



Le centre et ses activités   Ressources   L'équipe   Dramatica

## Laurence Marie, Art oratoire et Révolution française: jouer Jules César sur les scènes française, anglaise et allemande

Dans les années 1740-1750, le jeu d'acteur, après avoir longtemps été confondu avec l'éloquence de la tribune politique, de la chaire ou du barreau, prend progressivement son autonomie à l'égard des codes rhétoriques, sous l'influence notamment de la pantomime anglaise. Or, dans la dernière décennie du siècle, on assiste, parallèlement au succès des drames politiques tirés de l'Antiquité romaine, à une renaissance de la déclamation, qui caractérise à divers degrés le jeu des grands acteurs européens. Le nouveau style de jeu, inspiré de la statuaire antique et de la peinture d'histoire, se compose alors d'images statiques destinées à frapper le regard du public ; l'acteur, en transmettant au spectateur un message politique, en vient à incarner une identité nationale en quête d'elle-même. L'analyse des représentations de Jules César de Shakespeare, adapté pour les scènes française, anglaise et allemande, permet une comparaison terme à terme qui rend compte des variations nationales et des enjeux idéologiques du traitement néoclassique de cette tragédie romaine de Shakespeare.

### UNE LEÇON POLITIQUE AMBIGÜE

Selon les théoriciens, les dramaturges et les acteurs de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la tragédie doit offrir une leçon politique à ses spectateurs. L'acteur doit être un « prédicateur » laïc, affirme le Dorval de Diderot **1**, s'inspirant de la fonction pédagogique et culturelle conférée au théâtre des Grecs. Néanmoins, la fable de Jules César est suffisamment ambivalente pour que soit mise en péril la possibilité de diffuser par son biais un message politique clair. Rappelons-en brièvement les principaux événements. En 44 avant Jésus-Christ, César revient à Rome après une campagne réussie en Espagne. Son entourage craint qu'il ne se proclame roi. Les défenseurs de la liberté romaine complotent contre lui et parviennent à gagner Brutus à leur cause. Celui-ci se joint à eux non sans réticence, par sens du devoir à la république. Après l'assassinat de César par les conspirateurs dans le Sénat, Antoine, ami de la victime, pousse le peuple à la rébellion contre les conjurés en usant d'un discours habile qu'il prononce aux funérailles. Il s'unit en triumvirat avec Octave et Lépide et, ensemble, ils vainquent les forces rassemblées par Brutus et Cassius, lors de la bataille de Philippes, en 42 avant Jésus-Christ.

Était-il nécessaire d'éliminer César pour préserver la liberté romaine ? Rien n'est moins sûr car l'assassinat conduit à la mort les défenseurs de la liberté et précipite le remplacement de l'Empereur par un triumvirat. De plus, le peuple, montré comme fondamentalement instable, semble cultiver le goût de la « servitude volontaire », conformément à la vision qu'en ont les Élisabéthains **2**. La pièce apparaît comme une interrogation d'autant plus ouverte sur la légitimité politique que Shakespeare lui-même ne précise pas clairement l'orientation idéologique à lui attribuer. Dans les trois pays, la représentation de *Jules César* est dès lors l'occasion d'exalter le mythe républicain antique **3**, interprété et détourné pragmatiquement en fonction du lieu où elle est donnée et de l'évolution de la situation politique de chaque pays.

### L'Angleterre

L'Anglais John Philip Kemble utilise d'abord largement *Coriolan*, autre pièce romaine de Shakespeare, au service de la propagande nationaliste et anti-française. Après une longue éclipse de *Jules César* (David Garrick n'adapte pas la pièce), Kemble l'adapte de manière spectaculaire en février 1812, dans une capitale britannique en conflit avec la France. Il aurait longtemps hésité sur l'interprétation à accorder à Brutus, personnage ambigu qui, selon le biographe de Kemble, James Boaden, « n'agissait pas selon les mêmes nobles principes que son oncle César ». L'acteur aurait finalement décidé d'en faire un « pur patriote », tout en montrant le peuple comme manipulable à loisir **4**.

