

VOLTAIRE ET LA DRAMATURGIE DU COMLOT

Beatrice Alfonzetti

Université La Sapienza – Rome

Au dix-huitième siècle, par ses pièces et les discours théoriques qui les accompagnent, Voltaire a joué le rôle peut-être le plus important dans l'invention d'une nouvelle forme dramatique que j'ai appelée *la dramaturgie du complot*¹. Cette nouvelle écriture théâtrale présente une structure tellement particulière que l'on peut dire qu'elle fait naître un genre tragique tout à fait nouveau. Il s'agit d'un processus graduel avec des implications très complexes, qui concernent plusieurs niveaux : l'esthétique du théâtre, les mœurs, la religion, la politique, mais aussi la mentalité et l'imaginaire des hommes du dix-huitième siècle. On reviendra sur ce point plus loin, à propos de l'esthétique de la catastrophe, qui, selon nous, est strictement liée à cette dramaturgie parce que celle-ci, poussée au terme de sa logique, comporte une rupture avec le récit de la tradition classique en France et en Italie. Ces questions conduisent surtout à interroger le parcours qui va de *La Mort de César* de Voltaire au *Bruto secondo* d'Alfieri et au théâtre jacobin italien.

Il est vrai que l'histoire du théâtre nous offre l'exemple de la scène anglaise et de Shakespeare, mais il s'agit d'une dramaturgie qui n'aura d'influence sur la constitution de nouvelles règles que lorsque des hommes de lettres comme Voltaire ou l'abbé Conti deviendront des lecteurs et spectateurs passionnés de ces pièces². Avant d'étudier les modalités de cette rencontre et l'orientation que prend la dramaturgie du complot, il serait utile de préciser les types de complots qu'on y remarque, que l'on peut classer selon trois modèles : d'abord, la représentation négative d'une conspiration contre le roi – un roi qui a toutes les vertus et qui est donc le père de l'État –, ensuite la représentation négative d'une conspiration contre la République, alors considérée comme la

1 Voir Beatrice Alfonzetti, « La drammaturgia della congiura nel Settecento (modelli tipologici e schemi interpretativi) », dans *Cospirazioni, trame*, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati, Quaderni di Synapsis II, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 187-202.

2 Voir *La Mort de César*, OCV, t. 8 (1988), p. 16-70 ; Dennis Fletcher, « Three Authors in search of a Character: Julius Caesar as seen by Buckingham, Conti and Voltaire », dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, Genève, Slatkine, 1980-1981, 2 vol., t. II, p. 439-453.

meilleure forme de gouvernement, par exemple la République romaine vue dans son contexte, enfin un complot qui est ourdi contre un tyran ou contre un usurpateur. À ce propos, il convient de distinguer entre le portrait positif des conjurés et, à l'inverse, la représentation négative de la conspiration : la conspiration apporte le désordre, la guerre fratricide, et elle ne change pas l'État. On trouve cependant aussi une représentation extrêmement positive et des conjurés et de la conspiration en tant que telle.

242

Cinna ou la Clémence d'Auguste constitue le véritable modèle du premier type de complot. Il suffit de comparer la tragédie de Corneille avec *La Clémence de Titus* de Metastasio, représentée à la cour de Vienne en 1735, pour vérifier son influence. Celle-ci persiste au cours du dix-huitième siècle et fonctionne comme emblème théâtral du pardon. La nature pathétique du complot, qui se développe sur un substrat sentimental d'amour et de haine, est l'élément qui le différencie du troisième type répertorié, tourné contre le tyran. Dans ce modèle, l'amour revêt une double fonction, à la fois structurelle et symbolique. Si le complot a une motivation amoureuse (Cinna et Sesto deviennent tous les deux des conjurés par amour), le complot n'a pas le sens d'une opposition politique et peut conduire au pardon³. Cette valeur métaphorique de l'amour apparaît nettement à la lecture des *Commentaires sur Corneille*, lorsque Voltaire examine la tragédie de *Cinna* qu'il compare – fait très significatif – au *Julius Caesar* de Shakespeare :

L'intrigue est nouée dès le premier acte ; le plus grand intérêt et le plus grand péril s'y manifestent. C'est un coup de théâtre.

Remarquez que l'on s'intéresse d'abord beaucoup au succès de la conspiration de Cinna et d'Émilie, 1. parce que c'est une conspiration ; 2. parce que l'amant et la maîtresse sont en danger ; 3. parce que Cinna a peint Auguste avec toutes les couleurs que les proscriptions méritent, et que dans son récit il a rendu Auguste exécrationnable ; 4. parce qu'il n'y a point de spectateur qui ne prenne dans son cœur le parti de la liberté⁴.

