être dans ce projet à objectif pédagogique, mais paradoxalement réussit bien à « mimer », à être le miroir de l'ardent besoin de repères de cette période de crise infiniment complexe. La tragédie ne déçoit pas, après tout, en remplissant au mieux sa fonction imitative, en reflétant les incertitudes, les angoisses et les paradoxes de cette période par ses incohérences, ses insuffisances, ses tâtonnements, et même parfois par ses affirmations quasi tyranniques frôlant de très près la propagande.



**II.3.**

**DAVID : LA PEINTURE DES CORPS**

**ENTRE L'ANTIQUE ET LE CONTEMPORAIN,**

**ENTRE LE MYTHE ET LE REEL,**

**ENTRE LE BEAU IDEAL ET LE POLITIQUE IDEAL**



### II.3.a. LE NEO-CLASSICISME : WINCKELMANN ET LE BEAU

Il est impossible d'aborder l'œuvre de David sans faire mention de la notion de « néo-classicisme », étiquette pourtant problématique, qui a déjà fait couler beaucoup d'encre. Ici, notre préoccupation première n'est pas de savoir quand commence et se termine la période dite « néo-classique »<sup>275</sup>. Nous cherchons seulement à comprendre l'importance de l'œuvre de David, œuvre qui s'inscrit dans ce mouvement « néo-classique », non pas selon la connotation péjorative dont ce terme a été chargé au XIX<sup>e</sup> siècle signifiant « un retour stérile à l'Antiquité »<sup>276</sup>, mais selon l'objectif que se donnent les artistes eux-mêmes dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, à savoir atteindre « le vrai style ». Cette recherche, qualifiée également de *risorgimento*<sup>277</sup> se veut avant tout « un retour », une *résurgence*.

C'est principalement Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) qui s'appliquera à définir « le vrai style », Winckelmann, dont l'œuvre est considérée comme la matrice de la discipline de l'histoire de l'art, dans laquelle il expose une méthodologie de la classification des œuvres ainsi qu'une étude poussée de leurs traits esthétiques et historiques. Mais l'œuvre de Winckelmann nous intéresse surtout en ce qu'elle a révolutionné la perception

---

<sup>275</sup> Voir, Hugh Honour, *The Age of Neo-classicism*, Londres, 1972; Whiteley John, « The origin and concept of « Classicism » in French Art », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIX (1976), pp. 268-275; Mortier Roland, « Le néo-classicisme entre sublime et sensibilité », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, no. 50, mai 1998, p. 97-105

<sup>276</sup> Honour, p. 18

<sup>277</sup> *Idem*

de l'Antiquité qu'il étudie avec passion et érudition, et pour la grande influence qu'elle a exercée durant la période révolutionnaire.

Winckelmann, dans cette œuvre<sup>278</sup>, se donne la difficile tâche de décrire les principes du « beau idéal » à partir de l'étude, notamment, des sculptures grecques. Mais il se heurte aussitôt à des obstacles lorsqu'il tente d'en fournir une définition. Pour l'historien de l'art, le beau étant au-delà de la raison, celle-ci ne suffit pas seule à le décrire :

« Les philosophes qui ont réfléchi sur les causes du beau général, l'ayant étudié dans les choses créées et s'étant efforcés de parvenir à la source du beau à son degré le plus élevé, l'ont situé dans la parfaite concordance de la créature avec ses intentions, de ses parties entre elles et avec le tout. Mais comme cela équivaut à la perfection et que l'humanité ne peut en être le réceptacle suffisant, notre idée de la beauté générale reste indéterminée et se forme en nous grâce à des connaissances isolées, dont l'addition et la réunion, pourvu qu'elles soient justes, nous donnent l'idée la plus haute de la beauté humaine, que nous élevons à proportion de notre capacité à sublimer la matière. En outre, comme cette perfection a été donnée par le créateur de toutes choses dans la proportion qui revient à chacune et comme chaque idée est fondée sur une cause qui doit être recherchée dans quelque chose d'autre que cette idée même, la cause de la beauté ne peut être trouvée hors d'elle, puisqu'elle se trouve dans toutes les choses créées. Mais justement de ce que nos connaissances sont des comparaisons, alors que la beauté ne peut être comparée à rien de plus élevé qu'elle, résulte la difficulté d'en fournir une explication générale et claire.

---

<sup>278</sup>Winckelmann est d'abord connu par une traduction résumée de *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer Kunst*, dans *Nouvelle bibliothèque germanique* en 1755, suivie par la publication de *Réflexions sur la grâce dans les ouvrages de l'art* dans le *Journal étranger* en 1760. Quant à *Geschichte der Kunst des Altertums*, il est d'abord publié dans le *Journal Encyclopédique* en 1764. Et la première édition de *L'Histoire de l'art dans l'Antiquité* date de 1766, Amsterdam. La première édition sera suivie d'autres versions surtout en raison des erreurs de traduction. Et le 13 février 1795, le rapport du comité chargé par la Commission temporaire des arts, fait du texte de Winckelmann, une œuvre de référence, Edouard Pommier, « Winckelmann et la vision de l'Antiquité dans la France des Lumières et de la Révolution », *Revue de l'art*, 83, 1989, pp. 9-20

La beauté extrême est en Dieu, et l'idée de la beauté humaine se perfectionne à mesure qu'elle peut être pensée en harmonie avec l'être suprême, que l'idée d'unité et d'inséparabilité distingue pour nous de la matière »<sup>279</sup>.

Dans la première partie de cette citation, l'allusion faite aux philosophes renvoie à la fameuse explication de la beauté d'Antinoüs<sup>280</sup>, où Diderot<sup>281</sup> compare la beauté d'Antinoüs à celle d'Hercule Farnèse<sup>282</sup>. Et le philosophe attribue la beauté idéale d'Antinoüs au fait de ne pas posséder de membres déformés par le travail comme c'est le cas chez Hercule Farnèse. Mais le philosophe s'accorde également à admettre le caractère impossible de l'existence d'une telle beauté. De ce fait, d'ailleurs, d'après le philosophe, Hercule Farnèse lui aussi pourrait être considéré comme beau, ses membres étant en « parfaite concordance » avec « les intentions » « de la créature ». Diderot tisse ainsi un lien d'intentionnalité avec la notion de beau.

En revanche, Winckelmann paraît éloigné de toute idée d'intentionnalité. L'historien de l'art semble attaché, au contraire, à un idéalisme abstrait zeuxisien, où le beau serait une somme des concepts isolés de ce qu'est ce beau. Lorsqu'il s'agit d'en donner une définition, il tente d'y parvenir en évoquant d'abord « les causes » du « beau général ». Or cette expression suggérerait curieusement qu'il ne s'agit ni d'un beau particulier, celui-ci ne correspondant pas à l'idée du « général », ni non plus d'un « beau idéal », le concept de généralité étant quelque peu antinomique de celui d'« idéalité ». Ce beau serait donc

---

<sup>279</sup> Winckelmann, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, Librairie Générale Française, 2005, p. 246

<sup>280</sup> Figure 1

<sup>281</sup> Diderot, « Salon de 1765 », *Œuvres Complètes*, Tome IV, éditions Robert Laffont, Paris, 1996, p. 350-351

<sup>282</sup> Figure 2

« un beau » malgré l'emploi de l'article défini, et non pas « le beau », mais « le beau général », c'est-à-dire le beau communément accepté. Jusque-là, Winckelmann semble admettre que le beau implique une subjectivité, tout en n'échappant pas non plus à la tentation d'une *généralisation* de ce beau. Car à moins de confirmer que le beau est un concept inhérent à tous les sujets, c'est-à-dire à moins de s'accorder sur une définition de ce qu'est le beau, il n'est guère possible d'en discuter les causes. Même si l'on constate cette tension philosophico-esthétique chez Winckelmann, l'historien n'identifiera pas le problème comme relevant de la subjectivité, mais au contraire assimilera continuellement cette part de subjectivité à une sorte de défaut d'idéal, inhérent non pas tant à l'œuvre représentante – l'œuvre d'art – qu'à l'objet représenté. Curieusement chez Winckelmann, entre la non perfection de l'objet représenté et celle du récepteur, l'œuvre d'art réussit tout de même à véhiculer une idée du « beau général ». Winckelmann rapporte que selon les philosophes, la causalité du beau supposerait une intentionnalité de la « créature » en rapport avec sa « raison d'être », ce qui correspond à la notion grecque d'*arete*. En même temps, cette intentionnalité se doit tout de même d'obéir à un certain code de proportion, puisque « les parties » de la créature doivent demeurer en « parfaite concordance » « entre elles et avec le tout ». Plus loin dans la séquence que nous avons citée, Winckelmann mentionne Dieu assimilant ainsi le beau, trait esthétique à la morale. Le critique allemand fait non seulement preuve d'un *zeuxisme* abstrait, mais aussi de néo-platonisme dans lequel il mêle l'idéal esthétique avec l'idéal moral comme les réminiscences d'une Perfection dont nous ne percevons que des ombres.

Cependant, la deuxième phrase semble manifester le scepticisme de l'historien envers une conception platonicienne du beau. Or même si celui-ci semble évoquer une subjectivité propre à chacun, il ne peut s'empêcher d'employer le pronom « nous » non pas pour évoquer un ensemble de sujets condamnés à l'imperfection, mais pour désigner l'ensemble de ces sujets qui partagent, malgré tout, une idée commune de ce qu'est le beau. En dépit donc de quelques tentations pour s'éloigner d'un platonisme esthétique, Winckelmann y revient dans l'espace réduit d'une même phrase. Ainsi, même si « l'idée de la beauté générale reste indéterminée », il n'en demeure pas moins qu'elle existe et qu'elle est même le principe de la subjectivité inhérente à « nous ». Bien que contourné précédemment, le principe de subjectivité semble néanmoins s'imposer puisque l'historien de l'art lie les différents degrés de perception du beau à la « proportion de notre capacité à sublimer la matière », établissant ainsi une hiérarchie dans les rapports de subjectivité. Pour Winckelmann, la difficulté de donner une définition provient du fait que les hommes n'ont pas l'accès direct à l'essence des choses ; ils n'en ont que des connaissances qui ne font que suggérer, donner une idée de cette essence propre aux choses.

Winckelmann énumère les éléments nécessaires du beau : unité, simplicité, proportion, tranquillité, liberté. Dans cette liste, l'unité et la simplicité sont désignées comme les vecteurs principaux permettant d'atteindre la beauté :

« Toute beauté est sublimée par l'unité et la simplicité, comme le sont nos actions et nos discours : car ce qui est grand par soi-même s'élève encore quand on l'exécute ou l'exprime avec simplicité. [...] tout ce que nous sommes obligés de considérer séparément ou que nous ne pouvons embrasser d'un coup, du fait de la multiplicité des parties qui le composent, perd de sa grandeur [...] L'harmonie propre à ravir notre esprit n'est pas celle qui résulte d'une infinité de sons

interrompus, repris et liés, mais de notes simples et tenues [...] la beauté doit être comme l'eau la plus pure épuisée à la source, et moins elle a de goût, plus elle est considérée comme saine, étant purifiée de toute particule étrangère. De même que l'état de félicité, qui est l'éloignement de toute douleur et la jouissance du contentement dans la nature, est le plus simple et peut être maintenu sans peine et sans dépense, que le chemin qui y mène est le plus droit, de même l'idée de la beauté suprême semble être la plus simple et la plus facile, et elle ne requiert ni connaissance philosophique de l'homme, ni étude des passions de l'âme et de leur expression »<sup>283</sup>.

L'unité et la simplicité qui seront les piliers de l'esthétique néo-classique sont mises en avant comme les éléments incontournables du beau. Dans cette séquence, nous constatons également la mise en parallèle entre la beauté et la grandeur. C'est une esthétique qui s'oppose à l'art du rocaille par son dépouillement, sa simplicité et son désir d'austérité. Par ailleurs, comme nous l'avions signalé plus haut, ce n'est pas simplement une question d'esthétique, mais aussi de morale. L'historien de l'art, au fur et à mesure qu'il décrit les principes essentiels du néo-classicisme, érige en parallèle une éthique stoïcienne qui se lie inextricablement à l'art.

En revanche, ce lien entre le bon et le beau n'est pas sans problème :

« Ou bien la formation de la beauté est *individuelle*<sup>284</sup>, c'est-à-dire orientée vers le particulier, ou bien c'est une sélection de beaux traits empruntés à plusieurs individus particuliers que l'on réunit et unifie, auquel cas nous la disons *idéale*. La formation de la beauté a commencé avec le beau individuel, par l'imitation d'un bel objet, mais aussi par la représentation des dieux, et, même à l'époque de l'art florissant, on a fait des déesses à l'image de belles femmes, y compris de celles qui vendaient leurs faveurs »<sup>285</sup>.

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 246- 247

<sup>284</sup> C'est l'auteur qui souligne les mots en italique

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 248

Winckelmann distingue la beauté individuelle de la beauté idéale. Mais ensuite, il confond les deux par l'évocation des dieux, qui ne peut que renvoyer l'esprit vers l'idéalité. Par ailleurs, l'évocation de belles prostituées qui figurent comme des modèles pour la représentation des déesses révèle l'ambiguïté du lien entre le beau et le bon. Une belle prostituée peut-elle être morale pour autant ? ou le beau du sujet imité, est-il séparable de celui-ci, comme trait à part entière et transposable à un objet, complétant en quelque sorte sa représentation vers une idée plus élevée, atteignant enfin la cohérence, l'unité du beau et du bon ? L'art serait donc aussi une manière de corriger le réel, la nature ; il aurait le pouvoir de redistribuer les cartes, et ce, toujours en faisant appel à l'imagination, au monde des idées, à celui des représentations.

En effet, Winckelmann formule la supériorité de l'œuvre d'art sur la nature et se réfère directement à l'immortel Zeuxis :

« Le Bernin avait tort de juger illusoire et factice le choix que fit Zeuxis des plus belles parties de cinq beautés de Crotonne pour y peindre une Junon, car il s'imaginait que telle partie ou tel membre précis ne convenait qu'au corps auquel il appartenait. D'autres n'ont pu concevoir d'autres beautés qu'individuelles et leur doctrine est que les statues antiques sont belles parce qu'elles ressemblent à la belle nature, tandis que la nature est toujours belle dès lors qu'elle ressemble aux belles statues. La première proposition est juste pourvu qu'il s'agisse de l'ensemble et non des individus ; mais la seconde est fautive, car il est difficile, voire impossible de trouver dans la nature un corps semblable à celui de l'*Apollon*<sup>286</sup> du Vatican »<sup>287</sup>.

Winckelmann comptera par la suite la tranquillité comme essentielle à la beauté :

---

<sup>286</sup> Figure 3

<sup>287</sup> Winckelmann, *op. cit.*, p. 251

« La tranquillité est l'état qui convient le mieux à la beauté comme à la mer et l'expérience montre que les hommes les plus beaux sont d'une nature tranquille et civilisée. Du reste, l'idée de la beauté suprême ne peut naître que dans la méditation tranquille d'une âme détachée de toute forme particulière »<sup>288</sup>.

Pour l'historien allemand, l'expression est extrêmement importante en ce qu'elle peut modifier « l'âme » et le « corps »<sup>289</sup> et donc la beauté. Il est bien sûr évident que la tranquillité, qui n'est possible que par le détachement, compte également parmi les vertus de la philosophie du Portique.

En revanche, Winckelmann a beau vouloir ancrer le concept du beau dans l'ordre des idées, la recherche du beau n'échappe pas à la tentation scientifique. Après avoir énuméré les éléments nécessaires qui relèvent parfois de la métaphysique, il s'interroge plus concrètement sur la question de la belle proportion et fournit une explication très détaillée qui paraît paradoxalement quasi scientifique<sup>290</sup>. L'historien se réfère bien

---

<sup>288</sup> Winckelmann, *op. cit.*, p. 273

<sup>289</sup> « L'*expression* est l'imitation de l'état actif et passif de notre âme et de notre corps, de la passion autant que des actions. Les deux états modifient les traits du visage comme la position du corps et donc les formes qui font la beauté, et plus cette modification est grande, plus elle nuit à la beauté », p. 273

<sup>290</sup> « C'est la règle que mon ami, M. Anton Raphael Mengs, le plus grand maître dans son art, a déterminée avec plus d'exactitude et de précision qu'on ne l'avait fait avant lui, et il est vraisemblable qu'il a retrouvé la vraie trace des Anciens. On tire une ligne verticale que l'on divise en cinq sections : la cinquième partie est réservée aux cheveux et le reste de la ligne est à nouveau divisé en trois parties. Par la première de ces trois parties, on tire une ligne horizontale qui forme une croix avec la verticale ; cette horizontale doit avoir en largeur deux tiers de la longueur du visage. Des deux points extrêmes de cette ligne, on tire des courbes jusqu'au point le plus élevé de la cinquième partie évoquée plus haut, courbes qui forment le sommet du visage en forme d'œuf. Une des trois parties de la longueur du visage est divisée en douze parties : trois de ces parties, c'est-à-dire la quatrième partie du tiers du visage, doivent être portées sur les deux côtés du point où les deux lignes se coupent, et ces deux parties déterminent l'espace entre les deux yeux. Cette même partie sera portée sur les deux extrémités de cette ligne horizontale, et restent alors deux de ces parties entre la partie à l'extrémité des lignes et la partie au point d'intersection des lignes, et ces deux parties donnent la longueur d'un œil ; et à nouveau une partie est pour la hauteur des

entendu à la beauté idéale, au sentiment du beau que ressent le spectateur à la vue d'une œuvre d'art. Mais l'artiste semble avoir besoin d'une formule en quelque sorte pour pouvoir concrétiser l'aspect matériel de l'œuvre. Le lecteur aura remarqué la grande minutie dans la description des proportions pour atteindre « les belles et vraies proportions ». Curieusement l'ascension dans la sphère des idées, ce mouvement vers le domaine métaphysique aboutit à une sorte de recette quasi scientifique fondée sur une étude concrète et précise des proportions.

Cette rigidité concernant les proportions accompagnera également le goût de Winckelmann pour ce qu'il appelle le « carré », l'« anguleux » avec des contours « nets » et « durs »<sup>291</sup> lorsqu'il exprime son admiration pour ce qu'il nomme le grand style en référence à Phidias, Polyclète, Scopas, Alcamène et Myron<sup>292</sup>.

Une fois les concepts énumérés et la recette des proportions donnée, il est difficile d'ignorer l'aspect quasi totalitariste du beau tel qu'il est décrit par Winckelmann.

« puisqu'on ne peut concevoir qu'une seule idée de la beauté, la plus haute et toujours semblable à elle-même, qui était sans cesse présente à l'esprit de ces artistes, il faut que les différentes beautés se rapprochent de cette image et qu'elles se ressemblent l'une l'autre et tendent vers la même forme : c'est la raison de la ressemblance entre les têtes de *Niobé*

---

yeux. Il y a la même mesure de la pointe du nez à la découpe de la bouche et de celle-ci jusqu'aux creux du menton et de celui-ci à la pointe du menton : la largeur du nez d'un lobe à l'autre des narines contient une semblable partie, mais la longueur de la bouche en a deux et elle est donc égale à la longueur des yeux et à la hauteur du menton jusqu'à l'orifice de la bouche. Si l'on prend la moitié du visage jusqu'aux cheveux, on a la longueur qui va du menton jusqu'au creux du cou. Je crois que cette façon de dessiner est claire, même sans figure, et celui qui la suit ne peut manquer les belles et vraies proportions », p. 282-283

<sup>291</sup> Winckelmann, *op. cit.*, p. 345

<sup>292</sup> *Idem*

et de ses *Filles*, lesquelles ne se différencient qu'imperceptiblement, selon l'âge et le degré de la beauté »<sup>293</sup>.

Ainsi, ce beau a des accents tyranniques s'auto-imposant comme le seul beau possible qui n'invite qu'à ses imitations reproduites à l'infini. L'historien n'est pas dans la beauté du particulier. Au départ, l'objet d'étude est philosophique et esthétique. Or à force de vouloir encadrer ce qu'est le beau, on constate une sorte de monopole de celui-ci et une subjectivisation extrême derrière les intentions d'objectivité. Autant les conseils de Winckelmann sur la proportion peuvent être utiles pour le dessin par exemple, autant il se laisse emporter dans la description de ce qu'est le beau. Et, en donnant les proportions idéales, il incite en quelque sorte à la reproduction des mêmes dessins. D'ailleurs Winckelmann lui-même s'accorde sur la supériorité des anciens artistes dont l'œuvre demeure indépassable pour ceux qui les ont suivis<sup>294</sup>. Que devient alors la question de la représentation du réel dans l'art ? Est-ce uniquement pour représenter la beauté ou le réel ? Est-ce uniquement pour imiter le réel ou représenter un modèle ? Comme nous le verrons, cette question sera également au cœur de la production de David comme elle l'était dans l'œuvre de Marie-Joseph Chénier qui propose des modèles de héros sans souci d'effet de réel.

---

<sup>293</sup> Winckelmann, *op. cit.*, p. 352

<sup>294</sup> « Les artistes de l'Antiquité ayant poussé au dernier degré l'étude des proportions et des formes de la beauté, ayant déterminé les contours des figures de telle sorte qu'il était impossible de s'en écarter vers l'extérieur ou vers l'intérieur sans commettre de faute, l'idée de la beauté ne pouvait s'élever plus haut. L'art, dans lequel un arrêt n'est plus concevable que dans les productions de la nature, devait donc nécessairement régresser puisqu'il ne pouvait avancer. Les représentations des dieux et des héros ayant été données sous toutes les formes et dans toutes les attitudes, il devenait difficile d'en concevoir de nouvelles, et comme il ne semblait pas possible de surpasser un Praxitèle et un Apelle, il devenait difficile de les égaler et l'imitateur est toujours resté inférieur à ce qu'il imitait »<sup>294</sup>, *op. cit.*, p. 358

A cette tyrannie esthétique, Winckelmann ajoute un autre élément qui sera capital dans le néo-classicisme révolutionnaire, qui est celui de la liberté. L'archéologue affirme à maintes reprises que la supériorité grecque dans les arts est surtout due aux conditions de liberté de la Grèce antique: « Si l'on considère la constitution et le gouvernement de la Grèce, la liberté est la cause principale du statut privilégié de l'art »<sup>295</sup>. « Enfin, c'est à l'époque où les lumières et la liberté s'épanouirent en Grèce, que l'art devint lui aussi plus libre et plus noble »<sup>296</sup>. Cette notion de liberté jouera un rôle primordial dans la politisation de l'esthétique néo-classique. Winckelmann oppose ce principe au christianisme perçu comme une des causes du déclin des arts :

« S'il avait été possible d'élever l'art jusqu'à sa splendeur d'antan, Hadrien eût été l'homme qui ne manquait ni des connaissances ni de l'ardeur requises pour y parvenir ; mais l'esprit de liberté avait déserté le monde et la source de la pensée sublime et de la vraie gloire était tarie. Une des causes pourrait avoir été la superstition éclairée et la diffusion de la doctrine chrétienne, puisque celle-ci commença à se répandre sous le règne de cet empereur »<sup>297</sup>.

L'art serait donc en quelque sorte le témoin par excellence de la grandeur et de la décadence des nations. Quant à la beauté, cette notion chez Winckelmann s'avère infiniment complexe et non sans contradiction. L'historien semble défendre une même conception de la beauté partagée de tous les artistes. Pour ce qui est de la création et de la réception du beau, celles-ci peuvent s'effectuer à différents degrés en fonction des sensibilités des uns et des autres et également en fonction des conditions extérieures.

---

<sup>295</sup> Winckelmann, *op. cit.*, p. 227

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 344

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 578

Il nous faut noter, en revanche, que l'étude du beau chez Winckelmann se porte de préférence sur les sculptures. Ceci est sans doute dû en partie au fait que la sculpture est considérée comme le médium artistique le plus complet ; mais cette prédilection pour la sculpture peut également s'expliquer non seulement par le manque de peintures antiques accessibles au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi par la déception ressentie au moment des découvertes des peintures antiques lors des fouilles de Pompéi et d'Herculanum<sup>298</sup>.

Quoi qu'il en soit, chez David, nous remarquerons que le peintre optera pour une théâtralisation des scènes, où les corps davidiens s'apparenteront à la rigidité et l'immobilité des sculptures que loue Winckelmann. Il convient également de préciser que l'engouement de Winckelmann pour l'art antique vise surtout le style grec alors que David prendra nombre de ses modèles dans la romanité. Par ailleurs, chez le grand peintre, la notion de liberté considérée comme condition première pour l'épanouissement et le perfectionnement des arts, sera transposée sur le plan politique, la liberté étant intimement liée à la valeur du patriotisme afin d'atteindre et/ou de préserver cette liberté politique. Il ne s'agira plus désormais de reproduire des œuvres d'art comme les résultats de cette liberté à l'instar des Grecs, mais de représenter la lutte pour l'obtention de cette condition vitale, en privilégiant de ce fait les valeurs patriotiques à la romaine. La peinture aura alors pour objet la représentation des époques de conflits et de tumulte politique. C'est aussi pourquoi chez David, il n'est pas seulement question de modèle du beau.

---

<sup>298</sup> « Les peintures que l'on venait de découvrir furent [...] accueillies comme des reflets, en vérité très pâles, des chefs-d'œuvre perdus de Polygnote, de Zeuxis et d'Apelle », Honour, *op. cit.*, p. 55

Winckelmann théorise et réaffirme catégoriquement la supériorité de l'art grec, mais le succès de la recherche du « vrai style » ne peut être réduite aux travaux de Winckelmann et aux fouilles archéologiques de Pompéi et d'Herculanum. Sujet de prédilection pour l'art du rocaille, l'Antiquité était déjà à la mode et occupait l'espace pictural depuis des décennies, notamment avec ses figures mythologiques. Ainsi, la différence entre les deux mouvements ne réside-t-elle pas dans l'apparition de l'Antiquité, mais dans la politisation et la moralisation de celle-ci. Le rococo, porteur des valeurs de luxe et de volupté, sera condamné. Les lignes sinueuses se redresseront en des angles droits, signes de vertu. Les figures languissantes de la mythologie antique céderont leur place aux figures vertueuses de l'Antiquité. Le beau servira d'appât non pas pour éveiller le désir amoureux, mais pour susciter le désir patriotique. La volupté érotique s'effacera devant la volupté politique. Et l'idéalité esthétique se transposera en idéalité politique. Or le principe d'idéalité suppose un rapport de supériorité, devenant ainsi un principe générateur de violence, appliqué à la politique. Et paradoxalement, ce changement commence à s'opérer sous la monarchie, celle-ci étant la première institution à promouvoir la valorisation du patriotisme.

La période où David s'affirme comme un talent est de toute évidence en pleine effervescence. L'œuvre de David nous paraît importante, non seulement en ce qu'elle nous permet de questionner la fonction de l'image dans son recours aux modèles politiques antiques, mais aussi parce que cette œuvre traverse une période témoin de grands changements. La difficulté principale réside d'ailleurs dans l'évolution incessante d'une

œuvre qui accompagne tous ces changements. Peu importe qu'elle ait pu être qualifiée d'*œuvre-girouette*. Elle n'en demeure pas moins inventive, audacieuse et complexe.

### II.3.a. LA POLITISATION DE L'ESTHÉTIQUE PICTURALE

Les œuvres de David qui précèdent la Révolution peuvent être considérées comme des manifestations parfaites de ce que Robert Rosenblum appelle *exemplum virtutis*<sup>299</sup>, c'est-à-dire des œuvres d'art qui visent à transmettre une leçon de vertu. Il importe de rappeler que cette tradition ne date pas de la Révolution, comme en témoignent certaines œuvres telles que *Le Serment des Horaces*<sup>300</sup> (1784), et *Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*<sup>301</sup> (1789). Ces œuvres réalisées avant la Révolution, furent ensuite revendiquées par les révolutionnaires, attestant ainsi le caractère ambigu des références antiques, leur extrême fragilité sinon leur malléabilité<sup>302</sup>. Ce problème provient sans doute en partie de l'idéalisation ou de la création d'une Antiquité idéale, sans que soit prise en

---

<sup>299</sup> Voir Robert Rosenblum, *L'art au dix-huitième siècle, transformations et mutations*, (traduit de *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, Princeton, 1967), Saint-Pierre-de-Salerne, (Eure, France), G. Monfort, 1989

<sup>300</sup> Figure 4

<sup>301</sup> Figure 6

<sup>302</sup> D'ailleurs, sur ce point, se référer à la belle analyse de Robert Rosenblum sur les différentes interprétations de la *Vente des Amours*, peinture découverte à Herculaneum lors des fouilles. Rosenblum, dans son étude, compare *La Marchande à la Toilette*, (Salon de 1763) de Joseph-Marie Vien, *Wer kauft Liebesgötter*, (Qui achètera mes amours, 1785) de Christian Gottfried Jüchter, Heinrich Füssli's *La Vente des Amours* (1775) et enfin le dessin de David d'après *La Vente des Amours* (1776).

compte la pluralité des Antiquités qui n'obéissent nullement à cet idéal imaginaire, mais auxquelles sont accordées une autorité et une supériorité absolues. La ferveur de ce rapport à l'Antiquité s'intensifiera en effet au fur et à mesure que les événements eux-mêmes se radicaliseront. Et le choix de modèles devient parfaitement idéologique lorsqu'on connaît la myriade de possibilités qu'offre l'Antiquité. S'opèrent en fait de véritables projections et annexions sur une antiquité reconstruite et manipulée.

Le paradoxe tient au fait que l'impulsion de ce mouvement est donnée par la monarchie. La commande des *Horaces* a entre autres comme objectif l'éducation du public. La monarchie précède bien les révolutionnaires en ce qu'elle *propagandise* la première les références à l'Antiquité. Ce mouvement consiste à ne plus chercher à lire l'Antiquité comme une langue étrangère avec sa logique, ses codes et son étrangeté, mais à la tendre comme un miroir afin de mieux apercevoir son propre reflet, sa propre identité. C'est précisément cette application violente, sans nuance qui élimine toute distanciation spatiale et temporelle et provoque ainsi un rapprochement et une identification très fermée sur elle-même entre l'Antiquité et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette démarche qui sera si innovatrice sur le plan esthétique, s'avèrera tout autant obscurcissante sur le plan idéologique.

Comme le signale Hugh Honour, un changement de ton s'opère dans les arts à partir de 1774. Les commandes royales semblent déjà menacer l'art du rocaille, les vertus préconisées dans les peintures étant celles de

« justice, clémence, magnanimité, sagesse. Même les tableaux religieux paraissaient suggérer que le roi, qui régnait de droit divin, était le fils aîné et « bien-aimé » de l'Eglise. En revanche, les œuvres que commanda

d'Angiviller à partir de 1774 ont rarement un rapport avec Louis XVI. Les vertus qu'elles célèbrent sont celles attendues de la nation dans son ensemble : le courage, la modération, la continence, le respect des lois et, surtout, le patriotisme. Leur but n'était pas de refléter la gloire de la Couronne, mais d'éduquer le peuple. C'est pour contribuer à cette série d'œuvres éducatives que David peignit à la fois *Le Serment des Horaces* et le *Brutus*, qui sont les produits hors pair du programme – aussi purs sur le plan stylistique que moralement édifiants et intransigeants »<sup>303</sup>.

*Les Horaces* et *Brutus* qui font ainsi partie de ce programme d'éducation pour le peuple manifestent paradoxalement une orientation vers l'individualisation qui exclut toute représentation du peuple. En fait, les outils et les ressources pour réaliser la rupture politique par rapport à l'Ancien Régime seront bel et bien empruntés à la monarchie. Cette singularité s'accroît davantage encore dans le domaine pictural, l'image se prêtant à une politisation peut-être plus forte et plus immédiatement intelligible que le texte.

Ainsi, de la même façon que Diderot attribuera les vertus du souverain au peuple-souverain, les références antiques, qui auront servi à la glorification de la monarchie, seront à leur tour appliquées à la célébration du peuple. Autre détournement, la vertu de « noblesse » figurera désormais parmi les fondements de la vertu civique à côté de la sobriété, la simplicité, et de la nécessaire allégeance absolue à la nation. Et la noblesse de la vertu se traduira dans la posture physique aussi bien que morale.

---

<sup>303</sup> Hugh Honour, *Le néo-classicisme*, p. 101

- L'Antiquité actualisée

Regardons de plus près *Les Horaces*, commande du comte d'Angiviller pour la Couronne, que les révolutionnaires s'approprièrent par la suite. Sitôt achevée, l'œuvre connaît un succès immense : elle reçoit l'approbation officielle alors qu'elle n'est même pas du format souhaité.

L'œuvre dont le titre exact est *Le Serment des Horaces entre les mains de leur père*, représente une série de transgressions non seulement des attendus de la commande initiale, mais aussi, sur le plan pictural, des codes de l'Académie<sup>304</sup>, et des rapports obligés aux sources antiques<sup>305</sup>.

---

<sup>304</sup> Faut-il rappeler ici les échecs de David et son mépris à l'égard de l'autorité que représente l'Académie : « L'Académie est comme la boutique d'un perruquier, on ne peut en sortir sans avoir blanchi son habit. Que de temps vous perdez à oublier ces attitudes, ces mouvements de convention dont ses professeurs tendent, comme une carcasse de poulet, la poitrine du modèle! Ils vous apprendront sans doute à faire votre torse, le métier enfin; car ils font métier de la peinture ; quant à moi, le métier, je le méprise comme la boue », Jules David, *Le Peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs & documents inédits* (1880), éd. Harvard, 1880, p. 57

« Si quelqu'un parmi vous, citoyens, ne se trouvait pas encore convaincu de la nécessité absolue de détruire en masse toutes les Académies, dernier refuge de toutes les aristocraties, que celui-là veuille un moment prêter une oreille attentive ; je m'engage, un peu de mots, à dissiper ses doutes, à décider son jugement, en intéressant sa sensibilité. Prouvons d'abord le tort réel que les Académies font à l'art même, combien elles sont loin de remplir le but qu'elles se sont proposé ; démasquons l'esprit de corps qui les dirige, la basse jalousie des membres qui les composent, les moyens cruels qu'ils emploient pour étouffer les talents naissants, et les vengeances monacales qu'ils mettent à toute heure en usage, si par malheur le jeune homme qu'ils poursuivent a reçu de la nature un talent qui le met hors d'atteinte de leur tyrannique domination. » *Discours à la Convention nationale*, 8 août 1793

<sup>305</sup> La scène que choisit David n'existe pas dans les sources textuelles, qui sont entre autres Virgile, *Enéide*, *Géorgiques* ; Tite-Live, *Histoire romaine*, Livre I ; Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, III, 12-22 ; Ovide, *Métamorphoses* ; Plutarque, *Œuvres morales*, *Parallèles d'histoires grecques et romaines*

La commande d'Angiviller portait sur le dénouement de l'histoire, c'est-à-dire le retour d'Horace qui, voyant Camille pleurer son fiancé, la tue dans un accès de patriotisme. Le père réussit à défendre la cause de son fils et à obtenir son acquittement devant le peuple, cet épisode pouvant illustrer un modèle de patriotisme porté à son paroxysme : le père demandant la clémence pour un fils meurtrier de sa sœur.

Cette commande fut ébauchée par David dans un premier dessin où la scène se situe dans l'espace public. Mais finalement le peintre choisira de peindre un épisode qui ne figure pas dans les sources textuelles. Et son *Serment des Horaces*, représenté dans un cadre domestique met ainsi l'accent sur l'aspect privé et souligne davantage encore la proximité voire la quasi inséparabilité entre les sphères familiale et politique.

Par ce choix, David écarte toute possibilité de controverse sur l'intransigeance patriotique par exemple, et privilégie, comme le souligne Thomas Crow<sup>306</sup>, l'affirmation d'une valeur unique: le service de la patrie.