### L'Allemagne

En Allemagne, Goethe, à l'époque où il fait partie du *Sturm und Drang*, mouvement qui affirme le primat de la liberté contre les règles, entame une adaptation de Jules César, qu'il intitule *La Mort de César*. Fasciné par la « grandeur d'âme » du personnage et sa constance inébranlable dans sa quête du pouvoir **5**, il voit en César le symbole de la révolte prométhéenne contre un ordre restrictif. En ce sens, le *Sturm und Drang*, qui s'est développé vingt ans avant la Révolution française, ne serait donc pas républicain, mais « individualiste et plutôt anarchiste », ce qui s'expliquerait par les différences historiques entre la France, nation constituée, et l'Allemagne, nation en devenir **6**.

*Jules César* est adapté en 1785 à Mannheim sous le titre *Jules César, ou la conspiration de Brutus* (*Julius Cäsar, oder der Verschwörung des Brutus*) par le baron Dalberg, passionné de Shakespeare, qu'il a découvert à Strasbourg auprès des *Stürmer*. L'adaptation ne reflète pas pour autant l'état d'esprit du *Sturm und Drang*, mais suit de près la traduction donnée par Wieland, qui conserve notamment les paroles de Cassius après l'assassinat sur scène de César : « Après combien de siècles représentera-t-on notre grande œuvre théâtrale, dans des États encore à naître et dans des langues encore à créer ! » **7**. Au sein d'une nation allemande en cours de constitution, ces propos trouvent un écho particulièrement aigu, qui pourrait expliquer en partie la fascination de l'Électeur pour cette pièce, à laquelle il assiste à trois reprises **8**. En 1803, Goethe, privilégiant désormais la doctrine du beau idéal, donne à Weimar une représentation à grand spectacle de *Jules César* à Weimar, dans la traduction de Schlegel **9** : la dimension esthétique y prend largement le pas sur le message politique.

## En France

En France, après la prise de la Bastille, on joue *Jules César* dans l'adaptation qu'en a donnée Voltaire en 1733, *La Mort de César*. À Bordeaux, elle est représentée dix fois entre 1790 et 1793, au service de la propagande révolutionnaire : le corps administratif en exercice assiste au spectacle et donne lui-même le signal des applaudissements **10**. À Paris, les spectateurs du Théâtre de la Nation applaudissent à tout rompre quand Cassius, après avoir tué César, proclame

Peuples, imitez-moi ; vous n'avez plus de maître ;  
Nation de héros, vainqueurs de l'univers :  
Vive la liberté ! ma main brise vos fers.

Pourtant, le message idéologique est si ambigu qu'en 1792, on trouve la pièce de Voltaire contraire à l'esprit de la Révolution : elle se terminait en effet par une tirade d'Antoine soulignant sa prise de pouvoir. Un dénommé Gohier compose alors un dénouement différent : Antoine, arrêté par les républicains, crie d'une voix étouffée « La liberté triomphe ! ». Le fond du théâtre s'ouvre, mais au lieu du corps de César, est donnée à contempler « la statue de la Liberté entourée d'un cercle de peuple. » Pour ne laisser aucun doute sur ce tableau édifiant, Cassius s'écrie :

Républicains, voilà votre divinité ;  
C'est le dieu de Brutus, le mien, la Liberté.

Brutus reparait ensuite sur la scène pour adresser une prière à la divinité chérie. Le rédacteur de la *Chronique de Paris*, qui vient d'assister à une représentation de celle-ci, refuse pourtant le 1er décembre 1792 toute transposition de l'histoire antique à la réalité politique de son temps:

Au moment où Cassius a paru après le meurtre de César, en disant  
Vive la liberté ! ma main brise vos fers  
La salle a retenti d'applaudissements, et ce vers a été redemandé.  
Quelques personnes ont paru craindre l'effet de ces applaudissements donnés au meurtre de César ; mais elles n'ont donc pas senti que cette pièce, qui rend d'une manière si sublime les grands événements de cette époque de l'histoire romaine, n'a aucun rapport direct avec notre situation. Les romains voulaient vivre en république ; César usurpa l'empire ; les patriotes durent l'immoler. Notre constitution est monarchique : nous aimons la monarchie, parce que nous aimons notre constitution ; nous aimons notre roi, parce qu'il est juste, bon, et qu'il est citoyen. Ce ne sont donc pas ces sorties vives contres les rois qu'on applaudit dans la mort de César, comme les aristocrates voudraient le faire croire, c'est cet amour saint et confiant de la liberté qui anime Brutus, Cassius, et Cimber ; c'est cette volonté forte du bien de leur pays, cette abnégation de tout autre intérêt, de tout autre sentiment, cette austérité stoïque, cet amour des lois qui les transportent : ce sont ces vrais modèles que l'on admire, ce sont leurs vertus qu'il vous faut imiter en les appliquant à nos lois, à nos mœurs et à nos principes.  
[...] M. Naudet, chargé du rôle très-beau, mais moins favorable, d'Antoine, l'a très bien rendu, et aurait été fort applaudi si l'on n'avait pas craint de paraître approuver les principes d'Antoine en donnant à M. Naudet les éloges qu'il méritait.