Bien que le jugement de Voltaire sur *Cinna* ne soit pas univoque, on peut trouver parmi ses observations un sens général qui nous éclaire sur la manière dont il envisage le but de la tragédie au dix-huitième siècle. Même si la clémence d'Auguste manque de vraisemblance, elle constitue, « vraie ou fausse », l'« un des plus nobles sujets de tragédies », car elle donne des « instructions pour les princes et une grande leçon de mœurs »⁵.

3 Voir B. Alfonzetti, « La drammaturgia della congiura nel Settecento », art. cit., p. 188-190.

4 Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, OCV, t. 54 (1975), p. 120.

5 *Ibid.*, p. 111.

Le sujet qui illustre le deuxième type, qui représente de façon négative la conspiration contre la République, est sans aucun doute celui de Brutus, le fondateur de la République romaine. Ce sujet se retrouve dans plusieurs tragédies françaises, anglaises et italiennes, cependant ce n'est pas l'histoire tragique du personnage qui nous intéressera mais plutôt la manière dont le *Brutus* (1730) de Voltaire se rapporte aux questions politiques et théâtrales du complot. Dans ce modèle, il y a une opposition très marquée entre le bouleversement qui a conduit à la fondation de la République et le complot qui propose un retour en arrière, le rétablissement de la monarchie de Tarquin. Participer à cette conspiration signifie trahir le serment qui est à l'origine de la République même, donc cette trahison n'est pas susceptible de pardon, car le nouvel État a besoin d'un exemple de rigueur extrême pour se consolider. On se souvient que, parmi les conjurés, figurent les fils de Brutus et que le nouveau consul, en qualité de père de la patrie, ne fait rien pour les sauver. Cette partie de l'histoire, devenue très connue au dix-huitième siècle, surtout grâce aux tragédies de Voltaire et d'Alfieri, mais aussi au tableau de David, a donné lieu à des pages très stimulantes de Jean Starobinski, qui a notamment analysé le caractère mélancolique de la religion de la patrie pendant la Révolution française, dont Brutus est un emblème⁶. D'autres questions méritent cependant d'être posées. D'une part, quelles sont les raisons qui poussent les fils de Brutus à faire partie d'un complot qui conduit aussi à l'assassinat de leur père ? D'autre part, a-t-on ici affaire à une véritable dramaturgie du complot ? Les réponses ne sont pas univoques, parce que, dans les tragédies mettant en scène Brutus, l'amour semble le seul motif qui fait agir les personnages. On le voit, par exemple, et dans le *Brutus* de Voltaire et dans le *Giunio Bruto* de l'abbé Conti, où Titus est amoureux de Tullie, fille de Tarquin⁷. En particulier dans ce dernier *Brutus*, les deux frères aiment la fille du roi et deviennent ainsi rivaux (« *Ma qualora la veggo, io tutto oblio. / E benchè qual fratello io deggia amarti, / l'odio come rivale [...]* »⁸). Entre eux, c'est surtout Tiberius qui constitue la véritable incarnation du mal : animé par la passion et par l'ambition de régner, il en arrive à jurer de se faire le meurtrier de son père

6 Voir Jean Starobinski, 1789, *les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1981 (trad. it. Milano, Garzanti, 1981, p. 57-72).

7 John Renwick souligne que, en 1730, « la tentation secrète de Voltaire » « c'est la tragédie à dimensions politiques qui ne fait aucune concession à l'amour (tentation qu'il devait concrétiser dans *La Mort de César*) » (« Le *Lucius Junius Brutus* de Voltaire », dans F. Piva [dir.], *Bruto il maggiore nella letteratura francese e dintorni*, Fasano, Schena, 2002, p. 213). Ces actes de colloque sont entièrement consacrés à l'histoire « mythique » de Brutus et surtout à la tradition tragique française et italienne.

8 Antonio Conti, *Giunio Bruto* (1743), acte I, scène 2, dans *Le quattro tragedie*, Firenze, Bonduci, 1751 [« Mais quand je la vois, j'oublie tout / Et bien que, comme frère, je doive t'aimer, / Je te hais comme rival »]. Voir Beatrice Alfonzetti, « Conti e la fondazione del teatro romano. *Giunio Bruto e Marco Bruto* in scena », dans G. Baldassarri, S. Contarini, F. Fedi (dir.), *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, Padova, Il poligrafo, 2007, p. 271-301.

