

D'OTWAY À VOLTAIRE, OU LA TRAGÉDIE SAUVÉE  
PAR LE HÉROS PLÉBÉIEN

*Renaud Bret-Vitoz*

Université Toulouse-Jean Jaurès – LLA-CRÉATIS

C'est en voyant jouer *Hamlet* et *Julius Caesar* sur les théâtres de Londres<sup>1</sup> que Voltaire est pour la première fois saisi par cette terreur antique qu'une lecture de Sophocle n'avait pu lui révéler qu'imparfaitement. À partir de cet instant, son théâtre est hanté par le double souci du spectacle et de personnages aux mœurs plus variées et plus familières. Pourtant, si c'est dans sa période shakespearienne (1730-1740) qu'on lit dans ses pièces des indications de décors et un mouvement rappelant les spectacles anglais, ce n'est que dix ans plus tard qu'est concrétisée son idée de peindre des figures singulières, libérées des archétypes classiques, et dont la simplicité et l'humilité trouvent leur justification moins dans les théories de Diderot que dans les libertés du répertoire de la *Restoration*. En effet, avec le retour du *Merry Monarch* Charles II, la réaction contre le puritanisme, suivie d'un affaiblissement de l'autorité royale, fait émerger un public nouveau, entiché d'hédonisme, de jeux d'esprit et d'un goût pour la satire. Autant d'aspects présents dans les genres nouveaux de la *domestic tragedy* et de la *comedy of manners*<sup>2</sup>, où l'on se moque de la bourgeoisie bien-pensante, mais aussi dans la tragédie, qui survit grâce aux pièces de Thomas Otway, *The Orphan* (1680) et à la populaire *Venice preserved* (1682), que Voltaire a vu jouer en décembre 1727<sup>3</sup>. Si ces deux pièces sont commentées dans des textes de première importance, du « Discours sur la tragédie » (1730) à l'*Appel*

- 1 Voltaire en parle dans ses « Observations sur le *Jules César* de Shakespeare » (1764), qu'André-Michel Rousseau commente ainsi : « À Londres, Voltaire avait pu voir ce qu'aucun de ses contemporains ne pouvait imaginer : tout l'univers visible transporté sur les planches par la magie d'un poète » (*La Mort de César*, éd. A.-M. Rousseau, Paris, SEDES, 1964, p. 20).
- 2 Ou *Restoration comedy*, du type *Marriage à la mode* de Dryden (1672) et *The Provok'd Wife* de John Vanbrugh (1697).
- 3 Au Lincoln's Inn Fields, entre le 7 avril au 16 décembre 1727 ; voir Aline Mackenzie Taylor, *Next to Shakespeare: Otway's Venice preserv'd, and The Orphan and their history on the London stage*, Durham, Duke University Press, 1950, cité par Paul LeClerc, *OCV*, t. 31A (1992), p. 58. Frédéric Deloffre suppose, dans son édition des *Lettres philosophiques* (Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1986, p. 125, n. 5), que Voltaire a pu voir la pièce au petit théâtre du Haymarket en janvier 1729, lors d'un court séjour en Angleterre, après novembre 1728. Ce théâtre a effectivement hébergé cette saison-là une troupe, non permanente, qui a donné,

à toutes les nations d'Europe (1761)<sup>4</sup>, l'occasion est donnée à Voltaire à la fin des années 1740 de s'en inspirer directement pour une pièce. En 1748 en effet, Crébillon père fait jouer un *Catilina* que Voltaire juge aussitôt indigne et veut refaire<sup>5</sup>. Il tire profit de *Venice preserved* qui propose un modèle bien plus convaincant de tragédie de conspiration, sur un sujet que les contemporains ont souvent rapproché de la conjuration de Catilina, Otway notamment<sup>6</sup>. Dans sa pièce, l'auteur anglais met en scène le complot de l'ambassadeur d'Espagne contre la république de Venise en 1618, popularisé par le récit de Saint-Réal, *La Conjuration des Espagnols* (1674)<sup>7</sup>, et ses conséquences sur le couple constitué par Jaffier et Belvidera. Le beau-père de Jaffier est en effet l'un des sénateurs contre lesquels le complot est organisé, ce qui conduit Jaffier à trahir son camp et son meilleur ami, Pedre. La trahison s'achève dans le sang, avec la mort des amants et de l'ami. Or, cette pièce bénéficie précisément d'une actualité parisienne qui parvient jusqu'à Cirey où réside Voltaire<sup>8</sup> : une version en cinq actes et en vers, « imitée de l'anglais » par La Place, est donnée à la Comédie-Française avec succès<sup>9</sup> et est accompagnée par la publication d'une traduction littérale.