((Chronique de Paris, 1er décembre 1790.)) .

L'exécution du roi, guillotiné moins de deux mois après, le 21 janvier 1793, semble donner tort au chroniqueur.

## Les Comédiens-Français en Allemagne

Quinze ans plus tard, en 1808, Napoléon, Empereur depuis décembre 1804, emmène les Comédiens français dans la petite ville allemande d'Erfurt et choisit de faire jouer *La Mort de César* devant une assemblée de rois. La tragédie de Voltaire, emplie d'allusions politiques, glace l'auditoire, qui n'ose remuer de peur de paraître se déclarer pour César ou pour Brutus. Napoléon semble entouré de conspirateurs, tel César dans la Rome antique. En effet, en août 1806, il a contraint l'Empereur François II à dissoudre le Saint Empire germanique. Après la victoire napoléonienne de Iéna en octobre, les États allemands sont réunis au sein de la Confédération du Rhin. L'occupation napoléonienne cristallise donc l'ambiguïté. On ne sait s'il faut considérer Napoléon comme un libérateur ou comme un tyran qui a enterré l'idéal républicain, et s'il faut voir une continuité entre la République née de la Révolution et l'Empire. Sans compter qu'en 1808, l'Empereur est en conflit avec l'Autriche et la Russie et qu'il doit rencontrer le tsar Alexandre, dont il espère qu'il neutralisera l'Autriche pendant que lui-même fait la guerre à l'Espagne.

L'épisode de la représentation de *La Mort de César* prend toute son importance lorsque l'on sait que pour Napoléon, le théâtre et la politique sont intrinsèquement liés. Alfred Copin, l'un des biographes de Talma, raconte que l'Empereur avait emporté pour la campagne d'Égypte des pièces grecques et Shakespeare, entre autres lectures. Il poursuit en expliquant que Napoléon

rapportait tout à l'intérêt qui pour lui était le premier de tous : la politique. Telle était sa doctrine sur la tragédie. Les intérêts des nations, des passions appliquées à un but politique, le développement des projets de l'homme d'État, les révolutions qui changent la face des empires, voilà, disait-il, la matière tragique

Un entretien entre Napoléon et Goethe à Erfurt approfondit la parenté que l'homme d'État établit entre la tragédie et l'histoire nationale. Napoléon se serait en effet exclamé : « La fatalité, c'est la politique ». Ainsi, lorsque Talma, qui joue Brutus, demande à l'Empereur la raison de son choix étonnant de faire jouer *La Mort de César*, celui-ci lui répond qu'il voulait « démontrer qu'il était toujours républicain ». La représentation aurait donc été le résultat d'une stratégie politique.

## Ambivalences de l'engagement politique des acteurs

Si le contexte des représentations infléchit l'interprétation à accorder à Jules César, l'engagement politique souvent équivoque des acteurs contribue également à en opacifier la signification idéologique. La Révolution, en donnant aux acteurs français le statut de citoyen, leur permet de participer à la vie politique du pays et de devenir, comme les Anglais avant eux, des personnalités publiques de premier plan. La revalorisation sociale

des acteurs allemands est elle aussi très nette, notamment suite à la sédentarisation des troupes. Les représentations sont donc désormais largement informées par ce que les spectateurs connaissent de la vie des acteurs et de ceux qui font jouer la pièce. En ce sens, la pièce de Shakespeare renforce la porosité entre la réalité et la fiction en identifiant explicitement la représentation politique au jeu théâtral. César se comporte comme un acteur en scène soucieux de séduire ses spectateurs et une réplique de Brutus souligne que tout homme public joue un rôle de composition : « Que notre visage ne révèle pas nos desseins ! Soutenons notre rôle ainsi que nos acteurs romains, avec une ardeur infatigable et une immuable constance ». La vie privée des acteurs intéressant désormais le public, le fait qu'ils jouent ou fassent jouer Jules César prend une nouvelle dimension.