– une promesse qui aurait fait frémir d’horreur le public parisien. C’est sans doute la raison pour laquelle le personnage disparaît : sa présence sera muette au quatrième acte où Brutus leur reprochera la trahison et, par la suite, plus personne ne parlera de lui.⁹

De façon plus générale, au dix-huitième siècle, l’amour métaphorise un sens politique dans beaucoup de tragédies, en même temps qu’il forme un écran. Il s’agit d’un véritable code dramatique et de la tragédie et de l’histoire dramatique, qui présente la même structure bien que le récit traite de faits politiques et historiques. Il suffit de lire les essais de Saint-Évremond pour trouver peut-être la meilleure codification de l’équivalence entre la tragédie et l’Histoire. Cette tradition concerne surtout la dramaturgie et l’histoire françaises. La tradition italienne, elle, est caractérisée par un style oratoire et juridique. D’ailleurs, Voltaire, qui dès son séjour en Angleterre aurait voulu écrire une tragédie sans amour, est l’écrivain qui représente le mieux cette contrainte imposée par le bon goût et le public. Il expliquera cette condition de l’auteur de théâtre dans la Préface de *Rome sauvée* : « Personne ne conspire aujourd’hui, et tout le monde aime »¹⁰, c’est-à-dire qu’une tragédie sans amour était (malgré *La Mort de César*) presque impossible. La seule possibilité consistait à recourir à l’allusion et à conférer une valeur métaphorique à l’amour qui demeure, pendant tout le siècle, le maître du théâtre. De tels propos sont l’expression d’une considération très négative de cette contrainte voulue par le public, dont les contemporains ne pouvaient pas se passer¹¹. À propos de *Brutus*, la véritable raison du complot semble être une nostalgie de la condition privilégiée de la noblesse à la cour de Tarquin. Dans la tragédie de Voltaire, sa fascination pour Tullie masque de la même manière à Titus la fascination pour le pouvoir et pour le trône qui l’entourent.

Dans le *Giunio Bruto* de l’abbé Conti, où Titus et Tiberius deviennent tous deux amoureux de la fille de Tarquin, on observe un fonctionnement semblable. La pièce paraît être un mélange entre le *Brutus* de Voltaire et deux tragédies italiennes, publiées pendant les années 1720 : la première à Naples en 1723 par Saverio Pansuti, un homme de lettres qui avait conjuré contre la succession du royaume de Naples aux Français au début de la guerre de Succession d’Espagne (1701) ; la deuxième à Milan par un écrivain aristocrate, Gorini Corio. Dans la

9 « *Se Tarquinia il comanda, io pronto sono; / Anzi prometto a lei con questa mano / Di trucidar nel proprio letto il Padre* » [« Si Tarquinie l’ordonne, je suis prêt ; / Et même, je lui promets, par cette main / De tuer mon père dans son lit »] (Conti, *Giunio Bruto*, éd. cit., acte III, scène 3). Dans cette tragédie, Tullie s’appelle Tarquinia.

10 Voltaire, *Rome sauvée, ou Catilina*, OCV, t. 31A (1992), p. 148. On sera sensible au changement de perspective envers le personnage de Cicéron entre *La Mort de César* et *Rome sauvée*. Dans la première tragédie, Brutus l’évoque dans les termes suivants : « Hardi dans le sénat, faible dans le danger, / Fait pour haranguer Rome, et non pour la venger » (acte II, scène 4, v. 165-166) ; dans la deuxième, Cicéron deviendra le père de Rome ou de la patrie.

11 Voir Jacques Truchet, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1989, p. 75-89.

première scène de la tragédie de Pansuti, Titus parle contre la liberté, contre les lois qui rendent les hommes égaux, qu'ils soient issus du peuple ou de l'aristocratie, contre le nouvel ordre qui a changé sa vie conduite auprès de la cour :

*Che libertà: che tanto al Ciel si estolle
Forza di leggi, ed adeguato dritto
A gl'infimi e a i supremi?*

*FURIO. — Larve son queste, idoli vani,
E simulacri di turbate menti.
Questo, che Roma or loda,
Ordin nuovo di cose
Di troppo alta ferita avvien ch'offenda
L'alto poter di noi patrizia gente.
Servaggio è nostro, e libertà si appella¹².*

Pour Titus, il ne sera pas très difficile de se résoudre à prendre part à la conjuration et à se lier aux autres conjurés par ce serment scélérat qui marque la dramaturgie du complot. Bien entendu, le moment du serment n'est pas représenté sur scène, de même que le meurtre des fils (ou du fils) de Brutus : tout passe par le récit. Au contraire, l'action du *Bruto primo* d'Alfieri, qui rivalise avec la tragédie de Voltaire, comme Alfieri le déclare lui-même dans son texte autobiographique, *Vita scritta da esso*¹³ –, trouve un aboutissement dans une répétition des serments. En effet, dans le *Brutus premier* d'Alfieri (1789), tous les personnages positifs de la pièce prêtent serment. De nombreuses scènes collectives ressemblent à une cérémonie sacrée, au point que l'action paraît être une variation sur les mots du serment : tous les personnages jurent du début de la pièce jusqu'à la découverte du complot et de la participation des fils de Brutus. Ayant juré fidélité à la République, Brutus serait obligé par le même serment de faire condamner ses fils avec les autres parjures et traîtres de leur patrie¹⁴.