---

entre autres, trois représentations de *Venice preserved*, le 10 janvier, le 22 janvier (annoncée mais reportée), les 1<sup>er</sup> et 11 février. Je remercie Marc Martínez pour avoir vérifié dans le calendrier des spectacles de la saison 1728-1729.

- 4 En passant par les *Lettres philosophiques* (1734) et les *Conseils à un journaliste* (1739). On retrouve dans la bibliothèque de Voltaire la traduction de *Venise sauvée* faite par Pierre-Antoine de La Place (Paris, J. Clousier, 1747, BV1917). Il la cite deux fois dans les *Conseils à un journaliste* et l'*Appel à toutes les nations d'Europe*.
- 5 *Catilina* a été joué pour la première fois le 20 décembre 1748 et publié chez Prault fils en 1749. Crébillon a puisé dans la célèbre conjuration de Catilina en 63 av. J.-C., rapportée par Salluste et Plutarque et remise à la mode par Middleton traduit par Prévost en 1743. Voltaire met près de deux ans pour écrire la pièce : commencée en 1749, elle est jouée le 24 février 1752 (onze représentations), reprise en février 1762, puis pendant la Révolution dans plusieurs théâtres. Les critiques de la pièce de Crébillon sont encore vives au début du XIX<sup>e</sup> siècle : « le sénat, non celui de Tibère, mais celui de Rome, libre encore, avili dans *Catilina* ; un Caton sans courage ; un Cicéron sans éloquence ; et le sauveur de la patrie prostituant sa fille aux tendresses d'un chef de brigands [...] » (Marie-Joseph Chénier, « Épître dédicatoire au citoyen Daunou » [1802], en tête de *Fénelon*, dans *Théâtre*, éd. Gauthier Ambrus et François Jacob, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, p. 254-265, ici p. 262).
- 6 Sur ce point précisément, voir plus loin dans la deuxième partie de cet article.
- 7 L'ouvrage est diffusé à Londres dès 1676 par son auteur lors d'un séjour auprès de la maîtresse de Charles II, la duchesse Hortense Mazarin. Après *Rome sauvée*, la liste des pièces inspirées par la Conjuration de Venise est prolongée par le marquis de Ximènes (*Don Carlos*, 1759) et Schiller (*La Conjuration de Fiesque*, 1783). En 1798, Arnault écrit une forme de suite à cette histoire avec la tragédie *Blanche et Montcassin, ou les Vénitiens*.
- 8 Voltaire commence à écrire *Rome sauvée* à Cirey, dans le courant du mois de juin 1749 : voir D3952. Voltaire écrit, sur un modèle similaire, une autre tragédie de conjuration : *Octave et le jeune Pompée, ou le Triumvirat* (1764).
- 9 *Venise sauvée* de La Place fait son début à Paris le 5 décembre 1746 et s'arrête le 14 janvier 1747 après quinze représentations. Elle est reprise en avril 1749 et mai 1751. La Place publie en 1748 une traduction littérale dans son *Théâtre anglais* (Londres/Paris, Veuve Pissot, t. V, 1748). Ajoutons que la préface de *François II* du président Hénault, sur le théâtre anglais, date de 1747.

Ainsi, *Catilina, ou Rome sauvée* de Voltaire est issu du tressage de deux univers, antique et moderne<sup>10</sup>, offrant le tableau de mœurs le plus large et le plus caractérisé de son théâtre, avec pour effet une relecture héroïsée et à portée sociale de la figure romaine du plébéien<sup>11</sup>. La pièce, jouée en 1752, est d'ailleurs reprise pendant la Révolution ; elle est qualifiée par son auteur de « vraie tragédie<sup>12</sup> » et placée au-dessus de toutes ses autres pièces sérieuses.

#### UNE TRAGÉDIE DE GROUPE SPECTACULAIRE

On retient le plus souvent la condamnation voltairienne sans nuance d'Otway, dans la dix-huitième des *Lettres philosophiques*, avec ses « bouffonneries faites pour la plus vile canaille », ses « sottises » modernes imitées des anciennes, indignes de la scène française comme du « règne de Charles II, qui était celui de la politesse, et l'âge des beaux-arts »<sup>13</sup>.

