

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

14 | 2024

Peut-on parler d'un théâtre néoclassique au XVIIIe siècle ?

La Révolution et les tragédies romaines

French Revolution and Roman Tragedies

Pierre Frantz



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/13320>

DOI : 10.4000/12oz7

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Pierre Frantz, « La Révolution et les tragédies romaines », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 14 | 2024, mis en ligne le 15 novembre 2024, consulté le 18 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rief/13320> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12oz7>

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

La Révolution et les tragédies romaines

French Revolution and Roman Tragedies

Pierre Frantz

- 1 J'aimerais proposer quelques observations sur la contribution de la tragédie à l'idéologie républicaine telle qu'elle s'est formée progressivement avant la Révolution pour s'incarner dans la dernière décennie du siècle. Les modèles de démocraties ou de républiques antiques ont donné leur figure théâtrale à la pensée politique du XVIII^e siècle. L'analyse de pièces représentées et/ou publiées pendant la Révolution révèle le travail d'une pensée collective qui se structure pour concevoir une organisation radicalement nouvelle de la société et des modalités d'organisation et de gouvernement, du sujet et du citoyen. Bien plus que les textes des philosophes – lesquels imprégnaient pourtant, sans aucun doute, un petit nombre d'acteurs de premier plan de la vie politique révolutionnaire – les figures de l'action, du débat politique et du tragique de l'histoire, découvertes dans les collèges ou au théâtre, ont donné à ceux qui agissaient (dans les sections ou les clubs) un espace de pensée commun, que ce soit dans le consensus ou le dissensus. Les théories morales et politiques, certes réduites à l'os, se retrouvent dans les fictions et au théâtre, et l'Antiquité offrait déjà à la tragédie des histoires, lesquelles étaient connues d'un assez grand nombre de spectateurs des villes et imprégnées de la pensée morale de Plutarque, de Tite-Live ou de Sénèque. Le théâtre, en s'en emparant, proposait alors aux spectateurs un dépaysement, et dans cet espace de projection, l'Antiquité faisait écho au présent : les citoyens pouvaient y lire les événements inédits auxquels ils assistaient et participaient. Parfois ces pièces n'ont pas été représentées, que ce fût un choix des auteurs ou un refus des comédiens du théâtre de la Nation ou du Théâtre de la République et, dans ce cas, la tragédie a donné une animation littéraire à des souvenirs de collège. Mais, dans le cas inverse, les représentations ont permis l'incarnation des personnages et la création d'un espace de fiction coloré. Certaines de ces pièces ont été écrites en fonction des circonstances, mais d'autres ont été puisées dans le répertoire, réinterprétées et réactualisées dans le contexte des événements.

Nous limiterons ici le propos à quelques pièces de la Révolution qui ressuscitent l'histoire romaine : celle-ci constitue un univers de référence politique bien plus familier aux Français que l'histoire de la Grèce.

La référence antique chez Voltaire

- 2 Jusqu'au début de la Restauration, Voltaire exerça une influence déterminante sur le traitement de l'histoire romaine par la tragédie. Les reprises de son théâtre, *Brutus* et, de façon plus anecdotique au cours de la même période, de *La Mort de César*, ont marqué la dernière décennie du XVIII^e siècle. Or Voltaire reprit des sujets empruntés à la Rome républicaine et non à l'Empire. Si *Brutus* présentait une image des débuts de la Rome républicaine, *La Mort de César*, *Rome sauvée* ou *Catilina*, *Octave* ou *le Triumvirat* évoquaient la fin de la République, y compris des moments de résilience et de résistance héroïque, incarnés par des héros républicains, comme Cicéron ou Brutus. Certes, de Corneille et Racine à Catherine Bernard ou à Crébillon, des images et des pensées de la Rome républicaine circulaient avant Voltaire dans l'imaginaire et dans la pensée de la tragédie, constituant ou reprenant des topiques culturelles. Toutefois, il faut reconnaître que Voltaire les renouvela en leur donnant une nouvelle portée, celle d'une pensée politique en mouvement¹. C'est avec *Brutus*, en 1730-1731, que Voltaire donna à la figure fondatrice de la République romaine cette énergie nouvelle. Sa réflexion se poursuivit dans sa pièce la plus directement shakespearienne, *La Mort de César*. La reprise de ces pièces, et principalement celle de *Brutus*, soixante ans plus tard, témoigne de l'actualisation des figures et des récits de l'histoire romaine dans le contexte politique de la naissance de la Première République.
- 3 En 1790 et 1791, la figure de Voltaire, poète, philosophe et défenseur de Calas occupait une place éminente dans la culture de la première Révolution : le transfert de ses cendres au Panthéon, l'été 1791, et la multiplication des pièces de théâtre prosopographiques, qui évoquaient le grand homme, en témoignent avec force². Si *Brutus* avait connu quinze représentations au moment de la création en 1730 et 1731, puis quatorze représentations entre 1742 et 1746, si elle s'était maintenue au répertoire avec entre une et quatre représentations par an (sans compter les théâtres de société, ni les théâtres de province), on en comptait vingt-deux au Théâtre-Français entre 1790 et 1793. Pour la seule ville de Paris, André Tissier a relevé 80 représentations de *Brutus* entre 1789 et 1792, 87 entre 1792 et 1795, dans 17 théâtres, et 20 représentations de *La Mort de César* entre 1789 et 1792, 44 entre 1792 et 1795³. Ces chiffres considérables témoignent de la large diffusion de ces œuvres, conçues un demi-siècle auparavant. Rien de comparable sous l'Ancien Régime, mais il faut tenir compte du privilège de la Comédie-Française qui interdisait aux autres théâtres de jouer une tragédie. Encore faut-il préciser que la présence de *Brutus* sur les scènes de la décennie révolutionnaire, très fréquente d'après toutes les études locales, n'est pas entièrement documentée, ni pour la province⁴, ni surtout, pour la période du Directoire. Il y a donc, de ce point de vue, deux *Brutus*, l'un qui appartient à l'Ancien Régime et l'autre, bien plus massif, à la Révolution. On peut toutefois douter du fait que la tragédie éveille les mêmes pensées chez les spectateurs de 1790 que chez ceux de 1730 et que la République romaine ait eu pour eux la même signification.
- 4 Pour bien prendre la mesure de la présence de la référence antique chez Voltaire, il faut d'abord préciser de quelle Rome Républicaine il s'agit dans ces tragédies. Voltaire