¹² Saverio Pansuti, *Le Tragedie. Il Sejano, La Sofonisba, La Virginia, Il Bruto, L'Orazia*, Nuova edizione, Napoli, Stamperia Muziana, 1742. [« Quelle est cette liberté tant vantée / Comme pouvoir des lois et comme droit égal pour les plus humbles et les grands ? / FURIO. — Ce sont des fantômes, de vaines idoles / Et des simulacres d'esprits troublés. / Rome maintenant aime ce nouvel ordre des choses / Qui offense d'une blessure profonde / Le pouvoir élevé de notre noblesse. / La nôtre est servitude, et on l'appelle liberté ».]

¹³ Selon cette autobiographie, en 1786, la comtesse d'Albany, compagne d'Alfieri depuis dix ans, évoque dans une de ses lettres une mise en scène du *Brutus* de Voltaire, ce qui l'indigne au point de lui faire promettre de n'écrire que de véritables tragédies romaines à ce sujet : « *Che Bruti, che Bruti di un Voltaire? io ne farò dei Bruti, e li farò tutt'a due* » [« Quels Brutus, quels Brutus de Voltaire ? J'écrirai des tragédies sur Brutus, et je les ferai toutes les deux ».] (Vittorio Alfieri, *Vita scritta da esso*, IV, chap. 16).

¹⁴ Beatrice Alfonzetti, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001 ; voir le chapitre sur le serment dans la tragédie d'Alfieri, p. 187-205, serment considéré comme étant du même langage que la tragédie de l'écrivain.

Sans aucun doute, la tragédie d'Alfieri entretient des relations étroites avec le *Brutus* de Voltaire, où l'on remarque le même rapport de cause à effet du serment à la catastrophe¹⁵. Tout est établi dès les premières scènes : d'abord Arons, ambassadeur de Porsenne, roi d'Étrurie et allié de Tarquin, reproche aux sénateurs d'avoir trahi le roi, ou pire encore, le serment de fidélité envers leur roi, et personne ne peut dégager les sujets d'une telle promesse. Selon Brutus, Tarquin lui-même a commis le crime, car l'obéissance n'est pas un esclavage. Au point de vue d'Arons, c'est-à-dire d'un fils qui ne se révolte pas contre un père coupable et ne commet pas la trahison de changer l'État, s'oppose celui de Brutus. Nous sommes à la fin de la deuxième scène qui se passe toujours au Capitole où le sénat s'est réuni avec solennité. Brutus se lève, s'approche de l'autel de Mars et prononce un discours qui constitue un petit traité juridique : « Chaque État a ses lois, / Qu'il tient de sa nature, ou qu'il change à son choix ». Il affirme que Rome a retrouvé ses droits légitimes dès que Tarquin a trahi son propre serment : ainsi le bien public est né des crimes mêmes du roi. Enfin Brutus prononce le serment suivant :

Sur ton autel sacré, Mars, reçois nos serments,
 Pour ce sénat, pour moi, pour tes dignes enfants.
 Si dans le sein de Rome il se trouvait un traître,
 Qui regrettât les rois, et qui voulût un maître,
 Que le perfide meure au milieu de tourments :
 Que sa cendre coupable, abandonnée aux vents,
 Ne laisse ici qu'un nom, plus odieux encore
 Que le nom des tyrans, que Rome entière abhorre¹⁶.

Ce serment interdit à Brutus d'agir pour sauver son fils Titus (il n'a qu'un seul fils dans la pièce de Voltaire), auquel il reproche, dans l'une des dernières scènes, d'avoir trahi son serment : « Avais-tu résolu d'opprimer ta patrie, / D'abandonner ton père au pouvoir absolu, / De trahir tes serments ? »¹⁷. Il est vrai que, dans le *Brutus* de Voltaire, on remarque un surcroît de pathétique

¹⁵ Voltaire, *Brutus*, OCV, t. 5 (1998). Dans l'Introduction, J. Renwick affirme que pour Voltaire « une république était fondamentalement un régime constitutionnel » [« a republic was essentially a constitutional regime »] (p. 43). Il insiste aussi sur le rôle que joue dans l'action le serment collectif contre la monarchie : voir « Le *Lucius Junius Brutus* de Voltaire », art. cit., p. 221.