Le poète français lui emprunte pourtant une innovation scénographique majeure : le changement de décor du quatrième acte<sup>14</sup>, introduisant sur la scène française des décors successifs, sans lien entre eux, qui changent à l'entracte. Cette innovation n'appartient pas à la scène élisabéthaine, fondée sur une rotation des aires de jeu sur trois espaces scéniques permanents, mais est bien une pratique du temps d'Otway, où les salles de théâtre, rouvertes après 1660, et d'importantes modifications architecturales présentent un bâtiment fermé aux éléments naturels et baigné d'une lumière artificielle, une scène ornée de décors mobiles, sans rideau, entourée de spectateurs sur trois côtés et se

10 Voltaire établit lui-même un lien entre sa pièce et *Manlius Capitolinus* (1698) de La Fosse, première adaptation à l'antique de la Conjuración de Venise : voir D4512.

11 Pour une définition de la figure du plébéien, voir Alain Brossat, *Le Serviteur et son maître, essai sur le sentiment plébéien*, Paris, Léo Scheer, coll. « Lignes », 2003, et *Le Plébéien enragé. Une contre-histoire de la modernité de Rousseau à Losey*, Paris, Passager clandestin, 2013, p. 9-22.

12 Voltaire à d'Argental, 12 août 1749 (D3974).

13 « [Antonio] contrefait le taureau et le chien, il mord les jambes de sa maîtresse, qui lui donne des coups de pied et des coups de fouet » (*Lettres philosophiques*, Lettre XVIII, éd. cit., p. 125). La Place condamne, de même, l'intrusion indécente du vieux sénateur, tout comme le contemporain Jean-Baptiste Jourdan (1711-1793) dans sa *Lettre à M. de Fontenelle, contenant un parallèle en abrégé de la tragédie de Venise sauvée, avec la Conjuración de Venise de S. Réal, la tragédie de Manlius Capitolinus, et la pièce anglaise d'Otway*, Paris, Ballard fils, 1747, p. 30.

14 La Place, *Venise sauvée*, op. cit. : « Acte IV : Le théâtre doit représenter le lieu préparé pour le sénat. Cette salle laisse voir une partie de la galerie qui conduit du palais d'Aurélien au temple de Tellus. Un double rang de sièges forme un cercle dans cette salle ; le siège de Cicéron, plus élevé, est au milieu. » Jusqu'à présent, Voltaire privilégiait soit le décor unique compartimenté en différents décors simultanés, sur le modèle de la scène tripartite, soit le changement à vue d'un élément décoratif au sein du même décor à la liaison entre deux scènes, par exemple dans *Sémiramis* (1748).

détachant du public grâce à une avant-scène et un cadre<sup>15</sup>. Les didascalies de Voltaire cherchent d'ailleurs à recréer le *decorum* macabre et nocturne propre à Otway, alors incongru sur la scène française : « *Le théâtre représente d'un côté le palais d'Aurélie, de l'autre le temple de Tellus, où s'assemble le sénat. On voit dans l'enfoncement une galerie qui communique à des souterrains qui conduisent du palais d'Aurélie au vestibule du temple*<sup>16</sup> ». Le décor de palais tragique, dit « palais à volonté » dans le langage des décorateurs, non caractérisé en fonction de l'intrigue, est ici remplacé par un vaste espace public qui embrasse toute la ville, avec plusieurs aires de jeu communicantes, qui favorise le spectaculaire, tout en préservant un sublime monumental, et surtout rend plausibles les déplacements des héros dans autant d'espaces différents<sup>17</sup>.

Pourtant, quatre ans plus tôt, le « Discours sur la tragédie » attirait l'attention sur un point bien plus essentiel, la figuration collective dans la pièce anglaise qui la situe, selon Voltaire, « au-dessus de la française », c'est-à-dire de *Manlius Capitolinus* (1698), son adaptation à l'antique par La Fosse, encore très jouée :

238

Otway ne craint point d'assembler tous les conjurés. Renaud prend leur serment, assigne à chacun son poste, prescrit l'heure du carnage, et jette de temps en temps des regards inquiets et soupçonneux sur Jaffier [...]. Qu'a fait l'auteur français ? Il a craint de hasarder tant de personnages sur la scène ; il se contente de faire réciter par Renaud, sous le nom de Rutile, une faible partie de ce même discours [...]<sup>18</sup>.