Dans ce tableau, l'individu, avant d'être père, mari ou frère, est d'abord et avant tout un citoyen patriote. La vertu philosophique dont il était question chez Diderot, mise en acte avec une loyauté absolue, se transforme ainsi en vertu civique. Cet accent sur l'individu gomme la représentation du peuple romain qui devait figurer dans la première composition. Cette même absence sera d'ailleurs remarquable même dans les tableaux empreints de ferveur révolutionnaire. Au lieu de faire appel à la figuration du peuple, David choisit ainsi de mettre l'accent sur l'intimité d'une famille aristocrate, sur des individus distincts pour souligner leur ardeur et leur patriotisme. Le choix de David

---

<sup>306</sup> Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Macula, Paris, 2000

semble d'ordre personnel, un choix qui s'affirmera avec évidence dans ses œuvres à venir. D'ailleurs, David lui-même écrit au marquis de Bièvre en 1785 « J'ai abandonné de faire un tableau pour le roi, et je l'ai fait pour moi »<sup>307</sup>.

Quant au tableau lui-même, outre sa dimension, plus importante que celle qui était requise par la commande, il défie, sur le plan esthétique, les canons de l'Académie. En dépit des critiques visant une composition inhabituelle, le succès de l'œuvre fut immense et se maintint.

La composition du tableau est dictée par les trois arches de l'arrière-plan qui soulignent l'univers domestique d'une famille visiblement importante. A chaque arche répond un groupe de figures : les frères Horaces, le père et les femmes, chaque groupe étant distinctement séparé des autres. S'il semble régner une parfaite harmonie entre les figures masculines, cette harmonie volontariste est opposée à la mollesse féminine. Ce semblant de communion entre les hommes est créé de telle sorte que les regards des personnages ne se croisent jamais, suggérant ainsi la solitude de chacun. Cet effet d'isolement est renforcé par l'austérité d'un décor dépouillé et la maîtrise de la gestuelle de chaque figure. Le tout est souligné davantage encore par le grand vide au centre du tableau, vide tant critiqué par les contemporains de David.

Pour ce qui est de l'opposition entre le groupe des hommes et celui des femmes, elle est rendue aussi bien géométriquement que par les couleurs. Les postures énergiques

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 236

des hommes<sup>308</sup> que l'on peut retracer avec des angles droits, tendus, vifs sont opposées à celles des femmes, arrondies, écrasées, livides. Aux bras tendus des hommes répondent les bras presque sans vie des femmes. En outre, les hommes sont placés bien au-dessus de la ligne médiane alors que ce n'est qu'en-dessous que figurent les femmes. Aussi bien sur le plan esthétique que sur celui des valeurs, ce tableau est en définitive une répudiation radicale et absolue du rococo : il propose en fait une nouvelle esthétique indissociable d'un nouveau code moral.

Quant aux couleurs, nous constatons que les hommes portent des vêtements de couleurs vives alors qu'aux femmes sont réservées des couleurs pâles.

Dans cette composition, on peut s'interroger sur la présence des femmes, qui certes contribuent à créer un effet domestique, et de surcroît tragique. Elles offrent également l'occasion de dénoncer l'art du rocaille comme nous l'avons mentionné. Mais il nous semble qu'elles remplissent encore une autre fonction.

Cette scène très théâtrale est donnée en spectacle à celui qui le regarde. Mais les premières spectatrices de la scène sont d'abord les femmes du tableau. Or elles sont accablées, n'ont pas le courage d'en être les témoins. Ainsi, le seul fait de pouvoir regarder

---

<sup>308</sup> Il faut également noter que selon Alvar Gonzalez-Palacios, David serait influencé par les *Tyrannicides* (figure 5), Harmodios et Aristogiton qui appartenaient à la collection Farnèse avant d'entrer dans Le Musée Archéologique de Naples en 1790. De plus, ils ont figuré dans une composition de six guerriers – trois Horaces et trois Curiaces. Gonzalez-Palacios en conclut que « Si l'on tient compte de cette identification, il semble manifeste que, pour David, tuer pour des motifs supérieurs ou jurer la mort des tyrans et des ennemis de la patrie revenait au même », (« Jacques-Louis David : le décor de l'Antiquité », *David contre David*, p. 936). En effet, cette interprétation paraît cohérente non seulement avec la posture de David avant la Révolution, mais aussi avec ses idées révolutionnaires.

le tableau confère au spectateur une supériorité par rapport aux femmes, le plaçant ainsi du côté des hommes, suscitant par ce biais l'admiration pour ces derniers. Cet appel au spectateur a pour effet d'exclure davantage encore les femmes, de mettre en relief la vertu virile opposée à la mollesse féminine, et d'inciter le spectateur à communier avec le groupe des hommes. Cette virilité qui s'affichera comme l'équivalent de la vertu stoïque militaire sera d'ailleurs un des grands thèmes du néo-classicisme, qui mettra une fois de plus l'accent sur une vertu stoïque aux manifestations plus physiques qu'intellectuelles.

Ainsi l'ultime figure importante de ce tableau est-elle le spectateur, son regard se situant du côté de l'élévation, de l'admiration pour ceux qui agissent. Le jeu du regard, très important dans l'œuvre de David, a aussi pour fonction de souligner l'individualité non seulement de celui qui regarde dans le tableau, mais aussi de celui qui suscite ce regard.

De plus, le titre de l'œuvre – *Le Serment des Horaces entre les mains de leur père* – frappe par une symétrie entre l'emploi du singulier et du pluriel. *Le Serment* et *leur père* servent en quelque sorte de parenthèses ou de cadre pour les *Horaces* et *les mains* de leur père. Ne serait-ce que dans le titre, la notion de transmission est plus qu'évidente. Les Horaces paraissent en quelque sorte les substituts des mains du père pour agir, pour actualiser la parole du Serment. Le père, quant à lui, s'affirme comme figure importante, une figure d'autorité, qui incarne la loyauté qu'il transmet à ses fils, bref une figure de monarque (d'ailleurs, le point de fuite du tableau se situe sur la main du père qui tient les glaives). Un roi en effet n'est-il pas d'abord un corps politique dont le royaume prime la famille ? Un roi n'est-il pas d'abord un souverain avant d'être un père, un mari ou un

frère ? Dans ce cas, n'est-ce pas ce modèle de roi qui est transfiguré en prototype de citoyen dont se réclameront ultérieurement les révolutionnaires ? Le vrai modèle caché derrière les modèles antiques, ne serait-ce pas en vérité celui du monarque lui-même ?

Ce tableau de David apparaît donc comme la manifestation d'une esthétique morale et politique, d'une esthétique stoïcienne particulière. Les corps y figurent en parfaite harmonie avec les convictions morales. Il n'y a plus de séparation possible entre l'être et le paraître, séparation reprochée parfois à l'école stoïque (on l'a notamment vu dans la critique communément reçue de Sénèque). L'élimination de cette supposée incohérence tient à l'apparition dans l'espace politique d'un corps pleinement engagé, non pas en tant qu'intellect mais en tant que corps tout entier. Chaque muscle, chaque intensité de regard affirme cette harmonie, cet engagement. Sous le pinceau de David, l'individu est d'abord un corps. Cette dotation du corps à l'individu qui deviendra par la suite le citoyen lui permettra d'apparaître d'abord et de s'affirmer ensuite à part entière dans l'espace pictural. En revanche, ce corps avant tout politique n'existe qu'en ce qu'il véhicule les vertus telles que le courage, la fidélité et le patriotisme.

*Le Serment des Horaces* illustre parfaitement les risques de la politisation de l'œuvre d'art. Ce processus pose l'éternel problème de l'abandon du processus mimétique d'un réel ou d'une Nature quelconque aux dépens de la représentation d'un modèle proposé à des fins imitatives. L'art ne remplit plus alors son objectif de mimésis ou la mimésis, l'assujettissement au modèle devient une fin en soi. Il se fige alors dans un contexte donné, se raidit en un message univoque et autoritaire, en totale rupture avec les dynamiques fécondes de la maïeutique. A une époque où l'on comprend, par exemple en

musique, que le principe d'imitation est un principe stérile, la peinture semble chercher à le dépasser par des voies périlleuses, comme si elle aspirait au fond à se purger de ces principes, et à s'en libérer afin de pouvoir générer de nouveaux modes de création.

Avec *Brutus*, David, comme pour les Horaces, choisit de peindre une scène que l'on ne trouve pas dans les sources antiques<sup>309</sup>. Cette œuvre dont le titre exact est *J. Brutus, Premier Consul, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils qui s'étaient unis aux Tarquins et avaient conspiré contre la liberté romaine ; des licteurs rapportent leurs corps pour qu'il leur donne la sépulture*, est également, à l'origine, une commande royale de 1788 dont le sujet portait sur Coriolan<sup>310</sup>, le contemporain de Brutus, *L'uom piè infelice, che sia nato mai* (L'homme le plus malheureux qui soit jamais né). Coriolan, chef patricien romain, jure de se venger de Rome après avoir été exilé à la suite de sa défaite aux élections consulaires. De retour à Rome à la tête d'une armée, il est imploré par sa famille, à laquelle il cède, de renoncer à sa vengeance. David, au lieu d'illustrer l'harmonie entre la vie familiale et la vie politique, opte de représenter l'inverse : un conflit extrême entre ces deux sphères. Selon Crow, David n'a probablement pas tenu au courant les

---

<sup>309</sup> Aurélius Victor, *Hommes illustres de la ville de Rome* ; Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, Livre IV ; Dion Cassius, *Histoire romaine* II ; Plutarque, *Vies Parallèles, Publicola* ; Tite-Live, *Histoire romaine*, Livre I. David dans une lettre à Jean-Baptiste Wicar, Paris 14 juin 1789 : « Donc je voulais vous dire que je fais un tableau de ma pure invention. C'est Brutus, homme et père, qui s'est privé de ses enfants, et qui, retiré dans ses foyers, on lui rapporte ses deux fils pour leur donner la sépulture. Il est distrait de son chagrin, au pied de la statue de Rome, par les cris de sa femme, la peur et l'évanouissement de la plus grande fille. C'est bien beau à la description, mais pour le tableau, je n'ose encore rien dire », dans Michel Régis, *David, L'art et la politique*, Gallimard, 1988, p. 142

<sup>310</sup> Plutarque, *Vies des hommes illustres, Vie de Coriolan*, Tite-Live, *Histoire romaine*, Livre II

autorités royales de son changement de sujet, même s'il aurait mentionné ce projet à quelques uns de ses proches dès 1787<sup>311</sup>.

L'œuvre suit une évolution similaire à celle des Horaces en ce qui concerne sa composition. David aurait d'abord prévu de représenter le père avec ses fils à l'extérieur, dans une situation telle que la rapportent les textes antiques. Mais la représentation finale se situe dans l'espace familial, ce qui accentue davantage encore le conflit entre le père et l'homme politique, le conflit entre la sphère privée et la sphère publique. Dans ce tableau, David se montre extrêmement soucieux des éléments antiques, qu'il s'agisse de l'architecture, des costumes ou du décor. Préoccupé de vérité, il ira jusqu'à laisser Girodet peindre Brutus selon la copie de son buste qui se trouve au Capitole<sup>312</sup>. Autant le peintre s'avère minutieux dans les détails pour donner une impression d'exactitude, autant il n'hésite pas à transgresser les récits originaux, quitte à essuyer des critiques sur sa probable méconnaissance des coutumes romaines<sup>313</sup>, lorsqu'il introduit, par exemple, les corps sans vie des fils de Brutus dans la maison familiale.

Ce tableau, à la différence du *Serment des Horaces*, est exposé pour la première fois six semaines après la prise de la Bastille au Salon de 1789. Il représente donc Lucius Junius Brutus souvent d'ailleurs confondu par les Révolutionnaires avec Marcus Brutus, l'assassin de César, alors que cinq siècles les séparent. Selon les sources antiques, Tarquin le Superbe usurpe le trône après avoir assassiné son beau-père et massacre ses opposants romains dont

---

<sup>311</sup> Thomas Crow, *La peinture et son public*, p. 373

<sup>312</sup> Figure 7

<sup>313</sup> Introduire la sépulture dans la maison est interdit par la loi des Douze Tables, Crow, *La peinture et son public*, p. 280

la famille de Brutus. Celui-ci réussit à échapper au tyran sanguinaire en feignant l'idiotie, d'où son nom. Sextus, fils de Tarquin viole Lucrece, la femme de Collatin, ami de Brutus. C'est lorsque Lucrece se donne la mort en présence de son mari et de Brutus que ce dernier, à la grande surprise de Collatin, sort de son silence et jure de se venger de Tarquin et d'abolir la monarchie. Collatin et Brutus seront les premiers magistrats élus de la république romaine. Les fils de ce dernier, quant à eux, manipulés par la famille de leur mère, seront entraînés dans une conspiration monarchiste. Brutus non seulement les condamne à mort, mais est aussi obligé d'assister à leur exécution en tant que magistrat. Comme le signale Crow, les parallèles entre l'histoire de Brutus et le contexte politique étaient pressentis par les autorités royales. Mais étant donné la date à laquelle David entame ce projet, Crow propose plutôt l'affaire Kornmann<sup>314</sup> comme parallèle contemporain. Quoi qu'il en soit, il est évident qu'au lieu d'illustrer la cohésion politique et familiale, David opte pour la relation d'une division inverse porteuse d'héroïsme. Comme l'indique encore une fois Crow, pour la première version du *Serment des Horaces*, David se serait inspiré du *Serment de Brutus* de Beaufort. Brutus constituerait en quelque sorte une autre version de l'histoire des Horaces où le père sacrifie ses fils et l'harmonie familiale à la patrie<sup>315</sup>.

Ce tableau présente, en fait, d'autres similitudes avec les Horaces. L'espace des femmes y est également séparé de celui des hommes. Au centre, on retrouve une fois de plus une main, cette fois-ci, celle de la mère des fils défunts. Pourtant des différences sont

---

<sup>314</sup> Dans cette affaire, Mme Kornmann avait été séduite dans le cadre d'un complot. Bergasse comme Brutus, aurait décidé de défendre le mari. Voir, Crow, *La peinture et son public*, p. 275

<sup>315</sup> *Idem*

à noter. Les femmes, ici, nullement figées, ont une expression active. Leur espace, où les couleurs de rouge vif et de bleu dominant, est baigné par une lumière tombante. Comme il fut remarqué à plusieurs reprises, la corbeille au milieu suggère l'irruption brutale dans la sphère privée. Les trois femmes – la mère et ses filles – sont accablées de douleur, mais elles demeurent debout et affrontent, pour deux d'entre elles, la scène de face. Quant à la figure de l'extrême droite, elle est certes assise mais fait preuve d'une grande éloquence et d'une grande force. Selon Thomas Crow,

« Aucun visiteur cultivé du Salon de 1789 ne pouvait manquer de voir dans ce geste une allusion à une œuvre perdue de l'artiste grec Timanthe (connue par la description qu'en fit Pline l'Ancien) illustrant le sacrifice d'Iphigénie. C'était un lieu commun de l'enseignement rhétorique, depuis Cicéron et Quintilien, que de citer en exemple aux orateurs le peintre qui avait si éloquemment traduit la douleur d'Agamemnon devant l'immolation de sa fille en couvrant d'un voile la face du roi »<sup>316</sup>.

Cette manière de dissimuler l'expression de souffrance afin de ne pas altérer les traits masculins était devenue un sujet de raillerie dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle où l'on interprétait cet usage plutôt comme une incapacité des artistes à exprimer la complexité des émotions. Or selon Crow, le recours à ce procédé n'est aucunement anodin de la part de David : le choix de voiler l'expression de la douleur d'une figure de servante traduirait un renversement social en ce que c'est une femme, et de surcroît une servante. Cette « transgression de la hiérarchie sociale » serait d'ailleurs également manifeste dans « la musculature noueuse [qui] eût contrevenu aux canons régissant la représentation d'un corps de femme « noble »<sup>317</sup>.

---

<sup>316</sup> Crow, *La peinture et son public*, p. 294

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 295

Dans la partie gauche du tableau se trouvent les licteurs qui rapportent Titus et Tibérius sur des civières. Ils passent derrière le piédestal couronné par la Dea Roma rigide et imperturbable avec en contrebas la louve romaine allaitant Rémus et Romulus, piédestal qui sépare donc Brutus de ses fils. Dea Roma et Brutus sont les seules figures à rester dans l'ombre comme pour souligner davantage encore le conflit moral et politique. Brutus assis, tournant le dos, semble faire preuve de la même rigidité que Dea Roma. Le seul détail qui nous rappelle sa responsabilité de consul est le parchemin qu'il tient fermement dans la main comme preuve de la conspiration. Brutus se tient droit avec un regard sombre, mais il paraît également perturbé. Nous apercevons le coussin de sa chaise qui semble glisser vers le spectateur. Dans ce tableau s'opère aussi un renversement dans la posture entre les figures masculines et féminines et en l'occurrence, ce sont de loin les femmes qui font preuve d'un stoïcisme qui force l'admiration.

Avec *Brutus*, David pousse au maximum les transgressions aussi bien sur le plan esthétique que politique. Le peintre, en amalgamant certains éléments, s'accorde en quelque sorte l'autorité de réinventer des mythes historiques, réinvention qui peut donner lieu aisément à des manipulations propagandistes.

Nous constaterons que dans cette première phase de la Révolution, David cherche surtout à susciter de l'admiration pour la vertu stoïque. Le peintre ira par la suite plus loin dans une identification apparente avec les Anciens en représentant les contemporains sous des figures antiques. En cela, il est bien évidemment difficile de ne pas développer des parallèles entre le théâtre et la peinture d'autant plus que le théâtre révolutionnaire prétendra revenir aux origines antiques, comme nous l'avons vu avec Marie-Joseph

Chénier, en prônant l'instruction du peuple quant aux vertus civiques. David d'ailleurs contribuera largement à ce programme en s'occupant du décor et des costumes du théâtre révolutionnaire. En tout cas, dans cette première partie, il n'y a que l'émotion patriotique qui pouvait susciter une association quelconque avec les Anciens, émotion qui se radicalisera par la suite.

Après *Brutus*, en matière de peinture d'histoire, il y aura dix années d'intervalle dans la production de David, dix ans qui seront interrompus par *les Sabines* en 1799. Pendant cet intervalle, nous observons un renversement étonnant de procédés.

Avec la série du *Serment du Jeu de Paume* (1791), *Le Triomphe du Peuple français* (1794) (tous les deux inachevés), suivie de la série des « martyrs » (*La Mort de Marat* (1793), *Les Derniers moments de Lepeletier de Saint-Fargeau*<sup>318</sup> (1793), *La mort du jeune Bara*<sup>319</sup> (1794) ce dernier inachevé également), il ne s'agira plus d'une actualisation de l'Antiquité, mais bien d'une *antiquisation* de l'actualité ; les figures représentées seront désormais des figures contemporaines de David ; comme pour dire que l'Histoire n'est pas finie, comme pour contrer la pensée millénariste en se désignant comme les nouveaux descendants des Anciens voués à continuer ce qui avait été entamé par ces derniers.

Cet intervalle, même s'il peut être opposé à des périodes pré et postrévolutionnaire, n'est pas homogène et peut être en effet aisément divisé en deux parties : avant et après Thermidor. Et dans ces deux périodes se constituera une nouvelle éthique de l'altruisme et avec elle s'opérera une redéfinition de la vertu.

---

<sup>318</sup> Figure 12

<sup>319</sup> Figure 13

Mais avant cela, il importe de rappeler un premier changement majeur dans les rapports entre le destinataire et l'artiste. Les grands mécènes traditionnels, la famille royale et la haute noblesse, ayant désormais disparu, l'artiste ne s'adressera plus forcément à un public cultivé, mais au peuple. L'apparition de ce nouveau destinataire modifie sans aucun doute non seulement « le message » de l'œuvre d'art, mais elle confère également au peintre le rôle d'instructeur du peuple. Lebrun exige pleinement cette responsabilité des artistes le 25 ventôse, an II:

« Qu'ils seraient coupables, les artistes profanateurs qui prostitueraient leurs talents à offrir des images contre-révolutionnaires, qui oublieraient que leur première qualité est d'être philosophes, leur premier devoir est de choisir des sujets qui tendent à instruire, à régénérer les mœurs, et à inspirer l'amour de leur patrie et l'enthousiasme de la liberté »<sup>320</sup>.

Responsabilité qu'endosse volontiers David :

« Ce n'est pas seulement en charmant les yeux [...] c'est en pénétrant l'âme, c'est en faisant sur l'esprit une impression profonde, semblable à la réalité [...], que les traits d'héroïsme, de vertus civiques, offerts au regard du peuple, électriseront son âme et feront germer en lui toutes les passions de la gloire, de dévouement pour le salut de la patrie. Il faut donc que l'artiste ait étudié tous les ressorts du cœur humain : il faut qu'il ait une grande connaissance de la nature, il faut, en un mot, qu'il soit philosophe »<sup>321</sup>.

---

<sup>320</sup> H. Lapauze, *Procès-verbaux de la Commune générale des arts [...] et de la Société populaire et républicaine des arts*, Paris, J.E. Bulloz, 1903, p. 256, dans Udolpho Von de Sandt, « La peinture : situation et enjeux », *La Carmagnole des Muses, L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Armand Colin Editeur, Paris, 1988, p. 333-359, p. 344

<sup>321</sup> J-L David, *Rapport fait [à la Convention nationale] au nom du Comité d'instruction publique sur la nomination des cinquante membres du jury qui doit juger le concours des prix de peinture, sculpture et architecture*, 25 brumaire an II, (15 novembre 1793) dans Udolpho Van de Sandt, p. 347-48

Ici, David reconnaît le pouvoir que peut exercer sur le peuple un artiste. Celui-ci se donne comme le connaisseur de la « nature » et du « cœur humain », ce qui lui confère le privilège d'influencer autrui, privilège qu'il désire utiliser afin de réveiller le patriotisme de chacun. La peinture n'a donc plus comme fin uniquement l'esthétique, mais son objectif premier s'avère d'abord politique. Un des moyens que propose David, pour remplir ce devoir, est de donner une « impression » « semblable à la réalité », projet lié intimement à l'actualisation de l'Antiquité, afin de fournir l'illusion de la proximité et donc de la réalité.

Chez David, il s'agira ainsi d'élaborer une politique idéale plutôt que de représenter la beauté idéale telle que la décrit Winckelmann. D'ailleurs, comme nous l'avions signalé, plusieurs éléments attestent que le peintre n'a pas pour objectif la recherche d'un idéal purement esthétique. Au contraire, le souci de vérité paraît primer chez celui-ci. Le choix de recopier le buste de Brutus pour faire vrai est, à cet égard, révélateur. En se préoccupant de « transmettre » un fait historique, une histoire vécue, le peintre donne au fond comme possible l'exercice de telle ou telle conduite morale, qui, en soi, pourrait paraître inconcevable. Le peintre oscille constamment entre idéalisme et réalisme. Il est bien évident que ce procédé, dès qu'il s'agit de représenter des événements éloignés dans le temps, peut prêter à manipulation. Et paradoxalement, en réinventant des épisodes qui n'existent pas, David, à la fois, discrédite l'autorité des sources antiques qu'il semble pourtant donner en modèles au peuple, et réaffirme l'aspect légendaire et imaginaire de ces récits, et les fait vivre en les actualisant d'après le goût de ses contemporains.

Le changement de destinataire est sans aucun doute la source d'une politisation esthétique sans précédent, qui attribue à l'artiste une responsabilité de philosophe. Or ce changement pose le problème du financement de l'artiste et donc de son indépendance. David sera un des premiers à réclamer cette indépendance refusant le statut d'artiste « bénévole », travaillant au service de la République, statut que prônent certains révolutionnaires.

- **L'actualité antiquisée**

*Le Serment du Jeu de Paume*<sup>322</sup> (1791), peinture financée par la Société des Jacobins, illustre bien la rupture opérée par rapport aux œuvres que nous venons d'étudier. Ce dessin, qui est une représentation du serment du 20 juin 1789 lu par Bailly, président de l'Assemblée du Tiers Etat dans la salle du Jeu de Paume, est exposé au Salon de 1791 sous le *Serment des Horaces*. En effet, il est difficile de ne pas établir des parallèles entre les deux œuvres même si elles demeurent foncièrement différentes.

En ce qui concerne les influences artistiques, comme le signale Pierre Bordes, pour ce dessin, David se serait inspiré des bas-reliefs de la Colonne Trajane, et il indique différents emprunts au *Jugement Dernier* de Michel-Ange, au *Serment du Brutus sur le corps de Lucrece* (1768) de Gavin Hamilton, mais aussi à *Pasce Oves* de Raphaël<sup>323</sup>.

---

<sup>322</sup> Figure 8

<sup>323</sup> Pierre Bordes, *Le serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David: Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, Paris, 1983, p. 42-43

Selon Andrew Kagan, David ferait également allusion à Appius Claudius qui figure dans *La vie de Pyrrhus* de Plutarque. Le « vieillard aveugle, apprenant que le sénat romain s'apprêtait à accepter une paix déshonorante avec Pyrrhus, se fit porter devant les sénateurs et les convainquit de se défendre jusqu'à la victoire »<sup>324</sup>. Dans le serment, ce personnage est dans le groupe de Maupetit de la Mayenne, porté par deux sans-culottes. Comme le rapporte Antoine de Baecque, cette histoire est à l'origine de celle que narre Desmoulins au moment de la Fête de la Fédération du 14 juillet 1790 : « On a vu un vieillard du faubourg Saint-Honoré, perclus de tous ses membres, et couché depuis deux ans dans son lit sans en sortir, faire transporter son lit à la porte de sa maison et là, le plus jeune de ses fils, âgé de douze ans, soulever la main inanimée du paralytique »<sup>325</sup>.

Même si ce dessin, à la différence des œuvres précédentes, a pour objet la représentation de contemporains et d'un événement d'actualité, il présente pourtant de multiples détails imaginaires et, en effet, ne respecte pas la véracité de l'instant. Certains d'entre eux, qui peuvent paraître insignifiants, ont déjà été signalés par les critiques : la différence météorologique (David fait figurer une bourrasque alors qu'il pleuvait tout simplement), géographique (on aperçoit la chapelle du Château de Versailles alors qu'elle n'est pas visible de la Salle du Jeu de Paume)<sup>326</sup>. Mais bien davantage, par la manière dont David compose les différents groupes, ce dessin se donne à voir comme une véritable mise en scène. Certes, il s'agit d'une œuvre allégorique dans laquelle Bailly incarnerait « la Loi,

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 62

<sup>325</sup> Antoine de Baecque, *Le Serment du Jeu de Paume : le corps du politique idéal*, *David contre David*, p. 759-783, p. 775-776

<sup>326</sup> Bordes, *op. cit.*, p. 60

Barère l'Histoire, Mirabeau, l'Eloquence ; le groupe de Dom Gerle, Grégoire et Rabaut, la Tolérance religieuse »<sup>327</sup>. Mais comme le signale Antoine de Baecque, l'ensemble de ces corps multiples constitue un seul corps uni et David, à la manière de Zeuxis, semble créer le corps parfait en rassemblant les différentes caractéristiques des individus qui le constituent comme « l'extase de Robespierre, l'enthousiasme de Prieur, l'assurance de Barnave, la force de Dubois, la parole de Mirabeau ». <sup>328</sup>

La volonté de dessiner les figures comme des personnages antiques témoignent parfaitement du désir de les associer aux grands anciens et de ranger cet événement parmi les grandes scènes de l'Antiquité. C'est une manière de magnifier l'importance et la solennité de ce moment. En même temps, cette volonté d'association est parfaitement paradoxale en ce que cet événement est revendiqué comme inédit<sup>329</sup>, alors que, pourtant, on recourt aux modèles anciens. Il s'agit en définitive dans cette œuvre d'une historicisation du présent par un appel à l'Antiquité. D'ailleurs, David désirait représenter les personnages nus, ce qui sera une des raisons de l'inachèvement du tableau, sans mentionner bien sûr le problème de décalage entre la production de l'œuvre et l'évolution

---

<sup>327</sup> Michel Régis et Bordes Philippe, *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 113

<sup>328</sup> Antoine de Baecque, « *Le Serment du Jeu de Paume : le corps du politique idéal* », p. 769

<sup>329</sup> David lui-même revendique le caractère inédit des événements de son époque en les comparant à ceux de l'Antiquité : « Nous ne serons donc plus obligés d'aller chercher dans l'histoire des peuples anciens, de quoi exercer nos pinceaux. Les sujets manqueraient aux artistes, obligés de se répéter, et maintenant les artistes manqueraient aux sujets. Non, l'histoire d'aucun peuple n'offre rien de si grand, de si sublime que ce serment du Jeu de paume, que je dois peindre. Non, je n'aurai plus besoin d'invoquer les dieux de la fable pour échauffer mon génie. Nation française ! c'est ta gloire que je veux propager », Lettre de David au président de l'Assemblée nationale, 5 février, 1792, citée par P. Bordes, *Le serment du Jeu de paume de J-L David*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, p. 164-165

vertigineuse du paysage politique. Le dessin lui-même ne fut pas un grand succès. David fut critiqué pour sa neutralité de ton. Et par ailleurs, dans ce corps représenté il y a un grand absent : le Peuple.

En 1794, David entreprend le tableau *Le triomphe du Peuple français*<sup>330</sup> (1794), destiné à orner le rideau de l'Opéra de Paris. Dans cette œuvre, David n'hésite pas à mêler non seulement les figures antiques et les figures modernes mais également un type de représentation à l'antique avec une autre plus moderne. Nous observons cette différence dans les deux sans-culottes qui lèvent leurs glaives sur le roi tombé, l'ennemi commun à tous les personnages du cortège ; l'une des figures est nue, s'apparentant à une figure antique alors que l'autre est habillée comme un contemporain du peintre. Ces deux figures sont accompagnées par la Victoire derrière laquelle se trouve le char trôné d'Hercule avec sa grande massue, figure qui représente bien évidemment la République<sup>331</sup>. Sur le char, Hercule est accompagné de la Liberté, l'Égalité, le Commerce, l'Abondance, l'Art et la Science. Suit un cortège avec les Gracques, Cornelia avec ses enfants Caius et Tibérius, Brutus, le dernier Horace. Ensuite, nous apercevons Guillaume Tell avec son fils sur les épaules, Tell qui fut également un des héros de prédilection des Jacobins. Et nous revenons encore aux figures contemporaines de David avec Marat et Le Peletier qui

---

<sup>330</sup> Figure 9

<sup>331</sup> A ce propos, voir l'analyse de Jean-Marie Roulin de la métaphore d'Hercule utilisé par un jeune patriote, qui se préoccupe d' « abattre le despotisme avant de combattre le pucelage » dans un des récits de *l'Echo foutromane ou recueil de plusieurs scènes lubriques et libertines* (1792), « Le secret de Madame Conléché ou l'origine des chiens manchons ». Selon Jean-Marie Roulin, ce récit est un pastiche de la rhétorique révolutionnaire où la virilité et le combat contre le despotisme sont souvent interchangeables, *L'homme en tous genres : masculinités, textes et contextes*, L'Harmattan, 2009, p. 113

montrent leurs plaies, Beauvais de Préau avec ses chaînes, Bayle avec la corde, Chalier avec le couperet et enfin Gasparin avec la coupe de poison.

Dans ce dessin préparatoire, David reprend les mêmes modèles que dans ses autres œuvres. Hormis Guillaume Tell, il n'y a aucune figure historique représentée entre l'Antiquité et la France révolutionnaire et les modèles antiques sont surtout romains. Le sujet qui prime est l'altruisme, et plus précisément le sacrifice de l'individu pour la patrie, pour la République. Le char est en marche ; il avance en écrasant les symboles de la monarchie. Et le cortège défile avec une théâtralité certaine. Et, Marat se tourne de face, cherche le regard du spectateur en exhibant ses blessures. C'est une rupture qui invite le spectateur à un retour au présent. Il est également important de noter le mélange de mythologie et d'histoire ainsi que celui du monde allégorique et du réel. Ce procédé à l'instar du *Serment du Jeu de Paume* a pour effet d'assimiler ces contemporains à ceux du mythe les immortalisant à jamais et d'attribuer à la France républicaine sa place parmi les grandes mythologies politiques de l'Antiquité. Il y a là l'ambition d'historiciser et de pérenniser certains faits mais aussi de signifier que ce n'est pas une histoire finie, que c'est une histoire en marche bien ancrée dans le présent. Afin de glorifier ce présent, le peintre ne trouve pas d'autre moyen que de l'*antiquiser* ; l'Antiquité seule offre des repères et des codes de glorification comme si le présent ne pouvait se suffire à lui seul avec ses victoires, ses gloires et ses besoins de sens. D'ailleurs, pour l'œuvre intitulée *Le Triomphe du peuple français*, les personnages contemporains de David figurent dans un espace réduit et sont souvent difficiles à identifier. Certes, Hercule, la figure la plus imposante du dessin, est censé représenter le peuple français. Mais celui-ci semble avoir remplacé le monarque

tombé à terre. Ce personnage mythique sur le trône pose indéniablement le problème de la représentation du peuple dans l'espace pictural, qui est une traduction de l'ambiguïté de l'existence du peuple et de sa représentation sur le plan politique. Hercule correspond à un imaginaire fabriqué et partagé qui permette d'établir une existence réelle du peuple.

Cette représentation de la totalité du peuple par une seule figure est un procédé qu'utilise David pour exalter les vertus civiques. La série des « martyrs » correspond entre autres au désir d'incarner ces vertus par l'exaltation des individus, ce qui rappelle l'importance d'individualisation des grands hommes chez les Grecs lorsqu'il s'agit par exemple de législateurs tels que Lycurgue et Solon. En effet, peindre ses contemporains en exaltant leurs vertus inégalables est aussi une manière de les associer aux grands hommes. David exprime ce désir à propos de la mort de Marat : « que sa vie nous serve d'exemple. Caton, Aristide, Socrate, Timoléon, Fabricius et Phocion, dont j'admire la respectable vie, je n'ai jamais vécu avec vous, mais j'ai connu Marat, je l'ai admiré comme je vous admire ; la postérité lui rendra justice »<sup>332</sup>. David inscrit donc Marat dans la suite d'une liste des grands hommes grecs et romains, des philosophes, des orateurs et des politiciens. Le monde contemporain du peintre peut aussi désormais fournir des modèles de vertu sans qu'il y ait besoin de les chercher dans l'Antiquité. Cependant, le besoin de se référer à l'Antiquité afin d'affirmer la grandeur de ces modèles contemporains demeure toujours incontournable.

---

<sup>332</sup> Alfred Bougeart, *Marat, l'ami du peuple*, II Paris, 1865, p. 281-282 dans Rosenblum, *L'art au dix-huitième siècle*, p. 177

En revanche, David, là encore, pour élever ces hommes, s'éloigne du platonisme en cherchant à rendre le réel et l'individualité de chacun de ses modèles. David crée le beau certes, mais puisque ce beau est politisé, il n'appartient plus complètement aux sphères de l'idéalisme. Le peintre dessine par exemple Bara<sup>333</sup> dans sa nudité, signe ultime d'individualité. Mais cette nudité n'est pas celle des peintures ou des sculptures anciennes. Comme l'exprime Crow, « Les commentateurs sont quasi unanimes à penser que, dans ce tableau, David a laissé l'homme privé l'emporter sur l'homme public : que cette nudité – surtout ce type de nudité – pût produire autre chose qu'un sens déplacé ou trop personnel était, jusqu'à une date récente, impossible à concevoir »<sup>334</sup>. Par ailleurs, sur le plan esthétique, c'est un nu renversé, ce qui est une contestation de l'Académie, le nu comptant parmi les exercices obligatoires pour le prix de Rome<sup>335</sup>, mais la position anormale du corps de Bara<sup>336</sup> constitue aussi une transgression par rapport au classicisme. David crée ainsi une nouvelle esthétique au service de la République, une esthétique du réel impliquant toutefois une idéalisation et tout à fait en harmonie avec la propagande jacobine<sup>337</sup>.