¹⁶ *Brutus*, éd. cit., acte I, scène 2, v. 165-172. Dans la tragédie de Conti, la scène où Brutus demande au peuple, au sénat et à ses fils une promesse solennelle est bien plus longue. Ici, le complot aristocratique a été déjà ourdi et donc les fils seront doublement coupables parce que parjures deux fois. Cf. Conti, *Bruto*, éd. cit., acte I, scène 3.

¹⁷ *Brutus*, acte V, scène 7. C'est la dernière fois que Brutus rencontre son fils avant la mort de Titus. Les dernières paroles de ce dernier sont pour son père : « Adieu, je vais périr, digne encor de mon père ». Ainsi, l'évocation de Brutus coïncide avec la fin de la tragédie : elle concerne la liberté de Rome et donc l'identité politique du consul.

dû à l'amour funeste de Titus qui se perd lui-même ; cependant, une lecture attentive à la clôture du texte révèle la circularité de la pièce et met en lumière sa signification juridique et politique. La même circularité se retrouve dans le *Bruto primo* d'Alfieri qui s'ouvre avec le serment de Brutus de garder Rome libre et se termine avec le même mot¹⁸, si bien que la douleur du père, empêché par la religion de la patrie de sauver ses fils, est un élément qui détourne l'attention de la finalité politique de la tragédie. La dernière déclaration de Brutus exprime l'accablement d'un père malheureux : « *Io sono / L'uom più infelice, che sia nato mai* » [« Je suis / l'homme le plus malheureux qui soit jamais né »].

Dans une perspective générale, on peut en conclure qu'il s'agit d'un complot aristocratique contre l'égalité formelle établie par les nouvelles lois de la République, bien qu'il y ait une certaine gradation entre toutes les tragédies évoquées. Enfin, il faut souligner la fonction structurelle de la conspiration qui, dans ce deuxième modèle, ne coïncide pas avec l'action : le complot y demeure comme une action parallèle, parce que le centre d'intérêt est le geste civique, malheureux et en même temps vertueux, de Brutus.

La Mort de César de Voltaire est elle aussi, et plus que toute autre, emblématique de cette nouvelle dramaturgie, bien qu'en Italie il y ait quelques tragédies, écrites pendant les années 1720, qui représentent une conspiration. La plus connue est le *Cesare* de l'abbé Conti, dont un exemplaire figure dans la bibliothèque de Voltaire¹⁹. L'abbé a écrit deux tragédies autour du même sujet, la seconde après la lecture de *La Congiura di Bruto* de Sebastiano degli Antoni (1733) et de *La Mort de César* de Voltaire. Cette tragédie porte un nouveau titre, celui de *Marco Bruto*, qui s'éloigne beaucoup du premier en attirant l'attention davantage sur le personnage de Brutus que sur celui de César. Elle n'a été publiée et représentée à Venise qu'en 1744.

Les arguments de Conti sont très complexes et vraiment spécifiques, si l'on considère qu'il a adopté et théorisé, pour chacune des deux tragédies, un point de vue différent. Dennis Fletcher n'a étudié que le *César* de 1726, puisqu'il s'intéresse à ses rapports avec Voltaire, mais nous avons comparé le récit de ces tragédies avec des éléments de nouvelles histoires romaines imprimées au

¹⁸ Celui-ci est prononcé à la fin de la première promesse sacrée de Brutus : « *Io giuro inoltre, / Di far liberi, uguali, e cittadini, / Quanti son or gli abitatori in Roma; / Io cittadino, e nulla più: le leggi / Sole avran regno, e obbedirò io primo* » [« En outre, je fais serment / De rendre libres, égaux, et citoyens / Tous les habitants de Rome ; / Moi, citoyen et rien de plus : les lois / Seules auront le pouvoir, et moi, le premier, je leur obéirai »]. Cette promesse est saluée par le peuple, qui répond à Brutus par un serment collectif. Alfieri se vantait d'avoir introduit le personnage du peuple dans la pièce et cette innovation avait un sens politique comme l'ensemble des questions que nous abordons ici. Voir V. Alfieri, *Bruto primo*, éd. A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1975, acte I, scène 2, v. 182-186.