Pas moins de douze conjurés et deux héroïnes agissent, en effet, en leur nom chez Otway, autour de l'ambassadeur d'Espagne. Face à eux se dressent le duc de Venise, deux sénateurs, le conseil des dix, des officiers, des suivantes, des

15 Autour de 1720, trois théâtres publics sont autorisés à Londres dans le West End : le Duke's Theatre (1661) devenu le Lincoln's Inn Fields Theatre (1695), le Drury Lane (1663, reconstruit en 1674) et le First Haymarket Theatre ou Little Theatre (1720). Inigo Jones fonde le style classique anglais en conciliant le goût gothique et le goût néo-classique, tandis que John Dryden propose un premier essai théorique (*Of Dramatick Poesie*, 1668) sur l'art dramatique anglais. Dans son adaptation française, La Place ne va pas aussi loin qu'Otway. Il remplace la multiplicité des décors par un décor simultané à plusieurs parties, dont l'une est découverte en fond de scène après l'ouverture d'une ferme.

16 Didascalie du lieu de la scène au début de *Rome sauvée* (éd. P. LeClerc, OCV, t. 31a, p. 150). Voltaire supprime en revanche le son de cloche, la roue de supplices et la symphonie funèbre pour la procession des condamnés.

17 C'est d'ailleurs un trait spécifique de Voltaire sous influence anglaise, comme le note ce contemporain, Jean-Baptiste Dupuy-Demportes (17..-1770) : « Je vois toujours des souterrains obscurs s'ouvrir et se fermer suivant les circonstances, à la voix de l'auteur de *Zaïre*, de *Mahomet*, d'*Oreste*, de *Sémiramis* » (*Lettre à madame de \*\*\* sur la tragédie de Rome sauvée*, [s.l.n.d.], écrite fin février 1752, p. 7, sur la base d'une première *Lettre d'un Anglais à M. \*\*\* sur la tragédie Venise sauvée*, Paris, Berthier, 1747, et d'une *Lettre à M. de Voltaire sur la tragédie de Catilina*, Londres, [s.n.], 1748). J.-B. Dupuy-Demportes est également auteur d'un *Parallèle de la Sémiramis de M. de Voltaire et de celle de M. de Crébillon*, Paris, [s.n.], 1748.

18 Voltaire, « Discours sur la tragédie » en tête de *Brutus* (1730), OCV, t. 5 (1998), p. 167.

gardes, un bourreau<sup>19</sup>. Ce procédé – propre au théâtre anglais – d'un groupe de caractères masculins, plus nombreux qu'à l'ordinaire, qui agit ensemble pour une action unique, les rôles féminins n'étant que ceux de « femmes de conjurés<sup>20</sup> », sert idéalement l'idée d'un tableau de mœurs variées, caractérisées – qui n'est pas la foule du drame<sup>21</sup> –, et que Condorcet considère, dès l'édition de Kehl de *Rome sauvée*, comme un procédé révolutionnaire rompant avec la dramaturgie tant grecque que française, centrée sur une individualité : « Dans ces pièces, ce n'est ni à un seul personnage, ni à une famille qu'on s'intéresse, c'est à un grand événement historique<sup>22</sup> ». Son analyse montre que l'intérêt repose sur des situations à grande figuration, sans qu'un personnage ne se détache au premier plan. Voltaire découvre là effectivement un nouveau style dramatique, aux conséquences scéniques fortes :

Presque tous les rôles [des *Scythes*] étant principaux, il faudrait un concert et un jeu de théâtre parfait pour faire supporter la pièce à la représentation. Il y a plusieurs tragédies dans ce cas, telles que *Brutus*, *Rome sauvée*, *La Mort de César*, qu'il est impossible de bien jouer dans l'état de médiocrité où on laisse tomber le théâtre, faute d'avoir des écoles de déclamation [...]. Le concert unanime des acteurs est très rare dans la tragédie. Ceux qui sont chargés des seconds rôles ne prennent jamais de part à l'action ; ils craignent de contribuer à former un grand tableau<sup>23</sup>.

Ces figurations collectives frappent d'emblée le spectateur : « Le sénat assemblé forme un coup d'œil très agréable ; c'est une galerie ornée de portraits et de statues<sup>24</sup> ». Mme de Graffigny ajoute : « j'ai été surprise quand on a levé la toile, de voir Catilina assis, rêvant un grand papier à la main. [...] Il a été longtemps sans parler, quoique son confident fût là, et deux galopins. Cela m'a plu beaucoup<sup>25</sup> ». Cet effet de tableau, encombré de figures, rend hésitant

19 On voit même une « populace » qui ne remplit que le rôle passif du public sur scène pendant l'exécution (V, 7).

20 Voltaire à d'Argental, vers le 1<sup>er</sup> juillet 1751 (D4512).

21 Cette grande figuration se distingue encore des scènes de foule du drame romantique qui peint « toute une époque en crise [...] avec ses mœurs, ses lois, ses modes, son esprit, ses lumières, ses superstitions, ses événements, et son peuple que toutes ces causes premières pétrissent tour à tour comme un cire molle. On conçoit qu'un pareil tableau sera gigantesque. Au lieu d'une individualité, comme celle dont le drame abstrait de la vieille école se contente, on en aura vingt, quarante, cinquante, que sais-je ? de tout relief et de toute proportion. Il y aura foule dans le drame » (Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell* [1827], éd. Anne Ubersfeld [1968], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995, p. 104).