---

<sup>333</sup> Dans *La mort du jeune Bara* (1794), tableau inachevé

<sup>334</sup> Thomas Crow, « Girodet et David », *David contre David*, p. 848

<sup>335</sup> Crow, « Girodet et David », p. 849

<sup>336</sup> « Le corps de Bara est artificiellement tordu en son centre, ce qui, avec l'abdomen qui se trouve dans l'ombre, marque la violation de son intégrité, la blessure de la baïonnette qui tua l'adolescent [...] Ce qui rend artificielle la torsion du corps provient en partie de la position singulière des jambes, la plus haute étant derrière la plus basse. Si le jeune homme était, comme on pourrait le penser, en train de rouler sur lui-même, la position juste devrait être l'inverse. Pourquoi cette anomalie ? Elle provient d'une substitution visible d'un pendant classique de l'*Endymion* : pour cette partie du corps, David avait emprunté les hanches et les jambes de l'*Hermaphrodite* Borghèse, mais vu par derrière, et non par devant », Crow, « Girodet et David », p. 860-61

<sup>337</sup> Ici, on doit rappeler également la manipulation d'un détail de la mort de Bara. Le jeune républicain idéalisé par les jacobins quant aux circonstances de sa mort où il aurait crié « Vive la

Cette individualisation est aussi manifeste dans *Marat à son dernier soupir*<sup>338</sup> (1793). Le peintre choisit de représenter une fois de plus le moment de la mort, celui du sacrifice, qui renvoie à la solitude et donc à l'individualité de son modèle. Marat mourant est offert au regard du spectateur. L'espace privé rend ce spectacle encore plus privilégié pour celui qui regarde. Le bras tombant de Marat peut faire penser à *La Pietà* et les plaies à celles du Christ. Or David refuse tout parallèle de ce type. Le parallèle pourrait se faire plus légitimement avec les figures antiques<sup>339</sup> et plus précisément avec celle de Sénèque expirant dans un bain, les plaies ouvertes.

Le « Martyr » n'est plus alors celui qui se sacrifie pour son dieu, mais celui qui se sacrifie pour sa patrie. En ce sens, comme l'affirme Jörg Traeger, il s'agit désormais de la création d'une nouvelle religion, une religion civile et laïque où Marat serait le prototype de citoyen par excellence<sup>340</sup>.

---

République », est mort en vérité en refusant de céder ses chevaux : « A toi foutu brigand... les chevaux du commandant et les miens ! »

<sup>338</sup> Figure 11

<sup>339</sup> Jörg Traeger, fait remarquer la similitude de la figure de Marat avec les reliefs de sarcophages romains du II<sup>e</sup> siècle, repris par David dans la frise antique de 1780 sur le *Retour de Méléagre blessé*, Traeger, « La mort de Marat et la religion civile », *David contre David*, p. 452

<sup>340</sup> A propos des modifications de David dans la représentation de Marat tel que le rajeunissement de Marat, les détails concernant le couteau, la plaie, le bain voir l'analyse complète de Jörg Traeger, *David contre David*. Le critique mentionne également le remplacement du mot « protection » dans la lettre d'Anne Charlotte Corday par celui de « bienveillance » : « Du 13 juillet 1793. Marie Anne Charlotte Corday au citoyen Marat. Il suffit que je sois bien malheureuse pour avoir droit à votre bienveillance ». J. Traeger analyse les raisons de ce changement en proposant « la bienveillance » comme une des « vertus » de cette nouvelle religion : « « Nicolas de Malebranche (1638-1715 et Francis Hutcheson (1694-1746), représentants de la tradition chrétienne, firent de la « bienveillance » une forme de l'amour du prochain. Mais les sources classiques de ce concept se trouvent chez Cicéron, qui a défini la « benevolentia », c'est-à-dire la « bienveillance », comme une expression de l'amitié. La fusion humanitaire de ces deux traditions de la « bienveillance » apparaît au 18<sup>e</sup> siècle, en particulier chez Jean-Jacques Rousseau et chez Marat lui-même. Mais David aurait été inspiré plus directement par Robespierre qui, le 11 janvier

## ▪ La réconciliation

David abandonnera cette esthétique avec Thermidor. Et le peintre reviendra une fois de plus aux modèles antiques afin d'exprimer son souhait de réconciliation. *Les Sabines*<sup>341</sup> (1799), une des grandes œuvres de David représente quatre années de travail ; il en esquisse le premier dessin en 1795 lors de sa captivité au palais du Luxembourg où il envisageait également de peindre *Homère récitant ses vers aux Grecs*, le poète mal compris. Cet épisode mythique dont les sources antiques sont Tite-Live, *Histoire romaine*, livre I, chapitre XIII et Plutarque, *Vies Parallèles*, « Vie de Romulus », IX, a déjà inspiré des sculpteurs aussi bien que les peintres dont Poussin (*L'enlèvement des Sabines*, 1638). L'épisode que choisit de peindre David est en revanche celui qui a lieu quelques années après l'enlèvement des Sabines par les Romains. Cette scène évoquée par Plutarque décrit l'intervention des Sabines, qui tentent d'arrêter l'attaque des Sabins menée par Tatiüs contre les Romains qui, sous les ordres de Romulus tentent de récupérer leurs femmes. La scène précède et introduit la conclusion de paix entre les Sabins et les Romains.

Dans ce tableau, la scène se situe pour une première fois à l'extérieur. Hersilie figure au milieu du tableau avec les bras tendus entre son époux Romulus qui tient un

---

1792, dans son second discours sur la guerre devant les Jacobins, proclama la devise : « Protection, amour, bienveillance pour les malheureux, guerre éternelle aux oppresseurs »<sup>340</sup>. Derrière la « bienveillance » chez David, il n'y a pas seulement la tradition d'un concept bien défini, mais aussi une iconographie propre. C'est par là que s'expliquent deux autres modifications des faits réels : l'étoffe verte recouvrant le sous-main, et le sourire sur la face du mourant. Beccafumi avait déjà représenté la *Mutua Benevolentia* sous les traits d'un jeune homme souriant, vêtu d'un manteau vert. [...] En accord avec cette tradition conceptuelle, la « bienveillance » de Marat s'ouvre donc à une interprétation dans le sens chrétien de l'amour de l'ennemi », p. 408

<sup>341</sup> Figure 14

bouclier avec la louve romaine et menace Tatius avec sa lance. A gauche se trouve Tatius avec son bouclier levé dans une main et dans l'autre son épée. Entre les deux soldats se trouvent une multitude de femmes de tout âge avec leurs enfants. Le sein de l'une d'elle est dévoilé comme pour mettre l'accent sur sa maternité. A l'exception de ce dévoilement, les femmes sont représentées habillées alors que les soldats pour la plupart d'entre eux sont nus. Cette nudité fut d'ailleurs critiquée. David riposta en évoquant son désir de « peindre les mœurs antiques avec une telle exactitude que les Grecs et les Romains, en voyant [s]on ouvrage, ne [l]'eussent pas trouvé étranger à leurs coutumes »<sup>342</sup>. Aux côtés de Tatius et de Romulus on peut apercevoir deux jeunes éphèbes, beaux, sans ornement, sans prétention, sans statut distinctif. En revanche, la beauté de Tatius comporte plus de virilité et elle est plus conforme à celle d'un soldat vertueux et valeureux. Quant à Romulus, celui-ci se fait remarquer par la rigidité de son corps et de sa posture contenue et tendue comme un arc à l'instar d'une sculpture. Les corps nus se rapprochent du beau idéal.

Dans cette œuvre, nous avons pour la première fois la représentation du peuple<sup>343</sup> en masse et l'apparition des femmes dans l'espace public. Hersilie représente la volonté de l'individu qui tente d'arrêter un combat, comme pour signifier que la violence physique est archaïque. L'individualité semble enfin primer sur l'appartenance à une nation. La sphère privée introduit une rupture dans la sphère publique et l'emporte pour la première fois.

---

<sup>342</sup> Dans Alvar Gonzalez-Palacios, « Jacques-Louis David: le décor de l'Antiquité », *David contre David*, p. 942

<sup>343</sup>Rosenblum fait remarquer la ressemblance entre la forteresse d'arrière-fond avec *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition* de Hubert Robert Salon de 1789 (voir, Figure 15), « Essai de synthèse : *Les Sabines* », *David contre David*, p. 462

Cette œuvre, qui fut reçue comme une invitation à la réconciliation à la suite de la Terreur, fut un immense succès malgré l'entrée payante<sup>344</sup>. Il est également à signaler que David fit installer une psyché en face de ce tableau. Comme le souligne Ewa Lajer-Burcharth,<sup>345</sup> la psyché était un objet accessible à une seule classe. Ces miroirs qui servaient donc à éclairer les tableaux étaient utilisés pour que les spectateurs se regardent et se comparent avec les corps représentés dans le tableau. Non seulement, ils pouvaient apercevoir leurs corps intégrés dans le tableau, ce qui ne pouvait que faciliter la superposition du « moderne » sur l'« antique », mais comme le rappelle Ewa Lajer-Burcharth ce comportement traduit « le retour aux mêmes stratégies de la noblesse de l'Ancien Régime pour se distinguer » en même temps qu'il amorce aussi une subjectivisation.

### II.3.C. UNE DEPOLITISATION DE L'ESTHETIQUE PICTURALE :

#### LE RETOUR AU BEAU IDEAL

Tous les éléments relevés dans *Les Sabines* ne font que s'accroître dans la suite de l'œuvre davidienne et la dépolitisation qui commence à être manifeste dans ce tableau va se poursuivre. Il est bien évident que le paysage politique qui accompagne ces changements picturaux se métamorphose. Dans cette dernière partie, nous nous proposons

---

<sup>344</sup> *Les Sabines* est le premier tableau payant.

<sup>345</sup> Ewa Lajer-Burcharth, « *Les Sabines* ou la Révolution glacée », *David contre David*, p. 480

de commenter le tableau *Léonidas aux Thermopyles*<sup>346</sup> (1814) achevé à la veille de la première abdication de Napoléon. Cet épisode spartiate figure dans les *Histoires* d'Hérodote, déjà repris dans le *Voyage d'Anacharsis* (1788) de l'Abbé Barthélémy, mais aussi dans, *Le combat des Thermopyles, ou l'école des guerriers* (1793) de Loaisel de Tréogate, et dans *Léonidas, ou le départ des Spartiates* (1799) de Guilbert.

David réalise *Léonidas* qu'il estime être sa meilleure œuvre, malgré les paroles décourageantes de Napoléon : « Vous avez tort, David, de vous fatiguer à peindre des vaincus » aurait commenté Napoléon. David proteste en rappelant que la défaite de Léonidas a rendu la liberté à la Grèce pendant cent ans. Napoléon répond : « N'importe, le seul nom de Léonidas est venu jusqu'à nous. Tout le reste est perdu pour l'histoire ». David riposte alors : « Tout... excepté cette noble résistance à une armée innombrable. Tout !... excepté leur dévouement, auquel leur nom ne saurait ajouter. Tout !... excepté les usages, les mœurs austères des Lacédémoniens, dont il est utile de rappeler le souvenir à des soldats »<sup>347</sup>.

Le tableau met en scène Léonidas avec ses trois cents soldats dans l'attente de l'attaque de Xerxès aux Thermopyles. Au milieu mais non pas au centre de la peinture figure Léonidas immobile, réfléchissant, entouré de soldats qui exécutent une multitude de tâches. David lui-même compte quatorze événements séparés<sup>348</sup>. En cela, il y a un vrai contraste entre la pose maîtrisée, statique de Léonidas et celle de ses soldats en action.

---

<sup>346</sup> Figure 16

<sup>347</sup> Delécluze, *Louis David*, p. 231

<sup>348</sup> Cat. Exp. *David*, musée du Louvre et Versailles, Château, 1989, (note 14), no. 161 dans Herding, « La notion de temporalité chez David », *David contre David*, p. 435

Parmi les soldats, nous apercevons un groupe avec des trompettes à droite qui annonce sans doute des nouvelles sur l'armée de Xerxès. En avant plan, à droite, se trouvent deux soldats nus qui tentent de récupérer leurs armes suspendues dans les branches. Derrière Léonidas à gauche, figurent trois soldats avec des couronnes de lauriers devant l'autel dédié à Héraclès pendant qu'un autre grave sur le rocher avec son arme « Passant qui va à Sparte, va dire que nous sommes morts pour obéir à ses lois ». Et enfin l'aveugle Eurytus, conduit par son esclave, arrive à gauche du tableau pour supplier le roi des Spartiates de lui donner la permission de se battre. Les autres personnages s'occupent à s'embrasser et à se faire leurs adieux.

Le tableau invite à une vraie rencontre entre Léonidas et le spectateur par la position frontale de ce premier et par sa solitude. Le patriotisme véhiculé dans cette œuvre n'a rien à voir avec le stoïcisme ou l'enthousiasme aveugle des Horaces. Désormais, nous avons à faire à des individus qui vont certes faire le nécessaire pour leur patrie mais l'accent, dans le tableau, est placé plus sur le caractère tragique de l'événement que sur l'héroïsme des soldats (sans parler des conditions de la bataille des Thermopyles où les Spartiates se sachant largement dominés numériquement, malgré donc l'impossibilité d'une victoire, consentent à se battre). De plus, la préparation des soldats mêle sphère privée et sphère publique. Ils sont d'abord des individus avant d'être des soldats, à l'inverse des Horaces.

Dans cette peinture, il n'y a pas de femmes. En revanche, certains soldats paraissent efféminés. *Virtus* qui n'aurait appartenu qu'aux hommes n'est plus l'apanage du sexe masculin, autrement dit, David ne propose plus un clivage distinct entre homme et

femme, mais, au contraire, semble proposer désormais un corps masculin qui combinerait les traits dits féminins aussi bien que masculins, s'approchant en cela davantage de l'esthétique grecque. La nudité contribue également à souligner plus encore l'individualité de chacun, son intimité, mais aussi sa vulnérabilité tragique.

L'état contemplatif de Léonidas s'oppose à un engagement aveugle, ce qui rend sa décision de combattre plus tragique, ce qui humanise davantage la figure du Spartiate par rapport à d'autres figures de patriotes dans l'œuvre de David. L'esthétique du tableau ne repose plus désormais sur la droiture des lignes, l'érection des corps au service d'une patrie mais sur la beauté du corps érotisé, donc des corps non dépendant plus entièrement de la sphère publique, mais des corps privés, donc individuels ; des corps donc qui ne sont pas que des soldats, mais des corps autres avant d'être ceux de soldats.

Avec *Léonidas*, David semble revenir aux principes winckelmaniens du beau. Malgré l'épisode politiquement chargé de ce récit, les personnages y paraissent presque abstraits comme s'il n'y avait que leur beauté qui comptait. D'ailleurs, David ne reviendra à des scènes grecques qu'après la révolution lorsqu'il ne s'agira que de la beauté esthétique. Ce détachement politique nous semble être manifeste, pour la première fois, avec *Léonidas*, contrairement à l'avis de certains critiques. Cette dépolitisation se concrétise encore plus pendant les années de l'exil de David à Bruxelles, période durant laquelle le peintre demeurera toujours attaché à l'Antiquité, mais revisitera surtout des thèmes mythologiques. Il est bien évident que ce retour à la mythologie n'a aucun rapport avec la mythologie du rococo. En vérité, ce n'est pas un retour, mais encore une nouveauté, une suite édifiante de l'œuvre du peintre. Parmi ces œuvres, nous pouvons citer *L'Amour et*

*Psyché*<sup>349</sup> (1817), *Les adieux de Télémaque et d'Eucharis* (1818), *La Colère d'Achille* (1819), *Mars désarmé par Vénus et les grâces* (1814).

- **La désillusion : le mythe du beau, le mythe du vrai**

Nous nous proposons de commenter surtout *Amour et Psyché* (1817) dont le titre exacte est *L'Amour au lever du jour quitte le lit de Psyché endormie*. Dans cette peinture, une fois de plus, David ne sera pas parfaitement fidèle à sa source antique, cette fois-ci *L'Ane d'or*<sup>350</sup> d'Apulée. Rappelons que selon l'histoire d'Apulée, Amour épouse Psyché à condition que cette dernière ne voie jamais son visage. Les sœurs jalouses de Psyché réussissent pourtant à la convaincre qu'elle couche avec un monstre comme l'oracle l'avait prédit. Psyché ose alors regarder Amour pendant que celui-ci dort. En punition, Amour chasse Psyché. Dans le tableau de David, les signes identifiants d'Amour sont l'arc, ses ailes, ainsi que, peut-être, son air rusé. Le signe particulier de Psyché est la présence des papillons (celui qui vole sur elle ainsi que ceux qui décorent le lit). Ces signes mis à part, nous apercevons un jeune couple amoureux allongé sur un lit. La jeune femme est en train de dormir tandis que son amant s'appête à partir sans la réveiller, une scène qui ne figure nullement dans l'histoire mythologique. C'est au spectateur d'imaginer ce que peut signifier cette image et donc à inventer à partir de l'invention de David.

---

<sup>349</sup> Figure 17

<sup>350</sup> Ou *Métamorphoses* IV, 28, 1- VI, 24,4

Le regard d'Amour et le réalisme de cette figure sont à bien des égards étonnants. Par ce regard frontal qui sollicite celui du spectateur Amour semble faire du spectateur son complice. Tourné ainsi vers celui-ci, Amour dévoile son secret, sa beauté qu'il cache à Psyché. Or cette beauté idéalisée s'avère d'un réalisme cru non seulement par ses traits, mais aussi par sa posture qui donne l'impression qu'il peut à tout moment sortir du tableau. L'idéalisme et le réalisme n'avaient jamais été rapprochés à ce point. Comme l'exprime Schnapper : « Au lieu que [...] ce soit le spectateur qui est transporté dans l'Antiquité, on a l'impression qu'ici c'est l'Antiquité qui est ramenée vers nous »<sup>351</sup>. En fait, David va encore plus loin : le peinture qui *antiquisait* les personnages *réels*, *réelise* les personnages antiques. Et pas n'importe quel personnage, mais de surcroît, des personnages mythiques.

Le choix de la mythologie, ne suggère-t-il pas en effet chez l'homme qui a consacré sa vie, son œuvre à la politique, que ces idéaux, ces principes de patrie, de vertu, d'héroïsme ne sont au fond que des mythes <sup>352</sup>? N'est-ce pas l'expression de son ultime désillusion ? N'est-ce pas son désaveu final quant au parallèle entre les grands hommes de l'Antiquité et ses contemporains ? N'est-ce pas en quelque sorte le même retour au mythe que celui de Marie-Joseph Chénier ? Avec ce réalisme, David transgresse le mythe et les règles de la représentation. N'y a-t-il pas aussi analogie entre cette transgression et toute cette période : tel Psyché, le peuple français a aimé l'Antiquité, curieux de son visage tant idéalisé alors que cette Antiquité-là n'existe pas, pas plus d'ailleurs que son visage idéalisé.

---

<sup>351</sup> A. Schnapper, *David, témoin de son temps*, Fribourg et Paris, 1980, p. 296-97

<sup>352</sup> Remarquez la partition étonnante des couleurs dans le tableau : bleu, blanc, rouge superposés à l'horizontal.

Mais à travers la mythologie, David crée ingénieusement l'homme moderne. Derrière le regard d'Amour se cache en vérité, l'homme moderne avec ses conflits entre le réel et l'idéal ; ses vacillements entre le mythe et le présent ; les ambiguïtés dont il se délecte ; celui qui est finalement un peu de tout cela : un dieu et un homme à la fois, mais surtout un être unique et conscient. Désillusionné politiquement, mais ayant toujours foi en son art, David continue de chercher à saisir une part de vérité.

En ce qui concerne le beau, cette peinture marque un renoncement absolu à cet idéal. Le seul beau possible semble, à terme, celui qui capte ce qui émane de l'unicité, de l'individualité de chacun. En revanche, puisque David demeure ancré dans l'Antiquité, cette beauté qui a des traits d'un réalisme étonnant, ne saurait, toutefois, paradoxalement, être étiquetée comme telle, et paraît d'une façon surprenante comme une beauté abstraite, une esthétique abstraite. D'une certaine façon, exactement comme dans le cas de Diderot, c'est l'Antiquité qui aide David à formuler une nouvelle esthétique, nouvelle esthétique qui accouche réellement de l'homme moderne.

Chez David, comme nous avons tenté de le montrer, il y aura surtout deux périodes importantes de politisation et de dépolitisation. Dans la première période on constate une actualisation de l'Antiquité suivie d'une *antiquisation* de l'actualité. Durant cet intervalle, le beau politique prime sur le beau idéal, principe qui changera avec la période de dépolitisation où le mythe et la désillusion occuperont le thème central. Pendant toutes ces métamorphoses, il n'y a qu'une seule constante : l'Antiquité. Ces évolutions politiques se mirent dans cette Antiquité. Mais celle-ci sert aussi à créer une nouvelle esthétique, à offrir une liberté nouvelle non seulement à l'artiste en ce que celui-ci se permet de

transgresser des codes (en cela, l'Antiquité seule peut permettre ces transgressions par les normes qu'elle fournit traditionnellement et parce qu'elle représente un ensemble de références communes connues de tous), mais aussi au spectateur qui, lui, est forcé d'imaginer, d'interpréter et de se détacher d'une conception trop classique et académique. En quelque sorte, chez David, le classique permet de se libérer d'un classicisme devenu autoritaire et tyrannique. Ce faisant, il dépoussière et redonne vie à une certaine Antiquité, tout en créant un nouveau modèle d'artiste libre et indépendant et un nouveau modèle de public constitué d'individus. L'Antiquité, les modèles antiques s'épuisent au moment où ils donnent naissance à la modernité. Il faudra, en revanche, qu'ils disparaissent complètement pour que cette naissance soit reconnue comme légitime sans oxymore ni antinomie.

Chateaubriand, pour une part, se chargera de cette liquidation, entamée déjà sous diverses formes par les philosophes, les poètes, les dramaturges et les artistes qui l'ont précédé.

Au sens étymologique, la religion est ce qui « relie » les hommes. En ce sens, Chateaubriand tentera de remplacer la « religion » de l'Antiquité par une nouvelle « religion » : le christianisme.

**LE DEMANTELEMENT DES REFERENCES ANTIQUES**  
**DANS L'*ESSAI SUR LES REVOLUTIONS* DE CHATEAUBRIAND**

### III.1. DE L'ANCIENNETE DES HOMMES A L'ANCIENNETE DES REVOLUTIONS

Jeune émigré à Londres, Chateaubriand entreprend l'ambitieux *Essai historique politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française* (1797) « sous le coup d'un arrêt de mort »<sup>353</sup>.

L'aggravation de son état de santé, la situation précaire dans laquelle il se trouve et par là même les circonstances « psychologiques » dans lesquelles il entame ce projet ne sont pas sans rappeler celles de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* de Diderot. Certes, à vingt-neuf ans, Chateaubriand n'est pas à la retraite à l'instar du grand philosophe, mais il se croit parvenu à la phase terminale de sa vie et bien que jeune, il se sent déjà vieux et chargé de la vieillesse du monde. Chateaubriand, persuadé de la proximité de sa mort, prétend, tout comme Diderot, à l'impartialité et à l'établissement de la vérité : « La position où je me trouve est d'ailleurs favorable à la vérité. Attaqué d'une maladie qui me laisse peu d'espoir, je vois les objets d'un œil tranquille. L'air calme de la tombe se fait sentir au voyageur qui n'en est plus qu'à quelques journées. Sans désirs et sans crainte, je ne nourris plus les chimères du bonheur, et les hommes ne sauraient me faire plus de mal que je n'en éprouve »<sup>354</sup>.

L'auteur fait preuve d'un grand détachement à l'égard de ce monde et ne nourrit aucun sentiment, ni projet personnel. Ce tableau quasi stoïque implique une proclamation d'indifférence aux douleurs qu'il supporte. Les paroles qui sont délivrées sont dès lors non

---

<sup>353</sup> *Essai sur les révolutions*, p. 7

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 44

seulement celles d'un passant impartial, mais aussi celles d'un saint, sinon d'un martyr, homme entre la vie et la mort, entre deux « mondes », tout comme l'auteur se partage entre deux siècles. Cet état critique qu'il décrit pourrait être analogue à celui de la France, malade, elle aussi entre la vie et la mort. L'*Essai* légué par Chateaubriand recèlerait dès lors selon lui un espoir de vie apte à conjurer la menace des « quelques journées » qui restent à vivre à l'auteur aussi bien qu'à la France.

La nature de cette entreprise se fonde sur l'ambition d'étudier toutes les révolutions du monde, et ce, afin de mieux comprendre la révolution dont Chateaubriand fut témoin : la Révolution française. Chateaubriand insiste sur l'urgence et la gravité de l'étude de ce sujet pour la survie de « chacun » : « Chacun a [...] un intérêt personnel à considérer ces questions avec moi, parce que son existence y est attachée. C'est une carte qu'il faut étudier dans le péril pour reconnaître en pilote sage le point d'où l'on part, le lieu où l'on est et celui où l'on va, afin qu'en cas de naufrage on se sauve sur quelque île où la tempête ne puisse nous atteindre. Cette île-là est une conscience sans reproche »<sup>355</sup>.

Dans cette œuvre, il s'agirait alors moins d'une réflexion abstraite politique sur les révolutions que d'une réflexion sur une situation historique concrète. L'appel à « chacun » accentue cette immédiateté et cette proximité de l'Histoire. Et ce serait la conscience, que l'auteur a des dangers qui se profilent, qui conférerait à celui-ci le titre de « pilote sage » pour éviter le « naufrage ». L'analogie avec l'eau est poursuivie ailleurs dans l'*Essai* :

« Le mal, le grand mal, c'est que nous ne sommes point de notre siècle. Chaque âge est un fleuve, qui nous entraîne selon le penchant des destinées quand nous nous y abandonnons. Mais il me semble que nous

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 46

sommes tous hors de son cours. Les uns (les républicains) l'ont traversé avec impétuosité, et se sont élancés sur le bord opposé. Les autres sont demeurés de ce côté-ci sans vouloir s'embarquer. Les deux partis crient et s'insultent, selon qu'ils sont sur l'une ou sur l'autre rive. Ainsi les premiers nous transportent loin de nous dans des perfections imaginaires, en nous faisant devancer notre âge ; les seconds nous retiennent en arrière, refusent de s'éclairer, et veulent rester les hommes du quatorzième siècle dans l'année 1796 »<sup>356</sup>.

L'Histoire implique une fluidité et les révolutions constituent une rupture dans cette fluidité<sup>357</sup>. L'œuvre elle-même marque un arrêt et a pour objectif de saisir les événements qui se sont déroulés, de les mettre en perspective afin de mieux décider quelle direction prendre. Le manque de distance est une des hantises de l'*Essai* : « On peut parler des choses passées ; mais quiconque n'est pas spectateur désintéressé des événements actuels doit se taire. Et où trouver un tel spectateur en Europe ? Tous les individus, depuis le paysan jusqu'au monarque, ont été enveloppés dans cette étonnante tragédie »<sup>358</sup>.

Ce projet, d'une portée encyclopédique dans son développement, se veut méthodique et scientifique. Même si Chateaubriand ne manque aucune occasion de fustiger les philosophes, il est bien évident que cette entreprise dans ses ambitions aussi bien que dans sa méthodologie appartient incontestablement à la tradition intellectuelle des Lumières, et témoigne de cette curiosité universelle et « encyclopédique » propre aux philosophes.

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 42-43

<sup>357</sup> « Nous avons le malheur d'être nés au moment d'une de ces grandes révolutions : quel qu'en soit le résultat, heureux ou malheureux pour les hommes à naître, la génération présente est perdue : ainsi le furent celles du cinquième et du sixième siècle, lorsque tous les peuples de l'Europe, comme des fleuves, sortirent soudainement de leur cours », p. 154

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 41

La complexité initiale de l'œuvre s'accroît dans la nouvelle édition de 1826. L'auteur réédite son texte original, mais en outre le commente. Cette nouvelle édition constitue a priori une réponse aux détracteurs de l'écrivain, qui lui reprochent son manque d'ardeur chrétienne (rappelons que, dans *Le Génie du christianisme*, qui n'est publié que cinq années après la première édition, l'auteur adopte une attitude religieuse beaucoup plus ferme). Chateaubriand riposte en relatant sa conversion lors de la mort de sa mère :

« La mort de ma mère fixa mes opinions religieuses. Je commençai à écrire, en expiation de l'*Essai*, le *Génie du christianisme* [...] [Ma mère] chargea, en mourant, une de mes sœurs de me rappeler à cette religion dans laquelle j'avais été élevé. Ma sœur me manda les derniers vœux de ma mère : quand la lettre me parvint au-delà des mers, ma sœur elle-même n'existait plus ; elle était morte aussi des suites de son emprisonnement. Ces deux voix sorties du tombeau, cette mort qui servait d'interprète à la mort, m'ont frappé : je suis devenu chrétien ; je n'ai point cédé, j'en conviens, à de grandes lumières surnaturelles ; ma conviction est sortie du cœur : j'ai pleuré et j'ai cru »<sup>359</sup>.

Mais la conversion dont il s'agit ici est seulement une affaire de « cœur ». Les implications politiques de cette conversion n'interviendront qu'ultérieurement.

L'*Essai*, qui se propose d'étudier les révolutions, sujet qui n'est nullement original à l'heure où Chateaubriand entreprend ce projet<sup>360</sup>, a principalement pour sources l'*Histoire romaine* de Charles Rollin (1753) et *Le Voyage du jeune Anarcharsis en Grèce* (1788) de l'abbé Barthélémy. Chateaubriand cite très peu ses sources et il opte pour un récit impliquant plusieurs strates historiques, qui propose, à l'instar de Diderot, un va-et-vient

---

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>360</sup> Nous pouvons citer entre-autres le *Manuel des Révolutions, suivi du Parallèle des Révolutions des siècles, précédents avec celle actuelle* (1793) de l'abbé de Bévry ; le *Parallèle des révolutions* (1792) de Sylvestre Guillon ; les *Considérations sur la nature de la Révolution de France et sur les causes qui en prolongent la durée* (1790) de Jacques Mallet du Pan

permanent entre plusieurs « passés » fracturés, superposés et un présent fuyant, insaisissable, ce qui rend difficile une analyse systématique, alors que, paradoxalement, l'auteur cherche à construire un système.

L'ambition d'inscrire l'œuvre dans une démarche scientifique se traduit notamment par l'évocation de l'ancienneté physique du monde où les hommes occupent peu de place : « il est certain que le premier coup d'œil qu'on jette sur l'histoire des hommes, suffirait pour nous convaincre que notre courte chronologie en remplit à peine la dernière feuille, si les monuments de la nature ne démontraient cette vérité au-delà de toute contradiction »<sup>361</sup>.

Et pour preuve de cette ancienneté, Chateaubriand cite ses propres expériences de voyage :

« J'avais recueilli moi-même un grand nombre d'observations botaniques et minéralogiques sur l'antiquité de la terre. J'ai compté sur des montagnes d'une hauteur médiocre, qui courent du sud-est au nord-ouest, par le 42<sup>e</sup> degré de latitude septentrionale en Amérique, jusqu'à treize générations de chênes, évidemment successives sur le même sol. On m'a montré en Allemagne une pierre calcaire seconde, formée des débris d'une pierre calcaire première : ce qui nous jette dans une immensité de siècles [...] A Gracioza, l'une des Açores, j'ai ramassé des laves si antiques, qu'elles étaient revêtues d'une croûte de mousse pétrifiée de plus d'un demi-pouce d'épaisseur »<sup>362</sup>.

Ce souci de scientificité à travers des témoignages détaillés et précis rapportés à la première personne préside également à l'étude des révolutions : « Posons [...] pour base de

---

<sup>361</sup> *Essai sur les révolutions*, p. 53

<sup>362</sup> *Idem*

l'histoire ces deux vérités : l'antiquité des hommes, et leur renouvellement après la destruction presque totale de la race humaine ».

Une telle hypothèse suggère d'emblée un mouvement cyclique des organismes qui présage la destruction, mais qui est aussi annonciateur de l'espoir d'une « renaissance ». L'auteur semble entendre que cette vérité est commune à la survie organique des hommes et par la suite à celle de leur organisation politique.

Chateaubriand établit, dans le chapitre premier « Ancienneté des hommes », les origines de l'Histoire en l'espace de quelques lignes à travers un mélange de récits personnels et un ensemble de références pour le moins éclectique (Buffon, Bruce, Hérodote, Diodore de Sicile, Eusèbe, Robertson, Peltier, Sanchoniathon, Apollodore, Pausanias, Evangile, etc.) Malgré son aspiration à la scientificité, l'auteur est pourtant contraint de donner des origines mythiques à l'homme : « Cronus, fils du roi Ouranus, saisit son père auprès d'une fontaine, le fait cruellement mutiler, entreprend de longs voyages, dispense à son gré les empires, donnant à sa fille Athéna, l'Attique, et au dieu Taautus, l'Égypte »<sup>363</sup>, passage que critique l'auteur dans la nouvelle édition : « Qu'est-ce que cette confusion d'observations sur l'histoire des hommes et sur l'histoire naturelle veut dire ? Que je doutais de la nouveauté du monde et de la chronologie de Moïse »<sup>364</sup>. La note de Chateaubriand, contrairement à ce que l'on peut attendre, ne récuse pas le mélange étrange des sources afin d'établir l'ancienneté du monde, ni le recours à la mythologie antique pour renouveler un récit des origines, mais il ne fait qu'accuser la

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 56

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 57

recherche d'une corrélation quelconque entre l'âge physiologique du monde et l'histoire des hommes.

Lorsqu'il s'étonne de la confusion scientifique, l'auteur semble oublier la prémisse simple qui se profile derrière ces efforts de scientificité : les révolutions sont comparables à des phénomènes physiques, hypothèse dont il se réclame pleinement ailleurs dans l'*Essai* : « Qu'ai-je prétendu prouver dans l'*Essai* ? qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, et qu'on retrouve dans les révolutions anciennes et modernes, les personnages et les principaux traits de la révolution française »<sup>365</sup>. Et ce caractère répétitif est renforcé par une référence astrologique :

« Il en est des corps politiques comme des corps célestes ; ils agissent et réagissent les uns sur les autres, en raison de leur distance et de leur gravité. Si le moindre accident venait à déranger le plus petit des satellites, l'harmonie se romprait en même temps partout ; les corps se précipiteraient les uns sur les autres ; un chaos remplacerait un univers ; jusqu'au moment où toutes ces masses, après mille chocs et mille destructions, recommenceraient à décrire des courbes régulières dans un nouveau système.

En Grèce, une petite ville exile un tyran, la commotion se fait sentir aussitôt aux extrémités de l'Europe et de l'Asie ; mille peuples brisent leurs fers ou tombent dans l'esclavage ; le trône de Cyrus est ébranlé, et le germe de tous les événements, de tous les troubles futurs se déploie. Chaque révolution est à la fois la conséquence et le principe d'une autre ; en sorte qu'il serait vrai à la rigueur de dire que la première révolution du globe a produit de nos jours celle de France.

[...] Supposez, pour un moment, que l'événement le plus frivole se fût passé autrement à Athènes qu'il n'est réellement arrivé ; qu'il y eût existé un homme de moins, ou que cet homme n'eût pas occupé la même place ; par exemple, Epicyde l'emportant sur Thémistocle ? Xerxès réduisait la Grèce en servitude ; c'en était fait des Socrate, des Platon, des Aristote ; le rusé Philippe vieillissait sous le fouet de son maître, Alexandre mourait sur le cothurne, ou brigand sur la croix tyrienne ; d'autres chances se développaient, d'autres Etats se levaient

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 15, c'est l'auteur qui souligne.

sur la scène ; les Romains rencontraient d'autres obstacles à combattre ; l'univers était changé »<sup>366</sup>.