¹⁹ BV 854 (*La Mort de César*, éd. cit., p. 36).

dix-huitième siècle²⁰. En effet, Conti recherchait une vérité historique et avait lu presque tous les historiens disponibles sans jamais en être satisfait. L'abbé Conti voulait associer Brutus à César. Sans aucun doute, la difficulté de l'abbé à donner une lecture univoque et idéale de l'assassinat de César dépend de celle qu'il a à déchiffrer l'actualité. Si Conti, dans ses écrits, compare Auguste à Cromwell ou à Louis XIV, César ressemble un peu au duc d'Orléans : tous deux sont représentés d'une façon ambiguë comme de grands hommes aimés de tous, ambitieux et donc observés avec méfiance parce que peut-être ils auraient pu avoir l'idée de devenir rois, hypothèse qui resterait à vérifier²¹. Cette ambiguïté se retrouve dans les pièces de l'abbé. Les hommes de lettres français ne manquèrent pas de noter dans le premier *Cesare* que la compassion se partageait entre César et Brutus. Conti réussit à surmonter cet obstacle en écrivant *Marco Bruto* où l'on ne cesse de parler de César, mais où César n'apparaît jamais en scène : c'est un personnage qui n'existe pas.

248

En comparant *La Mort de César* avec ces tragédies, on ne peut nier que la nouveauté de la tragédie de Voltaire réside dans son dénouement. Il a eu le courage de faire apparaître le corps sanglant de César sans respecter les bienséances, dans une tension que porteront à son comble La Harpe et Alfieri, auteurs de tragédies où la mort d'un personnage politique ou historique se passera sur la scène, c'est-à-dire où la violence manifeste interviendra au moment de la catastrophe.

Les deux éléments très significatifs de *La Mort de César* sont l'apparition du corps sanglant de César, contraire à toutes les règles du théâtre français (et italien), et surtout la valeur métaphorique que cette apparition et ce corps pouvaient avoir pour le public. Le sens séditieux de la pièce est souligné dans tous les écrits qui la critiquent, alors que les déclarations de Voltaire n'apportent pas suffisamment de clarté parce que l'auteur lui-même n'avait pas de solution unique aux problèmes politiques et éthiques posés par la pièce : la légitimité du tyrannicide, l'utilité politique de la conjuration, la moralité du parricide au nom de la liberté. De ce point de vue, *La Mort de César* est la tragédie la plus significative du dix-huitième siècle : c'est elle qui, par son ambiguïté ou son ambivalence, assume métaphoriquement les valeurs de la réflexion politique et morale des philosophes.

²⁰ Voir Beatrice Alfonzetti, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989 (le premier chapitre porte sur Voltaire, le deuxième sur Conti). Cet ouvrage a été publié peu de temps après l'édition critique de D. Fletcher, qui n'a pas pu être utilisée.

²¹ On ne peut pas répéter ici le parcours suivi dans *ibid.*, p. 160-200. J'avais lu un ouvrage inédit de Conti, le *Discorso storico e politico sullo stato della Francia dal 1700 sino al 1730*, rendu public il y a peu d'années. Voir Antonio Conti, *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus (1727-1729). Con l'aggiunta di un Discorso sullo Stato della Francia*, éd. S. Mamy, Venezia, Olschki, 2003.

Il n'est pas possible de lire cette tragédie sans percevoir les liens qu'elle entretient avec *Le Triumvirat*, où Voltaire semblera défendre la thèse que la conjuration a été inutile parce qu'elle a produit la guerre civile et la fin de la République. Il faut, en outre, prendre en considération ses autres écrits politiques (*Le Siècle de Louis XIV*, le *Précis du siècle de Louis XV*) qui aident à tracer ce même fil rouge. Comme l'écrit Voltaire lui-même, à propos de la conjuration de Cinna, « cet état funeste de l'âme tient de l'horreur de nos guerres civiles »²². Cette horreur du « désordre affreux » évoqué au début du *Triumvirat* parcourt l'œuvre entier de Voltaire en comprenant le passé et le présent jusqu'aux années 1760, quand il rédige les remarques sur les proscriptions intervenues dans chaque nation, depuis les juifs jusqu'à la Saint-Barthélemy et le massacre des Cévennes²³. Au dilemme qui se présente à Voltaire lorsqu'il raconte la conjuration de Brutus correspond l'ambiguïté du dénouement de *La Mort de César* : César est tué derrière le théâtre, on entend la voix des conjurés (« Meurs, expire, tyran. Courage, Cassius »), mais Brutus, dans les scènes suivantes, semble s'être effacé. C'est Cassius « un poignard à la main » qui prend la place occupée par Brutus dans *Julius Caesar*. Son éloquence est incomparable avec celle d'Antoine, qui, en faisant porter le corps sanglant de César, harangue le peuple « inconstant et facile » et le pousse à venger César²⁴, leur « père ».