22 Condorcet, « Avertissement de l'édition de Kehl » en tête de *Rome sauvée*, M, t. 5, p. 218.

23 Voltaire, « Préface de l'édition de Paris » en tête des *Scythes* (1767), *OCV*, t. 61B (2012), p. 354. Voltaire s'en remet au talent des acteurs pour l'effet pathétique : voir les lettres à Lekain, 4 mars 1767 (D14013), et à d'Argental, 9 février 1767 (D13931), 27 avril 1767 (D14149).

24 J.-B. Dupuy-Dempontes, *Lettre à madame de \*\*\*...*, *op. cit.*, p. 8.

25 Cité par P. LeClerc, *OCV*, t. 31A, p. 90.

le choix du titre pour la pièce<sup>26</sup> : certains estiment que c'est Aurélie, la fille de Cicéron, qui doit prétendre au statut d'héroïne éponyme<sup>27</sup>. Voltaire, lui, ne parvient pas à trancher : « C'est Cicéron qui est le héros, c'est donc lui dont j'ai voulu venger la gloire, lui qui m'a inspiré [...]. Je vous en prie intitulez la pièce Cicéron et Catilina<sup>28</sup> ». Il change même d'échelle avant d'abandonner la règle du protagoniste principal :

C'est Rome qui est le principal personnage, c'est elle qui est l'amoureuse, c'est pour elle que je veux qu'on s'intéresse, même à Paris. Point d'autre intrigue s'il vous plaît, que son danger, point d'autre nœud que les fureurs artificieuses de Catilina, la véhémence, la vertu agissante de Cicéron, la jalousie du sénat, le développement du caractère de César. Point d'autre femme qu'une infortunée d'autant plus naturellement séduite par Catilina qu'on dit dans l'histoire et dans la pièce que ce monstre était aimable<sup>29</sup>.

240 « L'intérêt dominant cessa[n]t de l'être à force d'être divisé<sup>30</sup> », les critiques, qui raisonnent à l'ancienne et reprochent à Otway le rôle « raboté » du marquis de Bedmar<sup>31</sup>, inconvenant eu égard à son rang, condamnent de même, dans *Rome sauvée*, le rôle de César qui, pour Jean-Baptiste Dupuy-Demportes, « a tout le maintien, la fatuité et le ridicule d'un petit maître [...]. Ce personnage est non seulement déplacé, mais même mal fourni [...]. Il est ridicule de mettre en sous ordre César sur la scène : dès que ce grand homme paraît il faut que tout lui soit subordonné, et qu'il réunisse en lui seul tout l'intérêt de la pièce<sup>32</sup> ».

26 L'« Avertissement » en tête de la pièce, dans l'édition Moland, cite, en se référant à G. Desnoiresterres, le raisonnement placé par Pierre Clément dans ses *Cinq années littéraires (1748-1752)* : « Le rôle de Cicéron a été universellement applaudi ; celui de Catilina lui est entièrement sacrifié. Celui d'Aurélie, femme de Catilina, a de grandes beautés ; le plus brillant de tous est celui de César ; je parle toujours d'après l'impression générale » (M, t. 5, p. 217).

27 À condition de modifier sa conduite « douce et tendre », « craintive et éplorée » en « des traits un peu plus mâles » (D4604). Voir J.-B. Dupuy-Demportes : « Si quelque rôle de la pièce devait faire une impression assez vive pour nous attendrir, c'est sans doute Aurélie ; puisqu'en nous attachant à sa situation, l'intérêt de Catilina, qui deviendrait celui de notre cœur, se trouverait soutenu : mais la tendresse de cette épouse a toute la langueur de l'amour conjugal : on désire faiblement de plaire à qui l'on a plu, triste effet de la possession » (*Lettre à madame de \*\*\*...*, op. cit., p. 3-4).