composa *Brutus*, pour l'essentiel, lors de son exil en Angleterre et au moment de sa découverte de Shakespeare, en 1728. Il envisageait alors un exil long et visait sans doute un public anglais, à l'image de celui qui avait admiré le *Caton* d'Addison en 1713 ou lu le *Lucius Junius Brutus* de Nathaniel Lee (1683). Mais Voltaire put revenir en France et acheva sa tragédie en 1729 à Paris. Dès lors, il la réorienta et la retoucha, de sorte qu'elle fut représentée en décembre 1730 à la Comédie-Française. Le sujet de *Brutus* avait déjà été porté à la scène en France à plusieurs reprises. Le *Brutus* de Catherine Bernard⁵, qui interrogeait l'héroïsme du personnage et la pièce latine du Père Porée, destinée aux collèges, étaient bien connus de Voltaire⁶ ; probablement aussi *La Mort des enfants de Brute*, tragédie anonyme de 1648. Quant à *La Mort de César*, elle porte la marque directe de la grande tragédie de Shakespeare, dont elle reprend la structure des trois premiers actes, tout en adaptant et politisant son vocabulaire scénique. Voltaire clôt son récit (car il ne s'agit pas à proprement parler d'un dénouement) sur le retournement de l'opinion par Marc Antoine, après l'assassinat de César. Avec *Brutus*, le philosophe met en regard deux conceptions de Rome : la Rome monarchique et la Rome républicaine.

- 5 Cette confrontation est mise en place au premier acte de la pièce par un admirable dialogue d'idées porté, d'un côté, par l'ambassadeur de Tarquin, Arons, de l'autre par les deux consuls républicains Brutus et Valerius Publicola⁷. L'articulation sémantique de la fable, dont le récit s'ordonne dans l'intrigue, est éclairée par ces deux scènes d'exposition, conçues de telle manière que le nœud de la pièce est autant philosophique que narratif et que sa résolution, au dénouement, expose le tragique d'une philosophie morale républicaine. Chacun des deux partis, au premier moment de la pièce, exprime sa position et ses arguments tout en renvoyant une image de la partie adverse. Ainsi Arons, suivi par Messala, l'ami de Titus, défend-il une conception de la monarchie accompagnée d'une impitoyable critique de la République, cependant que, face à lui, Brutus représente la République et mène une dénonciation féroce et argumentée de la monarchie. Aux yeux de Brutus, la République est, dans son essence, un principe fondateur de la légitimité de tout régime politique. Elle ne se confond pas avec le régime républicain romain mais le fonde, comme elle a fondé la monarchie romaine dans sa première époque, celle de Numa : c'est bien le peuple romain qui avait *choisi* la monarchie. Cette première monarchie n'était pas absolue puisque Romulus était un citoyen et que Numa se soumettait lui-même aux lois. Cette soumission était nécessaire car elle établissait le lien du souverain et du peuple. Elle justifiait le pouvoir politique, mais aussi le pouvoir judiciaire : Numa avait fait le serment d'être juste devant les dieux et ce serment était le lien qui l'unissait à son peuple. Mais cette monarchie première dégénéra et, en devenant absolue, elle perdit sa justification républicaine. Elle avait trahi la République. Le renversement de Tarquin et le régime républicain qui en était issu furent ainsi pleinement justifiés. On peut reconnaître derrière l'image de cette « monarchie républicaine », reposant sur un contrat entre le roi et le peuple, celle de la monarchie anglaise après la « Glorieuse Révolution » de 1690 : si nous interprétons bien, la monarchie anglaise aurait retrouvé l'esprit républicain, trahi par la restauration Stuart. Cette suggestion n'est pas au premier plan : rien, dans le texte, rien, dans le spectacle ne vient accréditer ici une *allusion politique*. Néanmoins cette connotation vient éclairer la pensée politique de Voltaire en 1730 : la réception contemporaine atteste qu'elle fut perçue comme une critique de la forme française de l'absolutisme.