Chateaubriand développe l'analogie des « corps célestes » pour expliquer le phénomène des « révolutions » sans préciser pour autant à quoi correspondraient dans un système politique la « distance » ou la « gravité », et donc d'où pourrait survenir éventuellement un « accident » qui viendrait perturber les « courbes régulières ». Il associe d'un côté les sociétés à des corps à part entières, homogènes, en gommant ainsi leur caractère de « sommes d'individus » et de l'autre, les révolutions à des accidents qui déclencherait le chaos avant le rétablissement d'un nouveau système harmonieux. Dans cette citation apparaissent les paradoxes de la thèse que défendra Chateaubriand, l'idée selon laquelle le mouvement cyclique serait générateur de nouveaux systèmes.

Le phénomène des révolutions serait par ailleurs l'indicateur de l'existence d'un autre système supérieur qui engloberait l'ensemble de ces corps séparés, un système régi selon certaines lois immuables, telles que l'unité, l'ordre et la répétition, et qui abriterait en son sein des faits aléatoires et des accidents sans fatalité, mais qui serait menacé en permanence par une victoire de la « barbarie ». L'auteur imagine la possibilité d'un « univers » autre, en cas d'issue inverse de la rivalité entre Thémistocle et Epicyde, sans préciser pour autant en quel sens et à quel degré le changement se serait effectué.

---

<sup>366</sup> « L'expérience a prouvé la justesse de la réflexion ; mais en montrant si bien à présent l'énorme différence qui existe entre la révolution française et la révolution républicaine de la Grèce, je bats en ruine mon propre système », p. 254

Selon Chateaubriand, la révolution<sup>367</sup> est perçue au sens astrologique, où un corps revient après un certain temps au point de départ, et au sens politique, comme une période de chaos avant le rétablissement de l'ordre.

Le recours à la physique a tout au long de l'*Essai* pour fonction d'étayer le caractère déterminé et itératif des révolutions qui ne sont, au fond, que des répétitions d'une même révolution, d'un même chaos, d'un même dérèglement.

La fragilité de l'équilibre de ce système provient de son étendue temporelle et topologique. Selon Chateaubriand, il est impossible d'isoler la Révolution française comme un « évènement » en soi : celle-ci est intimement liée à tout ce qui la précède aussi bien qu'à tout ce qui a lieu en parallèle. C'est cette parenté, cette unité de l'histoire politique humaine qui rend incontournable le regard en arrière, porté exclusivement, en définitive, sur les civilisations antiques méditerranéennes. Cet intérêt pour les révolutions dépasse une simple curiosité intellectuelle. Il s'avère vital non seulement pour saisir l'accident, le traumatisme que constitue cette révolution, mais surtout pour être à même de juguler ses

---

<sup>367</sup> Chateaubriand définit la révolution et formule son objectif : « Par le mot révolution je n'entendrai donc, dans la suite, qu'une conversion totale du gouvernement d'un peuple, soit du monarchique au républicain, ou du républicain au monarchique. Ainsi, tout Etat qui tombe par des armes étrangères, tout changement de dynastie, toute guerre civile qui n'a pas produit des altérations remarquables dans une société, tout mouvement partiel d'une nation momentanément insurgée, ne sont point pour moi des révolutions [...]

Considérées sous ce point de vue, je ne reconnaîtrai que cinq révolutions dans toute l'antiquité, et sept dans l'Europe moderne. Les cinq révolutions anciennes seront : l'établissement des républiques en Grèce ; leur sujétion sous Philippe et Alexandre, avec les conquêtes de ce héros ; la chute des rois à Rome ; la subversion du gouvernement populaire par les Césars ; enfin le renversement de leur empire par les Barbares.

La république de Florence, celle de la Suisse, les troubles sous le roi Jean, la Ligue sous Henri IV, l'union des Provinces Belges, les malheurs de l'Angleterre durant le règne de Charles I<sup>er</sup>, et l'érection des Etats-Unis d'Amérique en nation libre, formeront le sujet des sept révolutions modernes », *ibid.*, p. 48

effets, par la maîtrise de ses causes et de ses conséquences, afin de mieux envisager l'avenir. Cette anticipation du futur est moins fataliste que volontariste. Mais cette étude introductrice de connaissances se veut aussi annonciatrice d'une nouveauté dans ce système cyclique : « Le flambeau des révolutions passées à la main, nous entrerons hardiment dans la nuit des révolutions futures. Nous saisissons l'homme d'autrefois malgré ses déguisements, et nous forcerons le Protée à nous dévoiler l'homme à venir »<sup>368</sup>. Dans cette citation, il n'est pas étonnant que les révolutions soient analogues à la nuit. En revanche, le fait qu'elles peuvent, analysées et donc connues, servir de flambeaux afin de mieux éclairer l'avenir (et ici ce serait non pas pour apercevoir un système politique, mais « l'homme à venir »), pourrait constituer une rupture par rapport à une conception cyclique et parfaitement répétitive de l'histoire.

Dans la première édition, l'auteur prétend que :

« on peut prononcer hardiment que déjà la majorité des choses qu'on voulait faire passer pour nouvelles dans la Révolution française, se retrouve presque à la lettre dans l'histoire des Grecs d'autrefois. Déjà nous possédons cette importante vérité, que l'homme, faible dans ses moyens et dans son génie, ne fait que se répéter sans cesse ; qu'il circule dans un cercle, dont il tâche en vain de sortir ; que les faits même qui ne dépendent pas de lui, qui semblent tenir au jeu de la fortune, sont incessamment reproduits : en sorte qu'il deviendrait possible de dresser une table, dans laquelle tous les événements imaginables de l'histoire d'un peuple donné, se trouveraient réduits avec une exactitude mathématique »<sup>369</sup>.

Dans l'édition de 1826, lui-même mettra en doute cette confiance mathématique et cette conception cyclique de l'Histoire : « Le génie de l'homme ne circule point dans un cercle

---

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 51

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 432

dont il ne peut sortir. Au contraire (et pour continuer l'image), il trace des cercles concentriques qui vont en s'élargissant, et dont la circonférence s'accroîtra sans cesse dans un espace infini. M'obstinant dans l'*Essai* à juger le présent par le passé, mesurant le monde moderne au monde ancien, je déduis bien les conséquences, mais je pars d'un mauvais principe ; je nie aujourd'hui la *majeure* de mes raisonnements, et tous ces raisonnements tombent à terre »<sup>370</sup>.

---

<sup>370</sup> *Idem*

### III.2.

#### LES PARALLELES DES ANCIENS ET DES MODERNES

Dans les deux appréhensions antinomiques de l'Histoire, c'est un recours extensif à l'usage des parallèles qui aide Chateaubriand à bâtir son système et ce sont les mêmes parallèles qui le conduisent à développer des conjectures complètement contradictoires.

Dans l'édition de 1826, l'auteur lui-même dénonce une bonne partie de ces parallèles :

« Littérairement parlant, ce livre est détestable et parfaitement ridicule ; c'est un chaos où se rencontrent les Jacobins et les Spartiates, la Marseillaise et les Chants de Tyrtée, un voyage aux Açores et le Périples d'Hannon, l'Eloge de Jésus-Christ et la Critique des Moines, les Vers Dorés de Pythagore et les Fables de M. de Nivernois, Louis XVI, Agis, Charles I<sup>er</sup>, des Promenades solitaires, des Vues de la nature, du Malheur, de la Mélancolie, du Suicide, de la Politique, un petit commencement d'*Atala*, Robespierre, la Convention, et des Discussions sur Zénon, Epicure et Aristote. Le tout en style sauvage et boursoufflé, plein de fautes de langue, d'idiotismes étrangers et de barbarismes. Mais on y trouvera aussi un jeune homme exalté plutôt qu'abattu par le malheur, et dont le cœur est tout à son roi, à l'honneur et à la patrie »<sup>371</sup>.

Chateaubriand fournit un beau résumé de la nature éclectique des parallèles dans *l'Essai*. En effet, ce recours à l'exercice antique des parallèles (dont le maître absolu est Plutarque avec ses *Vies Parallèles*) effectué déjà par Diderot, Marie-Joseph Chénier, André Chénier et d'une certaine manière par David dans l'espace pictural, est ici porté à son paroxysme, ce qui est tout à fait conforme aux enjeux du texte. La technique de la

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, Avertissement, p. 15

comparaison déjà bien en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>372</sup> paraît même incontournable pour le projet que se donne Chateaubriand : elle répond parfaitement aux enjeux thématiques et formels d'autres genres littéraires ou artistiques que nous avons étudiés auparavant (le fragment pour Diderot ; la tragédie pour Marie-Joseph Chénier ; la poésie iambique pour André Chénier ; l'iconographie néo-classique pour David). Elle offre à Chateaubriand non seulement des possibilités de liberté et d'ouverture pour atteindre ses objectifs, mais elle constitue en même temps les limites mêmes de cette étude.

Le parallèle, genre protéiforme, peut s'appliquer, sous la plume de Chateaubriand, à des personnages politiques (Mégaclys, Tallien ; Pisistrate, Robespierre ; Léopold, Darius ; Louis XVI, Agis) comme il peut s'appliquer aux poètes (Sappho, Parny ; Anacréon, Voltaire) ou encore aux philosophes (Héraclite d'Ephèse, Rousseau ; Pythagore, Bernardin de Saint-Pierre). Ces rapprochements parfois étranges, suggérés pourtant comme des quasi évidences par l'auteur, sont plus ou moins développés selon les cas. Mais en règle générale, Chateaubriand, au lieu d'approfondir quelques cas exemplaires, proposera au contraire une suite d'exemples abondants juste effleurés. Dans ce processus, à l'instar d'un caricaturiste, il forcera surtout les gros traits dans l'esquisse de sa galerie de portraits afin d'en arriver

---

<sup>372</sup> En vérité, le succès des parallèles ne s'est pas démenti depuis l'Antiquité. Sans faire une liste des œuvres consacrées aux parallèles depuis l'Antiquité, nous pouvons surtout citer au XVIII<sup>e</sup> siècle, *Parallèle des Romains et des François par rapport au gouvernement* (1740) de l'abbé de Mably et *Parallèle des trois principaux poètes tragiques françois, Corneille, Racine et Crébillon* (1755) de Charles Batteux. Pour une étude sur les parallèles comme genre, voir Grégory Gicquiaud, « La balance de Clio : réflexions sur la poétique et la rhétorique du parallèle », *Parallèle des Anciens et des Modernes, Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 29-49 ; Belleguic Thierry et Bernier Marc-André, « Le Siècle des Lumières et la communauté des Anciens : rhétorique, histoire, esthétique », *Parallèle des Anciens et des Modernes, Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 1-29

aux rapprochements qu'il se propose. Mais cette suite rapide et superficielle de caricatures laisse à penser que l'écrivain ne s'intéresse pas tant à des cas particuliers ou à des hiérarchisations conformément à la définition du parallèle que donne le Chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*<sup>373</sup> ; non, cette profusion de parallèles a surtout pour but d'établir un grand parallèle entre les révolutions, préoccupation centrale de *l'Essai*. Les parallèles ne se limitent pas aux personnages historiques, ils portent également sur des pays (Carthage, Angleterre ; Egypte, Italie ; Scythie, Suisse ; la Macédoine, la Prusse ; Tyr, la Hollande ; l'Allemagne, la Perse), des événements politiques, des batailles, etc. L'auteur ira jusqu'à narrer deux épisodes historiques, les imbriquant dans un même récit :

« Hippias, dernier roi d'Athènes, s'était retiré à la cour d'Artapherne, frère de Darius, et satrape de Lydie. – Les princes, frères de Louis XVI, avaient cherché un refuge à la cour de Coblenz. Aussitôt les Athéniens disent que Darius favorise le tyran ; que celui-ci intrigue pour susciter des ennemis à sa patrie. On députe vers Artapherne, on lui signifie qu'il ait à cesser de protéger la cause d'Hippias. – Les Français exigent de Léopold qu'il défende les rassemblements d'émigrés dans ses Etats, et abandonne les princes fugitifs. – Artapherne répond ouvertement que, si les Athéniens désirent se concilier la faveur du grand roi, il faut qu'ils rétablissent le fils de Pisistrate sur le trône. – L'empereur germanique semble obéir aux ordres de l'Assemblée nationale, en même temps qu'il tient secrètement une conduite opposée »<sup>374</sup>.

Il s'agit donc ici de la mise en parallèle de l'exil d'Hippias et de celui des frères de Louis XVI. Or dans ces parallèles, le choix des mots pour décrire les deux situations est révélateur de divergences. L'auteur, met en parallèle le « satrape de Lydie » et « Léopold ».

---

<sup>373</sup> « c'est dans l'art oratoire la comparaison de deux hommes illustres, exercice agréable pour l'esprit qui va & revient de l'un à l'autre, qui compare les traits, qui les compte, & qui juge continuellement de la différence; tel est le *parallèle* de Corneille & de Racine par la Bruyere, & par M. de la Mothe, que je vais donner pour exemple », article *Parallèle*

<sup>374</sup> *Essai sur les révolutions*, p. 228

Artapherne paraît dans sa réponse sans ambiguïté et plus frontal que Léopold, ce dernier usant de dissimulation et de duplicité. Le même rapport se constate aussi dans la représentation des peuples. Chateaubriand emploie le « on » pour désigner le peuple athénien qui « signifie que [Artapherne] ait à cesser de protéger la cause d'Hippias ». Chez les Français, le ton est moins guerrier et plus diplomate. Ainsi, à travers un parallèle entre une ancienne culture et une nouvelle civilisation, Chateaubriand démontre à quel point ce qui arrive à la France est archaïque et antinomique avec cette civilisation. Ce faisant, il dément également le caractère inédit des événements de l'époque révolutionnaire. La France aurait suivi alors le cours d'un fleuve, une pulsion archaïque tout en se croyant différente et innovante. C'est seulement en en prenant conscience qu'elle peut casser le cycle et innover véritablement.

Le système de rapports tissé par Chateaubriand repose, en fait, sur un grand parallèle entre la France et la Grèce, qui occupe la place centrale de l'œuvre. L'*Essai* rappelle les cartes antiques sur lesquelles Athènes figure au centre du monde qui l'entoure. Et la France reproduit donc, à l'instar de ces cartes, un même schéma ethnocentrique. En effet, les pays voisins semblent répéter non seulement les mêmes systèmes politiques, mais ils sont configurés géographiquement de la même façon. Ainsi trouve-t-on l'Angleterre, pays de puissance maritime, séparé par une mer de la France, comme Carthage l'est de la Grèce ; ainsi la Suisse, pays au peuple pastoral se trouve à proximité comme la Scythie. Les distances mêmes semblent identiques dans une telle configuration géographique. Chateaubriand transpose alors non seulement une vision grecque du monde où la Grèce occupe le centre, mais il superpose également le monde moderne sur l'ancien.

Quant aux parallèles rapides entre Sappho et Parny établis à partir de deux poèmes sur l'amour, ou encore aux rapprochements entre deux poèmes d'Anacréon et de Voltaire, rapprochements sur lesquels l'auteur ironise dans la nouvelle édition<sup>375</sup>, ils ont, nous semble-t-il néanmoins, pour fonction de rattacher la France à une tradition pérenne, et à une histoire glorieuse, en l'occurrence, celles des Grecs antiques, comme pour suggérer qu'en dépit de la Révolution, le fond reste intact, comme pour dire que les Anciens eux-mêmes ont connu des révolutions et y ont survécu.

Ces différentes superpositions d'artistes et de poètes inscrivent donc la France dans une historicité, une pérennité, garante de sa continuité ; la révolution, en perdant sa signification de fin ou de fruit quelconque d'une évolution progressive, regagne alors son sens d'accident politique. Une fois le chaos dompté, l'ordre naturel se rétablira.

Les parallèles présentent d'autres particularités : dans la première version, Chateaubriand semble réitérer la même logique du parallélisme qu'il dénonce chez les révolutionnaires. Lorsque l'auteur évoque l'origine des noms des factions de la Montagne et de la Plaine, la Montagne étant « les Jacobins d'Athènes », et la Plaine « les Aristocrates », il commet, au fond, la même erreur que ceux qui assimilent les noms, les personnalités et les circonstances de l'Antiquité à ceux du XVIII<sup>e</sup> siècle à une différence près : les parallèles de Chateaubriand sont complètement inversés. Au lieu d'évoquer « les Caton » du monde moderne, celui-ci parlera surtout des « Jacobins d'Athènes ». Dans la

---

<sup>375</sup> « Et à propos de quoi toutes ces citations de poètes élégiaques, ce cours de littérature anacréontique ? A propos de la révolution française ! », *ibid.*, p. 107

nouvelle édition, Chateaubriand rangera au nombre des « rapprochements outrés » la prétendue « source d'où les Français ont tiré les partis qui les divisent » :

« Voici le commencement des rapprochements outrés. Comment a-t-il pu me tomber dans la tête, que les trois partis athéniens, la *montagne*, la *plaine* et la *côte*, dont les noms ne désignaient que les opinions politiques de trois espèces de citoyens ; comment, dis-je, a-t-il pu me tomber dans la tête que ces trois partis se retrouvaient dans trois sections de la Convention nationale ? Lorsqu'une fois on s'est laissé dominer par une idée, et qu'on veut tout plier à cette idée, on avance niaisement les imaginations les plus creuses comme des faits indubitables »<sup>376</sup>.

Plus loin, Chateaubriand met en parallèle Pisistrate et Robespierre en accordant à ce dernier le rôle d'imitateur de mauvais aloi :

« A la tête des Montagnards on distinguait Pisistrate : brave, éloquent, généreux, d'une figure aimable et d'un esprit cultivé, il n'avait de Robespierre que la dissimulation profonde, et de l'infâme d'Orléans que les richesses et la naissance illustre. Il prit la route que ce dernier conspirateur a tâché de suivre après lui. Il fit retentir le mot égalité aux oreilles du peuple ; et tandis que la liberté respirait sur ses lèvres, il cachait la tyrannie au fond de son cœur »<sup>377</sup>.

Dans ce parallèle, la supériorité est nettement accordée à Pisistrate. Les ressemblances entre les deux hommes seraient surtout leurs vices de caractère. Quant à leurs projets politiques, Robespierre serait une mauvaise copie de Pisistrate, constatation qui peut se généraliser à toute la France révolutionnaire quant à ses ambitions d'imitation de modèles politiques antiques. En effet, Chateaubriand dénonce les imitations des « demi-lettrés, qui furent les premiers chefs des Jacobins » et qui « affectèrent des imitations de Rome et de Sparte, témoin les noms d'hommes et les diverses nomenclatures des choses

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 71

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 71, 72

qu'ils empruntèrent des Grecs et des Latins »<sup>378</sup> et les divergences fondamentales qu'ont entretenues ces derniers : « Quoique les Jacobins se soient indubitablement proposé Lycurgue pour modèle, ils sont cependant partis d'un principe totalement opposé »<sup>379</sup>.

Mais ces superpositions ont aussi pour fonction d'interpréter et de comprendre le présent, qui malgré l'espace apparemment réduit qui semble lui être réservé, est au centre des préoccupations de l'*Essai*. Dans l'*Essai*, peu de passages évoquent la Révolution française non pas dans sa dimension « abstraite » d'événement politique, mais dans le registre réel d'un fait historique sans distanciation topographique ou temporelle. Le passage suivant en est un rare témoignage. Lorsque Chateaubriand écrira sur le retour de Solon après son exil, il opère un glissement vers le présent où de toute évidence, le « passé » est un prétexte pour mieux évoquer le présent :

« Quelle doit être sa tristesse profonde, s'il a quitté sa patrie florissante, et qu'il la retrouve déserte, ou livrée aux convulsions politiques ! Ceux qui vivent au milieu des factions, vieillissant pour ainsi dire avec elles, s'aperçoivent à peine de la différence du passé au présent ; mais le voyageur qui retourne aux champs paternels bouleversés pendant son absence, est tout à coup frappé des changements qui l'environnent [...] Il ne vit autour de lui qu'un chaos d'anarchie et de misères. Ce n'étaient que troubles, divisions, opinions diverses. Les citoyens semblaient transformés en autant de conspirateurs. Pas deux têtes qui pensassent de même ; pas deux bras qui eussent agi de concert. Chaque homme était lui tout seul une faction : et quoique tous s'harmonisassent de haine contre la dernière constitution, tous se divisaient d'amour sur le mode d'un régime nouveau »<sup>380</sup>.

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 82

<sup>379</sup> *Idem*

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 73, 74

Dans ces lignes, Chateaubriand rapporte ses propres impressions comme étant celles de Solon et n'a, en vérité, dans l'esprit que la France, évidence qu'il affirme dans une note de la nouvelle édition : « A des taches près que je n'ai pas voulu effacer, parce que je ne veux pas changer un seul mot à l'*Essai*, ce morceau rappellera au lecteur des sentiments et même des phrases que j'ai répandus et transportés dans mes autres ouvrages. Il y a quelque chose d'inattendu dans la manière dont ce morceau est amené, comme un délassement à la politique. L'exilé reparaît malgré lui, et entraîne un moment le lecteur dans un autre ordre d'images et d'idées »<sup>381</sup>.

Ailleurs, on constate un autre glissement : lorsque Chateaubriand évoque Sparte, un changement de décor s'opère qui permet à l'auteur de broser un tableau de la France révolutionnaire :

« Au même instant, mille guillotines sanglantes s'élèvent à la fois dans toutes les cités et dans tous les villages de la France. Au bruit du canon et des tambours, le citoyen est réveillé en sursaut au milieu de la nuit et reçoit l'ordre de partir pour l'armée. Frappé comme de la foudre, il ne sait s'il veille ; il hésite, il regarde autour de lui, il aperçoit les têtes pâles et les troncs hideux des malheureux qui n'avaient peut-être refusé de marcher à la première sommation, que pour dire un dernier adieu à leur famille ! [...] Ce citoyen, la guillotine sous les yeux, et ne trouvant qu'un seul asile, part le désespoir dans le cœur »<sup>382</sup>.

Ici, Chateaubriand se fait Tacite et raconte l'histoire. L'*Essai*, c'est aussi, pour l'auteur, une occasion de témoigner.

L'Antiquité qui a guidé les révolutionnaires pour ériger un nouveau système politique, sert désormais à Chateaubriand, telle une loupe qu'on promène sur les

---

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 74

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 83-85

événements et les personnages pour mieux les apercevoir et les distinguer, à prendre de la distance, à mettre en perspective afin d'être en mesure d'analyser et de comprendre. Ce procédé semble d'ailleurs incontournable afin de saisir les événements déclenchés par les révolutionnaires puisque ceux-ci s'étaient inspirés des modèles antiques. Ce faisant, Chateaubriand dénonce certains parallèles et en propose d'autres, demeurant ainsi toujours dans une logique paralléliste. Et ce procédé lui permet de dénoncer les erreurs des parallèles des révolutionnaires et de décrire les conséquences que subit la France qui, telle une Médée, dévore ses enfants. Le fait de chercher les modèles ailleurs que chez soi pose également le problème d'une aliénation historique, problème auquel remédiera Chateaubriand dans *Les Martyrs* en proposant des modèles gallicans.

Les parallèles ont donc plusieurs fonctions dans l'*Essai*: tantôt, ils servent à mettre en exergue le ridicule des parallèles effectués par les révolutionnaires en les dénonçant par des contre-parallèles, tantôt ils rétablissent la supériorité des modèles sur les imitateurs. Par ailleurs, ils ont également une fonction idéologique en ce qu'ils attachent la France à une culture ancienne, glorieuse, mais ils peuvent servir aussi de prisme à travers lequel l'auteur met en perspective le présent afin de mieux l'intégrer dans une continuité et lui conférer ainsi un sens.

Quoi qu'il en soit, ces parallèles suggèrent avant tout une répétitivité historique, et plus particulièrement une conception cyclique de l'histoire.

Au-delà des imitations superflues de certains révolutionnaires, Chateaubriand semble convaincu qu'il existe des parallèles profonds dans les destins des différentes nations qui sont de grandes métamorphoses politiques. Même si l'auteur dénonce les

parallèles entre les personnages, il semble maintenir en définitive l'idée d'une répétition cyclique des systèmes politiques qui consisterait en un mouvement allant de la liberté à la monarchie, de la république au despotisme et ensuite à l'anarchie.

### III.2.a. DE LA SUPERIORITE DES ANCIENS : LA FIN DES ILLUSIONS MODERNES

Avant d'évoquer les réflexions de Chateaubriand sur les systèmes politiques, il convient de préciser que ce concept répétitif de l'Histoire n'est pas sans poser problème. L'écrivain, en dépit de son recours systématique aux parallèles, dénonce toute assimilation de la France à la Grèce et nuance sa conception des correspondances.

Cette rupture dans le système cyclique provient de la supériorité définitive des Anciens en matière de mœurs. Malgré les apparences, tout sépare la France de son modèle de prédilection :

« Voici, en quelques mots, la somme totale des deux philosophies : celle des beaux jours de la Grèce s'appuyait tout entière sur l'existence du grand Etre : la nôtre sur l'athéisme. Celle-là considérait les mœurs, celle-ci la politique. La première disait aux peuples : « Soyez vertueux, vous serez libres. » La seconde leur crie : « Soyez libres, vous serez vertueux. » La Grèce, avec de tels principes, parvint à la république et au bonheur ; qu'obtiendrons-nous avec une philosophie opposée ? »<sup>383</sup>

Cet écart des mœurs et des lois entre la Grèce antique et la France est souvent dénoncé. Chateaubriand ne se prive pas de railler les mesures prises par les Jacobins en opposant celles-ci à celles de Solon, qui aurait remis les dettes du peuple et refusé le partage des

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 129

terres, alors qu'en France, les assemblées nationales « ont garanti la créance à l'usurier et divisé les biens des riches »<sup>384</sup>. L'auteur évoque également la différence quant à la dureté des lois entre les deux peuples et il donne comme exemple l'intransigeance des lois athéniennes qui punissaient de mort l'ivresse d'un magistrat :

« ces décrets-là, sans doute, n'étaient pas faits pour la France. Que fût, sous un pareil arrêt, toute l'assemblée constituante dans la nuit du 4 août 1789 ? Ceci mène à une triste réflexion. Fanatiques admirateurs de l'antiquité, les Français semblent en avoir emprunté les vices, et presque jamais les vertus. En naturalisant chez eux les dévastations et les assassinats de Rome et d'Athènes, sans en atteindre la grandeur, ils ont imité ces tyrans qui pour embellir leur patrie, y faisaient transporter les ruines et les tombeaux de la Grèce »<sup>385</sup>.

Chateaubriand, certes, s'amuse à peindre un tableau opposé aux lois grecques en suggérant « l'intempérance » de la nuit du 4 août, refusant ainsi à l'Assemblée constituante tout semblant de crédibilité et de sérieux. Il dénonce les « fanatiques admirateurs de l'antiquité », soulignant l'ignorance des révolutionnaires. Pourtant lui-même est tout à fait ambigu quant à ses références antiques lorsqu'il évoque les « vices » de cette Antiquité et « ces tyrans », comme s'il n'y avait nul besoin de les préciser. Par ailleurs, même si Chateaubriand semble faire l'éloge de l'Antiquité en dénigrant ses compatriotes, en vérité, il fait descendre l'Antiquité de son piédestal puisque les Anciens eux aussi avaient des « vices », qu'ils pratiquaient des « dévastations », et des « assassinats » et que finalement, il ne reste d'eux que des « ruines » et des « tombeaux ». Mais nous y reviendrons.

Pour en venir aux différences entre la Grèce et la France, Chateaubriand regrette l'absence de grands hommes : « Je ne ferai point le portrait de Thémistocle et d'Aristide,

---

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 69

<sup>385</sup> *Idem*

qui sauvèrent alors la Grèce. Si j'avais eu des hommes à leur opposer dans mon siècle, je n'eusse pas écrit cet *Essai* »<sup>386</sup> ; « Nous avons beau nous élever sur la pointe des pieds pour imiter les géants de la Grèce, nous ne serons jamais que de petits hommes »<sup>387</sup>. Ailleurs encore,

« la grande différence qui se fait sentir entre les troubles de Sparte sous Agis, ceux de l'Angleterre sous Charles 1<sup>er</sup> et ceux de la France sous Louis vient surtout des hommes. A qui peut-on comparer parmi nous un Lysander, patriote ferme, intègre et modèle des vertus antiques ? [...] Lui opposerons-nous le sombre Robespierre, méditant des crimes dans la cavernosité de son cœur, et grand de cela même qu'il n'avait pas une vertu ? »<sup>388</sup>

Etant donné de tels écarts entre les modèles et les imitateurs, les imitations paraissent encore plus étranges : « Ce malheureux peuple, confondu, ne sait plus où il est, ni s'il existe. En vain il se cherche dans ses antiques usages, et il ne se retrouve plus. Il voit, dans un costume bizarre, une nation étrangère errer sur ses places publiques »<sup>389</sup>.

En effet, les mœurs des Français diffèrent profondément des Anciens. Chateaubriand peint un sombre portrait de ses contemporains :

« Les célibataires avaient augmenté dans une proportion démesurée, et étaient devenus communs, même parmi les dernières classes. Ces hommes isolés, et par conséquent égoïstes, cherchaient à remplir le vide de leur vie, en troublant les familles des autres [...] L'homme, qui ne trouvait plus son bonheur dans l'union d'une famille, qui souvent se défiait même du doux nom de père, s'accoutumait à se former une nature par les mœurs de son siècle, il se renfermait dans un dur égoïsme qui flétrit jusqu'à la racine de la vertu. Pour comble de maux, en perdant le bonheur sur la terre, des bourreaux philosophes lui avaient enlevé

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 238

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 302

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 339

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 88

l'espérance d'une meilleure vie. Dans cette situation, se trouvant seul au milieu de l'univers, n'ayant à dévorer qu'un cœur vide et solitaire, qui n'avait jamais senti un autre cœur battre contre lui, faut-il s'étonner que le Français fût prêt à embrasser le premier fantôme qui lui montrait un univers nouveau »<sup>390</sup>.

Selon Chateaubriand, la corruption des mœurs serait d'abord liée à l'individualisme. Il est étonnant que l'auteur, qui exalte la nature contre la société, interprète ici la solitude de l'homme isolé comme une forme d'égoïsme et déplore le caractère asocial de celui-ci. La rupture du lien entre des individus hors du champ familial génère le vide social et spirituel, c'est-à-dire en fait, la destruction de la sphère privée, de l'intériorité et cette rupture rend ainsi les individus enclins à des expérimentations insensées :

« Eh bien, c'était au moment que le corps politique, tout maculé des taches de la corruption, tombait en une dissolution générale, qu'une race d'hommes, se levant tout à coup, se met, dans son vertige, à sonner l'heure de Sparte et d'Athènes. Au même moment, un cri de liberté se fait entendre ; le vieux Jupiter, réveillé d'un sommeil de quinze cents ans, dans la poussière d'Olympie, s'étonne de se trouver à Sainte-Geneviève ; on coiffe la tête du badaud de Paris du bonnet du citoyen de la Laconie ; et tout corrompu, tout vicieux qu'il est, poussant de force le petit Français dans les grandes vertus lacédémoniennes, on le contraint à jouer le Pantalon aux yeux de l'Europe, dans cette mascarade d'Arlequin »<sup>391</sup>.

Cet ensemble d'individus isolés et asociaux présage forcément des difficultés ultérieure de la gouvernance. Ainsi, il s'agirait non seulement d'un problème social, mais aussi politique : la menace ultime étant celle de la « dissolution générale ». Remède à cette dislocation, le recours aux Anciens pour réunir les hommes autour des mêmes rêves et

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 266

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 267

aspirations s'impose comme évidence ; et peu importe si les temps sont trop corrompus pour réveiller « le vieux Jupiter ». Or cette tentative de former une société unie est voué à l'échec et finit en « mascarade » puisque le lien entre les hommes cherche à se rétablir uniquement dans l'espace public, sans que ceux-ci partagent une intériorité propre à chacun. C'est pour cela que les modèles antiques paraissent seulement plaqués sans qu'il y ait une vraie correspondance entre les modèles et les imitateurs. C'est aussi pour cela que les modèles antiques paraissent non seulement comme des oripeaux d'un monde disparu, mais les imitateurs, quant à eux, paraissent déjà comme des fantômes alors qu'ils commencent à peine à exister.

Pour Chateaubriand, cette perte de mœurs est une quasi fatalité puisque selon celui-ci, « chaque homme [...] a ses vices, plus les vices de ceux qui l'ont précédé : la cour de France avait treize cents ans d'antiquité »<sup>392</sup>. Ainsi, plus on avance dans le temps, plus on est corrompu ; plus on s'éloigne de l'état de la nature, plus on s'aliène moralement.

### III.2.b. DE L'ANCIENNETE DES ANCIENS :

#### LA LIQUIDATION DE L'IDEAL ANTIQUE

Ce constat s'applique aux Anciens aussi bien qu'aux contemporains de l'auteur. Comme nous l'avons mentionné auparavant, les parallèles qui sembleraient suggérer la supériorité des Anciens n'épargnent pas finalement ces derniers. A travers ces parallèles qui portent pour la plupart sur des temps de grandes incertitudes et de chaos politiques,

---

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 19

Chateaubriand dé-idéalise les Anciens en les intégrant au grand « fleuve » de l'Histoire au même titre que tous ceux qui sont arrivés après eux.

En effet, l'auteur ne manque pas d'évoquer la corruption et la décadence chez les peuples anciens. Chez les Scythes, la décadence serait d'abord la conséquence de l'introduction de la philosophie<sup>393</sup>, constat d'ailleurs qu'il applique également à la Suisse : « Lorsque les Suisses étaient vertueux, ils ignoraient les lettres et les arts. Lorsqu'ils commencèrent à perdre leurs mœurs, les Haller, les Tissot, les Gessner, les Lavater parurent »<sup>394</sup>.

Chez les Grecs, ce serait la soif du pouvoir qui précipita le déclin de leur société :

« Les Grecs n'étaient déjà plus les Grecs de Platées. On ne parlait plus à Athènes que de la conquête de l'Égypte, de Carthage, de la Sicile : agrandir la république, amener toutes les puissances enchaînées à ses pieds, était la seule idée qui demeurât en possession des esprits. [...] Lorsque Athènes se flatta de conquérir le monde, le jour qui devait la livrer à Lysander était venu »<sup>395</sup>.

Et d'ailleurs, le système politique tant idéalisé des Grecs n'était qu'un leurre pour la liberté de tous puisqu'il se fondait sur l'esclavage afin de pouvoir assurer la liberté et le bonheur des citoyens :

« Comment les républiques anciennes subsistaient-elles ? Par des esclaves. Comment nos pères barbares vivaient-ils si libres ? Par des esclaves. Il est même impossible de comprendre sur quel principe une vraie démocratie pourrait s'établir sans esclaves. Ainsi nos systèmes modernes excluent de fait toute république parmi nous. Je m'étonne que les Français, imitateurs des anciens, n'aient pas réduit les peuples

---

<sup>393</sup> « La philosophie fut le premier degré de la corruption des Scythes », *ibid.*, p. 190

<sup>394</sup> *Idem*

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 252

conquis en servitude. C'est le seul moyen de retrouver ce qu'on appelle la liberté civile.

Voilà donc deux différences fondamentales dans les siècles ; l'une de gouvernement, l'autre de mœurs »<sup>396</sup>.

L'auteur a beau suggérer un lien de parenté par la mention de « nos pères barbares ». Une fois de plus, contrairement aux apparences, il s'agirait de deux sociétés foncièrement différentes. Les parallèles rempliraient ainsi la fonction complexe de faire exister les deux figures séparément avant de les faire coexister, pour finalement leur nier une similarité quelconque, sauf peut-être celle de leur appartenance à un système fabriqué ingénieusement par l'auteur. Dans cette procédure complexe, les parallèles remplissent leurs fonctions rhétoriques de « blâme » ou de « panégyrie » pour les figures concernées, fonctions d'autant plus persuasives que le recours à l'Histoire garantit l'authenticité et la véracité de ces appréciations de valeur. Le parallèle recèle aussi une certaine nostalgie d'un modèle perdu ; à l'instar du fragment comme genre, il paraît lui aussi comme un signe des temps troublés. Ce modèle perdu implicite dans les parallèles s'impose avec persuasion en s'appuyant alors sur l'existence de vrais modèles et sur le talent rhétorique de l'auteur. Au final, si l'auteur évoque les ressemblances entre deux figures, c'est pour mieux mettre en exergue leurs divergences et pour imposer un autre modèle supérieur aux deux éléments comparés. Les parallèles créent ainsi un système en quelque sorte autodestructeur qui tend vers l'accomplissement d'une autre fin, vers l'existence d'une autre possibilité. Le parallèle se nie donc paradoxalement tout en affirmant sa validité.