28 Voltaire à d'Argental, 16 août 1746 (D3986).

29 Voltaire au même, vers le 6 janvier 1739 (D3974).

30 J.-B. Dupuy-Demportes, *Lettre à madame de \*\*\*...*, op. cit., p. 3.

31 « Le marquis de Bedmar, ambassadeur d'Espagne ; son rôle quoique fort court est déplacé ; et sa présence contredit l'idée que S. Réal nous donne de sa politique ; ainsi c'est avec raison qu'on l'a renvoyé dans son hôtel observer les conjurés » (Jourdan, *Lettre à M. de Fontenelle*, op. cit., p. 30).

32 J.-B. Dupuy-Demportes, *Lettre à madame de \*\*\*...*, op. cit., p. 5 et 6. César n'est présent, chez Crébillon, que dans un court récit (III, 1), commenté par Dupuy-Demportes : « Il n'est point étonnant que mon imagination, frappée des beautés resserrées dans ces six vers, n'ait point retenu le portrait que Lentulus fait de ce héros dans *Rome sauvée* : les grandes beautés font

*Rome sauvée* perturbe ainsi la hiérarchie des emplois dramatiques, calquée sur la pyramide sociale dans le système français d'Ancien Régime.

Pour le spectateur du XVIII<sup>e</sup> siècle, la disjonction entre l'élévation du rang social du personnage et son importance dans l'intrigue produit un *déplacement* malséant, voire polémique, que le lecteur moderne, quant à lui, tire vers une lecture sociale grâce à la diversité quasi géométrique des points de vue adoptés dans les différentes versions : Otway opte pour la perspective du traître (Jaffier), comme *La Place*<sup>33</sup> ; *La Fosse* pour le conjuré de la première heure (Manlius) ; Crébillon pour la fille du consul (Tullie) ; et Voltaire finalement pour le consul lui-même (Cicéron). Cette dramaturgie collective répond sur scène à la hauteur de vue adoptée par Voltaire dans ses ouvrages historiques : « dans cette histoire », écrit-il à propos du *Siècle de Louis XIV*, « c'est le siècle qui est mon héros encore plus que Louis XIV lui-même<sup>34</sup> ». C'est ainsi que Voltaire se distingue de Crébillon : « Sa tragédie étant toute de fiction, j'ai fait la mienne en qualité d'historiographe. [...] J'ai suivi l'histoire autant que je l'ai pu, du moins quant aux mœurs<sup>35</sup> ». Écrire en historien moderne rend justice à Otway qui insérait des passages entiers de Saint-Réal dans ses scènes<sup>36</sup>. Retenons qu'en termes de dramaturgie, c'est le statut du protagoniste tragique, donc du héros aristocratique, qui est visé par la mise en scène chorale d'un groupe d'acteurs. En étendant l'intérêt à une ville entière, la pièce rend de surcroît visibles, de façon quasi égalitaire, les représentants des différents ordres sociaux, conviés à jouer « de concert » à l'avant-scène.

#### UNE SATIRE SOCIALE ET POLITIQUE

Mais Voltaire n'emprunte à Otway que l'esprit et le style, non la lettre, optant pour une transposition antique, qu'il avait pourtant critiquée dans *Manlius*<sup>37</sup>, et pour une fusion entre les deux conjurations. C'est qu'en lisant la traduction

de grandes impressions, elles remplissent l'esprit ; les beautés ordinaires peuvent rarement s'y placer » (p. 7).

33 Voir Jourdan à ce propos : « [La Place] ne s'est pas aperçu non plus, que de Manlius, qui est le héros de *La Fosse*, il faisait son D. Pedro, qui n'est qu'épisodique dans *Venise sauvée*, et que Jaffier qui devrait être son héros, s'en ressent, et en demeure avili. Ce même dessein lui a fait aussi quelquefois choquer la vraisemblance, pour ôter à Jaffier une partie des belles choses qu'il dit dans *Otway*, et les rejeter sur le compte de Pierre » (*Lettre à M. de Fontenelle, op. cit.*, p. 32).

34 Voltaire au duc de La Vallière, vers le 25 avril 1761 (D9754).

35 Voltaire à Anne-Marie Fiquet du Bocage, 21 août 1749 (D3991). Crébillon s'amendera en faisant *Le Triumvirat* en 1754.

36 Voir J.-B. Jourdan à propos de l'ordre d'exécution, « un des plus beaux endroits » dans Saint-Réal : « Otway en a profité dans sa tragédie, et l'a presque tout mis en action » (*Lettre à M. de Fontenelle, op. cit.*, p. 5) dans l'acte I de *Venice préservée* ; et, à propos de la conjuration préparée par Renaud au début de l'acte II, et « imitée en partie mot à mot de Saint-Réal » (p. 11).