- 6 À l'opposé, Arons propose une philosophie monarchique dépourvue de toute idée de contrat, conforme à l'absolutisme français. En dehors de tout contrat, c'est un lien naturel qui unit le monarque à ses sujets, tel un père à ses enfants. Le roi n'est responsable que devant les dieux, devant Dieu si on accepte cette lecture métaphorique. Dès lors, on comprend la raison pour laquelle la question de la paternité est cruciale, tout comme dans *La Mort de César*. Arons et Messala avertissent quant aux dangers du régime républicain, notamment celui d'un despotisme imposé par un héros médiocre issu de l'élection démocratique. Brutus est ainsi présenté comme un tyran populaire, qui ne vaut pas le monarque Tarquin : un Cromwell, en somme. Dans ce premier temps de la tragédie, Voltaire accorde à l'argumentation « monarchiste » une dignité égale à celle menée en faveur de la République. Où donc se trouve la République romaine de Brutus entre ces deux incarnations anglaises, le régime de Cromwell ou la Glorieuse Révolution ? Voltaire ne défend aucune thèse et si le développement de l'intrigue met à mal le parti monarchiste, il fait aussi apparaître le revers de l'héroïsme républicain : l'horreur suscitée par un père infanticide. Le poète ne réduit pas le mouvement de la pensée à un modèle ou une image de type allégorique : Rome n'est ni Londres ni Paris. La République romaine, comme scène, n'est ni la France ni l'Angleterre. Toute la construction spatiale et spectaculaire de la pièce le démontre, comme l'ont mis en évidence plusieurs études⁸. La Rome antique est un détour de pensée et d'image, car l'esthétique d'incarnation visuelle, ou pittoresque, voulue par Voltaire, vise à empêcher d'y reconnaître une transposition directe :

Le théâtre représente une partie de la maison des consuls, sur le mont Tarpéien ; le temple du Capitole se voit dans le fond. Les sénateurs sont assemblés entre le temple et la maison, devant l'autel de Mars. Brutus et Valérius Publicola, consuls, président cette assemblée : les sénateurs sont rangés en demi-cercle. Des licteurs avec leurs faisceaux sont debout derrière les spectateurs.⁹

- 7 Rome est un fantôme que le poète invoque pour éclairer les images politiques bien réelles de son époque. Pour le public français de 1730-1731, comme pour le public anglais auquel l'auteur avait d'abord songé, la monarchie « républicaine » ne coïncide donc pas avec la République romaine, mais elle offre une image critique de l'absolutisme. Rome joue ainsi le rôle de concept régulateur ou régulateur, à l'image de l'état de nature chez Rousseau.

Une Antiquité romaine installée dans le présent

- 8 La reprise de *Brutus* à l'automne 1790 et sa réussite éclatante, après des années où la tragédie vivait sur la scène, au fil de représentations routinières, s'explique par une réactualisation de ce récit à un moment où la crise politique suscite des débats sur la nature du régime, mais aussi à la faveur de l'incroyable succès du célèbre tableau de David, *Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, qui imposait le personnage de Brutus à l'opinion publique. L'artiste avait répondu à une commande royale destinée au Salon de 1787. Présenté au Salon de 1789, puis, à nouveau en 1791, il eut un immense succès. David avait préféré ce sujet à celui qui lui avait été proposé, « Coriolan, empêché par ses amis de se venger de Rome ». Pour autant, ce tableau, commandé par les voies officielles, s'il présentait un héros qui venait de sacrifier ses fils à l'État, à la patrie, ou à la République romaine – sans doute le public, pas plus que le peintre ne distinguaient-ils nettement ces notions – ne constituait pas un manifeste républicain. Il le devint sous la pression des événements. En 1790, Louis XVI règne et la

« régénération » ne sait pas encore qu'elle est une révolution. On n'est pas encore en République mais la République est bien là, sur la scène comme dans la salle : non comme régime, non comme but ou comme horizon explicites, mais précisément dans le sens voltairien d'une « monarchie d'esprit républicain », c'est-à-dire une monarchie qui cesse d'être absolue et dont l'horizon est la Constitution, dont on débattait et qui vit le jour en 1791.