---

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 254, 255

Mais pour que le tableau décrit par Chateaubriand soit plus complet, il nous faut également mentionner un dernier élément qui sépare la France de la Grèce, qui est celui de progrès. Lorsqu'il évoque le parallèle entre Carthage et l'Angleterre, dans la nouvelle édition, il note :

« Le vice radical de tous ces parallèles, sans parler des bizarreries qu'ils produisent, est de supposer que la société, à l'époque de la révolution républicaine de la Grèce, était semblable à la société telle qu'elle existe aujourd'hui ; or, rien n'était plus différent.

Les hommes avaient peu ou point de relations entre eux ; les chemins manquaient ; la mer était inconnue ; on voyageait rarement et difficilement ; la presse, ce moyen extraordinaire d'échange et de communication d'idées, n'était point inventée ; chaque peuple, vivant isolé, ignorait ce qui se passait chez le peuple voisin [...] L'antiquité ne fit de grandes révolutions que par la conquête [...] Dans les temps modernes mêmes, le contre-coup des révolutions a été plus ou moins fort, selon le degré de civilisation de l'époque où ces révolutions ont éclaté. La catastrophe de Charles I<sup>er</sup> ne put avoir sur l'Europe, par mille raisons faciles à déduire, l'influence qu'a dû exercer l'assassinat juridique de Louis XVI [...] Tout est donc faux dans les parallèles que j'ai prétendu établir »<sup>397</sup>.

L'auteur dénonce lui-même ses parallèles en raison du principe de progrès. Il réaffirme plus loin toujours dans la nouvelle édition :

« Non, le progrès des lumières est certain ; et comme ces lumières ne peuvent plus périr, grâce à la découverte de l'imprimerie, quelque révolution que vous supposiez, le dépôt des lumières ira toujours s'accroissant. Il est impossible alors de supposer que ces lumières, descendues plus ou moins dans tous les esprits, soient sans effet sur la société en général. [...] Autrefois, renfermée dans la Grèce, elle pouvait succomber sous une invasion de barbares ; mais ces barbares iraient-ils la chercher maintenant dans les quatre parties du monde et jusque dans les îles de l'océan Pacifique ? »<sup>398</sup>.

---

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 168-169

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 430

Chateaubriand insiste sur le caractère pérenne de ce progrès inédit. Il évoquera avec l'imprimerie, la facilité de la mobilité, la langue comme des avancées importantes par rapport aux sociétés de l'Antiquité, qui permettent une généralisation et une croissante diffusion des savoirs.

Dans la nouvelle édition, le principe de progrès fait rupture dans un système cyclique avec l'introduction d'un mouvement linéaire qui implique, par conséquent, la liquidation des modèles politiques antiques, ceux-ci étant devenus d'ores et déjà obsolètes.

### III.3. L'ÉPUISEMENT DES MODELES : LE DEUIL DU GOUVERNEMENT IDEAL

Chateaubriand non seulement nie toute similitude entre la France et la Grèce antique, mais il finit par affirmer que la liberté politique sans l'esclavage d'une part et la république sans la vertu<sup>399</sup> d'autre part sont impossibles. Demeure alors toujours d'actualité la question du gouvernement idéal, question à laquelle il faudra désormais répondre sans l'aide des Anciens puisque le leur s'avère incompatible avec la société moderne, et sans nostalgie illusoire, puisqu'un tel gouvernement n'a jamais existé.

Cette question est d'autant plus difficile que l'homme moderne diffère de l'homme antique non seulement par la perte de ses mœurs, mais ce premier ne pratiquant plus l'esclavage, il ne peut plus assurer sa responsabilité politique librement, le travail lui étant devenu une nécessité.

« Le manque du nécessaire absolu est une chose affreuse, parce que l'inquiétude du lendemain empoisonne le présent [...] Car que faudrait-il faire pour se procurer ce premier besoin ? Travailler, répondent ceux qui n'entendent rien au cœur de l'homme. Nous supportons l'adversité, non d'après tel ou tel principe, mais selon notre éducation, nos goûts, notre caractère, et surtout notre génie. Celui-ci, s'il peut gagner passablement sa vie par une occupation quelconque, s'apercevra à peine

---

<sup>399</sup> « C'est une grande folie que de vouloir donner la liberté républicaine à un peuple qui n'a plus de vertu. Vous le traînez de malheur en malheur, de tyran en tyran, sans lui procurer l'indépendance. Il me semble qu'il existe un gouvernement particulier, pour ainsi dire naturel à chaque âge d'une nation : la liberté entière aux sauvages, la république royale aux pasteurs, la démocratie dans l'âge des vertus sociales, l'aristocratie dans le relâchement des mœurs, la monarchie dans l'âge du luxe, le despotisme dans la corruption. Il suit de là, que, lorsque vous voulez donner à un peuple la constitution qui ne lui est pas propre, vous l'agitez sans parvenir à votre but, et il retourne tôt ou tard au régime qui lui convient, par la seule force des choses. Voilà pourquoi tant de prétendues républiques se transforment tout à coup en monarchies sans qu'on en sache bien la raison ; de tel principe, telle conséquence : de telles mœurs, tels gouvernements. Si des hommes vicieux bouleversent un Etat, quels que soient d'ailleurs leurs prétextes, il en résulte le despotisme. Les tyrans sont les remords des révolutions des méchants. », *ibid.*, p. 300

qu'il a changé de condition ; tandis que celui-là, d'un ordre supérieur, regardera comme le plus grand des maux de se voir obligé de renoncer aux facultés de son âme, de faire sa compagnie de manœuvres dont les idées sont confinées autour du bloc qu'ils scient, ou de passer ses jours, dans l'âge de la raison et de la pensée, à faire répéter des mots aux stupides enfants de son voisin. Un pareil homme aimera mieux mourir de faim, que de se procurer à un tel prix les besoins de la vie. Ce n'est donc pas chose si aisée que d'associer le nécessaire et le bonheur : tout le monde n'entendra pas ceci »<sup>400</sup>.

Ici, l'auteur semble évoquer sa propre situation et son inquiétude pour la nécessité du travail qui l'empêcherait lui et ses semblables de l'« ordre supérieur » d'employer leur temps à des fins plus élevées. Mais cette question du travail pose également d'une manière générale, la question de la participation à la vie politique et donc indirectement, celle de la représentativité. Mais avant d'aborder cette notion, l'écrivain exprime définitivement son cynisme à l'égard de la possibilité d'un gouvernement pour une société faite d'hommes isolés, d'individus. Pour lui, c'est une entreprise quasi impossible de vouloir gérer une telle société :

« La politique [serait] cet art prodigieux par lequel on parvient à faire vivre en corps les mœurs antipathiques de plusieurs individus. Il faudrait savoir à présent ce que ce sens intérieur commande ou défend rigoureusement. Qui sait jusqu'à quel point la société l'a altéré ? Qui sait si des préjugés si inhérents à notre constitution que nous les prenons souvent pour la nature même, ne nous montrent pas des vices et des vertus, là où il n'en existe pas ? »<sup>401</sup>

Puisqu'une telle société n'est pas homogène, selon l'écrivain, « les gouvernements mixtes sont vraisemblablement des meilleurs, parce que l'homme de la société est lui-même un être complexe, et qu'à la multitude de ses passions, il faut donner une multitude

---

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 314

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 128

d'entraves »<sup>402</sup>, posture qu'il réaffirme dans la nouvelle édition : « c'est tout mon système politique clairement énoncé, franchement avoué, et tel que je le professe aujourd'hui »<sup>403</sup>.

Mais ce principe de gouvernement mixte est pour le moins ambigu en ce qui concerne le rôle du peuple. Chateaubriand revient lui-même sur ces ambiguïtés plus loin dans le texte : « Pour moi, qui, simple d'esprit et de cœur, tire tout mon génie de ma conscience, j'avoue que je crois en théorie au principe de la souveraineté du peuple ; mais j'ajoute aussi que si on le met rigoureusement en pratique, il vaut beaucoup mieux pour le genre humain redevenir sauvage, et s'enfuir tout nu dans les bois »<sup>404</sup>. Et c'est l'auteur lui-même dans la nouvelle édition qui analyse le mieux la position ambivalente qu'il adopte quant à la souveraineté du peuple :

« Aurais-je réellement trouvé dans ma jeunesse la manière la plus sûre de toucher à cette question de la souveraineté du peuple ? Je me débarrasse de tous les raisonnements en faveur de cette souveraineté, en la *reconnaissant* ; et j'en évite tous les périls, en la déclarant *impraticable* : je la tiens comme une vérité de la nature de la peste ; la peste est aussi une vérité.

Au surplus, et je l'ai déjà dit dans ces *notes*, le droit divin pour le prince, la souveraineté pour le peuple, sont des mystères qu'aucun esprit raisonnable ne doit essayer de sonder. Il est tout aussi aisé, après tout, de nier la souveraineté du peuple que de l'admettre. Ce principe, que le peuple existait avant le gouvernement, n'a aucune solidité ; on répond fort bien que c'est au contraire le gouvernement qui, constituant les hommes en société, fait le peuple : supposez le gouvernement absent, il y a des individus, il n'y a point de nation.

Le principe de la souveraineté du peuple n'est d'ailleurs d'aucun intérêt pour la liberté : il y aurait même un danger réel à faire sortir la liberté du droit politique, car le droit politique est toujours contestable,

---

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>403</sup> *Idem*

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 279

susceptible d'interprétations et de modifications. La liberté a une origine plus assurée, elle sort du droit de nature : l'homme est né libre. Ce n'est point par sa réunion avec les autres hommes qu'il acquiert sa liberté ; il la perd plus souvent qu'il ne la trouve dans les agrégations politiques : mais l'homme apporte dans la société son droit imprescriptible à la liberté. Dieu n'a soumis ce droit qu'à l'ordre, et n'a exposé ce droit à périr que par la violence des passions.

Il résulte de là que la liberté ne doit et ne peut supporter que le joug de la règle ou de la loi ; qu'aucun souverain n'a d'autorité politique sur elle ; que plus cette liberté est éclairée, moins elle est exposée à se perdre par les passions ; qu'elle a pour ennemi principal le vice, pour sauvegarde naturelle la vertu »<sup>405</sup>.

Dans la deuxième édition, l'auteur se corrige et semble préciser son point de vue, mais en réalité, il mystifie davantage encore le principe de la souveraineté du peuple. Ce principe serait, en définitive, le résultat de la création de la société ; il ne serait pas le garant des libertés des individus et constituerait au contraire une entrave à ces libertés. Chateaubriand, dans ce passage, réaffirme la place de la nature comme la première source de la liberté et souligne ainsi les conflits entre la liberté individuelle et la société.

Mais la souveraineté du peuple pose aussi la question de la représentation :

« Il n'y a que deux principes de gouvernement : l'assemblée générale du peuple, la non-assemblée générale du peuple. Dans le premier cas, l'Etat est une république ; dans le second, une monarchie. Si le peuple s'assemble partiellement, la constitution demeure monarchique, ou un assemblage de petites républiques. La réunion des suffrages n'est pas alors la voix du peuple, mais un nombre collectif de voix. Chacune de ces assemblées, ayant en elle-même toutes les propriétés du corps politique, devient une petite république parfaite, et vivante dans son tout [...] D'ici la France, avec ses assemblées primaires, n'est point une république »<sup>406</sup>.

---

<sup>405</sup> *Idem*

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 435

Ailleurs, Chateaubriand critique la Convention sans pour autant préconiser un modèle :

« En laissant dehors les deux termes P et R [le peuple, les rois], la Convention a rejeté les deux principes sans lesquels il n'y a point de gouvernement. Les Français ne sont point sujets, puisqu'ils n'ont point de roi ; ni républicains, parce que le peuple est représenté. Qu'est-ce donc que leur constitution ? Je n'en sais rien : un chaos qui a toutes les formes sans en avoir aucune ; une masse indigeste où les principes sont tous confondus. Ou plutôt c'est le terme moyen de notre proportion S [le Sénat], multiplié par les deux extrêmes P et R ; c'est le sénat enflé de tout le pouvoir du roi et du peuple. Que sortira-t-il de ce corps gros de puissance et de passions ? Une foule de sales tyrans qui, nés et nourris dans ses entrailles, en sortiront tout à coup pour dévorer le peuple et le monstre politique qui les aura enfantés »<sup>407</sup>.

En final, Chateaubriand arrive avec beaucoup d'imprécisions à la conclusion de l'impossibilité d'un gouvernement idéal pour les sociétés modernes :

« Eh ! malheureux, nous nous tourmentons pour un gouvernement parfait, et nous sommes vicieux ! bon, et nous sommes méchants ! [...] Est-ce un instinct indéterminé, un vide intérieur que nous ne saurions remplir, qui nous tourmente ? Je l'ai aussi sentie cette soif vague de quelque chose. Elle m'a traîné dans les solitudes muettes de l'Amérique, et dans les villes bruyantes de l'Europe. [...] Homme, si c'est ta destinée de porter partout un cœur miné d'un désir inconnu ; si c'est là ta maladie, une ressource te reste. Que les sciences, ces filles du ciel, viennent remplir le vide fatal qui te conduira tôt ou tard à ta perte. Le calme des nuits t'appelle [...] Au lieu de t'entretenir des haines sociales, observe les paisibles générations, les douces sympathies, et les amours du règne le plus charmant de la nature [...] Mais quelles que puissent être nos occupations, soit que nous vieillissons dans l'atelier du manœuvre, ou dans le cabinet du philosophe, rappelons-nous que c'est en vain que nous prétendons être politiquement libres. Indépendance, indépendance individuelle, voilà le cri intérieur qui nous poursuit. Écoutons la voix de la conscience. Que nous dit-elle selon la nature ? « Sois libre. » Selon la société ? « Règne. » Que si on le nie, on ment. Ne rougissons point, parce que j'arrache d'une main hardie le voile dont nous cherchions à nous couvrir à nos propres yeux. La liberté civile n'est qu'un songe, un sentiment factice que nous n'avons point, qui

---

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 142-143

n'habite point dans notre sein [...] Rions des clameurs de la foule, contents de savoir que, tandis que nous ne retournerons pas à la vie sauvage, nous dépendrons toujours d'un homme. Et qu'importe alors que nous soyons dévorés par une cour, par un directoire, par une assemblée du peuple ?

[...] Tout gouvernement est un mal, tout gouvernement est un joug ; mais n'allons pas en conclure qu'il faille le briser. Puisque c'est notre sort d'être esclaves, supportons notre chaîne sans nous plaindre, sachons en composer les anneaux de rois ou de tribuns selon les temps, et surtout selon nos mœurs. Et soyons sûrs, quoi qu'on en publie, qu'il vaut mieux obéir à un de nos compatriotes riche et éclairé, qu'à une multitude ignorante, qui nous accablera de tous les maux :

Et vous, ô citoyens ! [...] Rendez le bonheur à la France, en la rendant à la monarchie, où la force des choses vous entraîne »<sup>408</sup>.

Finies les illusions d'un « gouvernement parfait » et de la « liberté civile ». L'homme, à partir du moment où il vit dans la société, est condamné à rester esclave. Et la monarchie est en fin de compte un moindre mal. Il commente la séquence précédemment citée dans la nouvelle édition de l'*Essai* :

« Voilà, certes, un des plus étranges chapitres de tout l'ouvrage, et peut-être un des morceaux les plus extraordinaires qui soit jamais échappé à la plume d'un écrivain : c'est une sorte d'orgie noire d'un cœur blessé, d'un esprit malade, d'une imagination qui reproduit les fantômes dont elle est obsédée ; c'est du Rousseau, c'est du *René*, c'est du dégoût de tout, de l'ennui de tout. L'auteur s'y montre royaliste par désespoir de ne pouvoir être républicain, jugeant la république impossible ; il déduit hardiment les causes d'une révolution devenue, selon lui, *inévitabile* ; et il attaque en même temps avec la même hardiesse cette révolution. Ne trouvant rien ni dans le passé ni dans le présent qui puisse le satisfaire, il en conclut qu'un gouvernement quelconque est un mal ; que la liberté *civile* (il veut dire *politique*) n'existe point ; que tout se réduit à l'indépendance individuelle, d'où il part pour vous proposer de vous faire sauvage. Il ne sait comment exprimer ce qu'il sent ; il crée une langue nouvelle, il invente les mots les plus barbares, et détourne d'autres mots de leur acception naturelle. Assis sur le trépied, il est tourmenté par un mauvais génie : une seule chose lui reste au milieu de ce délire, le sentiment religieux [...] J'ai donc pensé qu'il valait mieux

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 266-269

me condamner tout à la fois à la fin de ce chapitre, et faire, la corde au cou, amende honorable au bon sens »<sup>409</sup>.

Dans l'édition de 1826, l'auteur résume, analyse et dénonce l'intégralité du passage précédent l'imputant à un esprit mélancolique « désabusé de tout »<sup>410</sup>. Ne subsiste que « le sentiment religieux » soit parce que l'auteur croit que la religion peut rendre les hommes vertueux, soit que le changement de contexte et de circonstances l'incite à rectifier le tir.

Quoi qu'il soit, une mutation incontestable s'opère dans l'*Essai* de 1826.

L'auteur signale ce changement fondamental dès la préface :

« Loin de prêcher le républicanisme, comme d'officieux censeurs l'ont voulu faire entendre, l'*Essai* cherche à démontrer au contraire que dans l'état des mœurs du siècle, la république est impossible. Malheureusement je n'ai plus la même conviction. J'ai toujours raisonné dans l'*Essai* d'après le système de la liberté républicaine des anciens, de la liberté, fille des mœurs ; je n'avais pas assez réfléchi sur cette autre espèce de liberté, produite par les lumières et la civilisation perfectionnée : la découverte de la république représentative, a changé toute la question. Chez les anciens l'esprit humain était jeune, bien que les nations fussent déjà vieilles ; la société était dans l'enfance, bien que l'homme fût déjà courbé par le temps. C'est faute d'avoir fait cette distinction, que l'on a voulu, mal à propos, juger les peuples modernes d'après les peuples anciens, que l'on a confondu deux sociétés essentiellement différentes, que l'on a raisonné dans un ordre de choses tout nouveau, d'après des vérités historiques qui n'étaient plus applicables »<sup>411</sup>.

Ici, Chateaubriand admet en partie qu'il commet la même erreur que les révolutionnaires, en ce qui concerne l'usage des modèles antiques. Même si celui-ci inverse le processus de

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 270

<sup>410</sup> *Génie du christianisme*, Livre II, 3, 9

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 23

superposition comme nous l'avons mentionné, c'est-à-dire même si l'auteur, au lieu de plaquer le moderne sur l'ancien (comme les révolutionnaires), superpose au contraire l'ancien sur le moderne, en déplaçant donc le point de focalisation vers le monde moderne, il n'en demeure pas moins sous l'influence des modèles politiques antiques. C'est pourquoi il crée un système parallèle entre les modernes et les anciens qui s'avère, en fin de compte, autodestructeur.

### III.4. LA REPRISE DE 1826 : LA MODERNITE DES MODERNES

- La liberté, « fille des Lumières »

Seule la liberté « produite par les lumières et la civilisation perfectionnée » peut rendre possible un nouveau commencement, le concept cyclique de l'Histoire étant définitivement écarté. Le progrès paraît alors non seulement certain, mais la France représente désormais « une civilisation perfectionnée ». Quant à la comparaison des âges entre les Anciens et les Modernes, elle dictera le récit des *Martyrs* où le christianisme représentera l'étape ultime de la maturation des Modernes, progrès civilisationnel qui distinguera ces derniers de ceux qui sont restés en « enfance », en établissant, bien évidemment, la supériorité des chrétiens.

Sur le plan politique, « la république représentative » est désignée comme système de prédilection. Il n'est plus désormais question de l'impossibilité de ce gouvernement. Et les Anciens sont liquidés à jamais, condamnés à un rang de société infantile, poussiéreuse, dépassée, démodée, morte.

Plus loin, dans l'*Essai*, Chateaubriand reprend la même idée en la développant davantage :

« En lisant avec attention l'*Essai*, on découvre sous le rapport politique que mon dessein est de prouver, sans admettre et sans rejeter le gouvernement républicain en théorie, que la république ne pourrait s'établir en France, parce que les mœurs n'y sont plus assez innocentes. Je faisais même de cette observation un principe général ; et, donnant pour contrepois la corruption aux lumières, je ne supposais pas la république possible chez un vieux peuple civilisé. Ce système né chez moi de l'étude des républiques anciennes, comme je l'ai déjà dit, était

faux, et même dangereux, en tant qu'appliqué à la société moderne ; car il suivrait de là qu'aucune liberté ne pourrait exister chez une nation policée, et que la civilisation nous condamnerait à un éternel esclavage. Heureusement, il n'en est pas ainsi : les lumières, quand elles sont descendues, comme aujourd'hui, dans toutes les classes sociales, composent une sorte de raison publique qui rend impossible l'établissement du despotisme, et qui produit pour la liberté le même effet que l'innocence des mœurs. Seulement dans cet âge avancé du monde, la liberté est plus convenable sous la forme monarchique que sous la forme républicaine, parce que le pouvoir exécutif placé dans une famille souveraine exclut les ambitions individuelles, toujours plus vives dans l'absence des mœurs »<sup>412</sup>.

Dans ce passage est introduite la notion de « raison publique », fruit des lumières de la civilisation, qui comme jadis l'innocence des mœurs, serait un rempart au despotisme. Chateaubriand, bien qu'il condamne un rapprochement entre les civilisations antiques et modernes en renonçant désormais définitivement à la possibilité d'une renaissance politique à l'antique, demeure, malgré tout, sous l'emprise de ce modèle antique, référence politique de la première édition, puisqu'il continue de rêver d'une nouvelle société libre et innocente. Mais ce modèle, ne serait-ce pas, au fond, un idéal, produit de l'imaginaire de l'écrivain qui irait au-delà même des Anciens ? Ne serait-il pas en vérité le rêve platonicien de l'homme ou d'une société des hommes avant la corruption ? Ne serait-ce pas ce même idéal qui dicterait son récit même des premières sociétés antiques qu'il imagine libres et innocentes ? Ce modèle, ne serait-il pas enfin celui d'un chrétien à propos d'un monde précédant la « chute » ?

*L'Essai* propose donc deux conclusions parallèles et contradictoires. Le texte de la première édition, après avoir détruit les modèles anciens et modernes, anéantit toute

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 219, 220

possibilité de modèle politique et fait éclater toute tentative de système quelconque.

L'idéal politique n'étant plus possible, la Nature se propose alors comme la seule possibilité de refuge :

« On a beau se torturer, faire des phrases et du bel esprit, le plus grand malheur des hommes c'est d'avoir des lois et un gouvernement. [...] Ô homme de la nature, c'est toi seul qui me fais me glorifier d'être homme ! Ton cœur ne connaît point la dépendance ; tu ne sais c'est que de ramper dans une cour, ou de caresser un tigre populaire [...] Mais il n'y a donc point de gouvernement, point de liberté ? De liberté ? Si ! une délicieuse ! une céleste ! celle de la Nature »<sup>413</sup>.

Dans la deuxième édition, l'écrivain revient sur ce nihilisme en faveur de l'état sauvage. Et grâce à la liberté, « fille des Lumières », il réussit à réconcilier l'homme civilisé avec la possibilité d'une liberté politique, en l'occurrence, la monarchie représentative.

#### ▪ La croix, l'« étendard » des Modernes

Dans l'édition de 1826, cette réconciliation est aussi rendue possible grâce au christianisme : « La croix est l'étendard de la civilisation »<sup>414</sup> affirme l'écrivain. Pour celui-ci, le christianisme auquel il s'est converti à la mort de sa mère est d'abord un refuge spirituel. Mais Chateaubriand politise par la suite cette religion : le christianisme « par sa morale tend à nous délivrer des passions ; par sa politique il a aboli l'esclavage. C'est donc une religion de liberté : c'est la mienne »<sup>415</sup>. La liberté et l'égalité tiennent d'abord au

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 441

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 27

<sup>415</sup> *Idem*

christianisme avant tout autre forme de gouvernement. Jésus, « modèle de toutes les vertus »<sup>416</sup> devient aussi un personnage politique : « Ils étaient esclaves, et la nouvelle religion ne prêchait qu'égalité »<sup>417</sup>. Non seulement le christianisme constitue un progrès indiscutable par rapport aux sociétés païennes, mais la religion serait aussi vitale pour la survie d'une société : « la société ne peut exister sans la religion »<sup>418</sup>.

C'est pour cette raison que l'auteur ne pardonne pas les philosophes, qui sont, selon lui, les premiers responsables de la destruction de la religion : « les Platon et les Aristote se contentèrent de publier des dogmes nouveaux, sans attaquer directement la religion de leur pays ; tandis que les Voltaire et les d'Alembert [...] se déchaînèrent contre le culte de leur patrie : en cela, bien plus immoraux que les sectaires d'Athènes »<sup>419</sup>.

Car selon Chateaubriand :

« Vous renversez la religion de votre pays, vous plongez le peuple dans l'impiété, et vous ne proposez aucun autre palladium de la morale. Cessez cette cruelle philosophie ; ne ravissez point à l'infortuné sa dernière espérance : qu'importe qu'elle soit une illusion, si cette illusion le soulage d'une partie du fardeau de l'existence ; si elle veille dans les longues nuits à son chevet solitaire et trempé de larmes ; si enfin elle lui rend le dernier service de l'amitié, en fermant elle-même sa paupière, lorsque, seul et abandonné sur la couche du misérable, il s'évanouit dans la mort ! »<sup>420</sup>.

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 384

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 385

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 428

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 401

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 410, réaffirmé dans la nouvelle édition, « ce paragraphe [...] détruit, en grande partie, l'effet de ces misérables et odieux chapitres », p. 410

La religion fournit non seulement la « morale » et l'« espérance », mais elle semble surtout vitale en ce qu'elle offre une intériorité, une sphère privée qui répondraient à la solitude de l'homme contrairement à la politique qui s'adresse, elle, à l'homme public.

- Un « je ne sais quoi »

Dans ce grand ouvrage qui a pour but d'étudier les révolutions et de saisir leurs raisons, Chateaubriand propose plusieurs réponses au fur et à mesure qu'il avance dans ses analyses. Premièrement, révolution rimerait avec précipitation. Pour ce qui est de la révolution française, outre quelques raisons financières<sup>421</sup>, il conclut à la fin :

« La Révolution française ne vient point de tel ou tel homme, de tel ou tel livre ; elle vient des choses. Elle était inévitable ; c'est ce que mille gens ne veulent pas se persuader. Elle provient surtout du progrès de la société à la fois vers les lumières et vers la corruption ; c'est pourquoi on remarque dans la Révolution française tant d'excellents principes et de conséquences funestes. Les premiers dérivent d'une théorie éclairée, les secondes de la corruption des mœurs. Voilà le véritable motif de ce mélange incompréhensible des crimes entés sur un tronc philosophique ; voilà ce que j'ai cherché à démontrer dans tout le cours de cet *Essai* »<sup>422</sup>.

Mais plus précisément les révolutions viendraient surtout d'un sentiment de « je ne sais quoi » :

---

<sup>421</sup> « le fatal impôt du timbre qui rappelle à la fois la révolution américaine et celle de la France, lui donna bientôt une nouvelle vigueur. Telle est la chaîne des destinées : personne ne se doutait alors qu'un bill de finance, passé dans le Parlement d'Angleterre en 1765, élèverait un nouvel empire sur la terre, en 1782 ; et ferait disparaître du monde un des plus antiques royaumes de l'Europe, un 1789 », p. 147

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 358, note D

« Malgré mille efforts pour pénétrer dans les causes des troubles des Etats, on sent quelque chose qui échappe ; un je ne sais quoi, caché je ne sais où, et ce je ne sais quoi paraît être la raison efficiente de toutes les révolutions. Cette raison secrète est d'autant plus inquiétante, qu'on ne peut l'apercevoir dans l'homme de la société. Mais l'homme de la société n'a-t-il pas commencé par être l'homme de la nature ? C'est donc celui-ci qu'il faut interroger. Ce principe inconnu ne naît-il point de cette vague inquiétude, particulière à notre cœur, qui nous fait dégoûter également du bonheur et du malheur, et nous précipitera de révolution en révolution, jusqu'au dernier siècle ? Et cette inquiétude d'où vient-elle à son tour ? Je n'en sais rien : peut-être de la conscience d'une autre vie ; peut-être d'une aspiration secrète vers la divinité. Quelle que soit son origine, elle existe chez tous les peuples. On la rencontre chez le sauvage et dans nos sociétés. Elle s'augmente surtout par les mauvaises mœurs, et bouleverse les empires »<sup>423</sup>.

Après tout un ouvrage dédié à l'étude des révolutions, tout un effort d'analyse et d'exactitude, l'auteur conclut par un « je ne sais quoi » pour expliquer les causes ultimes des révolutions. La révolution se produirait en quelque sorte pour combler « le vide fatal » que ressent chacun. Chateaubriand parvient ainsi au constat de l'universalisme de l'homme seul, tourmenté par un « je ne sais quoi ». L'auteur n'atteint pas non plus son objectif de prédiction de l'avenir. En assimilant la Révolution française à d'autres révolutions historiques, Chateaubriand nie à cette première le caractère inédit qu'on lui attribue si souvent. Malgré cela, il est conduit à admettre les spécificités et la dimension insolite de cette révolution. Or entre temps, le système qu'il érige, avec ses paradoxes, fait éclater tout système de références, et disparaissent alors non seulement les parallèles des Anciens avec les Modernes, mais leurs différences mêmes. Seul demeure l'homme au présent avec son inquiétude étrange. Le christianisme devient alors la seule possibilité de refuge.

---

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 263

Enfin avec les *Martyrs*, Chateaubriand remplace la vertu antique par la vertu chrétienne et ne célèbre plus la Rome païenne, mais la Rome chrétienne.

Dans cette épopée, Eudore à qui on a attribué les traits de l'auteur, témoignera de toutes les vertus chrétiennes, fidélité, courage, honnêteté, etc. inspirées non plus par une quelconque philosophie antique, mais par la foi religieuse. Par ailleurs, il fera aussi preuve d'une vraie cohérence entre ses idées et ses actes jusqu'à se sacrifier et à sacrifier sa famille. Dans cette œuvre, Chateaubriand choisit une période où coexistent encore le paganisme et le christianisme dans le monde antique et plus particulièrement à Rome. L'époque est à un siècle près celle de Néron sauf que Chateaubriand propose une lecture complètement opposée à celle de Diderot. Chateaubriand différenciera dans son œuvre le christianisme de l'antiquité païenne en dénonçant les valeurs du paganisme et en établissant le christianisme comme une avancée historique essentielle. L'auteur met à profit cette mise en scène pour mettre en parallèle les deux religions et fustiger le caractère naïf du paganisme et la cruauté qu'il peut inspirer à travers ses institutions politiques élitistes, face au christianisme, la religion égalitaire et virile, celle qui s'adresse aux véritables adultes.

Les *Martyrs*, œuvre critiquée en raison du merveilleux chrétien, cherche également à annexer le genre de l'épopée au christianisme. Pour Chateaubriand, la religion chrétienne peut aussi fournir un monde, des sujets à l'épopée sans que l'on soit obligé de puiser chez les Anciens.

Or il nous semble que ce projet du « merveilleux chrétien » dans lequel, parallèle à l'histoire d'Eudore et de Cymodocée, a lieu un combat entre le Ciel et l'Enfer, a paradoxalement pour effet d'assimiler le christianisme à la mythologie.

Malgré les critiques virulentes de l'auteur à l'égard des philosophes et des encyclopédistes, l'œuvre de Chateaubriand (et plus particulièrement, l'*Essai*) demeure parfaitement « contaminée » par ses prédécesseurs qu'il semble accuser. Elle témoigne pleinement de cette période « entre deux siècles » et quasiment entre deux mondes.

L'avènement de l'individu était déjà annoncé par les philosophes. Avec des procédés subtils empruntés aux philosophes des Lumières, à travers un projet titanesque à visée encyclopédique, Chateaubriand, annoncera la solitude de l'homme, sa grande difficulté de vivre en société et le défi qu'il doit relever de se créer une intériorité.

Pour Diderot, la philosophie apparaissait salutaire non pas tant pour autrui que pour lui-même ; Chateaubriand, quant à lui opte pour la religion, point de référence qui a finalement un fonctionnement similaire aux modèles antiques en ce qu'elle offre des exempla, des idéaux vers lesquels l'homme peut tendre pour construire et s'assurer une réflexivité.

L'Antiquité, favorisant la création d'un lien entre les individus, a contribué à la création factice d'une unité, sans individualité portée par un enthousiasme naïf pour appartenir à un corps collectif, véhiculant ainsi surtout des valeurs collectives et politiques. Pour Chateaubriand, les imitations stériles et les aspirations à des modèles antiques ne sont autre chose qu'un renoncement à son individualité, à son historicité. C'est une manière de précipiter l'Histoire que de vouloir composer une nation avec des

individus sans que leur individualité ne soit formée. Pis encore, pour l'auteur, l'individu et la société sont absolument irréconciliables. Avec l'échec des références à l'Antiquité, qui, quant à elle, représentait un élan proposé à tous vers un partage, vers une union, la sphère publique s'est souillée des crimes de la multitude et est désormais inséparable des illusions et des folies collectives.

Seul le christianisme propose encore une « rédemption ».

## CONCLUSION

Dans la mesure où leur ordre chronologique semble épouser celui des grandes mutations politiques de la France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les œuvres étudiées pourraient laisser imaginer une évolution elle-même linéaire quant à l'essor des modèles politiques antiques : de l'exaltation à l'épuisement, voire à la liquidation. Cette dernière se soldant par un retour au christianisme et à ses valeurs traditionnelles, pourrait être interprétée comme la manifestation d'un retour du religieux. Or l'appel au christianisme de Chateaubriand ne saurait être qualifié de retour au christianisme de l'Ancien Régime, puisque la France de l'*Essai sur les révolutions* a subi la très profonde mutation politique, sociale et culturelle que l'on sait : la Révolution française. De même, cette dynamique (résurgence, apogée, liquidation) ne peut s'appliquer au traitement des modèles antiques. Au contraire, chez chaque auteur étudié, ce que l'on peut considérer comme résurgence de l'Antiquité et de ses modèles constitue en même temps son indéniable dépassement. La liquidation que ce dépassement implique s'effectue de différentes manières et nourrit des projets divers et distincts.

Chez Diderot, les modèles politiques antiques apparaissent d'abord comme des anti-modèles. Claude et Néron : un empereur le plus souvent fantoche, et un tyran sanguinaire. Le seul modèle à proprement parler demeure la figure du philosophe, en l'occurrence Sénèque, dont Diderot se veut en quelque sorte le disciple. Les références aux sources antiques se justifient par le souci d'établir l'innocence et la suprématie éthique du philosophe. Or Diderot, tout en s'appuyant sur l'autorité de ces textes, les prive, de fait, de leur caractère intangible, en montrant leurs variations et leurs contradictions et par là

même leur incertitude. Les traductions amplement glosées et commentées lui permettent de s'appropriier ces sources et de les actualiser. Désormais, les références antiques, au lieu de faire figure d'autorités suprêmes, sont purement et simplement assimilées à l'actualité.

Le but du philosophe n'est certes pas d'ôter toute crédibilité à ses sources, mais de s'en servir pour s'approprier cette autorité ultime. D'ailleurs, le recours aux fragments, comme nous l'avons montré, est tout à fait révélateur de cette ambition d'établir la vérité pour faire autorité. Le ton moraliste et l'usage des fragments, en même temps qu'ils facilitent l'accomplissement de la tâche que se propose le philosophe, fragilisent cette entreprise où le philosophe manifeste son souci obsessionnel d'affirmer la supériorité absolue du philosophe.