37 Au nom du « préjugé qui a forcé l'auteur français à déguiser sous des noms romains une aventure connue, que l'anglais a traitée naturellement sous les noms véritables » (Voltaire, « Discours sur la tragédie », *OCV*, t. 5, p. 167-168).

de La Place, Voltaire y découvre un parallèle explicite entre la situation au lendemain des conspirations autour de l'avènement de Jacques II, et les moments de crise de la République romaine<sup>38</sup>. Jaffier accueille ainsi Belvidera, son épouse, qui vient d'être violente :

JAFFIER. – Ô Porcie! Porcie! quelle âme était la tienne!

BELVIDERA. – Elle était pourtant femme; et lorsque Brutus portait dans son cœur le sort de Rome (Dieu te garde d'un pareil danger!) et qu'il cherchait à lui dérober ses inquiétudes, elle lui montra que son sang n'était pas moins noble que celui de son mari [...].

JAFFIER. – Voilà donc cette vertu romaine! voilà donc ce sang qui s'égale à celui de la fille de Caton! aurait-elle jamais voulu trahir Brutus<sup>39</sup> ?

Le marquis, à l'origine du complot, compare lui-même les deux conjurations :

242

BEDMAR, à *Pierre qui entre*. – [...] C'est Mars lui-même que j'embrasse!

PIERRE. – Amis, ce fameux Brutus, qui poignarda César dans le sénat, n'était-il pas un grand homme ?

RENAULT. – Sans doute. Catilina, que l'histoire noircit, fut-il moins un Héros ? eut-il d'autre objet, en conspirant, que la gloire et la liberté de sa Patrie ? son entreprise était donc légitime.

BEDMAR. – Et la nôtre l'emporte d'autant plus sur la sienne, que Renault l'emporte sur Céthégus, et Pierre sur Cassius<sup>40</sup>.

Qui plus est, sous la trame vénitienne, est apparue aux yeux de Voltaire une forme de chaîne secrète, pour ainsi dire, mettant au jour une conception politique tout à fait conforme à ses idées. En effet, les personnages de la pièce anglaise ont tous un statut complexe et expriment le sentiment du déclassé ou du parvenu. Ce point n'a pas échappé à Jean-Baptiste Jourdan, l'auteur de la *Lettre à M. de Fontenelle sur Venise sauvée* : Renault, ordonnateur de la conspiration, est un « vieux Gentilhomme français [...] extrêmement pauvre, [...] [qui] aim[e] plus la gloire que la vertu<sup>41</sup> » ; Jaffier, « parent du Maréchal de Lesdiguières » est « né sensible » et s'est laissé entraîner « par l'attachement extraordinaire qu'il avait pour [son ami] »<sup>42</sup> le capitaine Pierre qui « [...] joi[nt] au suprême degré le mérite et la promptitude de l'exécution ; [...] la barbarie

38 Belvidera arrive en scène dans un état de grande anxiété en quête du réconfort de la part de son époux, tout comme Porcia, l'épouse de Brutus. Voltaire reconduit la comparaison (I, 3) entre Aurélie et Catilina, dans une allusion claire à l'acte II de *Jules César* de Shakespeare : voir l'introduction de P. LeClerc, *OCV*, t. 31A, p. 56.

39 Thomas Otway, *Venise sauvée*, III, 3, trad. La Place, dans *Théâtre anglais, op. cit.*

40 *Ibid.*, II, 5.

41 Jourdan, *Lettre à M. de Fontenelle, op. cit.*, p. 3.

42 *Ibid.*, p. 8.



de son état n'[ayant] point passé dans son âme » ; la courtisane Aquilina enfin, a le ressentiment « d'une personne bien née qu'on a réduite à faire un métier indigne d'elle »<sup>43</sup>.

Une telle mobilité sociale, toute républicaine, avive une libéralité de mœurs – que Jourdan juge plus anglaise – à travers l'éloge de l'amour fatal entre deux amants, mis au ban de la société, et dans l'amitié passionnée jusqu'à l'ambiguïté entre Jaffier et Pierre, qui paraît bien étrangère à un Français :

L'expression anglaise [« méconnais-tu ton frère ? »] qui n'avait encore signifié un ami parmi nous, que dans notre langage de dévotion, [...] met en jeu la face du monde, les coups du ciel et tout le sénat [...]. Quelle singulière idée paraît-il avoir d'un ami ? Pourquoi faut-il qu'il lui fasse sonder son cœur, et consulter son courage ? et n'est-ce que pour débiter ce qu'on appelle des pensées, et des pensées anglaises, que nous ne trouvons peu justes que par politesse<sup>44</sup> [...].