Dans cette perspective, les amitiés politiques de Talma témoignent des troubles de l'identité nationale consécutifs au passage de la Révolution à la Terreur, puis à la prise de pouvoir par Bonaparte. Républicain modéré, l'acteur est jugé anti-révolutionnaire par les partisans de Marat à cause de son amitié pour le général Dumouriez ; au contraire, le fait qu'il joue Brutus accentue pour certains les rumeurs de son affiliation au jacobinisme. Enfin, son amitié avec Bonaparte fait écho à l'évolution du peintre révolutionnaire David, après avoir signé en faveur de la mort du roi, deviendra le peintre de l'Empire. Le fait que Talma joue également César dans *La Mort de Pompée* de Pierre Corneille, fin 1807, ajoute à la confusion : l'un de ses biographes dira alors de lui qu'il est « le type par excellence de la médaille antique », « César en personne descendu de son piédestal »

James Boaden, biographe de Kemble, prend quant à lui soin de noter que l'acteur dont il dresse le portrait « n'est en rien un homme politique ». Cela ne l'empêche pas d'associer Kemble au mouvement anti-révolutionnaire, non seulement pour infléchir la signification à donner aux pièces qu'il joue, mais aussi dans un but commercialement stratégique : ce faisant, il l'oppose à son rival, le politicien radical Richard Brinsley Sheridan, qui dirige Drury Lane au moment où Kemble dirige Covent Garden.

### QUELLE SIGNIFICATION POLITIQUE ACCORDER AU JEU ?

Le passage d'un jeu réaliste à un jeu plus hiératique, de nouveau imprégné par une déclamation pourtant progressivement délaissée depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, revêt une signification politique qui varie selon les contextes nationaux.

#### En France

En France, l'éloquence de la tribune, qui connaît une grande faveur lors de l'épisode révolutionnaire, semble directement contaminer la scène. Jules César, comme d'autres pièces tirées d'épisodes de l'histoire romaine, montre des orateurs haranguant la foule du forum. L'acteur ne manque pas de s'adresser directement au public aux moments politiquement signifiants de ses tirades, défaisant par là-même la séparation entre la scène et la salle prônée par Diderot, qui écrivait en 1757 : « dans une représentation dramatique, il s'agit non plus du spectateur que s'il n'existait pas ».

La porosité entre le réel et la fiction conduit réciproquement à envisager la Révolution française comme un spectacle théâtral. Burke, dans les *Réflexions sur la Révolution* s'appuie sur le jeu des acteurs anglais David Garrick et Sarah Siddons pour décrire l'effet produit par les événements révolutionnaires. Bien que de nombreux auteurs affirment qu'il n'est pas souhaitable d'assimiler l'art oratoire à un spectacle de théâtre, on va écouter les orateurs comme on va au spectacle. L'explique pour partie la transformation du théâtre en école de rhétorique qui apprend « l'art de communiquer ses idées à une grande assemblée », comme le prône Porthiez de l'Oise. De fait, l'orateur Hérault de Séchelles raconte qu'il a beaucoup appris en observant les comédiens et qu'il a pris des leçons auprès de Mlle Clairon. Par conséquent, la Révolution française a joué un rôle important dans le renouvellement de la parenté entre l'art de la scène et l'art de la tribune, sans pour autant que l'on puisse parler d'un style de jeu délibérément hiératique comme en Angleterre et en Allemagne.