Dans ce projet, le philosophe va jusqu'à sacraliser sa figure en réponse à la divinisation du Prince, et cette quasi déification interdit, par conséquent, au philosophe tout engagement réel dans l'espace politique. La volonté de totaliser le sens tourne alors court et l'entreprise de gommer l'échec du philosophe devient elle-même un échec.

En revanche, le philosophe réussit à maîtriser, au fil du texte, d'autres enjeux et l'échec devient annonciateur d'autres perspectives. En effet, dans l'*Essai*, Diderot redéfinit les rôles attribués au Prince, au Philosophe et au Peuple et écarte définitivement le pouvoir clérical de l'espace politique. Cette volonté d'annihiler le religieux comporte des enjeux philosophiques et politiques. Sur le plan philosophique, Diderot entend se réapproprier l'éthique chrétienne inspirée du stoïcisme. Ce faisant, il discrédite l'autorité du christianisme et atteint corrélativement la théorie du droit divin fondement de l'absolutisme. Mais une fois que le philosophe a exclu toute interférence théologique et

métaphysique dans l'espace politique, c'est-à-dire une fois que la politique est devenue une affaire strictement laïque, le philosophe lui-même s'interdit d'occuper cet espace du fait de son incompatibilité avec un monde imparfait. Le philosophe accomplit alors un dernier geste de désengagement : après avoir réduit le pouvoir accordé au prince, il octroie des droits au peuple comme le droit à la résistance, en mutualisant les droits et les responsabilités entre le prince et le peuple. L'espace politique devient désormais le lot de ces deux entités imparfaites. Le désengagement irréversible du philosophe suggère alors la confiance accordée à l'individu, à son entendement et à son jugement.

Or ce désengagement, forcé puisqu'il fait suite au constat d'un échec, s'opère sans sérénité. C'est pourquoi, en dépit de ses positions novatrices et hardies quant au peuple et à son rôle, le philosophe continue, en parallèle, de développer une perception traditionnelle d'un peuple saisi d'abord comme masse violente, ignorante et dangereusement imprévisible.

Ainsi, les références aux modèles dans l'*Essai*, en même temps qu'elles permettent au philosophe de suggérer un nouvel espace politique, deviennent les obstacles mêmes à l'aboutissement de ce projet. Car en fin de compte, tout semble condamné à l'imperfection, comparativement à la figure parfaite du philosophe. La tonalité amère et angoissée de l'*Essai* tient sans doute pour une large part à ce constat d'une impasse.

La reconnaissance de l'individu, de son espace et de son rôle, chez Diderot apparaît donc comme une conséquence du sentiment d'un échec du philosophe. Mais en raison des limites de l'alternative politique envisagée par Diderot, cet individu n'est pas réellement et pleinement politisé.

André Chénier, poète adorateur de Tibulle, (« vrai sage » qui a renoncé à la politique au profit de l'amour et de son art) poète qui n'a pour rêve initial que d'errer dans les « fleuves d'éther », emploiera paradoxalement sa plume à la politisation de cet individu. Car même s'il s'intéresse lui aussi d'abord à établir la supériorité du poète, tout comme Diderot visait à affirmer la prééminence du philosophe, André Chénier se trouve emporté malgré lui dans le courant du fleuve politique.

Les modèles antiques chez André Chénier sont d'abord poétiques, de même que son projet de l'invention dont les principes sont l'audace, l'authenticité, la singularité, le refus de la répétition, le primat des connaissances scientifiques et de la douceur des mœurs. A l'instar de Diderot qui expose le peuple aux questions philosophiques du bonheur et de la liberté, le poète politise à son tour cette poétique, appelée à constituer le fondement de la citoyenneté. Au demeurant, le poète manifeste le même genre de méfiance que Diderot à l'égard du peuple, peuple qu'il perçoit lui aussi, d'abord, comme une masse dont « l'esprit » « est étroit ».

André Chénier politise donc cette figure de l'individu qu'annonçait Diderot et il tente de faire de l'individu un citoyen en en définissant les vertus. Celles-ci sont, pour une large part, analogues à celles du Poète. Dans ce processus, André Chénier dénonce avec virulence toute manipulation des modèles politiques antiques telle qu'elle est effectuée par certains révolutionnaires. Le poète n'élit aucun de ces modèles. L'engagement politique tel qu'il l'entend s'inspire d'abord d'une création poétique qu'il conçoit comme une dynamique de liberté paradoxalement indissociable de l'inspiration des poètes antiques.

Il est toutefois nécessaire de nuancer ce propos. Le projet de l'invention poétique, a priori projet d'imitation des Anciens, est en réalité un projet de libération de ces mêmes Anciens, en somme, un projet de rupture avec l'Antiquité. Le rapprochement préliminaire avec les Anciens constitue de fait une étape pour mieux s'en éloigner. Car le poète, tout comme les poètes anciens d'ailleurs, en se donnant pour objet de représentation le monde dans lequel il vit, rompt nécessairement – et définitivement – avec le monde antique. Ce monde perd donc son statut initial de modèle, et ce, d'autant plus que le monde contemporain, grâce aux progrès scientifiques, jouit d'un indéniable état d'avancement par rapport au monde antique. Cette rupture ne se limite pas seulement au domaine esthétique. Le poète finit aussi par renoncer à la possibilité de vivre dans la douceur antique d'un monde idyllique. Ce renoncement, manifeste dans les iambes de Chénier, est politique, car il est le désaveu même de l'existence possible d'un citoyen tel que le poète en rêve.

Même s'il ouvre la voie à des perspectives novatrices de création esthétique, André Chénier comme Diderot, demeure certes, quant à la forme, sous l'emprise totale de ses modèles anciens. Cependant sur le plan politique, il réussit à inventer une figure de « citoyen » grâce à des modèles esthétiques antiques, citoyen dont le poète se proclame l'incarnation. Toutefois le poète comme le citoyen sont condamnés à périr symboliquement et réellement face à la radicalité des événements, événements inspirés d'autres modèles antiques, et face à des crimes paradoxalement commis eux aussi au nom d'une citoyenneté à l'antique.

Marie-Joseph Chénier, quant à lui, est un bon exemple de cette autre manière d'appréhender les modèles politiques antiques. Fervent admirateur des grands hommes de l'Antiquité, Marie-Joseph Chénier se donne le projet d'inculquer les vertus de ces derniers au peuple français. Chez le dramaturge, contrairement aux visées de son frère, nous constatons que la volonté de former le peuple prime sur celle de former le citoyen. Cette différence entre les deux frères, au-delà de leurs divergences politiques bien connues, est peut-être aussi due à la nature même de leurs genres littéraires de prédilection : la poésie ne privilégie-t-elle pas en effet un rapport intime avec le lecteur tandis que le théâtre, même s'il implique lui aussi une réception individuelle, opère dans un environnement social, les spectateurs étant susceptibles de s'influencer les uns les autres. Quoi qu'il en soit, Marie-Joseph Chénier, afin de réaliser son projet pédagogique, attribue aux personnages antiques les premiers rôles, érigeant ceux-ci en modèles de vertu patriotique. Or ce projet montre rapidement ses limites.

Tout d'abord, Marie-Joseph Chénier est contraint de se référer à des périodes de décadence que ce soit à Athènes ou à Rome. Ensuite, les personnages censés tenir les rôles de patriotes modèles, sont le plus souvent des aristocrates qui, conformément aux règles de la tragédie, se trouvent condamnés à la solitude et à l'échec. Ainsi, les vertus préconisées par le dramaturge lui-même s'avèrent-elles impossibles alors que l'auteur désire paradoxalement convaincre son public du contraire. Par ailleurs, le problème de la représentation du peuple fait obstacle. Comme nous l'avons étudié, cette présence du peuple tantôt directe (par le biais du chœur), tantôt indirecte (par les commentaires rapportés) est le plus souvent négative. Le peuple français, qui est, selon Marie-Joseph

Chénier, le peuple modèle, parvenu à l'âge adulte, est aussi paradoxalement un peuple pour qui le dramaturge endosse la responsabilité de pédagogue, lui proposant comme exemple les peuples antiques, dont pourtant l'image n'est pas toujours positive. La tragédie s'oppose donc à la réalisation d'un tel projet essentiellement propagandiste. Représenter l'irreprésentable s'avère définitivement impossible. La tragédie survit en ce qu'elle témoigne des incertitudes d'une période et en ce qu'elle annonce plus que jamais les tensions et les conflits de la dialectique entre l'individu et le collectif, et, dans ce contexte, entre le citoyen et le peuple. Cet échec propagandiste est aussi inévitablement un échec des modèles politiques antiques.

L'apparition physique des corps de citoyens patriotes est aussi un phénomène que l'on constate dans la peinture de David. Le peintre, comme les frères Chénier, tout en privilégiant les modèles antiques, explore les complexités des constructions de l'individu et du citoyen. Et pour le peintre, l'art est également un des moyens par lequel il affirme son individualité. Curieusement, une fois de plus, cette affirmation est rendue possible par l'intermédiaire des modèles antiques et David réussit le pari d'innover dans un exercice, on ne peut plus classique et académique. Les transgressions qu'il se permet telles que nous les avons étudiées, attestent non seulement la liberté que réclame le peintre et l'affirmation de son individualité, mais elles exigent également cette même liberté pour le récepteur, l'imagination du spectateur étant, en permanence, stimulée. Cette liberté est avant tout une affaire politique. En effet, dans la peinture davidienne, la représentation de la politique idéale prime sur celle du beau idéal, la première étant une condition de ce dernier. Cette politisation de l'espace pictural se fait en plusieurs temps : après une

tentative d'actualiser l'Antiquité, le peintre s'emploie à la tâche d'*antiquiser* l'actualité. S'opère alors un vrai glissement de l'Antiquité vers l'actualité mais ce, toujours dans un cadre à l'antique.

Dans ce projet, David est confronté à un problème similaire à celui de Marie-Joseph Chénier : la représentation du peuple et la transmission des valeurs collectives dans la mise en scène de personnages individuels. Ces difficultés voueront le projet de David à l'échec et l'obligeront à dépolitiser la peinture. De nouveaux corps surgissent alors, des corps qui dévoileront plus l'homme que la fonction politique de l'individu représenté.

David effectue par la suite un retour aux thèmes mythologiques, différents bien entendu de ceux du rococo. Cette peinture de la mythologie d'un réalisme détonnant marque le renoncement définitif du peintre à la politisation de l'iconographie et aussi aux références antiques elles-mêmes. Et de la même façon que le peintre ne peut transgresser les règles classiques qu'en se servant de l'Antiquité, il ne peut renoncer aux références antiques qu'en s'en emparant.

Ce jeu d'illusions et de désillusions, de rapprochements systématiques entre les modernes et les anciens constitue l'objet même de l'*Essai sur les révolutions* de Chateaubriand. Comme nous l'avons montré, à travers ses parallèles, Chateaubriand brise d'abord les illusions des modernes en ce qui concerne leur possibilité d'égaliser les Anciens. Pour l'écrivain, étant donné leur corruption et leur égoïsme, ses contemporains ne pourront jamais atteindre l'idéal politique attribué aux Anciens. Dans un deuxième temps, Chateaubriand balaie cette idée reçue à l'égard de l'idéalité des Anciens en rappelant que la démocratie et la liberté des Athéniens ne furent possibles qu'avec la pratique de

l'esclavage. En l'absence de modèles et surtout dans une société corrompue, se pose alors la question de la possibilité d'un gouvernement idéal. Dans la première édition, Chateaubriand est catégorique : un tel gouvernement ne saurait exister dans une telle société. Le refuge dans la nature sauvage est alors la seule issue proposée. Dans la deuxième édition, l'écrivain revient sur sa position initiale et affirme que le progrès, la liberté et le christianisme rendent la société moderne supérieure à celle des Anciens, permettant l'existence d'une communauté harmonieuse d'hommes libres.

Ce retour au christianisme implique un retour à une esthétique et à une morale stoïciennes, et avec l'individualisme croissant, la tension entre l'individu et la multitude se fait plus radicale. Ainsi cette influence stoïcienne qui a accompagné la France de la fin de l'Ancien Régime et de la Révolution que ce soit sur le plan philosophique comme chez Diderot, moral, politique et esthétique comme chez les Chénier et comme chez David, cette influence affirme encore sa présence, mais cette fois-ci sous l'étiquette explicite du christianisme. Posée par le stoïcisme, la question de l'engagement dans la cité qui semblait préalablement réservée au philosophe, concerne désormais le citoyen, sans que soient précisées les lignes de partage entre le citoyen et l'individu et entre le citoyen et le peuple. Le christianisme vient remplir le vide laissé par la philosophie stoïcienne en ce qui concerne le citoyen, en tentant de lui créer un espace d'intériorité et une identité propre. Car comme nous l'avons constaté, l'identité du citoyen semble se construire à partir de la définition de la collectivité à laquelle il appartient et non l'inverse, c'est-à-dire que l'entité n'est pas définie en fonction des citoyens qui la constituent. Cette construction inversée explique peut-être aussi en partie l'angoisse et le pressentiment de la solitude qui

imprègnent la plupart des textes. La solitude déplorée du philosophe et du poète, s'infléchit en isolement des personnages patriotiques chez Marie-Joseph Chénier. Chez David, cette solitude des personnages apparaît de plus en plus nette au fil de l'œuvre. Elle sera plus absolue encore chez Chateaubriand. Celui-ci consacre en quelque sorte la solitude de l'individu dont Diderot semble avoir préfiguré l'avènement. C'est donc enfin l'individu, le citoyen ayant comme souci principal le bonheur et la liberté, qui est désormais confronté au conflit d'être homme et de vivre avec autrui, d'être citoyen et de faire partie d'un peuple. Ce nouvel homme est né sous l'œil de l'Antiquité. Il semble être né grâce à elle et avec elle.

Pourtant, paradoxalement, dans ces textes, il s'agit bien d'une véritable liquidation de l'Antiquité. On ne saurait nier l'espace très important réservé aux modèles antiques (il y a sans doute là le désir de s'approprier cette Antiquité qui a tant et si longtemps été au service des grands). Mais ces modèles servent désormais avant tout de moyens pour légitimer des volontés différentes. Et comme nous l'avons mentionné précédemment, à chaque évocation de l'Antiquité, il y a à la fois résurgence et liquidation. La présence de l'Antiquité est aussi une manière de rompre définitivement avec le passé, avec l'autorité d'un ancien système, pour la création d'une toute nouvelle autorité : celle de l'individu.

L'Antiquité ne constitue donc plus un sujet d'intérêt en soi. Elle n'est qu'un instrument pour mieux évoquer le présent. Ce glissement vers le présent et vers l'individu est de plus en plus manifeste dans les textes. Jusqu'à son démantèlement total, cette Antiquité en même temps qu'elle libère et aide à construire de nouvelles identités individuelle et collective, empêche l'aboutissement de ces nouvelles perspectives.

Si on peut conclure à une liquidation des modèles politiques antiques, est-ce dire que l'on en ait terminé avec l'Antiquité elle-même ?

Interviennent aussi, on le sait, bien des retours à la mythologie : chez Diderot, Apollon ; chez Marie-Joseph Chénier, *Œdipe-Roi* ; chez David, période ultime de Bruxelles ; chez Chateaubriand, les *Martyrs* ; chez André Chénier, d'une certaine manière, les iambes. Cet ultime retour à l'antique est celui du mythe et l'on sait qu'avec Nietzsche et Freud notamment, cette résurgence sera bien plus forte dans l'Europe germanique.

Mais cette libération de l'Antiquité, n'implique-t-elle pas aussi un étouffement sur le plan religieux, individuel et politique ?

Dans cette période étudiée, le regard en arrière semble incontournable pour que se forment de nouvelles constructions individuelles et collectives, parce qu'avec les structures politiques qui tremblent, c'est d'abord l'identité qui vacille. Derrière cette recherche de modèles et d'association aux Anciens apparaît en filigrane une recherche notamment d'identité. Choix parfaitement politique, cette recherche, après deux-cents ans d'histoire, ne semble toujours pas avoir abouti.

Aujourd'hui, les parallèles pourraient paraître naïfs et le cynisme ambiant semble interdire même tout questionnement d'ordre philosophique. C'est désormais le règne de l'indifférence, du choix personnel et d'un prétendu présent auquel on fait pourtant tout pour échapper. Ce règne de l'individualisme pourtant implique le plus souvent le renoncement à tout épanouissement véritable de l'individualité. Sans passé, ni présent, les enfants-rois, héritiers de cette « modernité » semblent errer atomisés. Et paradoxalement, les questions de l'identité individuelle et politique sont d'une actualité plus que jamais

brûlante tandis que se poursuit en parallèle l'étrange spectacle du prétendu « choc des civilisations » avec ses fanatismes inédits, religieux et politiques. Les schémas identitaires continuent de se reproduire à l'infini parce qu'on ne réussit pas à faire le deuil de ce peuple, de cette société idéalisée dont on serait les avatars. Parce que le savoir est partial, donc politique. Parce que nous tenons toujours à nos envies d'idéal et par là même de supériorité. Parce qu'il est plus difficile d'admettre qu'on est à la fois, orient, occident, barbare, civilisé, spirituel, matérialiste, masse, peuple, citoyen, individu, fragile et fort avec une culture et une histoire protéiformes, toujours au pluriel, toujours en devenir.

Tant que l'on n'en n'aura pas fini avec le(s) mythe(s) des origines idéales, qu'ils proviennent de l'Antiquité, de la religion ou d'autres sources historiques, tant que l'on en n'aura pas fini avec les volontés de définir et d' « arrêter » les identités, de soi comme d'autrui, il est à craindre qu'à une antiquité mythifiée ne succède en définitive qu'une promesse de modernité à venir.



Figure 1. *Antinoüs du Belvédère*  
Musée Pio-Clementino, Vatican



Figure 2. *Hercule Farnèse*  
Musée Archéologique de Naples



Figure 3. *Apollon du Belvédère*, Musée Pio-Clementino, Vatican



Figure 4. *Le Serment des Horaces*, (1784) Musée du Louvre



Figure 5. *Tyrannicides (Harmodius, Aristogiton)*

Musée Archéologique de Naples



Figure 6. *Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, (1789)

Musée du Louvre



Figure 7. *Buste de Brutus*, Musées du Capitole

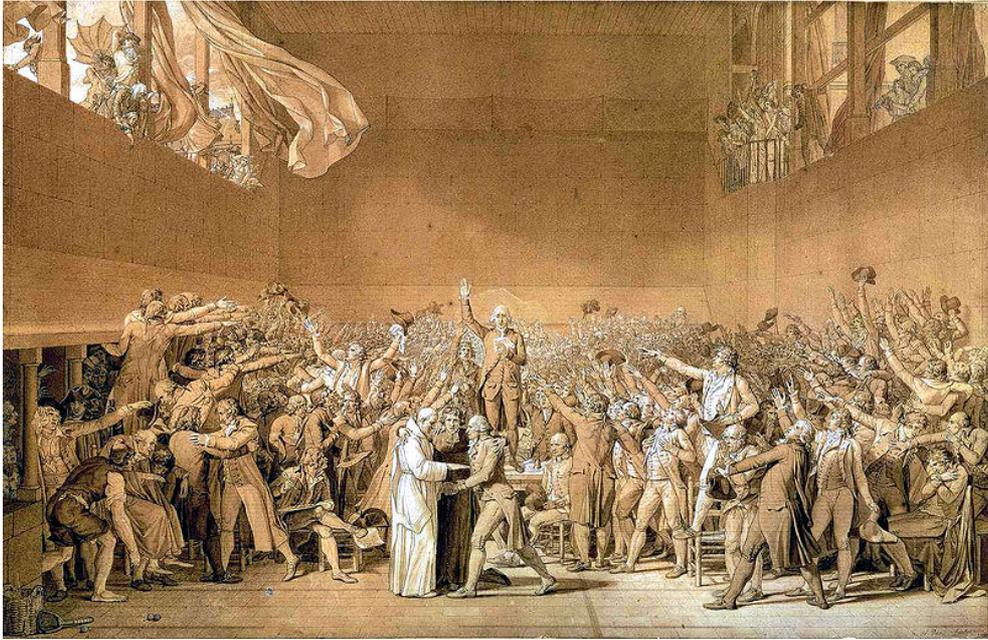


Figure 8. Dessin, *Le Serment du Jeu de Paume*, (1791)  
Musée du Château de Versailles

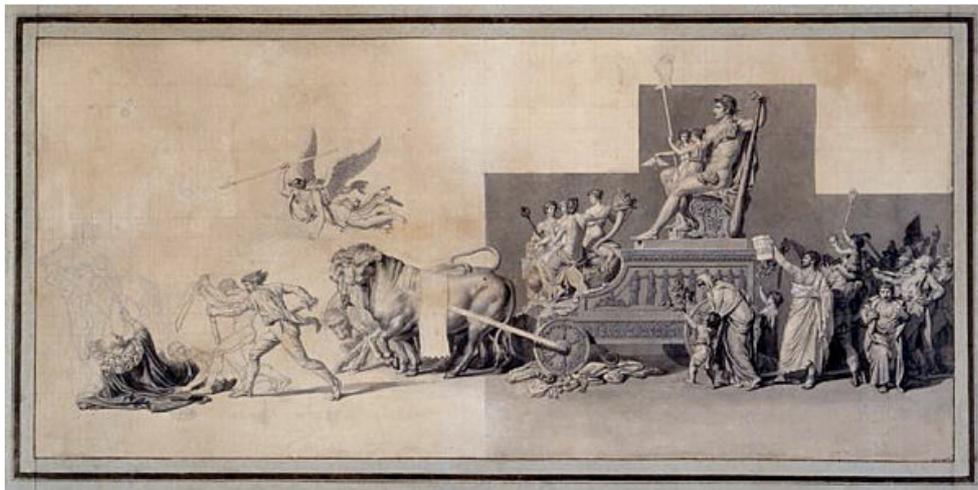


Figure 9. *Le Triomphe du Peuple français*, (1794)  
Musée Carnavalet

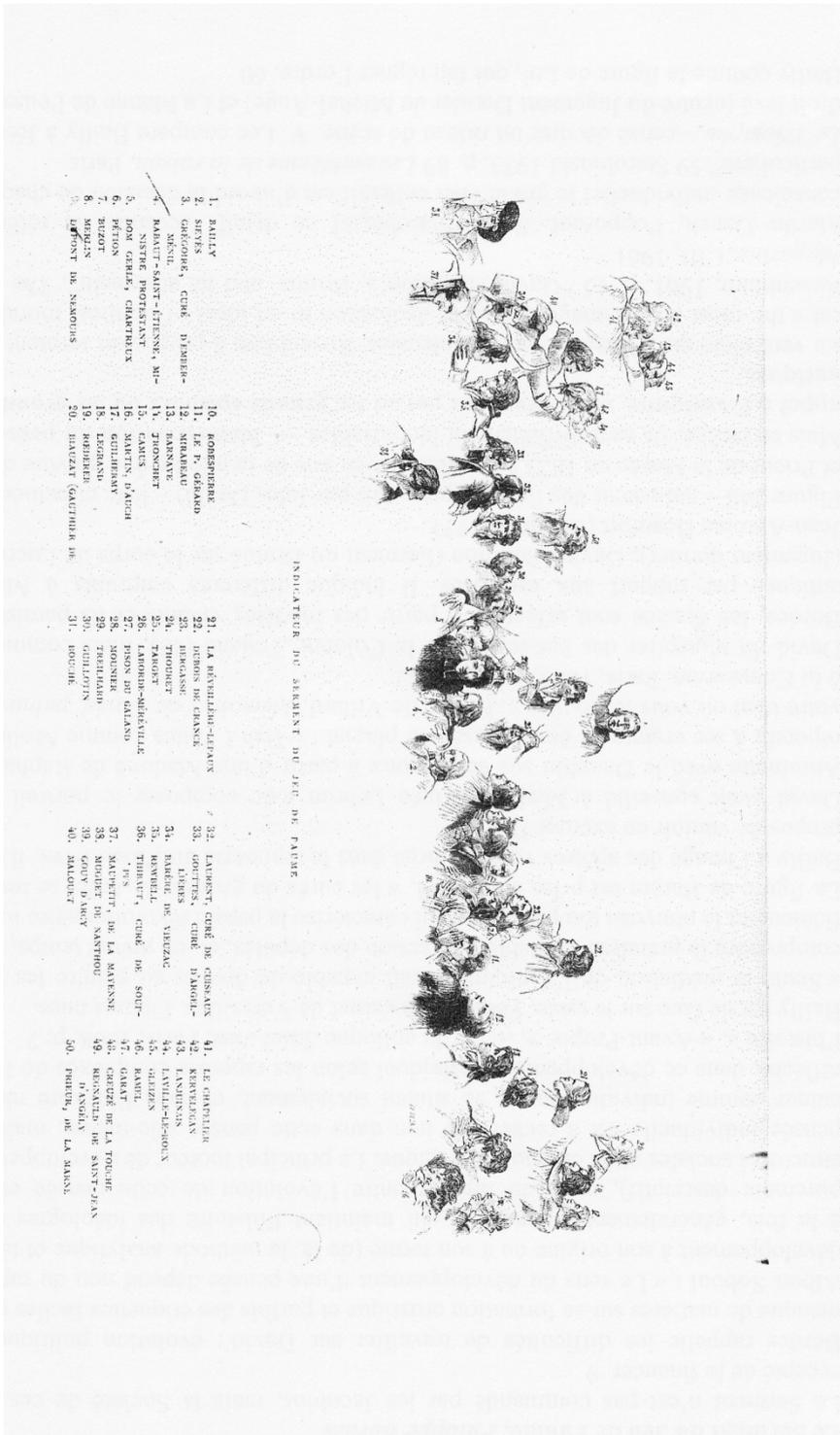


Figure 10. *Indicateur du Serment du Jeu de Paume*, Cat. No. E1-50



Figure 11. *Marat à son dernier soupir*, (1793)

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

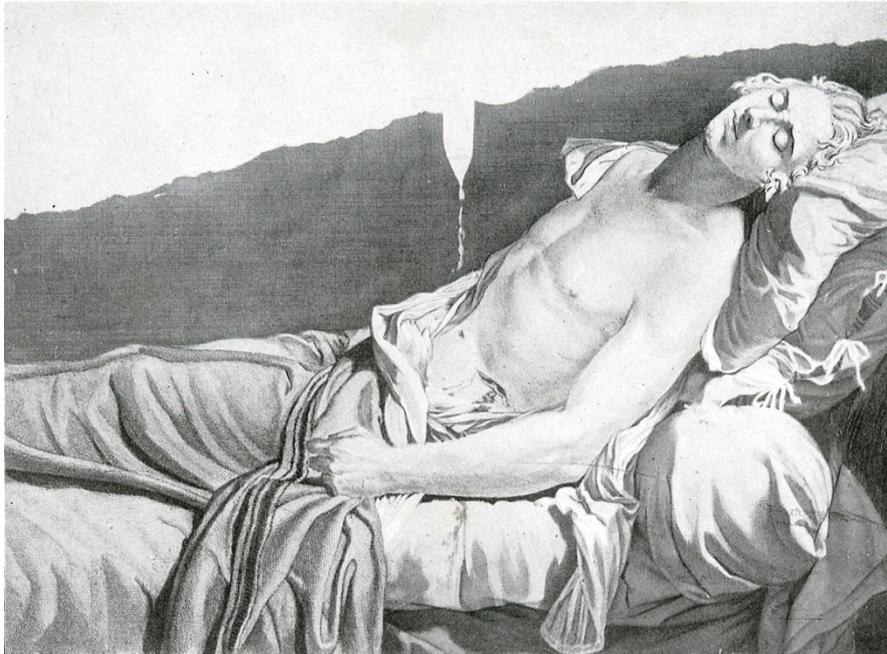


Figure 12. *Derniers moments de Lepeletier de Saint-Fargeau*, (1793), Inconnu



Figure 13. *La mort du jeune Bara*, (1794), Musée Calvet, Avignon



Figure 14. *Les Sabines*, (1799), Musée du Louvre



Figure 15. Hubert Robert (1733-1808)

*La Bastille dans les premiers jours de sa démolition*, (1789), Musée Carnavalet



Figure 16. *Léonidas aux Thermopyles*, (1814), Musée du Louvre

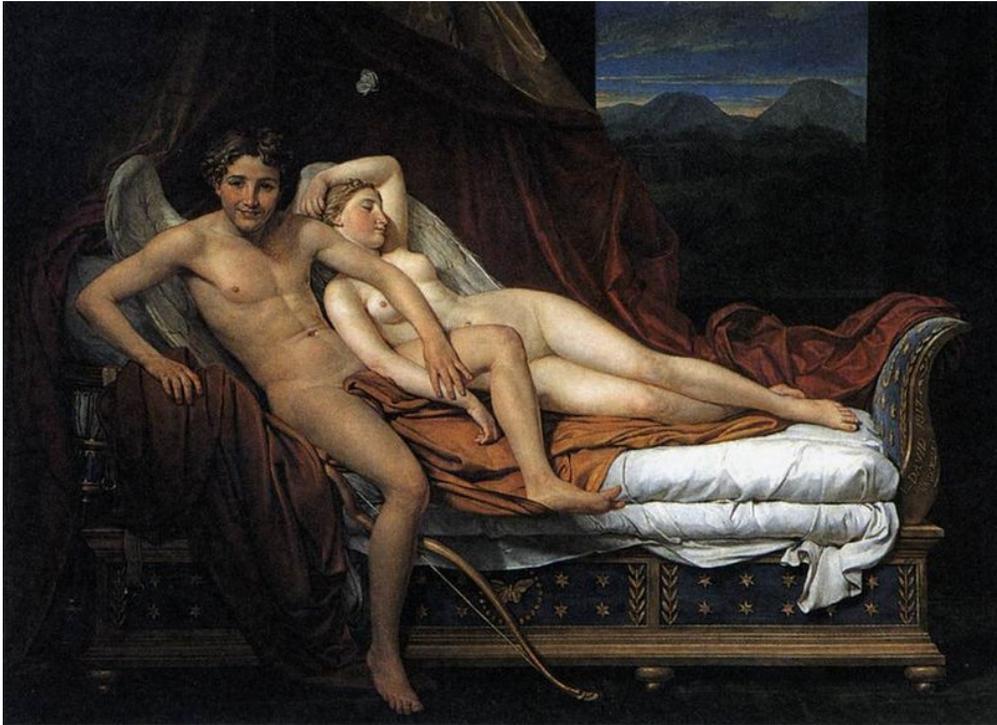


Figure 17. *L'Amour et Psyché*, (1817), Cleveland Museum of Art

## BIBLIOGRAPHIE

DENIS DIDEROT

### Références antiques

Aristote, *Rhétorique*, t. 1, trad. M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1967

Dion Cassius, *Histoires romaines*, Les Belles Lettres, 1994

Lucrèce, *De la Nature*, trad. H. Clouard, Garnier Flammarion, 1999

Platon, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1953

Plutarque, *Vies parallèles*, Les Belles Lettres, 1957

-----, *Œuvres morales*, Les Belles Lettres, 2004

Sénèque, *de la constance du sage*, Flammarion, 2002

-----, *La vie heureuse*, éd. Arléa, 1995

-----, *Lettres à Lucilius*, éd. Mille et une nuits, 2002

-----, *du loisir*, Flammarion, 2002

-----, *de la providence*, Flammarion, 2002

-----, *de la tranquillité de l'âme*, Flammarion, 2002

Suétone, *Vies des douze Césars*, Les Belles Lettres, 1931-32

Tacite, *Annales*, Les Belles Lettres, 1990

## Références modernes

Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Œuvres, Le Roy, P.U.F., 1974

Diderot Denis, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, t. 25, éd. Hermann, 1986

-----, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, t. 1, « Philosophie », éd. Robert Laffont, S. A., Paris, 1994

-----, *Mélanges philosophiques, historiques, etc. pour Catherine II*, t. 3, « Politique », éd. Robert Laffont, S.A., Paris, 1995

-----, *Principes de politique des souverains*, t. 3, « Politique », éd. Robert Laffont, S.A., Paris, 1995

-----, *Observations sur le Nakaz*, t. 3, « Politique », éd. Robert Laffont, S.A., Paris, 1995

Holbach baron d', *Système de la nature, Corpus des œuvres de Philosophie en Langue française*, Fayard

Kant Emmanuel, *Critique de la Raison Pure*, trad. Tremeseygues et Pacaud, P.U.F., 1965

-----, *Critique de la Faculté de juger*, trad. Philonenko, Vrin, 1965

La Boétie Estienne, *De la servitude volontaire, ou, Contr'un*, Genève, Droz, 1987

La Mettrie, *L'homme machine, Œuvres philosophiques*, Berlin, 1775

Lipse Juste, *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex*, traduction Charles Le Ber, 1590

Locke John, *Essai philosophique concernant l'Entendement humain*, trad. Costes, Amsterdam, J. Schreuder, 1775

Malebranche, le P. Nicolas, *De la recherche de la vérité*, D. Rouston et P. Schrecher, Boivin, 1938

## Ouvrages critiques

Achard Guy, *Néron*, Presses Universitaires de France, 1995

Adams, D.J., *Diderot, Dialogue and Debate*, Liverpool, Francis Cairns, 1986

Adorno Theodor, *Dialectique négative*, éd. Payot et Rivages, 2003

Antoine Adam, « Rousseau et Diderot », *Revue des sciences humaines*, 1949, p. 21-34

Bakos Adriana, « *Qui nescit dissimulare, nescit regnare* : Louis XI et Raison d'Etat during the reign of Louis XIII », *Journal of History of ideas*, vol. LII, no. 3, 1991, p. 399-416

Benot Yves, *Diderot, de l'athéisme à l'anticolonialisme*, Maspéro, 1970

Benrekassa Georges, *La politique et sa mémoire : le politique et l'historique dans la pensée des Lumières*, Paris, Payot, 1983

Bertrand Louis, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, Slatkine Reprints, Genève, 1968

Blanchot Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969

Blum Carol, *Diderot : the virtue of a Philosopher*, New York, Viking Press, 1974

Bonnet Jean-Claude, « Diderot et la postérité », *Etudes sur le Neveu de Rameau et le Paradoxe du comédien*, Cahiers Textuel 11, 1992

-----, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998

Bonneville Douglas, *Diderot's Vie de Sénèque : A swan song revised*, U of Florida, 1966

- Cabane Franck, « D'un Essai à l'autre, métamorphoses d'un texte », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 36, avr. 2004, p. 17-27
- Casini Paolo, « Diderot apologiste de Sénèque », *Dix-huitième siècle* 11, (1979), p. 235-48
- , *Diderot, « philosophe »*, Bari, Laterza, 1962
- , "Diderot et les philosophes de l'antiquité", *Denis Diderot, 1713-1784*, Colloque internationale, Paris – Sèvres – Reims – Langres, 4-11 juillet 1984
- Cassirer E., *La philosophie des Lumières*, 1932, trad. Fayard, 1966
- Charles-Picard, Gilbert, *Auguste et Néron*, Hachette, 1962
- Charon-Parent Annie et Volpilhac-Auger Catherine, *D'une Antiquité à l'autre : la littérature antique classique dans les bibliothèques du XVe au XIXe siècle*, ENS éditions, Lyon, 2006
- Chartier Pierre, « Je ne compose point, je ne suis point auteur... », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 36, avr. 2004, p. 7-15
- Chevallier R. et Poignault R., *Présence de Sénèque*, Paris, 1991
- Cizek Eugen, *Néron*, Fayard, 1982
- Cherni Amor, *Diderot : l'ordre et le devenir*, Genève, Droz, 2002
- Chouillet Jacques, *Diderot*, SEDES, 1977
- , « Diderot et la retraite » dans *Diderot. Les dernières années 1770-84*, Colloque du bicentenaire 2-5 septembre 1984 à Edimbourg, textes présentés par Peter France et Anthony Strugnell, Edinburgh University Press, 1985, p. 19-30
- , « La présence de J.-J. Rousseau après sa mort dans les écrits de Diderot », *Cahiers de Varsovie*, 10, 1982, p. 177-188

- Citton Yves, « Retour sur la misérable querelle Rousseau-Diderot : position, conséquence, spectacle et sphère publique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 36, avr. 2004, p. 57-95
- Connon Derek, « Diderot's endgames », *French studies of the eighteenth and the nineteenth centuries*, v. 11, Oxford, New York, 2002
- Conroy William T., « Three neglected sources of Diderot's Essai sur Sénèque : Ponçol, Peyrilhe, L'Estoile », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 176, 1979, p. 259-71
- , *Diderot's Essai sur Sénèque*, Voltaire Foundation Banbury, England, 1975
- Cotta Sergio, « Montesquieu, Diderot et Catherine II », *Revue internationale d'histoire politique et constitutionnelle*, 1954, p. 273-287
- Deleuze Gille, *Différence et répétition*, P.U.F., 1968
- Delon Michel, « Un article oublié de Diderot sur l'éducation des princes », *Revue d'histoire littéraire de la France* 93, no. 5, sept.-oct. 1993, p. 717-723
- Denis Benoît, *Littérature et engagement*, Seuil, 2000
- , « Le philosophe, le sage et le politique : de Machiavel aux Lumières : actes du Colloque de 10 et 11 mai 2000, organisé par la Faculté de philosophie d'Amiens, Université de Picardie Jules Verne », Publication Université de Saint-Etienne, 2002
- Deprun Jean, « Diderot au travail », Introduction, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Herman, Paris, 1986, p. 19-27
- Derrida Jacques, *Apories*, Galilée, 1996
- Dolle Jean-Marie, *Politique et pédagogie*, Paris, J. Vrin, 1973

Duchet M., *Diderot et l'Histoire des deux Indes ou l'écriture fragmentaire*, Paris, Nizet, 1978

Duflo Colas, *Diderot philosophe*, Champion, Paris, 2003

Dulac Georges, « Sur la pratique politique d'un philosophe », *La Pensée : Revue du rationalisme moderne* 239, (1984), p. 61-71

-----, « Les modes d'intervention en politique », dans *Diderot. Les dernières années 1770-84*, Colloque du bicentenaire 2-5 septembre 1984 à Edimbourg, textes présentés par Peter France et Anthony Strugnell, Edinburgh University Press, 1985, p. 121-140

Egret Jean, *Louis XV et l'opposition parlementaire*, Armand Colin, 1970

Ehrard J., *L'idée de Nature en France à l'aube des Lumières*, Flammarion, 1970

-----, « Pourquoi Sénèque ? », Préface, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Hermann, Paris, 1986, p. 3-19

Fabre Jean, « Deux définitions du philosophe : Voltaire et Diderot », *La table ronde*, février 1958, p. 135-152

-----, « Deux frères ennemis : Diderot et Jean-Jacques Rousseau », *Diderot studies*, III, 1961, 155-213 (repris dans *Lumières et Romantisme*, PUF, 1975, p. 19-65)

Foucault Michel, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966

-----, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et écrits* I, Gallimard, 1994

-----, *L'herméneutique du sujet*, Hautes études, Gallimard, Seuil, 2001

Foulechat Denis, *Tyrans, princes et prêtres*, CERES, Montréal, 1987

Fourrier Georges, « Le despotisme éclairé : réalité et expression », *Revue d'histoire économique et sociale*, t. XLIII, 1965, p. 542-43

Franzero, Charles-Marie, *Néron : sa vie et son temps*, Payot, 1955

Gadamer Hans Georg, *L'art de comprendre. Ecrits II. Herméneutique et champ de l'expérience humaine*, Aubier, 1990

Gliksohn, J-M, *Diderot*, Hatier, 1973

Goggi Giaulugi, L'interprétation matérialiste de l'identification à l'autre chez Diderot, in *Etre matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Paris, P.U.F., 1999, p. 117-133

-----, « Diderot et le concept de civilisation », *Dix-huitième siècle* 29, 1997, p. 353-373

Goldmann Lucien, « Diderot, la pensée des Lumières et la dialectique », *Mercure de France*, 1962, p. 33-60

Goldshmidt Victor, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Vrin, 1969

Goulemot Jean-Marie, « Jeux de conscience, de texte et de philosophie : l'art de prendre dans l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron de D. Diderot », *Revue des Sciences Humaines* 182, (1981), p. 45-53

-----, « Comme Sénèque peut-être », *La Quinzaine Littéraire* 418, 1984 June 1-15, p. 11

----- *Adieu les philosophes. Que reste-t-il des Lumières ?*, Seuil, 2001

Graves Robert, *I, Claudius*, Penguin Books, London, 1934

Grell Chantal, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France (1680-1789)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, 2 vol.