9 Les reprises de 1791 coïncident avec le transfert des cendres de Voltaire au Panthéon et se situent dans un contexte politique différent de celui de l'automne précédent. La fuite du roi à Varennes, son échec et le retour dans un Paris glacial réactualisent les débats publics sur la monarchie : elle est désormais en sursis. La reprise est alors recréation, dans le sens où une mise en scène peut être considérée aujourd'hui comme une création nouvelle d'une œuvre, une authentique création. Or la réception de l'œuvre par le public change sa signification, comme le montre la presse¹⁰. Par la suite, le texte lui-même est modifié sous l'influence de la censure renaissante. Mirabeau fut le promoteur de cette reprise et le célèbre tribun assista en personne à la reprise¹¹, alors qu'il militait, non pour la République, mais pour une monarchie constitutionnelle. *Brutus* propose un *exemplum* et une morale aux nouveaux citoyens, celle du sacrifice patriotique. C'est une figure paternelle alternative à celle du roi.

10 La scène établit alors une relation nouvelle à Rome. C'est à la faveur des représentations de *Brutus* à la Comédie-Française, même si on tient compte de la part de la légende, que Talma impulse une révolution du jeu et de l'image scénique tragiques. La performance, notamment la « mise en action » par la Comédie-Française du tableau de David au dénouement, réalisée comme une « mise en scène », installe l'Antiquité romaine dans un présent¹². Le jeune Talma exerce alors une influence déterminante sur la troupe. En 1790, comme en 1791, *Brutus* met ainsi en place une relation à l'Antiquité tout à fait différente de celle des années 1730 : Rome n'est plus située, dans son incarnation même, dans un ailleurs, dans un *détour* critique, un espace de sensibilité et de pensée politiques et morales, une fiction philosophique. Sa présence vise à rapprocher l'actualité politique de la situation de la République romaine¹³. Talma écrit :

Je m'occupe peu des dates ; toute mon attention se porte sur l'époque. La chronologie m'est inutile, mais personne mieux que moi n'a devant les yeux Manlius, Néron, Brutus, avec leur maintien, leur costume, l'expression de leurs figures. Je les vois agir et marcher, je marche et j'agis avec eux.¹⁴

11 Il ne se contente pas de lire dans son cabinet les auteurs antiques : « Je me transporte plein de leur lecture dans Rome même, je deviens romain, je vis là comme dans ma ville natale »¹⁵. Les adaptations de *Brutus* par la censure, mais surtout sa « mise en scène » – car il ne faut pas hésiter à employer ce terme, lequel n'est pas anachronique, comme l'a montré le beau livre de Roxane Martin¹⁶ – ont pour effet de réaliser cette proximité *immédiate* de la Rome antique et de la France des spectateurs. En 1791, Antoine Arnault, à son tour, consulte David à l'occasion de *Lucreèce*¹⁷ et celui-ci le félicite de remettre en scène un épisode de la vie de Brutus. Le maître avait donné à l'auteur un dessin qu'il avait fait d'après le tableau de Drouais et Arnault s'en inspira pour la mise en scène de *Marius à Minturnes*¹⁸. Dès 1790, Talma, dont l'influence ne cesse de croître au Théâtre-Français, aidé par David, modèle ses attitudes, dessine ses costumes d'après la statuaire antique des collections nationales. Et David s'inspire du costume antique pour dessiner les tenues des députés des assemblées révolutionnaires. Il était certes arrivé, sous l'Ancien Régime, que, par la fiction du portrait allégorique ou simplement « héroïsé »,

on représente des personnages en costume romain, mais pendant la Révolution, l'héroïsme est un modèle pour tous les spectateurs, pour tous les Français.

- 12 Dans une communication parfaitement documentée du colloque *Bruto il Maggiore nella letteratura francese et dintorni*, Hans-Jürgen Lüsebrink souligne à raison ce paradoxe de performances inscrivant la pièce dans une actualité immédiate tout en attachant une attention extrême à l'historicisation du texte par le décor et les costumes¹⁹. Les critiques dans la presse soulignent le moindre anachronisme alors que la séparation entre la salle et la scène semble disparaître et que l'accueil du public, bruyant et dynamique, actualise chaque vers du poète, saisit chaque maxime politique en l'appliquant au présent de la Révolution. En vérité, l'historicisation ne créait pas d'effet de distance mais, à l'inverse, elle favorisait l'immersion du public dans l'imaginaire scénique, en assurant la cohérence et la cohésion de l'espace fictif, comme l'attestent les réactions du public documentées par la presse.