#### En Angleterre

En Angleterre, le jeu « néoclassique » de Kemble prend une signification tout autre. Il est au premier abord d'autant plus surprenant qu'il fait suite à une tradition réaliste très prégnante qui puise sa source dans le dumb show élisabéthain et trouve un nouvel élan dans les années 1740 avec les acteurs Charles Macklin et David Garrick, modèle admiré dans toute l'Europe. L'adoption d'un style de jeu empreint de noblesse porte la marque de l'élitisme de Kemble et de son mépris du peuple, soulignés par les commentaires et les caricatures de l'époque. En effet, le biographe J. Boaden oppose la « passion » caractéristique du jeu anarchique et vulgaire de Garrick, associée au peuple, à la « dignité » du jeu de Kemble, inspirée de la doctrine du beau idéal définie par le peintre Joshua Reynolds et censément impossible à appréhender par un peuple peu raffiné. Kemble aurait confié à son ami Boaden qu'il « n'aimait pas la manière française de jouer la tragédie » : « il n'y a aucun doute que la plus grande partie de leur ancien grand style a disparu, en même temps que d'autres grandes choses, avec leur révolution ». À l'ordre, à l'immobilité et au beau idéal néoclassiques contreviendrait donc le désordre révolutionnaire symbolisé par les mouvements anarchiques de la pantomime, souvent taxée d'indécence et de bassesse. Somme toute, le jeu noble et statique de Kemble apparaît comme une réaction conservatrice au péril révolutionnaire venu de France, avec laquelle les Britanniques sont en guerre de 1793 à 1817. Les portraits de Kemble peints par Lawrence suggèrent le calme et la dignité de l'acteur, ferme comme un roc au milieu de la tourmente politique.

Le refus tout à la fois de la Révolution et de la prise de pouvoir par Napoléon est manifeste dans une anecdote de 1802 rapportée par James Boaden :

M. Kemble fut reçu chaleureusement à Paris. Mais mon ami étant un véritable Britannique, il était peu probable qu'il réponde à cette exigence de démonstration, qui est si naturelle à un Français. Les Parisiens s'interrogèrent donc en conséquence sur son silence – il apparut pensif et réservé ; mais ils admirèrent la grâce de ses manières, et furent charmés par la courtoisie qui éclairait fortement l'expression d'une physionomie tragique par essence. Entre autres compliments, les Parisiens jugèrent M. Kemble merveilleusement ressemblant avec le grand Bonaparte ; le représentant du plus grand des Romains avait une occasion de remarquer l'action infatigable de Napoléon, et vit en aucune manière ou tenta de se persuader qu'il percevait, aucune des indications extérieures de son puissant personnage, qui dominait toutes les factions sanguinaires françaises. Il me dit qu'on lui présenta l'un des chapeaux de Napoléon, pour qu'il puisse juger comparativement de la grosseur de sa tête.

Boaden montre ainsi que, ironie de l'Histoire, le comédien qui incarne sur la scène l'esprit national anglais,

indifféremment opposé à la Révolution et à l'Empire, est comparé par des Français aveuglés par leur admiration pour Napoléon à celui qui cristallise les haines britanniques. Boaden semble par là-même implicitement postuler une continuité entre la Révolution et l'Empire : les deux périodes sont liées par leur caractère « sanguinaire ». Boaden oppose Brutus, « le plus grand des Romains », avec lequel Kemble ne fait plus qu'un – il le « représente » - et Napoléon le barbare. En ce sens, Napoléon, comme la Révolution et la Terreur avant lui, a trahi l'idéal républicain, ce que rend manifeste la confrontation imaginaire entre l'acteur et l'homme politique.

## L'Allemagne

Les théoriciens allemands, Lessing au premier chef, déplorent l'absence d'identité allemande. Non seulement l'unité politique est inexistante, mais les Allemands n'ont pas non plus de « caractère » propre, soumis qu'ils sont à l'influence française . Ils rejettent celle-ci avec force à partir des années 1760, au profit du réalisme anglais, et de Shakespeare en particulier. Cependant, le morcellement étatique, et partant, politique et confessionnel, de l'Allemagne, freine le développement économique du pays et l'émergence d'une culture bourgeoise. C'est à cette fragmentation du pays qu'Iffland attribue l'absence de patriotisme allemand :

Nous n'avons, globalement, pas de patriotisme pour les Allemands et surtout pour l'Allemagne ; ce que nous appelons ainsi est l'entêtement pour la province, dont nous sommes natifs.

“Le roi et la nation !” crie-t-on à Paris – et les Français de Lyon et de Bretagne, de Nancy et d'Orléans ont une seule préoccupation. “L'Empereur et l'Allemagne !” – crie-t-on à Vienne, et les Allemands de Brême et de Munich, de Berlin et de Dresde, ont des préoccupations tout à fait différentes .