D'ailleurs, à l'origine de la tragédie, on trouve le *Julius Caesar* de Shakespeare et le *Caton* d'Addison, ainsi que le signale le *Discours sur la tragédie* publié avec la tragédie de *Brutus*, où les deux corps de César et du fils de Caton se mêlent jusqu'à la fusion. Chose tout à fait singulière, Voltaire évoque plus ce qui sera le sujet de *La Mort de César*, derrière l'écran du *Julius Caesar* de Shakespeare, que la pièce même qu'il est en train de préfacer, c'est-à-dire le nouveau *Brutus*. Le phénomène résulte sans doute de la nostalgie qu'avait Voltaire de la liberté du théâtre anglais, attestée par l'œuvre d'Addison, et l'on sait que c'est son sentiment ambivalent envers ce théâtre qui a produit l'originalité de son œuvre tragique. Selon nous, il n'a réussi à composer son dénouement, l'assassinat de César, qu'en s'abritant derrière le masque du traducteur de Shakespeare. C'était le spectacle qui avait le plus violemment frappé Voltaire à Londres, non pas seulement en tant qu'il est porteur d'une vision d'horreur, mais en tant que spectacle qui touche le spectateur, parce qu'il s'agit d'une conjuration au nom de

²² *Commentaires sur Corneille*, éd. cit. p. 140.

²³ Voir Voltaire, *Octave et le jeune Pompée ou le Triumvirat*, OCV, t. 61B (2012) ; dans le volume est compris *Des conspirations contre les peuples, ou des proscriptions*, p. 241-258, un texte que – comme l'écrit Jacqueline Marchand dans l'Introduction – nous devons à l'échec théâtral d'*Olympie* et du même *Triumvirat* joué une seule fois (p. 227).

²⁴ *La Mort de César*, acte III, scènes 6-7 et dernière.

la liberté. Le rapprochement de *Cinna* et de *La Mort de César* est intéressant en lui-même dans la perspective qui est la nôtre, car, selon Voltaire, entre le *Julius Caesar* qu'il traduit et *Cinna*, « il ne s'agit que d'une conspiration, jusqu'à la fin du troisième acte »²⁵.

La possibilité d'un changement politique pouvait occuper une scène virtuelle, sans acteur, alors que, dans la dramaturgie, la présence physique des acteurs créait une illusion dangereuse quand on s'adressait à un public populaire. Comme le remarque aussi D. Fletcher, le dénouement de *La Mort de César* résultait d'un compromis entre le théâtre anglais et le théâtre français. La pièce est représentative des dilemmes de Voltaire et de la mentalité des hommes de lettres animés d'un idéal républicain. Emblème du changement, pris aussi dans un sens politique, *La Mort de César* était un spectacle destiné à l'imaginaire des « gens éclairés » :

250

Je crois qu'on verra avec grand plaisir sa *Mort de César* imprimée. On sent bien par la constitution de ce poème que l'auteur ne l'a pas composé pour le donner au Théâtre-Français. Les personnages récitant peuvent, par le fonds des choses, et surtout par la véhémence de la déclamation, faire des impressions sur le plus grand nombre de spectateurs, contraires au repos de l'État monarchique, dans lequel nous sommes assez heureux de vivre. Mais ce plus grand nombre de spectateurs, ne sera plus affecté à la lecture de cet ouvrage saillant, comme il le serait à la représentation. Et cette lecture satisfera infiniment les gens éclairés, pour lesquels l'auteur a travaillé²⁶.

En outre, la pièce établit la dramaturgie du complot, un genre dramatique spécifique, qui ne sera codifié que par Alfieri pendant les années 1780, et qui présente les caractéristiques suivantes : 1. Le sujet est tiré de l'histoire. 2. Le conflit est politique. 3. Les personnages correspondent à leur idéologie. 4. L'action est le plan du complot. 5. Il y a deux véritables actes : celui du serment qui n'est plus raconté, mais présenté sur scène, et le dernier, celui de la catastrophe.

25 *Commentaires sur Corneille*, éd. cit., p. 172. Voir aussi la traduction *Jules César, tragédie de Shakespeare* et la *Réponse de l'auteur des Commentaires à un académicien*, p. 175-237. Il est très significatif que la traduction ne soit pas vraiment fidèle, car elle comporte la scène interdite, celle de l'assassinat de César, que Voltaire aurait voulu écrire trente ans auparavant. Voir sur cette question le chapitre sur *La Mort de César*, dans B. Alfonzetti, *Il corpo di Cesare, op. cit.*, p. 9-79. Parmi d'autres lectures très différentes de la mienne, voir Gianni Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, Champion, 1995, p. 169-185 : l'auteur y soutient la thèse que l'intérêt tragique de l'œuvre réside dans la paternité et que le dénouement est double, parce que le peuple romain apprend que Brutus était le fils de César et que César était le père du peuple même.