Une influence générale sur l'évocation de Rome

- 13 Ce succès de la tragédie de Voltaire eut une sorte « d'effet de souffle ». Le Voltaire réactualisé exerce une influence diffuse sur le théâtre et sur les pratiques culturelles de la Révolution. L'histoire de Brutus s'associe aux rituels révolutionnaires où l'on procède à l'ostension de bustes du héros. Cette figure condense souvent, chez les sans-culottes, les deux héros républicains, Lucius Junius et Marcus Brutus. Lucius *Brutus* « appelle » Marcus et *La Mort de César*. Cette figure, celle de l'autre Brutus, introduit la topique du tyrannicide, mais la pièce de Voltaire s'achève sur une ambiguïté : le peuple auquel fait appel Marc-Antoine est présenté comme assez versatile pour que soit mis en doute tout appel républicain à son intervention. Après l'exécution de Louis XVI, en janvier 1793, la topique devient banale et, après l'assassinat de Marat en juillet 1793, tout à fait ambiguë. Du reste, le Marcus Brutus des tragédies n'est pas seulement parricide : *Brutus et Cassius*, première tragédie conservée de Marie-Joseph Chénier, qui s'inspire des deux derniers actes du *Julius César* de Shakespeare, comme Voltaire s'était inspiré des trois premiers, évoque le destin du héros après l'assassinat de César. Le *Caton d'Utique* de Raynouard, en l'an II, et celui de Poincnet de Sivry qui, à ma connaissance, n'ont pas été représentés, situent leur action avant le tyrannicide, dans la période qui suit la bataille de Pharsale et précède celles de Thapsus en 46 et de Munda en 45. Il faut ici prêter attention à une autre thématique introduite par ces tragédies et la relier à celle de l'héroïsme républicain, déjà présente dans le *Brutus* de Voltaire tel que la Révolution le relit. Le personnage de 1730 s'était attiré des critiques pour sa sauvagerie et on en avait entendu quelques-unes à propos du Salon de 1789. David s'était pourtant efforcé d'adoucir quelque peu son personnage²⁰. Il l'avait humanisé et la mise en scène de la tragédie en 1790, reprenant à la fin le tableau de David, était allée dans le même sens. Brutus devenait un héros plus positif. Le choix, par Raynouard et par Poincnet de Sivry, de retenir un épisode de la vie de Marcus Brutus bien avant le tyrannicide va dans le même sens. Il s'agit d'humaniser et de rendre entièrement positif le héros républicain.
- 14 Le *Caton* de Raynouard, en l'an II, qui, sans doute, ne fut pas représenté, refuse de perdre sa liberté, assimilée à celle de Rome :
- Le monde est asservi, mais Caton ne l'est pas.
Liberté, je ne puis... je ne veux te survivre.²¹

- 15 L'auteur justifie ainsi son traitement du personnage historique et sa francisation : « Je me suis cru fondé, et par les privilèges de la Poésie, et même par des monuments historiques, à faire du trépas de Caton, une mort républicaine et d'un motif patriotique »²². Marcus Brutus est à ses côtés et participe à la résistance républicaine en Afrique, mais il obéit à Caton et choisit de fuir avec ce qui reste des républicains, de poursuivre le combat au-delà de la défaite, jusqu'à la mort du tyran. En ces temps de guerre, on doit envisager la résistance de la République de l'an II : *Caton d'Utique* est en effet hanté par le spectre d'une défaite militaire. Peut-être fait-il allusion au suicide, en 1792, de Beaurepaire, le héros de Verdun, qui faisait face aussi bien à un ennemi extérieur qu'à la lâcheté de la population qui souhaitait capituler. Cette tragédie présente l'héroïsme comme une réponse à un danger plus insidieux qui menace la République, celui de la corruption. Il s'agit d'un autre aspect de l'évocation de Rome. Comme Marie-Joseph Chénier, qui, dès 1792, dénonce la corruption et place la question économique et morale au centre de son *Caïus Gracchus*, Raynouard, dénonce, par la voix de Brutus, la mollesse, l'égoïsme, la corruption morale :

Ce qui fait le malheur de notre République,
Ce n'est pas de César l'audace ou les talents ;
C'est l'état des Romains, avarés, indolents.
Quand ils devraient s'unir pour la cause commune,
Ils retirent leurs cœurs, isolent leur fortune.
Je vois le sort affreux qui leur est destiné ;
Lorsqu'un peuple s'endort, il s'éveille enchaîné.²³

Raynouard désigne la cause de la déchéance du peuple romain : l'argent. Il déclare à son propos : « S'il savait être pauvre, il serait invincible »²⁴.