L'idéal républicain est prôné ici et là pour remédier à la dispersion des forces. Ainsi, dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe, le jeune Wilhelm songe à organiser le théâtre comme une « république idéale » :

Entre honnêtes gens le gouvernement républicain est sans nul doute le meilleur, le seul ; et si j'avais à me prononcer sur cette question, je demanderais que la fonction de directeur passât de main en main, et j'y ajouterais une sorte de petit sénat .

La troupe théâtrale menée par Wilhelm est, à petite échelle, à l'image d'un pays qui cherche à s'unifier. Est défini en creux le modèle du bon souverain, « directeur » d'« association » qui doit savoir indiquer à chacun quelles sont ses aptitudes, ne jouer lui-même que les rôles pour lesquels il est fait, ne pas s'arroger un droit exclusif sur telle ou telle sorte de caractère, droit que personne ne saurait d'ailleurs revendiquer. Chacun n'en finirait pas moins par aller où son tempérament l'entraîne, où le travail l'affermir, et les autres admettraient sans peine que la position lui appartient.

Un État nomade et donc « sans difficultés de frontières » est constitué le temps du voyage. Il est fondé sur une répartition égalitaire des pouvoirs par des « hommes libres », sans « liens ni obligations » : Wilhelm est « élu premier directeur », un sénat est constitué et les femmes ont « le droit des lois ». Néanmoins, cet acte politique est montré par Goethe comme un passe-temps pour des comédiens oisifs en mal d'occupation : « le temps s'écoula inaperçu et on crut ne l'avoir jamais passé d'une plus agréable manière ». C'est avec la même ironie que Goethe évoque l'ambition du jeune homme, qui se voit « le futur éminent acteur, le créateur d'un grand théâtre national (dont il avait si souvent entendu réclamer la venue, et jamais sans faire un retour satisfait sur lui-même) » .

L'idéal républicain est finalement transposé non pas à l'échelle du pays, mais à celle d'une ville, Weimar. En effet, si la prise de la Bastille reçoit un accueil globalement favorable en Allemagne - des intellectuels comme Klopstock, Herder et Wieland louent les idéaux de liberté et de tolérance qu'elle semble rendre possibles -, l'enthousiasme initial se mue en francophobie à partir de l'occupation militaire de la rive gauche du Rhin après Valmy en 1792 (l'Allemagne ne sera évacuée qu'en 1813) et les débuts de la Terreur en 1793. Deux types de réactions émergent : le jacobinisme allemand, mené par G. Forster, et le classicisme weimarien, initié par Schiller et Goethe.

Comme en Angleterre avec Kemble, le style de jeu adopté sur la scène de Weimar est en rupture avec le « réalisme » qui avait envahi le théâtre allemand à partir de la représentation spectaculaire de Hamlet par Brockmann en 1773. Goethe écrit à l'usage de ses comédiens un recueil très détaillé de Règles pour les acteurs, inspiré par un essai de Wilhelm von Humboldt paru dans Propyläen en 1800. Il y stipule que l'acteur doit s'adresser directement au public, ne pas défaire l'harmonie du tableau scénique par un geste déplacé, et fuir la déclamation naturelle. Les acteurs qui jouent Jules César en octobre 1803, Cordemann dans le rôle-titre, Graff (Brutus), Haide (Marc-Antoine) et Becker (Cassius) sont engagés à suivre fidèlement aux règles de gestuelle et de diction données par Goethe, leur directeur. Mais ici la mise en cause de la séparation entre la scène et la salle ne témoigne en rien de l'influence de l'éloquence de la tribune, au contraire de ce qui se produit dans la France révolutionnaire. Goethe, Schiller et Iffland, qui participent tous trois au classicisme de Weimar, critiquent en effet nettement la Révolution (dès avant la Terreur pour Goethe, d'ailleurs). Il ne faut pas pour autant voir dans le renouveau du classicisme français et des œuvres d'Ancien régime en Allemagne un parti-pris purement anti-révolutionnaire.