- Griffin T., *Seneca, a philosopher in politics*, Oxford, 1976
- Grimal Pierre, *Le procès Néron*, éd. de Fallois, 1995
- , *Sénèque ou la conscience de l'Empire*, Les Belles Lettres, Paris, 1978
- Guchet Yves, *Littérature et politique, XVI<sup>e</sup> -XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Colin, 2000
- Hartmann Pierre, *Diderot la figuration du philosophe*, José Corti, 2003
- Hasquin Hervé, « Politique, économie et démographie chez Diderot: aux origines du libéralisme économique et démocratique » dans *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières, Mélanges offertes à Roland Mortier*, Librairie Droz, Genève 1980, p. 107-123
- Haudry Jean, « La préhistoire de Janus », *Revue des études latines*, Tome 83, 2005, p. 36-54
- Hautecoeur L., *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1912
- Havens Georges, « Diderot and the composition of Rousseau's First Discourse », *Romantic Review*, déc 1939, p. 363-383
- , "Diderot, Rousseau and the Discourse sur l'inégalité", *Diderot Studies* III, Genève, 1961, p. 219-261
- Hude Henri, *Ethique et politique*, éd. Universitaires, 1992
- Hytier Adrienne, « Le philosophe et le despote : histoire d'une inimitié. Diderot et Frédéric II, *Diderot Studies* 6, (1964), p. 55-87
- Ida Hisashi, *Genèse d'une morale matérialiste. Les passions et le contrôle de soi chez Diderot*, Paris, Champion, 2001
- Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978

- Janet Paul, « *La philosophie de Diderot. Le dernier mot d'un matérialiste* », *Nineteenth century and after*, 1881, p. 695-708
- Jimack Peter, « Obéissance à la loi et révolution », dans *Diderot. Les dernières années 1770-84*, Colloque du bicentenaire 2-5 septembre 1984 à Edimbourg, textes présentés par Peter France et Anthony Strugnell, Edinburgh University Press, 1985, p. 153-171
- Josephs Herbert, « *Essai sur les règnes de Claude et de Néron: A final borrowing* », dans *Diderot: Digression and Dispersion : A bicentennial Tribute*, ed. Jack Undank et Herbert Josephs, Lexington (KY), French Forum Publishers, 1984
- Krauss Dalton, « A hybrid text : reading history with Diderot », *Romance Quarterly* 31, no. 4, 1984, p. 371-378
- Kremer-Marietti Angèle, *Morale et politique*, Paris, éd. Kimé, 1995
- Lafond Jean, *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe – XVIIe siècles)*, Librairie philosophique J. Vrin, 1984
- Lagrée Jacqueline, *Juste Lipse, la restauration du stoïcisme*, Philologie et Mercure, Librairie Philosophique J. Vrin, 1994
- , « Juste Lipse : destins et Providence », *Le stoïcisme au XVIe et au XVIIe siècle, Le retour des philosophies antiques à l'Age classique*, Albin Michel, 1999, p. 77-94
- , « La vertu stoïcienne de constance », *Le stoïcisme au XVIe et au XVIIe siècle, Le retour des philosophies antiques à l'Age classique*, Albin Michel, 1999, p. 94-117
- Leca-Tsiomis Marie, « Diderot et le nom d'ami : à propos de l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 36, avr. 2004, p. 97-107

- Lecourt Dominique, *A quoi sert donc la philosophie ? des sciences de la nature aux sciences politiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1993
- Leduc-Fayette Denise, *Jean-Jacques Rousseau et le mythe de l'antiquité*, J. Vrin, Paris, 1974
- Lefebvre Henri, *Diderot*, Paris, Hier et Aujourd'hui, 1949
- Leigh R., « Jean-Jacques Rousseau and the Myth of Antiquity in the Eighteenth Century », in R.-R. Bolgar, *Classical Influences in the Western Thought A.-D. 1650-1870*, Cambridge, 1979, p. 155-168
- Lizé Emile, « Mémoires inédits pour Catherine II », *Dix-huitième siècle*, 1978, p. 191-222
- Lojkin Stéphane, « Du détachement à la révolte : philosophie et politique dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* », *Lieux littéraires* 3, Juin 2001, Publications de l'Université Paul-Valéry, p. 95-127
- Lortholary Albert, *Les « philosophes » du XVIII<sup>e</sup> siècle et la Russie, Le mirage russe en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris Boivin et Cie, édit., 1951, Th. Doct. Let. Paris, 1948, N<sup>o</sup>. 34
- Lough John, « Les idées politiques de Diderot dans l'*Encyclopédie* » dans *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières, Mélanges offertes à Roland Mortier*, Librairie Droz, Genève 1980, p. 137-146
- Loupiac Annic, *Virgile, Auguste et Apollon : mythes et politique à Rome : l'arc et la lyre*, Paris, l'Harmattan, 1999
- Loy Robert J., « L'*Essai sur la vie de Sénèque et les règnes de Claude et de Néron*, de Diderot », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, juin 1961
- Luppoll K., *Denis Diderot, ses idées philosophiques*, trad. V. et Y. Feldman, Editions sociales, 1936

Macary Jean, « Le dialogue de Diderot et l'antirhétorique », *Studies on Voltaire*, 1976, p. 1337-1346

Malkin, E.E., *Aspects of stoicism in Diderot and Rousseau*, Dissertation University of Arizona

Mall Laurence, « Une autobiolecture : l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* », *Diderot Studies* 28, (2000), p. 111-22

-----, « Sénèque et Diderot, sujets à caution dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 36, avr. 2004, p. 43-55

Martin R. F., *Les douze Césars, du mythe à la réalité*, les Belles Lettres, 1991

Martin-Haag Eliane, *Un aspect de la pensée politique de Diderot : savoirs et pouvoirs*, Paris, Ellipses, 1999

-----, *Diderot, ou, l'inquiétude de la raison*, Paris, Ellipses, 1998

-----, Médecine et Politique dans la philosophie de Diderot, in *Nouvelles Sciences, modèles techniques et pensée politique de Bacon à Condorcet*, Champ Vallon, 1998

-----, « Diderot ou la revalorisation du devenir », *Revue de philosophie* 14, (1999), p. 131-153

Mason John Hope, « Portrait de l'auteur accompagné d'un fantôme : l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* », dans *Diderot. Les dernières années 1770-84*, Colloque du bicentenaire 2-5 septembre 1984 à Edimbourg, textes présentés par Peter France et Anthony Strugnell, Edimburgh University Press, 1985, p. 43-63

Masseau Didier, *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe au XVIIIe siècle*, Paris, PUF.

- Meeren van der Sophie, « *Recta Ratio Vivendi* : Sur une définition sénèqueenne de la philosophie, rapportée et critiquée par Lactance », *Revue des études latines*, Tome 83, 2005, p. 154-179
- , « Le protreptique en philosophie : essai de définition d'un genre », *Revue des Etudes Grecques*, 115, Juillet-Décembre 2002, p. 591-621
- Merlin Hélène, « Raisons historiques d'un genre : Maximes et amour-propre », *Littératures Classiques* 35, janvier 1999, p. 63-92
- Meyer Paul, « Diderot's Prince », *Essay on Diderot and the Enlightenment*, Genève, Droz, 1974
- Momigliano Arnaldo, « Seneca between political and contemplative life », *Quarto contributo allo storia degli classici e del mondo antico*, Rome, 1969
- Montandon Alain, *Les formes brèves*, Hachette, Paris, 1992
- Moreau Pierre-François, « Les trois étapes du stoïcisme moderne », *Le stoïcisme au XVIe et au XVIIe siècle, Le retour des philosophies antiques à l'Age classique*, Albin Michel, 1999, p. 11-29
- Morin Robert, Les pensées philosophiques de Diderot devant leurs principaux contradicteurs au XVIIIe siècle, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, Les Belles Lettres, Paris, 1975
- Mortier Roland, « Diderot et le problème de l'expressivité. De la pensée au dialogue heuristique », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1961, p. 283-297
- , « Diderot et la notion de « peuple », *Europe*, 1963, p. 75-88
- , *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Librairie Droz, Genève, 1974

-----, *Diderot en Allemagne*, Paris, PUF, 1954, p. 197-209

Nadeau Christian, « Juste Lipse : prudence politique et discipline au 16<sup>e</sup> siècle », *Comètes, Revue des littératures d'Ancien Régime*, no 3, électronique

Nakagawa Hisayasu, *Des lumières et du comparatisme*, Paris, P.U.F, 1992

Ottoviani Thierry, « L'« histoire » chez Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 30, avr 2001, p. 81-92

Pellerin Pascale, « Diderot et l'appel à la postérité : une certaine relation à l'œuvre », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 35, oct. 2003

Pichois Cl, Richard R., *Jean-Jacques entre Socrate et Caton*, Paris, 1972

Poulet Georges, *Etudes sur le temps humain*, Agora, 2006

Proust Jacques, « Diderot et l'expérience russe : un exemple de pratique théorique au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Studies on Voltaire* CLIV, 1976

-----, *Diderot et l'Encyclopédie*, A. Colin, 1962

-----, « « Le joueur de flûte de Passy ». Diderot et l'image du paysannat russe », *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. III, éd. de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 223-234

-----, « La fête chez Rousseau et Diderot », *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, t.xxxvii, p. 175-196

Quignard Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, 1986

Quintili Paolo, « De la vérité comme « adaequatio » à la vérité comme processus dans la philosophie de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 30, avr. 2001, p. 17-33

-----, « Le stoïcisme révolutionnaire de Diderot dans *l'Essai sur Sénèque* par rapport à la Contribution à l'*Histoire des deux Indes* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 36, avr. 2004, p. 29-41

-----, « Diderot et la révolution française. Mythes, modèles, repères au XXI<sup>e</sup> siècle », Séminaires d'O. Bloch sur « L'idée de révolution, quelle place lui faire au XXI<sup>e</sup> siècle ? », Paris, I-Sorbonne, le 4 mai 2002, dans *Quaderni Materialisti* 2, Milan, 2003, p. 81-106

Rabau Sophie, « *Fiction d'auteur ? Le discours bibliographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, éd. Sandrine Dubel et Sophie Rabau, Honoré Champion, 2001

Rancière Jacques, *La méésentente : la politique et la philosophie*, Paris, Galilée, 1995

Rebejkow Jean-Christophe, « Justice, morale et politique dans « l'Entretien d'un père avec ses enfants » de Diderot », *Il confronto letterario* XV (1998), p. 469-481

Renaut Alain, *Histoire de la philosophie politique*, t. 1, 2, 3, Calmann Lévy, 1999

Resta N., *Sénèque et l'individualisme stoïcien*, Thèse de Lyon III, 1975

Richards Joyce, *Diderot's dilemma ; his evaluation regarding the possibility of moral freedom in a deterministic universe*, Exposition Press, New York, 1972

Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1995

-----, *Lectures*, Paris, Seuil, 1990

Riffaterre Michael, « Diderot et le philosophe esclave : de Diogène Laërce à Victor Hugo », *Diderot Studies* 3, 1961, p. 347-367

Schalk Fritz, *Diderots Essai über Claudius und Nero*, Köln, Westdeutscher, Verlag, 1956

- Senellart Michel, « Le stoïcisme dans la constitution de la pensée politique. Les *Politiques* de Juste Lipse (1589) », *Le stoïcisme au XVIe et au XVIIe siècle, Le retour des philosophies antiques à l'Age classique*, Albin Michel, 1999, p. 117-140
- Seznec Jean, *Essai sur Diderot et l'Antiquité*, The Mary Flexner Lectures, Oxford University Press, 1957
- Smith Jay, « Between « discourse » and « experience ». Agency and ideas in the French pre-revolution », *History and Theory* XL (2001), p. 116-142
- Sorensen, Villy, *Seneca, the humanist at the court of the Nero*, University of Chicago Press, 1984
- Spallanzani Mariafranca, « Figures de philosophes dans l'oeuvre de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 26, avr. 1999, p. 49-63
- Spanneut M., « Permanence de Sénèque le philosophe », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 4, Décembre 1980, p. 361-408
- Spink John, « La vertu politique selon Diderot ou le paradoxe du bon citoyen », *Revue des sciences humaines*, 1963, p. 471-483
- Stackelberg Jürgen von, « Rousseau, d'Alembert et Diderot traducteurs de Tacite », *Studi francesi*, 1958, p. 395-407
- Starobinski Jean, « Le philosophe, le géomètre, l'hybride », *Poétique*, 1975, p. 8-23
- , « Diderot et la parole des autres », *Critique* 296, Janvier 1972, p. 3-23
- , *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève, Skira, 1964
- Stenger Gerhardt, « L'ordre et les monstres dans la pensée philosophique, politique et morale de Diderot », dans Diderot et la question de la forme, *Magazine littéraire* 391, oct. 2000, p. 139-157

- , *Nature et liberté chez Diderot après l'Encyclopédie*, Paris/Oxford, Universitas, 1994
- Strugnell Anthony, *Diderot's politics. A study of the evolution of Diderot's political thought after the Encyclopédie*, La Haye, Nijhoff, 1973
- Tarin R., *Diderot et la Révolution française. Controverses et polémique autour d'un philosophe*, Paris, Champion, 2001
- Tatin-Gourier Jean-Jacques, « Mise en scène de la marginalisation finale du philosophe et reflux des grands modèles dans les œuvres de la vieillesse de Diderot », Université de Montréal, 2000
- , *Le Contrat Social en question. Echos et interprétations du Contrat Social de 1762 à la Révolution*. Presses Universitaires de Lille, 1989
- Terdiman Richard, « Political fiction, Revolutionary deconstruction in Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 31-32, Yale French Studies, New Haven, CT, 101 (2002), p. 153-170
- Thevenaz P., "L'intériorité chez Sénèque" dans *Hommages à Max Niedermann*, coll. Latomus XXIII, Bruxelles, 1956, p. 189-194
- Thiourin Laurent, « Réflexions sur un titre », *Littératures Classiques* 35, janvier 1999, p. 93-108
- Touchefeu Yves, *L'Antiquité et le christianisme dans la pensée de Jean-Jacques Rousseau*, Voltaire Foundation, Oxford, 1999
- Tourneux Maurice, *Diderot et Catherine II*, Paris, Calmann-Lévy, 1899
- Trousseau Raymond, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau. La conscience en face du mythe*, Paris, Minard, 1967

- , « Diderot lecteur de Platon », *Revue internationale de Philosophie* 38, 1984, p. 86-87
- , *Introduction* à la traduction faite par Diderot de l'*Apologie de Socrate*, DVP, IV, *Socrate*, p. 238
- , Diderot et l'antiquité grecque, *Diderot Studies* 6, 1964, p. 215-45
- Undank Jack, *Diderot, Inside, Outside and In-Between*, Madison, Wisconsin, Coda Press, 1979, ch. 3-4
- Vernière Paul, « Diderot et les contradictions de sa pensée politique », *Revue des sciences morales et politiques*, 1984, p. 269-285
- Venturi F., « La vieillesse de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 12, oct. 1992, p. 15
- Veyne Paul, *L'empire gréco-romain*, Editions France Loisirs, 2006
- , *Quand notre monde est devenu chrétien (312-394)*, Albin Michel, 2007
- Vianu Hélène, « Nature et révolte dans la morale de Diderot », *Europe*, janvier-février 1963
- Wartofsky Marx W., « Diderot and the development of materialist monism », *Diderot studies* II, Syracuse University Presse, 1952, p. 279-329
- Werner Stephen, « Les derniers écrits », dans *Diderot. Les dernières années 1770-84*, Colloque du bicentenaire 2-5 septembre 1984 à Edimbourg, textes présentés par Peter France et Anthony Strugnell, Edinburgh University Press, 1985, p. 171-180
- Wilson Arthur, *Diderot*, Oxford University Press, 1972
- Zarka Yves Charles, *Figures du pouvoir : études de philosophie politique de Machiavel à Foucault*, Paris, Presses universitaires de France, 2001

## ANDRE CHENIER

### Editions de références

Chénier André, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1958

-----, *Œuvres poétiques*, tome I, *Imitations et préludes, Art d'aimer, Elégies*, sous la direction de Georges Buisson et Edouard Guitton, Paradigme, 2005

### Ouvrages critiques

Ambrus Gauthier, « André Chénier, tragédien » in (pp. 123-68) Frantz, Pierre (ed. and introd.); Jacob, François (ed. and introd.), *Tragédies tardives*, Paris, France: Champion, 2002, (Paris, France: Colloques, Congrès et Conférences sur l'Epoque Moderne et Contemporaine 9)

Babinski Hubert, « André Chénier (1762-1794) » in (pp. 691-718) Stade, George, *European Writers: The Age of Reason and the Enlightenment, III: René Descartes to Montesquieu; IV: Voltaire to André Chénier*, New York, Scribner's, 1984

Baczko B., Bouillon J.P., Ehrard E. et J., Joly J., Perol L, Rancy J, « Modèles antiques et « préromantisme », *Le Préromantisme, hypothèque et hypothèse*, éd. par P. Viallaneix, Paris, 1975, p. 393-413

Barsacq Stéphanie, « Naïveté et 'grécité' dans l'œuvre d'André Chénier », *Cahiers Roucher-André Chénier*, no 17, 1998, p. 117-133

Becq Annie, « La condition de l'artiste selon André Chénier », *Cahiers Roucher - André Chénier*, no 2, 1982, pp. 87-102

Bittrich Louis E., *The Modern Roman Elegy*, Dissertation Abstracts: Section A. Humanities and Social Science (Ann Arbor, MI), (28), 1968, 3137A-3138A.

- Bornscheuer Joan H., « The Defense of the French Language: Du Bellay and Chénier », *Romance Notes*, Chapel Hill, NC, 16, 1974, p. 99-102
- Brunel Pierre, « André Chénier et L'Enlèvement d'Europe » in (pp. 317-30) Poignault, Rémy; Wattel-de Croizant, Odile, *D'Europe à l'Europe, I: Le Mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'Antiquité au XVIIIe siècle*. Tours, France: Centre de Recherches André Piganiol, 1998. (Tours, France: Caesarodunum 31 bis)
- , « Pasiphaé et le taureau blanc: Voltaire, Chénier, François Noël » in (pp. 43-56) Aron, Paul; Basch, Sophie; Couvreur, Manuel; Marx, Jacques; Van der Schueren, Eric; Van Crugten-André, Valérie; Mortier, Roland (préface), *Vérité et littérature au XVIIIe siècle*, Paris, France: Champion, 2001
- Brunet Philippe, « Homère livré aux chiens: Hommage à André Chénier, lecteur de Madame Dacier » in (pp. 71-82) Poignault, Rémy (éd), *Anniversaires 1994: Présence de l'antiquité chez Grégoire de Tours, François Rabelais, Voltaire, André Chénier, Anatole France, Jean Giraudoux*. Tours, France: Centre de Recherches André Piganiol, Université de Tours, Collection Caesarodunum 29 1/2, 1996
- Buisson Georges, « André Chénier au temps de la réaction des indulgents », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, (42), p.221-244, May (1990)
- , « Les Papiers d'André Chénier » in (pp. 33-57) Didier, Béatrice (éd. and introd.); Neefs, Jacques (éd.), *Sortir de la Révolution: Casanova, Chénier, Stäel, Constant, Chateaubriand: Manuscrits de la Révolution, III*. Saint-Denis, PU de Vincennes, 1994
- Burt E. S., « Cracking the Code: The Poetical and Political Legacy of Chénier's 'Antique Verse' », *Yale French Studies*, (77), p.210-42, (1990)
- , « Poétique de l'inachevé » in Denis Hollier (éd.) *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, pp. 556-563

Carocci Renata, « L'Italie dans l'oeuvre d'André Chénier: Un Bilan », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, (42), mai 1990, p. 205-220

Catriona Seth, *André Chénier, le miracle du siècle*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005

Chouillet Jacques, *Esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974

Citton Yves, « André Chénier entre l'abeille et la harpe éolienne : enjeux poétiques et politiques de l'imitation inventrice », *Ferments d'Ailleurs*, Actes du colloque, Université de Grenoble 3, novembre 2006. Disponible sur le site de LIRE Grenoble : <http://www.u-grenoble3.fr/lire/conferences/index.html>

-----, « Résonances », *L'Envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*

-----, *Portrait de l'économiste en physiocrate. Critique littéraire de l'économie politique*, L'Harmattan, 2001

Costantini Michel, « Qu'est-ce qu'une transsémiose? Chénier, David et la peinture antique » in (pp. 113-26) Poignault, Rémy (éd), *Anniversaires 1994: Présence de l'antiquité chez Grégoire de Tours, François Rabelais, Voltaire, André Chénier, Anatole France, Jean Giraudoux*. Tours, France: Centre de Recherches André Piganiol, Université de Tours, Collection Caesarodunum 29 1/2, 1996

Coulet Henri, « Le pouvoir expressif des strophes et des iambes chez André Chénier », *Approches des Lumières, Mélanges offerts à Jean Fabre*, Klincksieck, 1974, pp. 79-93

Desonay Fernand, *Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens, Leconte de Lislisle*, Paris, Champion, 1928

- Dimoff, Paul, *La Vie et l'oeuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution française, 1762-1790*, 2 vol., Paris, Droz, 1936
- Emre Abidin, « Tirpanlanan Basak: André Chénier », *Frankofoni* 1, 1989, Ankara, p. 233-40
- Eratalay Neriman, « Présence d'André Chénier », *Frankofoni* 1, 1989, Ankara p. 225-32
- Fabre Jean, « La Poésie et le poète selon André Chénier », *L'Information Littéraire: Revue Paraissant Cinq Fois par An*, Paris 18, 1966, p. 99-105
- , *Chénier*, Hatier, Connaissance des lettres, 1967
- Faguet Emile, *André Chénier*, Paris, Hachette, 1902
- Favre Yves-Alain, « Le vers de Chénier : la musique et la danse », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, no. 42, mai 1990, p. 283-299
- Ferenczi Laszlo, « Andre Chénier: Poésie et révolution », *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* (Budapest), 2:3-4, 1974, p. 385-91
- Gamble D. R., « 'Des sentiments si nôtres': Stylisation and Dramatisation in the Bucoliques of André Chénier » in (pp. 131-42) Baird, John; Lavoie, Chantal; Motsch, Andreas, Lumen. Kelowna, BC: *Academic, for Canadian Society for Eighteenth-Century Studies*, 2002 (Kelowna, BC: Lumen: Proceedings of the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies/Actes de la Société Canadienne d'Etude du Dix-Huitième Siècle 21, 2002)
- Gaulmier Jean, « De la Saint-Barthelemy au 'Chant du départ' », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (Paris), 73, 1973, p. 839-44
- Germain François, *Etude du style épique*, 1960
- Glachant P., *André Chénier critique et critiqué*, Paris, Lemerre, 1902

Goulemot Jean-Marie, « Tyrannie et liberté dans l'œuvre d'André Chénier », *Jean-Jacques Rousseau et son temps*, Paris, 1969, p. 258-276

Guitton Edouard, « L'Amérique de Chénier: Une Tentative de reconstitution » in (pp. 141) Balcou, Jean; Pomeau, René, *L'Amérique des Lumières: Partie littéraire du colloque du bicentenaire de l'indépendance américaine (1776-1976)*. Geneva: Droz, (Hist. des Idées et Crit. Lit. 168), (1977)

-----, « Lire/éditer Andre Chénier: Hypothèques et apories », *Oeuvres & Critiques: Revue Internationale de la Réception Critique des Oeuvres Littéraires de Langue Française* (Tubingen, Germany), (5:1), 1980, 69-81. (1980)

-----, « Le Manuscrit et la genèse du texte: L'Itinéraire des Bucoliques d'André Chénier » in (pp. 59-73) Didier, Béatrice (éd. and introd.); Neefs, Jacques (éd.), *Sortir de la Révolution: Casanova, Chénier, Stäel, Constant, Chateaubriand: Manuscrits de la Révolution, III*. Saint-Denis, France: PU de Vincennes, 260 pp.. Saint-Denis, France: Manuscrits Modernes, 1994)

-----, « Eléments pour une édition d'André Chénier », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, no. 42, mai 1990, p. 195-205

-----, « Rhétorique et poésie à l'époque des Chénier et de Chateaubriand », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, no. 50, mai 1998, p. 139-57

-----, « André Chénier de la Révolution à la Terreur: L'Homme sans peur », *Travaux de Littérature*, (17), p. 411-20. (2004)

-----, « L'Antiquité pour la modernité dans l'inspiration d'André Chénier », *Dix-huitième siècle* 27, 1995, p. 191-199

-----, « Les tentatives de libération du vers français dans la poésie de 1760 à la Révolution », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1969, p. 21-35

-----, « La Poésie et les poètes dans la fête révolutionnaire » in (pp. 397-409) Ehrard, Jean; Viallaneix, Paul; Soboul, Albert, *Les Fêtes de la Révolution: Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*. Paris: Soc. des Etudes Robespierriéristes, 1977, (Bibliothèque d'Hist. Révolutionnaire, 3e Ser. 17)

Honour Hugh, *The Age of Neo-classicism*, Londres, 1972

Howarth W. D., « Neo-Classicism in France: A Reassessment » in (pp. 92-107) Mossop, D. J.; Rodmell, G. E.; Wilson, D. B., *Studies in the French Eighteenth Century: Presented to John Lough by Colleagues, Pupils and Friends*. Durham: Univ. of Durham, 1978

Jackson Elisabeth, *La poésie d'André Chénier*, Fasano/Paris, Schena/Nizet, 1993

Jean Raymond, *La dernière nuit d'André Chénier*, Paris, Albin Michel, 1989

Johnson Donald Joseph, « Disarticulating Identities: Translation in the Poetics of Du Bellay, Chénier and Césaire », *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, (63:1) 2002 July, 183. U of California, Irvine, 2002

Jouan François, « André Chénier et la poésie grecque classique » in (pp. 83-95) Poignault, Rémy (ed.), *Anniversaires 1994: Présence de l'antiquité chez Grégoire de Tours, François Rabelais, Voltaire, André Chénier, Anatole France, Jean Giraudoux*. Tours, France: Centre de Recherches André Piganiol, Université de Tours, 202 pp. (Tours, France: Collection Caesarodunum 29 1/2 ). (1996)

Jouglard Madeleine, « L'imitation inventrice ou les contradictions d'André Chénier », *Revue de littérature comparée*, 1928, p. 640-653

- Kappler René, « Une amitié de poètes », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, no. 42, mai 1990, p. 299-311
- Kramer M.C., *André Chénier et la poésie parnassienne*, Paris, Champion, 1925
- Lacoue-Labarthe Philippe, Nancy Jean-Luc, *L'absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978
- Lazzarato Maurizio, *Puissance de l'invention. La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2001
- Man Paul de, « 'Conclusions : Walter Benjamin's The Task of the Translator' », *Resistance to Theory*, University of Minnesota, 1986
- Mathieu Nicolas, « La Bataille d'Arminius, André Chénier, Velleius Paterculus et quelques autres » in (pp. 97-112) Poignault, Rémy (ed.) , *Anniversaires 1994: Présence de l'antiquité chez Grégoire de Tours, François Rabelais, Voltaire, André Chénier, Anatole France, Jean Giraudoux*. Tours, France: Centre de Recherches André Piganiol, Université de Tours, 1996. (Tours, France: Collection Caesarodunum 29 1/2)
- McPherson Crawford Brough, *La Théorie politique de l'individualisme possessif de Hobbes à Locke (1962)*, Paris, Gallimard, 1971
- Menant Sylvain, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française (1700-1750)*, Genève, Droz, 1981
- Millner Jacqueline Martine, « Creating Order: The French Revolution in Selected Texts of André Chénier, Samuel Taylor Coleridge, and Novalis », *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, (62:11) 2002 May, 3774. U of Toronto, 2001

-----, « André Chénier's Astonishing Revolutionary Language in the Iambs»,  
*Dalhousie French Studies*, 57, Winter, 10-24, 2001

Mills James, *The Iambes of Andre Chénier: Poetic Innovation and Moral Commitment*,  
Dissertation Abstracts International (Ann Arbor, MI), (41), 693A. (1980)

-----, « The Iambes of André Chénier: A Manifesto of Poetic Engagement », *Selecta:  
Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, (4), p. 17-22.  
(1983)

-----, « Irony in the Life and Work of André Chénier: The Iambic Period, 1793-1794»,  
*French Literature Series*, (14), p. 54-61. (1987)

-----, « The Evolving Persona in the Iambes of André Chénier », *Encyclia: The Journal  
of the Utah Academy of Sciences, Arts, and Letters*, (69), p. 77-85. (1992)

-----, « The Symbolic Nature of the Iambes of André Chénier », *Encyclia: The  
Journal of the Utah Academy of Sciences, Arts, and Letters*, (72), 1995, p. 179-90.  
(1995)

-----, « André Chénier and the Question of Religion », *Selecta: Journal of the Pacific  
Northwest Council on Foreign Languages*, (19), 1998, 1-4. (1998)

-----, « The Prophet as Poet in the Work of André Chénier », *Journal of the Utah  
Academy of Sciences, Arts, and Letters*, (79), p. 78-83. (2002)

-----, « The Politics of Satire in the Iambes of André Chénier », *Journal of the Utah  
Academy of Sciences, Arts, and Letters*, (80), p. 76-81. (2003)

Mortier Roland, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*,  
Genève, Droz, 1982

-----, « Sensibilité », « Néoclassique » ou « Prérromantisme » ?, *Le Prérromantisme,  
hypothèque et hypothèse*, éd. par P. Viallaneix, Paris, 1975, p. 393-413

- Niderst Alain, « Le matérialisme d'André Chénier », *Etre matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Paris, P.U.F., 1999, p. 219-233
- Onfray Michel, *Théorie du corps amoureux*, Grasset, 2000
- O'Regan M. J., « André Chénier and English Neo-Classical Art » in (pp. 257-263) Köpeczi, Béla (ed.); Vajda, György M. (ed.) , *Actes du VIIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée/Proceedings of the 8th Congress of the International Comparative Literature Association, I: Trois grandes mutations littéraires: Renaissance, Lumières, début du vingtième siècle/Three Epoch-Making Literary Changes: Renaissance, Enlightenment, Early Twentieth Century*. Stuttgart: Bieber, (1980)
- Pich Edgard, « La Condition poétique d'après les Bucoliques d'André Chénier et les Poèmes antiques de Leconte de Lisle », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, (42), p. 265-282, May (1990)
- Quillen Elisabeth M., « L'idée de liberté dans la pensée et la poésie d'André Chénier» *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* (Budapest, Hungary), (1:3-4), p. 351-63. (1973)
- , « L'Angleterre et l'Amérique dans la vie et la poésie d'André Chénier» Bern: Lang, 1982. x, 139 pp.. ( Bern: American University Studies II: *Romance Languages and Literature* 1 ). (1982)
- Rash Robin D., « 'Le Messager de Mort': The Political Verse of André Chénier », *Dissertation Abstracts International*, (55:1) 1994 July, 94A. U of Cincinnati, 1993
- Rauhut Franz, « Chéniers Elegie 'Et c'est Glycère,' und ihre 'Quellen' bei Properz und Horaz » *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, (92), p. 243-254. (1982)
- Rivers J.E., « The Greek Sources of Chenier's 'La Jeune Locrienne' », *Romance Notes* (Chapel Hill, NC), (12), p. 128-33. (1970)