- 16 Marie-Joseph Chénier, s'inspirant principalement de Plutarque, mobilise l'histoire des Gracques pour interroger la réalité de la République. Si celle-ci a une incontestable réalité formelle, peut-on en dire autant de sa réalité « humaine » ? Ses deux principes fondateurs, la liberté et l'égalité (car en 1792 la fraternité n'est pas encore « inscrite » même si elle commence à hanter les discours²⁵), sont-ils autre chose que de simples slogans ? Les réalités économiques et sociales, comme l'appropriation des biens du clergé et des émigrés, l'introduction de l'assignat, bientôt la loi du maximum général, suscitent à plusieurs moments des débats qui marquent l'époque. Le partage de l'*ager publicus*, auquel l'histoire des Gracques est liée, conduit à l'idée du partage des richesses :

Vous n'avez plus besoin de Patrons ni de Pères ;
Mais il faut que les biens que vous avez conquis
Avec égalité soient enfin répartis.²⁶

- 17 Cette tirade est adressée au peuple romain assemblé sur le forum. Mais, en vérité, Caïus Gracchus s'adresse directement aux citoyens français réunis au théâtre, qui entrent ainsi de plain-pied dans l'histoire ou dans la fiction dramatique :

Entre les citoyens resserrons la distance,
Écartons les besoins, arrêtons l'opulence :
Nous voyons les trésors acheter les honneurs,
Et déjà nous perdons nos vertus et nos mœurs.²⁷

- 18 Le discours du personnage – et sans doute l'auteur partage-t-il cette adresse – établit ainsi le lien de nécessité réciproque entre l'égalité et la fraternité qui doit unir les Citoyens. Du premier principe naît le second, qui seul peut autoriser la redistribution des richesses, laquelle est destinée à son tour à assurer l'égalité républicaine. On le voit,

l'histoire romaine permet au jeune auteur, politiquement très actif, membre du Club des Cordeliers et, plus tard, député à la Convention, d'élaborer une pensée politique républicaine, formée par des lectures de collègue ou par les *Considérations* de Montesquieu. S'il a voté pour la mort du roi en 1793, il n'en est pas moins favorable à un apaisement des tensions, lui aussi nécessaire au régime républicain et rendu possible par la fraternité qu'il appelle de ses vœux.

- 19 Les autres héros de la République, Mutius Scevola²⁸, Horatius Coclès²⁹, mettent en valeur le thème du sacrifice, rejoignant ainsi les célébrations de Beaufort, de Bara ou Viala. C'est le courage moral qui caractérise ces républicains. *Manlius Torquatus*³⁰ reprend un sujet analogue à celui de *Brutus*. La tragédie *Épicharis et Néron*³¹ de Legouvé a été reçue comme une dénonciation de Robespierre, qui, semble-t-il, ne s'en prit pas à l'auteur de peur qu'on ne comprît qu'il pouvait se sentir visé. *Quintus Cincinnatus*³², en l'an III, que son auteur présente comme « purement politique », écrite sous la Terreur mais jouée après Thermidor, présente une réflexion sur la dérive tyrannique de la République. Arnault n'insiste pas trop sur les traits qui dépeignaient Cincinnatus comme un adversaire de la plèbe. Dès le premier acte, les vrais républicains, qui entendent combattre le complot qu'ils devinent, ourdi par Melius au Sénat, font appel à l'exemple de Lucius Junius Brutus. En face, Melius annonce qu'il va se débarrasser des austères républicains, avec leur passion pour Brutus :

Mais songeons, avant tout, que nos vrais ennemis
Sont ces Romains altiers, ces rigides esprits
Qui, sur Brutus armé contre la tyrannie,
Ont modelé leur âme et formé leur génie.
Impossible à corrompre, inhabile à ployer,
Tout vrai républicain doit périr le premier.³³

- 20 Le traître va faire appel au peuple contre le Sénat. Le discours de Cincinnatus développe une analyse des mécanismes destructeurs de la République exactement semblable à celle de Chénier dans *Brutus et Cassius* en 1788 et de *Caïus Gracchus* en 1792. On reconnaît ici des allusions au coup d'état du 31 mai 1793 : l'intervention du peuple à la Convention instaura la dictature montagnarde. D'autres passages font allusion au 9 thermidor et à la chute de Robespierre, qui menaçait la Convention et fut renversé par l'assemblée. Au moment de son arrestation, celui qui voulait être roi de Rome est tué par celui qu'il appelait son fils, souvenir transparent de *La Mort de César* et de Marcus Brutus. Et comment ne pas voir en Cincinnatus une préfiguration de Bonaparte, qu'Arnault soutiendra fermement ?

*

- 21 Rome, et principalement la Rome républicaine, comme en témoignent les quelques exemples évoqués ci-dessus³⁴, n'a pas seulement constitué une topique banale du théâtre de la Révolution, elle a offert aux dramaturges une expérience de pensée. Que leur offrait, après tout, leur culture, assez largement partagée avec celle de leur public, pour formuler et penser les événements incroyablement inédits auxquels ils étaient mêlés ? Rousseau et Voltaire n'en étaient-ils pas imprégnés ? La tragédie permettait au public d'entrer directement, par l'émotion partagée, dans la Rome républicaine et d'y faire une expérience fictive de la politique qui, par un retour inédit, promouvait son expérience politique, dépassant ainsi sa dimension allégorique pour réaliser ce « penser

ensemble » que le théâtre rend possible, même quand celui-ci s'exerce dans le dissensus.