Dès 1785 en effet, Moritz met en avant l'importance de l'autonomie esthétique, idée dont s'inspirent ensuite Goethe et Schiller. Le Sturm und Drang avait postulé une dissociation entre la littérature et la morale, mais c'est surtout Weimar que se développe cette idée. Pour Schiller, la beauté réside dans l'art, et non dans le réel, de sorte que la réalité est délaissée au profit d'une activité esthétique pure : « La littérature devient un espace imaginaire où l'impuissance politique se transforme en rêve de toute puissance », explique Jean-Louis Bandet . La ville apparaît comme un lieu à l'écart des remous du monde, un espace circonscrit où refonder un monde meilleur, et où donner un élan nouveau au théâtre et à la nation. La statue hellénistique, découverte par Goethe lors de son voyage en Italie de 1786-1788, est prise pour modèle, à la suite des théories de Winckelmann : sa simplicité noble fait d'elle l'un des derniers vestiges de l'harmonie désormais révolue entre l'humanité et la nature. Pour Schiller, l'État grec est un modèle de gouvernement et c'est l'art qui permettra de parvenir à l'établir .

La comparaison des différentes interprétations politiques données à l'histoire de Jules César souligne la diversité des formes prises par la résurgence de l'esthétique classique dans l'Europe du tournant des XVIIIe siècle et XIXe siècle. Ce qu'on appelle du terme englobant et contesté de « néoclassicisme » n'apparaît donc en rien comme un retour pur et simple en arrière, mais plutôt comme une série de tentatives de

réappropriation de l'héroïsme antique, considéré à divers égards comme incarnant une origine idéale, empreinte de pureté. Les modèles grec, et surtout romain, comme le montre l'histoire de la réception de Jules César, sont repris par les dramaturges de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour camper des héros faits hommes, auxquels le spectateur peut s'identifier. Ces derniers sont montrés comme des hommes grands et simples, à l'image de ce qui est loué dans l'art antique, ce dont témoigne le Serment des Horaces de David. La théorie du beau idéal se voit ainsi conférer un sens politique et moral, qui s'écarte de l'utilisation qu'en faisaient les théoriciens comme le Père André ou l'Abbé Batteux, qui, avant Winckelmann, prônaient la renaissance du beau idéal, sans pour autant lui assigner un contenu politique.

1. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, « Second entretien », dans *Œuvres*, tome IV : Esthétique-Théâtre, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, p. 1147. [renvoi]
2. Sur ce point, voir la notice très complète rédigée par Catherine Treilhou-Balaudé pour la traduction de la pièce dans la bibliothèque de la Pléiade (Shakespeare, *Tragédies I*, Gallimard, p. 1304 sq.). [renvoi]
3. Sur le « mythe des républiques antiques, voir Marc Régaldo, « Retour à l'antique et art républicain, dans le Théâtre de la Révolution française », dans Roger Bauer (dir.), *Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen?*, Peter Lang, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Band 18, 1986, p. 168-183. [renvoi]
4. James Boaden, *Memoirs of the Life of John Phillip Kemble Esq.*, Philadelphia, Robert H. Small, et New York, Wilder & Campbell, 1825, p. 554. [renvoi]
5. Goethe, *Werke*, Weimarer Ausgabe, 1887-1919, I, 38, p. 338. [renvoi]
6. M. Régaldo, « Retour à l'antique », note 59, p. 183. [renvoi]
7. « Nach wie vielen Jahrhunderten wird dieses unser kühnes Schauspiel, in Staaten, die noch nicht geboren, und in Sprachen, die noch nicht erfunden sind, gespielt werden » (Dalberg, *Julius Cäsar, oder die Verschwörung des Brutus*, ein Trauerspiel in sechs Handlungen von Shakespeare, für die Mannheimer Bühne bearbeitet und zum erstenmal daselbst aufgeführt den 24. April 1785, Mannheim, Schwanische Hofbuchhandlung, 1785, acte III, scène 2). [renvoi]
8. *Mémoires* de August Guilhelm Iffland, auteur et comédien allemand, avec une notice sur les ouvrages de cet acteur, Paris, Étienne Ledoux, 1823, p. 117. [renvoi]
9. Sur les détails de la mise en scène, voir Heinrich Huesmann, *Skakespeare-Inszenierung unter Goethe in Weimar*, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, p. 138-148. [renvoi]
10. Marion Monaco, *Shakespeare on the French Stage in the Eighteenth Century*, Paris, Didier, 1976, p. 158-159. [renvoi]

Actualisé en novembre 2008. © Paris IV-Sorbonne