26 « Lettre de M. L... à M. D... », *OCV*, t. 8, p. 267-268. Selon l'éditeur, auteur et destinataire de la lettre sont des membres « du cercle d'amis et des connaissances de Voltaire » [« of the circle of friends and acquaintances of Voltaire »] (p. 264), mais les argumentations attribuent cette lettre au même Voltaire.

6. La catastrophe entre en conflit avec l'interdiction de la représentation « en action » des catastrophes sanglantes, interdiction plus pressante encore dans le cas d'une conspiration. Si, dans cette dramaturgie, l'amour était destiné à disparaître, *La Mort de César* représente un accomplissement. Voltaire s'était délivré de cet esclavage en représentant des personnages qui n'agissent que pour des raisons politiques.

L'histoire de *La Mort de César* est un exemple du système complexe de la censure théâtrale au dix-huitième siècle, bien connue des historiens du théâtre et de la tragédie. Mais cet ensemble qu'on appelle les « bienséances » n'est toutefois pas suffisant pour expliquer l'imbrication de déclarations, éditions, affirmations et négations qui entourent cette tragédie. Si Voltaire ne peut pas montrer l'assassinat de César, les auteurs plus jeunes s'en chargeront et représenteront sur scène non seulement la mort de César, mais celle d'autres chefs d'État. Si l'on pense que le tabou jeté sur la représentation scénique de l'assassinat était prôné depuis le seizième siècle, on comprend la nature dangereuse de cette dramaturgie du complot. Les tragédiens parleront de pièces à lire et non pas à représenter, tout comme Voltaire le premier en évoquant *La Mort de César* ou, bien des années plus tard, *Rome sauvée*. Cependant, nous croyons avoir démontré qu'il s'agit là d'un discours tenu de manière officielle, sans préjuger de sa pensée, une pensée bien entendu très complexe et surtout non univoque²⁷.

En revenant au troisième modèle de la dramaturgie du complot, la poétique d'Alfieri nous a aidée à en formuler la définition en nous donnant une clé très significative. Celle-ci se trouve dans un texte de poétique que l'écrivain italien rédige au moment de publier l'ensemble de ses tragédies en France, chez l'éditeur Didot, en 1789. Il ne s'agit pas d'un simple avis sur les tragédies, comme l'annonce le titre, mais d'une lecture rétrospective de chaque pièce. En examinant *La Congiura de' Pazzi*, Alfieri relève trois éléments assez significatifs, qu'il considère comme des difficultés structurelles en rapport avec l'action du complot. Le premier tient justement à la nature théâtrale d'un sujet dont les personnages ne sont pas liés par des liens familiaux ; le risque est donc de ne pas avoir un conflit passionnel comme l'amour et la haine. Le deuxième, dans ce cas, est le fait que l'histoire s'est déroulée en Toscane, un pays qui n'est pas connu de tous. Le troisième découle de l'opposition entre des actes de

²⁷ Voir en rapport avec le théâtre tragique les différentes perspectives discutées par Ronald S. Ridgway, *La Propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, SVEC, n° 15 (1961).

déclamation sans action et des actes d'action : il n'y a d'action, en fait, que dans le troisième et le dernier acte²⁸.

L'analyse de beaucoup de tragédies permet de formuler la thèse suivante : il s'agit d'une nouvelle topique dramatique dont le serment et la catastrophe sont les structures les plus originales pour caractériser la dramaturgie du complot. Une catastrophe qui se passe sous les yeux des spectateurs, conformément au vœu de Voltaire qui a ouvert la voie avec *La Mort de César*. Depuis les années 1770 jusqu'au théâtre de la Révolution, le dénouement aura une structure visuelle, participant d'une véritable révolution théâtrale.

²⁸ Voir V. Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, éd. M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 102-105. On lit, dans l'examen de *Bruto secondo* : « *La condotta di questa tragedia partecipa dei difetti annessi necessariamente alle congiure, nelle quali si parla molto più che non si opera; e vi campeggia tra gli altri la quasi total nullità del quart'atto. Non ho saputo evitar questo difetto; ma spero, che la grandezza delle cose in esso trattate potrà renderlo in gran parte tollerabile* » (p. 143) [« L'action de cette tragédie présente les mêmes défauts que les conjurations au cours desquelles on parle plutôt que d'agir ; et, entre autres défauts, le quatrième acte est presque inexistant. Je ne suis pas parvenu à éviter cette erreur, mais j'espère que la grandeur du sujet traité dans cet acte pourra le rendre tolérable »].