NOTES

1. Voir C. Bernard, *Œuvres*, éd. F. Piva, t. II, *Théâtre et poésie*, Fasano/Paris, Schena/Didier Érudition, 1999, « Brutus. Présentation », p. 147-183.
2. Voir par exemple F.-J. Villemain d'Abancourt, *La bienfaisance de Voltaire*, créée le 30 mai 1791 au Théâtre de la Nation, Paris, Brunet, 1791 ; J.-B. Pujoulx, *La veuve Calas à Paris, ou Le triomphe de Voltaire*, créée le 31 juillet 1791 au Théâtre Italien, Paris, Brunet, 1791.
3. Voir A. Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 1992-2002. Après les 8 premières représentations de *La Mort de César* en 1743, la pièce est reprise en 1763 (5 représentations) et pendant la période 1782-1792 (22 représentations) avec au moins une représentation par saison sauf pour l'année 1789. Toute indication concernant le nombre de représentations se fonde sur les données du *Projet des registres de la Comédie-Française*, URL : <https://www.cfregisters.org/#/>.
4. Le programme Thérepsicore, mené à l'Université de Clermont-Ferrand avec l'appui du CELLF, commence à révéler progressivement la dispersion des représentations théâtrales sur l'ensemble du territoire français. Philippe Bourdin nous signale par exemple des représentations à La Rochelle, en brumaire an II, au bénéfice des indigents, pour une recette de 978 livres (Archives municipales, 1D1/7, registre des délibérations, 30 brumaire et 1er frimaire an II – 20 et 21 novembre 1793), à Orléans, dans la salle ordinaire des spectacles, le 26 pluviôse an II (14 février 1794) (AM Orléans, 1q121 (5)), à Angoulême, où la pièce est programmée pour l'anniversaire à venir de « la juste punition du dernier roi », soit le 21 janvier (Archives municipales d'Angoulême, fonds Quignon (29), registre des délibérations municipales, 24 frimaire an VII – 14 décembre 1798). Nul doute que, toutes les données exploitées, on trouvera bien d'autres exemples.
5. Voir C. Bernard, *op. cit.*
6. Voir É. Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité : sur le Brutus de Charles Porée (1708)*, Rome, École Française de Rome, 2002.
7. Voltaire, *Brutus*, éd. J. Renwick, dans Id., *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1968-2022, t. 5, 1998, (I, 1-2), p. 185-195.
8. Voir P. Frantz, « “La Monarchie dépaylée”, la réflexion politique dans *Brutus* et *La Mort de César* », dans *Revue Voltaire*, 3, 2003, p. 289-300 ; R. Bret-Vitoz, *L'Espace et la scène. Dramaturgie de la tragédie française (1691-1759)*, Oxford, The Voltaire Foundation, « SVEC », 2008, p. 78-82.
9. Voltaire, *op. cit.*, p. 185.
10. John Renwick signale dans son édition critique des articles nombreux, du *Moniteur*, de la *Chronique de Paris*, du *Patriote français*, tous datés du mois de novembre 1790. Voir Voltaire, *op. cit.*, p. 94-95.
11. Ibidem.
12. On peut se reporter aux textes de l'acteur dans F.-J. Talma, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, éd. P. Frantz, Paris, Desjonquères, 2002, et à M. Fazio, *François-Joseph Talma. Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration [1999]*, Paris, CNRS éditions, 2011.