Rogers Stephen, *Classical Greece and the Poetry of Chénier, Shelley and Leopardi*, West Bend: U of Notre Dame P, 1974

Sainte-Beuve, "Mathurin Régnier et André Chénier", *Revue de Paris*, 16 août 1829

-----, « Sur André Chénier », *Le National*, 18 janvier 1834

-----, « Documents sur André Chénier », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> février 1839

-----, « Un factum contre André Chénier », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> juin 1844

-----, « André Chénier homme politique », *Le Constitutionnel*, 19 mai 1851

-----, « Poésie d'André Chénier », *Le Constitutionnel*, 20 octobre 1862

Santonastaso Giuseppe, « Popolo e liberta in Chateaubriand, Chénier e Sismondi », *Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche di Napoli*, (82), p. 441-61. (1971)

Scarfe Francis, *André Chénier : His life and work*, Oxford University Press, 1965

Sozzi Lionello, « Tradition néo-classique et renouvellement des images dans la poésie de Chénier », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* (Paris, France), (20), p. 55-71, (1968)

Starobinski Jean; Kroeber Karl; Walling William, « Andre Chénier and the Allegory of Poetry » in 39-60 in Karl Kroeber & William Walling, eds. *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*. New Haven: Yale UP, 1978

-----, « André Chénier et le mythe de la régénération », *Savoir, faire, espérer : les limites de la raison*, Bruxelles, Facultés universitaires St. Louis, 1976, vol. II, p. 577-591

Steinmetz Jean-Luc, « Du poète malheureux au poète maudit: Réflexions sur la constitution d'un mythe », *Oeuvres & Critiques: Revue Internationale d'Etude de la Réception Critique d'Etude des Oeuvres Littéraires de Langue*, (7:1), 1982, p. 75-86

-----, « L'Expérience du temps dans l'oeuvre d'André Chénier », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, (42), p. 245-263, May (1990)

Taisne Anne-Marie, « Quelques scènes mythologiques chez A. Chénier » in (pp. 249-60) Chevallier, Raymond , *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne*. Paris: Belles Lettres, 396 pp.. (Caesarodunum 12). (1977)

-----, « Chénier et l'antiquité: Influences poétiques et artistiques » in (pp. 5-24) Vermeylen, A. (préf.), *La Littérature et les autres arts*. Louvain; Paris: Fac. de Philos. & Lett., Univ. Catholique de Louvain; Belles Lettres, 1979. 115 pp. (Louvain: Pubs. de l'Inst. de Formation & de Recherches en Litt. 4). (1979)

Tatin-Gourier Jean-Jacques, Goulemot Jean Marie, *André Chénier, Poésie et politique*, Minerve, 2005

Tiegham Paul Van, « Un Monsieur.... mystérieux : André Chénier », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 35, 1928, pp. 92-98

Virno Paolo, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*, Paris, Editions de l'Eclat, 2002

## MARIE-JOSEPH CHENIER

### Editions de références

Chénier Marie-Joseph, *Charles IX, Henri VIII, Fénelon, Timoléon*, Garnier Flammarion, 2002

-----, *Caïus Gracchus, Tibère*, Cristel, 1998

-----, *Théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Baudouin Frères, Paris, 1818

## Etudes critiques

Bingham Alfred J., « Marie Joseph Chénier, Ideologue and Critique », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, (Bristol, England), (94), p. 219-76. (1972)

-----, « Marie-Joseph Chénier and French Culture during the French Revolution », *Modern Language Review* (London, England), (61), p. 593-600. (1966)

-----, « Napoléon et Marie-Joseph Chénier », *Studi Francesi* (Turin, Italy), (7), p. 438-449. (1963)

Brunetière Ferdinand, « Le théâtre de la Révolution », *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1908

Burkhart Jeffrey L.; Farrell, Edith R., « Marie-Joseph Chénier and the Subversion of Myth and Tradition », *Nineteenth-Century French Studies*, (20:1-2), 1991-1992 Fall-Winter, 15-26. (1991-1992)

Carlson Marvin, *Le théâtre de la Révolution française*, Gallimard, 1970

Carocci Renata, « Néo-classicisme et théâtre révolutionnaire : retour au passé ou ouverture sur l'avenir ? », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, no. 50, mai 1998, p. 121-139

Delon Michel, « L'électricité du théâtre : la théorie de la tragédie nationale selon Marie-Joseph Chénier », dans *Il teatro e la Rivoluzione francese*, Vicence, Accademia Olimpica, 1991

Farrell, Edith R.; Burkhart, Jeffrey L., « La Brièveté par assimilation chez Marie-Joseph Chénier », *Licorne* (Poitiers, France), (21), p. 49-55. (1991)

Frantz Pierre, « Marie-Joseph Chénier: La Tragédie en quête de politique » in (pp. 593-608) Jacot Grapa, Caroline (ed. and foreword); Jacques-Lefèvre, Nicole (ed. and foreword); Séité, Yannick (ed. and foreword); Trevisan, Carine (ed. and foreword),

- Le Travail des Lumières*. Paris, France: Champion, Paris, France: Colloques, Congrès et Conférences sur le Dix-huitième Siècle 8, (2002)
- , *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1998
- Guillon Edouard, « André et Marie-Joseph Chénier et les droits de l'homme », *Revue des sciences morales et politiques* 3, Paris, 1989
- , « Rhétorique et poésie à l'époque des Chénier et de Chateaubriand », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, no. 50, mai 1998, p. 139-157
- Jacob François, « Tragédies nationales: De Belloy et Marie-Joseph Chénier » in (pp. 111-21) Frantz, Pierre (ed. and introd.); Jacob, François (ed. and introd.), *Tragédies tardives*, Paris, France: Champion, (Paris, France: Colloques, Congrès et Conférences sur l'Epoque Moderne et Contemporaine 9). (2002)
- Jerphagnon Lucien, *Les divins Césars, idéologie et pouvoir dans la Rome antique*, Pössnek, 2005
- Landy Rémy, « *Timoléon*, tragédie grecque », *Cahiers Roucher-A. Chénier* 2, 1982
- Niderst Alain, « Tragédie et Révolution: Marie-Joseph Chénier », *Confronto Letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Paviae del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete dell'Università di Bergamo*, (15:[Supplement]), 1991, 177-85, (1991)
- Talma, F.J., *Lettre à M. le Comte de Bruhl*, Berlin, 23 mars 1820, *Correspondance avec Mme de Staël*, Paris, Editions Montaigne, p. 192-193
- Vier Jacques, « Marie-Joseph Chénier » (1764-1811), *Les Fêtes de la Révolution: Colloque de Clermont-Ferrand* (juin 1974). Paris: Soc. des Etudes Robespierriistes, 1977, (Bibliothèque d'Hist. Révolutionnaire, 3e Ser. 17), p. 411-419

## JACQUES-LOUIS DAVID

### Sources antiques

Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*

Ovide, *Métamorphoses*

Tite-Live, *Histoire romaine*

Virgile, *Enéide*,

-----, *Géorgiques*

### Etudes critiques

Alston David, « David et le théâtre », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 165-199

Agulhon, Maurice, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, 1979

Baecque Antoine de, « *Le Serment du Jeu de Paume : le corps du politique idéal* », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 759-783

Bailey Colin, « « Les grands, les cordons bleus » : les clients de David avant la Révolution », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 141-165

- Baridon, Michel. "L'imaginaire antique et le palladianisme des Lumières." *Dix-huitième siècle*, 27 (1995): 109-27
- Becq Annie, « Artistes et marché », *La Carmagnole des Muses, L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Armand Colin Editeur, Paris, 1988, p. 81-97
- , « David : théories en perspective », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 671-701
- , « Esthétique et politique sous le Consulat et l'Empire : la notion de beau idéal », *Romantisme* 16, 1986, p. 23-38
- Benoît François, *L'Art sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris, 1897
- Benoît Jérémie, « Hennequin : une autre technique pour un même dessin », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 867-881
- Bleyl Matthias, « Marat : du portrait à la peinture d'histoire », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 381-399
- Blum Carol, *Rousseau and the Republic of Virtue : The Language of Politics in the French Revolution*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1986
- Boime Albert, « Les themes du Serment: David et la franc-maçonnerie », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 259-293
- Bordes Philippe, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David: Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, Paris, 1983

-----, *David*, Paris, 1988

----- et Michel Régis., *Aux armes et aux Arts ! Les Arts de la Révolution*, Paris, 1988

Bron Christian, *L'image en jeu : de l'Antiquité à Paul Klee*

Bryson Norman, « David et le *gender* », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 703-725

Campbell, Richard J., et Carlson, Victor, *Visions of Antiquity: Neo-Classical Figure Drawings* (catalogue de l'exposition), Los Angeles County Museum of Art and Minneapolis Institute of Arts, 1993

Chartier Roger, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, éd. du Seuil, 1990

Coekelberghs Denis et Loze Pierre, « David à Bruxelles et la peinture en Belgique », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 1047-1067

Crow Thomas, « Revolutionary activisme and the cult of male beauty in the studio of David' », in Bernadette Fort (éd.), *Fictions of the French revolution*, Evanston, Northwestern University Press, 1991, pp. 55-84

-----, « Girodet et David pendant la Révolution : un dialogue artistique et politique », in R. Michel (éd.), *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 843-866

-----, *L'atelier de David Emulation et révolution*, Gallimard, 1997 Titre original : *Emulation, making artists for revolutionary France*

----- *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Macula, Paris, 2000, traduit de *Painters and Public life in eighteenth-century Paris*, Yale University Press, New Haven, 1995

David Jacques-Louis, *Rapport fait au nom du Comité d'instruction publique sur la nomination des cinquante membres du jury qui doit juger le concours des prix de peinture, sculpture et architecture*, 25 brumaire, an II in Sandt Udolpho Von de, « La peinture : situation et enjeux », *La Carmagnole des Muses, L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Armand Colin Editeur, Paris, 1988, p. 333-359

David Jules -L.-J., *Le Peintre Louis David 1748-1825, souvenirs et documents inédits*, éd. Harvard, 1880

Delécluze Etienne-Jean, *David son école et son temps*, Didier, Paris, 1855

Delon Michel, « The Priest, the Philosopher, and Homosexuality in Enlightenment France », trad. Nelly Stéphane in Robert Purks McCubbin (éd.), *This Nature's Fault: Unauthorized Sexuality during the Enlightenment*, Cambridge University Press, 1987, pp. 122-131

Démoris René, « Peintures et belles antiques dans la première moitié du siècle. Les statues vivent aussi », *Dix-huitième siècle*, 27 (1995), p. 129-143

Espagne Michel, « Antiquité, nature et nation chez Winckelmann », *Dix-huitième siècle*, 27 (1995), p. 143-158

Fried Michael, « David et l'antithéâtralité », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 199-129

-----, *La place du spectateur*, Gallimard, 1990, traduit de *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*, réimpression 2000

- , « Thomas Couture and the Theatricalization of Action in Nineteenth-Century French Painting », *Artforum*, VIII, 1970, 36-46
- Fumaroli Marc, *De Rome à Paris : peintures et pouvoirs au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Faton, Dijon, 2007
- , « La Terreur et la grâce : Girodet, poète de *La Peinture* », *Girodet 1767-1824*, Gallimard, Musée du Louvre Editions, 2005
- Germer Stefan, « In search of a Beholder : On the Relation of art, audiences, and social spheres in Post-Thermidor France », *Art Bulletin*, LXXXLV, mars, 1992, pp. 19-28
- Gonzalez-Palacios Alvar, « Jacques-Louis David: le décor de l'Antiquité », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 927-965
- Haskell Francis, *Past and Present in Art and Taste*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987; trad. fr. *De l'art et du goût. Jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989
- , et Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1981; trad. fr. *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, de Fr. Lissargue, Paris, Hachette, 1988
- Herbert, Robert, *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution : An essay in art and politics*, New York, Viking, 1972
- Herding Klaus, « La notion de temporalité chez David à partir de *Marat* », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 421-441

Hofmann Werner, « Triplicité et iconisation chez David », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 725-739

Honour Hugh, *Le Néo-classicisme*, Librairie générale française, Paris, 1998

Howard Seymour, « Crise et Classicisme », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 35-59

Hunt Lynn, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984

-----, « The Failure of the Liberal Republic in France: the Road to Brumaire », *Journal of Modern History*, LI, Dec. 1979, 734-759

Johnson Dorothy, *Jacques-Louis David: Art in Metamorphosis*, Princeton University Press, 1993

-----, « L'expérience de l'exil: l'art de David à Bruxelles », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 1025-1047

Kohle Hubertus, « La modernité du passé : David, la peinture d'histoire et la théorie néo-classique », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 1093-1115

Lajer-Burchart, Ewan « Les oeuvres de David en prison : l'art engage après Thermidor », *Revue du Louvre*, 1989, pp. 310-321

- , « Les *Sabines* ou la Révolution glacée », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 471-493
- , « David's *Sabine Women* : Body, Gender and Republican culture under the Directory », *Art History*, XIV, 3 Sept, 1991, p. 397-430
- Lapauze Henri, *Procès-verbaux de la Commune générale des arts de peinture, de sculpture, architecture, gravure 18 juillet 1793-tridi de la première décade du 2<sup>ème</sup> mois de l'an II, et de la Société populaire et républicaine des arts 3 nivôse an 28 floréal an III*, Paris J.E. Bulloz, 1903
- Leith J.A, *The idea of Art as Propaganda in France 1750-1799*, Toronto, 1965
- Mantion Jean-Rémy, « Déroutes de l'art : la destination de l'œuvre d'art et le débat sur le musée », *La Carmagnole des Muses, L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Armand Colin Editeur, Paris, 1988, p. 97-131
- , « David en toutes lettres », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 805-827
- Michel Régis, *David et Rome*, Rome, De Lucca, 1981
- , *Le Beau Idéal, ou l'art du concept* (catalogue de l'exposition), Paris, Réunion des musées nationaux, 1989
- et Bordes Philippe (éd.) *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1989
- , (éd.) *David contre David*: actes du Colloque David, musée du Louvre, 1989, 2 vol., Paris, La Documentation française, 1993
- , *David : l'art et le politique*, Gallimard, 1988

- Mortier Roland, « Le néo-classicisme entre sublime et sensibilité », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, no. 50, mai 1998, p. 97-105
- Outram D., *The Body and the French Revolution: sex, class and political culture*, New Haven and London, 1989
- Ozouf Mona, « De Thermidor à Brumaire. Le discours de la Révolution sur elle-même », *Revue historique*, no. 493, Jan-Mar, 1970, 31-66
- Paulson Ronald, « Art de la Révolution, art révolutionnaire », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 495-519
- Pommier Edouard, « Winckelmann et la vision de l'Antiquité dans la France des Lumières et de la Révolution », *Revue de l'art*, 83, 1989, pp. 9-20
- , *L'art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991
- Potts Alex, « Beautiful bodies and dying heroes », *History workshop*, 30, automne, 1990, pp. 1-21
- , « De Winckelmann à David: l'incarnation des idéaux politiques », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 647-671
- Quignard Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994
- Rosenblum Robert, « Essai de synthèse: les *Sabines* », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 459-471

- , *L'art au dix-huitième siècle, transformations et mutations*, Saint-Pierre-de-Salerno, Eure, France, G. Monfort, 1989 traduit de *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1967
- Röttgen Steffi, « Mengs, David et le classicisme romain », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 59-81
- Roulin Jean-Marie, *L'homme en tous genres : masculinités, textes et contextes*, L'Harmattan, 2009
- Rubin James Henry, « Jacques-Louis David et la main du peuple : saisir le site de la représentation », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 783-805
- , « David's patriotism, or the conspiracy of Gracchus Babeuf and the Legacy of Topino-Lebrun », *Art Bulletin*, LVIII, 4, Winter, 1976, p. 547-568
- Sahut, Marie-Catherine, et Michel Régis, *David, l'art et le politique*, Paris, Gallimard, 1988.
- et Volle Nathalie, *Diderot et l'art de Boucher à David* (catalogue de l'exposition), Paris, Réunion des musées nationaux, 1984
- Sandt Udolpho Von de, « La peinture : situation et enjeux », *La Carmagnole des Muses, L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Armand Colin Editeur, Paris, 1988, p. 333-359
- Schnapper A., *David, témoin de son temps*, Fribourg et Paris, 1980

Simon Robert, « Portrait de martyr : *Le Peletier de Saint-Fargeau* », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 349-379

Traeger Jörg, « *La mort de Marat* et la religion civile », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 399-421

Whiteley John, « The origin and concept of « Classicism » in French Art », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIX (1976), pp. 268-275

Winckelmann Johann Joachim, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité, (Leipzig, 1781)* Librairie générale française, 2005

Wintermute, Alan, (éd.), *1789: French Art during the Revolution* (catalogue de l'exposition), New York, Colnaghi USA Ltd., 1989

Wrigley Richard, « « Aux grands artistes, la critique reconnaissante »: David devant la critique d'Ancien Régime », *David contre David*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre, 6-10 décembre 1989, sous la direction de Régis Michel, Documentation française, Paris, 1993, p. 229-241

**FRANCOIS RENE DE CHATEAUBRIAND**

**Edition de référence**

de Chateaubriand François René, *Essai sur les révolutions*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1978

## Références aux ouvrages du XVIII<sup>e</sup> siècle consacrés à l'Antiquité

J.-J. Barthélemy, *Le voyage du jeune Anarcharsis en Grèce*, Paris, 1787

Gaudun de la Sablonière, *Essai sur l'Histoire des comices de Rome, des Etats Généraux de France et du Parlement d'Angleterre*, Paris, 1789

O. Goldsmith, *Histoire philosophique et politique de la doctrine et des lois de Lycurgue*, Nancy et Paris, 1768

N. Hooke, *Discours et Réflexions critiques sur l'Histoire et le gouvernement de l'ancienne Rome*, Paris, 1784

G. Bonnot de Mably, *Observations sur l'Histoire de la Grèce, ou des causes de la prospérité et des malheurs des Grecs*, Genève, 1766 ; *Entretiens de Phocion*, Paris, 1763

Rabaud Saint-Etienne, *Lettre à Bailly sur l'Histoire primitive de la Grèce*, Paris, 1787

Ch. Rollin, *Histoire ancienne, des Egyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Mèdes et des Perses, des Macédoniens, des Grecs*, Paris, 1731-1738

## Critique moderne

Andlau, B. d', « Le merveilleux chrétien dans *Les Martyrs* », *Revue d'Histoire Litteraire de la France* 68, Paris, 1969, p. 934-941

Antoine Philippe, « La légende, mirage de l'histoire : poésie et histoire dans *Les Martyrs* », *Frankofoni* 12, Ankara, 2000, p. 233-42

Aureau Bertrand, *Chateaubriand penseur de la Révolution*, Paris, Honoré Champion, 2001

- Baczko Bronislaw, « Entre Thermidor et Brumaire » in (pp. 11-18) Bardazzi, Giovanni (ed.); Grosrichard, Alain (ed.), *Dénouement des Lumières et invention romantique*, Droz, Geneva, *Histoire des Idées et Critique Littéraire* 407, 2003
- Balcou Jean, « René et la Révolution: 'Orgie noire d'un coeur blessé' » in (pp. 15-22) Balcou, Jean (ed.); Le Guillou, Philippe (introd.), *Enfance et voyages de Chateaubriand: Armorique, Amérique*. Paris, Champion, (Colloques, Congrès et Conférences sur la Littérature Comparée 6), 2001
- Barbérís Pierre, *Chateaubriand, une réaction au monde moderne*, Paris, Larousse, 1976
- Bédé Jean-Albert, « Chateaubriand, Benjamin Constant et la question constitutionnelle (1814-1816) », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, oct.-déc. 1968, p. 981-994
- Belleguic Thierry et Bernier Marc-André, « Le Siècle des Lumières et la communauté des Anciens : rhétorique, histoire, esthétique », *Parallèle des Anciens et des Modernes, Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 1-29
- Bénichou Paul, *Le Temps des prophètes Doctrines à l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977
- , *Le sacre de l'Ecrivain 1750-1830*, Paris, Corti, 1973
- Benrekassa Georges, « Chateaubriand et le refus du politique : le moment de *l'Essai sur les révolutions* », *Romantisme*, no. 51, 1986, p. 5-16
- , « Le mémorable et le commémorable : Chateaubriand et la légende napoléonienne », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 33, 1986, p. 661-669
- Biondi Marino, « Chateaubriand: Memoria e rivoluzione », *Cristallo: Rassegna di Varia Umanità*, (45:1 [Supplement]), 2003 Apr, 99-116

- Cellier Léon, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, S.E.D.E.S., 1971
- Chaouat Bruno, « Comment on maquille l'histoire », *Chateaubriand inconnu, Revue des sciences Humaines*, no. 247, juil.-sept. 1997, p. 133-151
- Clément Jean-Paul, « Chateaubriand et la liberté », *Société Chateaubriand, Bulletin*, no. 29, 1986, p. 43-50
- , « Chateaubriand était-il contre-révolutionnaire ? », *Société Chateaubriand, Bulletin*, no. 33, 1990, p. 65-72
- Diéguez Manuel de, *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*, Paris, Plon, 1963
- Dollinger Albert, *Les Etudes historiques de Chateaubriand*, Paris, Belles Lettres, 1932
- Dreyfus François-Georges, *Histoire de la démocratie chrétienne en France de Chateaubriand à Raymond Barre*, Paris, Albin Michel, 1988
- Dupuis Georges, Geogel J, Moreau J., *Politique de Chateaubriand*, Paris, A. Colin, 1967
- Finley M.I., *Démocratie antique et démocratie moderne*, précédé de « Tradition de la démocratie grecque » par P. Vidal-Naquet, Paris, 1976
- Fumaroli Marc, « Chateaubriand et Rousseau », *Chateaubriand. Le tremblement du temps, Colloque de Cerisy*, Presses universitaires du Mirail, 1994, p. 200-221
- , *Chateaubriand Poésie et Terreur*, Editions de Fallois, 2003
- , *Exercices de lecture*, Gallimard, 2006
- Gauchet Marcel, *La Révolution des pouvoirs, La Souveraineté, le peuple et la représentation 1789-1799*, NRF Gallimard, 1986
- Gengembre Gérard, *La Contre-révolution ou l'histoire désespérante*, Paris, Imago, 1989

- Gicquiaud Grégory, « La balance de Clio : réflexions sur la poétique et la rhétorique du parallèle », *Parallèle des Anciens et des Modernes, Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 29-49
- Gillet Jean, *Le paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, 1975
- , « Chateaubriand, Volney et le sauvage américain », *Romantisme*, no. 36, 1982, p. 15-26
- Grevlund Merete, « Métamorphoses de l'image de l'Amérique chez Chateaubriand », *L'Amérique des Lumières*, Librairie Droz, Genève-Paris, 1977, p. 143-151
- Guicciardi Jean-Pierre, « Longchamps, Mably, Raynal et les autres : quelques images de l'Amérique révolutionnaire », *L'Amérique des Lumières*, Librairie Droz, Genève-Paris, 1977, p. 175-202
- Hartog François, « Les anciens, les modernes, les sauvages ou le « temps » des sauvages », *Chateaubriand. Le tremblement du temps*, Colloque de Cerisy, Presses universitaires du Mirail, 1994, p. 177-200
- , *Anciens, Modernes, Sauvages*, Galaade Editions, Paris, 2005
- , « La liberté des Anciens, liberté des Modernes. La Révolution française et l'Antiquité », *Les Grecs, Les Romains et nous, l'Antiquité est-elle moderne ?*, Deuxième Forum Le Monde Le Mans, Textes réunis et présentés par Roger Pol-Droit, Le Monde Editions, Paris, 1991, p. 119-142
- Kogoe E. Sylvère, *Chateaubriand et la philosophie des Lumières*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Aix-Marseille, sous la direction de H. Coulet, 1976
- Lebègue Raymond, « En marge des *Martyrs* de Chateaubriand », *In Jehasse, Jean (ed.); Martin, Claude (ed.); Rézat, Pierre (ed.); Yon, Bernard (ed.);*

- Pintard, René (introd.), *Mélanges offerts à Georges Couton*. Lyon: PU de Lyon, 1981, p. 515-523
- Le Hir Yves, « Chateaubriand, *Les Martyrs* XI : étude stylistique », *Etudes classiques* 40, Namur, Belgium, 1972, p. 415-21
- Lelièvre Michel, « Chateaubriand historien et le recours aux récits », *Récit et histoire*, Etudes réunies par Jean Bessière, Université de Picardie, P.U.F., 1984, p. 104-124
- , « Roman et histoire ou la prééminence du romanesque dans la vision historique de Chateaubriand » (colloque d'Amiens, 1980), *Le Genre du roman, les genres de romans*, Paris, PUF, 1980, p. 39-51
- Logé Tanguy, « L'Essai sur les révolutions ou Chateaubriand philosophe de l'histoire », *Les Lettres romanes*, XXX, 1976, p. 103-128
- , « Chateaubriand en 1844 : un ultime regard sur le XVIIIe siècle », *Société Chateaubriand*, Bulletin, no 37, 1994, p. 67-74
- Loroux N. et Vidal-Naquet P, « La formation de l'Athènes bourgeoise. Essai d'historiographie », *Classical influence on western thought* (R.R. Bolger éd), Cambridge, 1978, pp. 169-222
- Michel Arlette, « Révolution et religion. Chateaubriand de *l'Essai sur les révolutions* au Génie du Christianisme », *Revue catholique internationale*, « Communio », no 34, 1989, p. 63-80
- Michel Pierre, *Un mythe romantique, les barbares (1789-1848)*, Presses Universitaires de Lyon, 1981
- Nicolet Claude, *L'idée républicaine en France 1789-1924 Essai d'histoire critique*, Paris, Gallimard, 1995

- O'Neil Mary A., « Chateaubriand's *Atala*: A Study of the French Revolution », *Nineteenth-Century French Studies*, 22:1-2, 1993, Fall-1994 Winter, 1-14, 1993-1994
- Rawson E., *The Spartan Tradition in European Thought*, Oxford, 1969
- Regard Maurice, « Tradition et originalité dans *Les Martyrs* », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises* 20, 1968, Paris, p. 73-83
- Richard Jean-Pierre, « Chateaubriand, la civilisation, l'histoire », *Nouvelle Revue française*, juillet-septembre et octobre-décembre 1966, p. 299-306 et 478-487
- Roulin Jean-Marie, « Vinet face aux *Martyrs* de Chateaubriand : entre une poétique et une esthétique », in Jakubec, Doris (ed.); Raymond, Bernard (ed. and introd.), *Relectures d'Alexandre Vinet*. Lecce, Italy: Milella, 1998, p. 53-67
- , « Le récit d'Eudore dans *Les Martyrs*: une allégorie de la formation de l'écrivain », *Association Guillaume Budé*, 4, 1996 Dec, p. 346-56
- , « Chateaubriand : cinq manières de convoquer Homère », *In Létoublon*, Françoise (ed.); Volpilhac-Augier, Catherine (ed.); Sangsue, Daniel (ed.) , *Homère en France après la querelle (1715-1900)*, Paris, France: Champion, 1999, p. 401-12
- Roussel Jean, *Jean-Jacques Rousseau en France après la révolution (1795-1830)*, Paris, A. Colin, 1972
- , « Chateaubriand et la Révolution: Philosophie de l'histoire et poésie » in (pp. 85-97) Beauprêtre, Gérard (éd.), *Révolution et littérature: La Révolution française dans les littératures allemande, française et polonaise*. Warsaw: Univ. of Warsaw, Publication du Centre de Civilisation Française de l'Université de Varsovie, 1992

Steedman David, « Chateaubriand and christianity from l' *Essai sur les revolutions* to *Les Martyrs* », Dissertation Abstracts: Section A. Humanities and Social Science (Ann Arbor, MI), (28) 1967, 244A.

Tatin-Gourrier Jean-Jacques, *Procès du « philosophisme révolutionnaire » et retour des Lumières, Des lendemains de thermidor à la restauration*, Les Presses de l'Université Laval, 2008

Vidal-Naquet Pierre, *La Démocratie grecque vue d'ailleurs*, Paris, Flammarion, 1990

Volpilhac-Auger Catherine, *Tacite en France de Montaigne à Chateaubriand*, Voltaire Foundation, Oxford, 1993

Yvert Benoît, « De la république selon Chateaubriand », *Le siècle de l'avènement républicain*, sous la direction de François Furet et Mona Ozouf, Gallimard, 1993

#### **Ouvrages d'histoire consacrés à la période envisagée**

Arendt H., *Essai sur la Révolution*, Gallimard, Paris, 1967

Baczko Bronislaw, *Comment sortir de la Terreur, Thermidor et la Révolution*, Gallimard, 1989

Badolle M, *L'Abbé J.-J. Barthélemy et l'hellénisme en France dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1927

Benoît F, *L'art français sous la Révolution française*, Paris, 1970

Boineau J, *Les Toges du pouvoir ou la Révolution du droit antique (1789-1799)*, Toulouse, 1986

Chartier Roger, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Seuil, Paris, 1991

- Furet François, *L'Héritage de la Révolution française*, Hachette, 1988 (Ouvrage collectif)
- , Mona Ozouf, *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flammarion, 1992 (4 volumes)
- , *La Révolution française de Turgot à Napoléon (1770-1814) et Terminer la Révolution, De Louis XVIII à Jules Ferry (1814-1880)*, Paris, Hachette, 1988
- et Richet Denis, *La Révolution française*, Fayard, 1973
- , *Penser la Révolution française*, Paris, 1978
- Godechot Jacques, *La Contre-révolution, doctrine et action, 1789-1804*, Paris, P.U.F., 1961
- , *Les Révolutions (1770-1799)*, Paris, P.U.F., 1963
- , *Regards sur l'époque révolutionnaire*, Toulouse, Privat, 1980
- Mornet D., *Les origines intellectuelles de la Révolution française (1715-1787)*, Paris, 1933
- Mossé Claude, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989
- Nicolet Claude, *L'Idée républicaine en France*, Paris, 1982
- Parker H.T., *The cult of Antiquity and the French revolutionaries*, Chicago, 1937
- Percival W., « Greek and Roman History in the French revolution », *Classical Review*, 1963, pp. 47-50 et 155-158
- Raskolnikov M., « L'adoration des Romains sous la Révolution française et la réaction de Volney et des Idéologues », *Revue historique*, 1982, pp. 199-213 ; « Les Gracques de Rome à la Révolution française », *l'Histoire*, no. 31, 1981, pp. 32-42
- Soboul Albert, *La civilisation de la Révolution française*, I. Paris, 1970 ; II. Paris, 1982
- Starobinski J, 1789. *Les emblèmes de la Raison*, Paris, 1973

Tulard Jean, *Les révolutions de 1789 à 1851*, Arthème Fayard, 1985

Vovelle Michel, *La Mentalité révolutionnaire. Société et mentalités sous la Révolution*, Paris, Messidor, éditions sociales, 1985

Waresquiel Emmanuel de, Yvert Benoît, *Histoire de la Restauration 1814-1830, Naissance de la France moderne*, Paris, Perrin, 1996

#### Autres ouvrages et études

Ballanche Pierre-Simon, *Œuvres complètes*, Slatkine prints, Genève, 1967 (reprise de l'édition Didot de 1833)

Barruel Augustin, *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, Hambourg, Fauche, 1803 (5 volumes)

Bonald Louis de, *Œuvres complètes*, éd.d Jean Michel Place, Paris, 1988

Burke Edmond, *Réflexions sur la Révolution de France*, trad. Pierre Andler, Paris, Hachette, 1989

Constant Benjamin, *Ecrits politiques*, Gallimard, 1967

-----, *De la force du gouvernement actuel de la France et de la nécessité de s'y rallier. Des réactions politiques. Des effets de la terreur*, Flammarion, 1988

Guizot François, *Des moyens de gouvernement et d'opposition dans l'état actuel de la France*, Paris, Hachette, 1985

Lamennais Félicité de, *Œuvres complètes*, Paris, Daubrée et Cailleux, 1836-37 (rééd. chez Slatkine)

Leroux Pierre, *Discours aux philosophes*, Paulin-Hetzal-Masgana, 1841

-----, article « Egalité » de *l'Encyclopédie nouvelle*, t. 4, Paris, Gosselin, 1843

- Maistre Joseph de, *Considérations sur la France*, Bruxelles, éd. Complexe, 1988
- Mallet du Pan Joseph, *Considérations sur la nature de la Révolution de France et sur les causes qui en prolongent la durée*, Londres, 1793
- Michelet Jules, *Introduction à l'Histoire universelle*, Œuvres complètes, t. 1, Paris, Flammarion, 1972
- Roederer Pierre-Louis, *L'esprit de la révolution de 1789*, Paris, 1831
- Staël Germaine de, *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, Tallandier, 1983
- Tocqueville Alexis de, *L'ancien régime et la révolution française*, Paris, NRF Gallimard, 1967
- , *De la démocratie en Amérique*, Paris, GF-Flammarion, 1981
- Vico Jean-Baptiste, *Cinq livres sur le principe d'une science nouvelle, relative à la nature commune des nations*, Paris, Armand Colin, 1963
- Volney, *Les ruines ou Méditation sur les révolutions des empires*, textes réunis et revus par Anne et Henry Deneys, t. 1, Fayard, Paris, 1989

## La résurgence et la liquidation des modèles politiques antiques au XVIII<sup>e</sup> siècle - de Diderot à Chateaubriand

### Résumé

Le discours politique, à partir de 1770, période qui coïncide avec la crise parlementaire, est marqué par la récurrence des références à l'Antiquité : références positives aux modèles démocratiques, figures négatives des tyrans. Avec la Révolution, se produit une véritable saturation des références aux modèles politiques de l'Antiquité. Pourtant, les divisions des rangs révolutionnaires (modérés/girondins, jacobins/thermidoriens) entament peu à peu la crédibilité de ces modèles, dont l'œuvre de Chateaubriand, *l'Essai sur les Révolutions* (1796, rééd. 1826), achèvera de manière systématique le démantèlement.

Dans cette étude, nous nous proposons d'analyser les modalités de résurgence et de liquidation des modèles politiques antiques dans les œuvres de Diderot (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*) (1778 rééd. 1782), la poésie d'André Chénier postérieure au départ du poète à Londres en 1787, sa prose et ses iambes, l'œuvre dramaturgique du frère de celui-ci, Marie-Joseph Chénier, dans l'iconographie de David et enfin dans *l'Essai sur les révolutions* de Chateaubriand.

Mots clés : Diderot, André Chénier, Marie-Joseph Chénier, David, Chateaubriand, modèle, politique, antique, esthétique, stoïcisme, Sénèque, Juste Lipse, mimésis, tragédie, iambe, néo-classicisme, Winckelmann

### Résumé (anglais)

The political discourse in the 1770s, which coincides with the parliamentary crisis, is marked by a recurrence of references to the Antiquity with positive references to democratic models and negative figures of tyranny. These references reach a true peak with the French Revolution before the divisions between the revolutionary parties (moderate Girondists/radical Jacobins) gradually degrade their credibility. Texts of certain eliminated revolutionaries, such as that of André Chénier, demonstrate that decline. Chateaubriand's *Essai sur les révolutions* (1796, reed. 1826) disintegrates, in a systematic manner, the political antique models, which henceforth, become perceived as triggers of revolutionary acts in the post-thermidorian period.

This thesis investigates the modalities of the revival and the liquidation of the political antique models through diverse esthetical genres during the late XVIII<sup>th</sup> and early XIX<sup>th</sup> centuries in Diderot's *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1782), the poetry and the prose of André Chénier, the theater of Marie-Joseph Chénier, David's paintings and Chateaubriand's *Essai sur les révolutions*. Key words: Diderot, André Chénier, Marie-Joseph Chénier, David, Chateaubriand, politics, antique, esthetical, model, stoicism, Seneca, Justus Lipsius, mimesis, tragedy, neo-classicism, Winckelmann