13. On retrouve un effet semblable de présentification, double, cette fois, du Champ de Mars parisien avec Philadelphie et Rome, des rives de la Seine, avec celles de la Delaware et celles du Tibre, dans le *Vasington* de Billardon de Sauvigny, en juillet 1791.
14. Cité par B. Villien, *Talma : l'acteur favori de Napoléon I^{er}*, Paris, Pygmalion, 2001, p. 80.
15. Ibidem.
16. R. Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1814)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
17. David se détourne d'Arnault à cette occasion et celui-ci va s'adresser à Vien et à Pierre-Adrien Paris pour les décors et les costumes. Voir A. V. Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, Paris, Librairie Duféy, 1833, p. 265-268.
18. Ibid., p. 265-266.
19. H.-J. Lüsebrink, « Brutus idole patriotique. Dimensions symboliques et mises en scène théâtrales », dans F. Piva (dir.), *Bruto il Maggiore nella letteratura francese e dintorni*, Atti del Convegno internazionale di Verona, 3-4 maggio 2001, Fasano, Schena Editore, 2002, p. 285-305.
20. Voir le catalogue d'A. Schnapper et A. Sérullaz, *Jacques-Louis David (1748-1825)*, Musée du Louvre, Département des peintures, Paris et Musée national du château, Versailles, 26 octobre 1989-12 février 1990, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1989, p. 194-206.
21. F.-J.-M. Raynouard, *Caton d'Utique*, Paris, Didot jeune, an II (1794), (III, 2), p. 33.
22. Ibid., p. 15.
23. Ibid., (I, 1), p. 4.
24. Ibid., p. 5.
25. Voir M. Ozouf, « Fraternité », dans F. Furet et M. Ozouf (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française* [1988], t. III, *Idées*, Paris, Flammarion, 1992, p. 199-215.
26. M.-J. Chénier, *Caïus Gracchus* [1792], dans Id., *Caïus Gracchus, Tibère. Deux tragédies politiques*, éd. P. Frantz et F. Jacob, Saint-Malo, Éd. Cristel, 1998, (II, 2), p. 30.
27. Ibid., p. 29.
28. J.-C.-J. Luce de Lancival, *Mutius Scaevola*, tragédie en vers en trois actes, créée le 9 thermidor an I [27 juillet 1793] au Théâtre de la République, Paris, Louvet, 1794.
29. A. V. Arnault, *Quintius Cincinnatus*, tragédie en trois actes, créée le 11 nivôse an III [31 décembre 1794] au Théâtre de la République, suivie de l'acte d'*Horatius Cocles*, acte lyrique, musique du citoyen Méhul, créé le 30 pluviôse an II [18 février 1794] au Théâtre national de l'Opéra, Paris, chez Mérigot jeune, 1795.
30. J. Lavallée, *Manlius Torquatus ou La Discipline romaine*, tragédie en vers en 3 actes, créée le 16 pluviôse an II [4 février 1794] au Théâtre National, Paris, [s.n.], an II.
31. G. Legouvé, *Épicharis et Néron ou Conspiration pour la liberté*, tragédie en vers en cinq actes, créée le 18 pluviôse an II [5 février 1794] au Théâtre de la République, Paris, Maradan, an II.
32. A. V. Arnault, *Quintius Cincinnatus*, cit.
33. Ibid., (I, 6), p. 20.
34. Nous n'avons pas été exhaustifs mais nous avons sélectionné quelques exemples, principalement ceux que marquaient la figure de Lucius Junius et de Marcus Junius Brutus.

RÉSUMÉS

Dans la décennie 1730-1740, après son retour d'Angleterre et sa rencontre avec Shakespeare, Voltaire propose un modèle de tragédies politiques, dont *Brutus* et *La Mort de César* sont la manifestation. L'auteur y développe une analyse de la monarchie absolue et d'une alternative républicaine qui prend appui sur l'histoire romaine et dont les résonances sont aussi bien françaises qu'anglaises. Pour autant il ne propose pas un objectif républicain qui ressemblerait à la République de 1792. Le traitement théâtral de la Rome antique lui donne une incarnation visuelle mais accentue la distance d'un détour. Ces pièces ont un succès modeste, sans jamais disparaître jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, mais la Révolution change leur signification en les actualisant. Paradoxalement c'est en les historicisant que Talma leur donne leur puissance d'actualité : Rome n'est plus un détour de pensée, Rome c'est Paris. Dès 1789, *Brutus* est partout dans la culture révolutionnaire et avec lui Rome est partout. Des épisodes de l'histoire de la Rome républicaine fournissent le sujet de tragédies désormais présentes sur toutes les scènes et non plus sur la seule Comédie-Française. La tragédie « romaine » offre ainsi une expérience de pensée en commun à un public nouveau jeté par les événements dans l'action politique.

In the decade between 1730 and 1740, after his return from England and his encounter with Shakespeare, Voltaire proposed a model of political tragedy, of which *Brutus* and *La Mort de César* are the manifestation. In these tragedies, the author develops an analysis of absolute monarchy and a republican alternative based on Roman history, with resonances in both France and England. However, he does not propose a republican objective that would resemble the Republic of 1792. The theatrical treatment of ancient Rome gave it a visual incarnation but accentuated the distance of a diversion. These plays were modestly successful and never disappeared until the end of the Ancien Régime, but the Revolution changed their meaning by bringing them up to date: paradoxically, it was by historicising them that Talma gave them their topical power: Rome was no longer a diversion in thought, Rome was Paris. From 1789 onwards, *Brutus* was everywhere in revolutionary culture, and with him Rome was everywhere. Episodes from the history of republican Rome provided the subject matter for tragedies that were now performed on every stage, not just the Comédie-Française. "Roman" tragedy thus offered a shared experience of thought to a new audience thrown into political action by events.

INDEX

Mots-clés : néoclassique, Voltaire, tragédie, histoire romaine, Révolution française, réécriture

Keywords : neoclassical, Voltaire, tragedy, roman history, French Revolution, rewriting