S'ils « sont presque tous présentés sous des faces désavantageuses » – le « père injuste », la « fille désobéissante », l'« homme faible et incertain » –, les héros anglais se révèlent des individus aux motivations familiales, tout à fait dans l'esprit de la *domestic tragedy* que George Lillo vient de théoriser, citant d'ailleurs Otway, et proposant des héros hors du rang suprême (« *superior rank* »), dépourvus de toute élévation (« *the absent pomp* »<sup>45</sup>), c'est-à-dire communs au plus grand nombre et plus capables de toucher. Mais pour le public français, cette société diverse et mêlée est problématique. Chacun avance sa solution pour distinguer « le Héros » et l'ennoblir conformément à la doctrine classique, le *decorum* antique n'y suffisant pas. Certains comme Jourdan imaginent à Pierre une haute naissance et une conduite héroïque, sans quoi il ne serait qu'un dangereux contestataire :

On lui aurait donné en outre la qualité d'envoyé du duc d'Ossonne, et conservé le reste de son caractère, et de sa position. J'aimerais encore assez qu'on nous détaillât quelques-uns de ses exploits [...]. Et l'on eût suivi la même règle pour Jaffier : mais nous voyons dans la pièce nouvelle une foule de gens étrangers à l'État qu'ils veulent abattre sur le vain prétexte que les Grands vexent les petits. Ne les prendriez-vous pas Monsieur, pour autant de Don Quichotte, ou de Chinois qui viendraient en Europe avec le dessein de détrôner quelques souverains dont le peuple n'aurait pas à se louer<sup>46</sup> ?

43 Et « d'une condition aussi noble qu'on puisse être dans un pays de la domination de Venise sans être Vénitien » (*ibid.*, p. 4).

44 *Ibid.*, p. 20.

45 Voir « Prologue, récité par M. Cibber le jeune », dans George Lillo, *Le Marchand de Londres* (1741), éd. J. Hamard, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 49.

46 Jourdan, *Lettre à M. de Fontenelle*, *op. cit.*, p. 9. Le mot *Héros* est employé par Jourdan lui-même, p. 28.

Pour Voltaire, l'indécence sociale des caractères étaye, bien au contraire, un projet théâtral par lequel il écorne, depuis *Œdipe*, l'héroïsme aristocratique, regardant d'un peu plus bas, pour ainsi dire, les causes des faits historiques, avec un esprit social et une verve prérévolutionnaire qui n'échappent pas à Condorcet :

Ce qui attache dans ces pièces, c'est [...] le plaisir d'entendre de grandes idées [...] avec un style auquel l'état des personnages à qui on les prête permet de donner de la pompe et de l'énergie sans s'écarter de la vraisemblance ; c'est le plaisir d'être témoin, pour ainsi dire, d'une révolution qui fait époque dans l'histoire [...] : en sortant de ces pièces, on se trouve plus disposé à une action de courage, plus éloigné de ramper devant un homme accrédité, ou de plier devant le pouvoir injuste et absolu<sup>47</sup>.

244

Dans l'histoire romaine, Voltaire retrouve la même disjonction entre l'identité sociale et la fonction politique, voire le rôle historique. Rappelons qu'à l'époque de Cicéron, l'autorité souveraine du peuple en matière de gouvernance et de sélection des consuls a dégénéré en affrontement entre grandes familles, d'origine patricienne ou plébéienne, qui contrôlent de fait le sénat<sup>48</sup>. Un clivage s'est même installé entre deux tendances, d'un côté les *optimates*, qui représentent les valeurs traditionnelles et les intérêts économiques des grandes familles sénatoriales – Caton par exemple – ; de l'autre, les *populares*, qui se disent représentants des droits du peuple, tel Crassus ou César. Dans cette configuration, Catilina a tout du déclassé : issu d'une ancienne famille sénatoriale qui n'a jamais produit de consul, il s'est converti par intérêt personnel au clan des *populares*. Il veut succéder à Cicéron qui, lui, passe pour le *novus homo*, sorti de l'ordre équestre inférieur à l'aristocratie, et dont les chances d'obtenir la charge de consul étaient extrêmement minces, car elles étaient réservées aux fils de l'aristocratie au terme du *cursus honorum*.

On peut ainsi lire aisément l'intrigue de *Rome sauvée* comme un complot brassé contre le mérite personnel d'un héros subalterne, élevé aux fonctions suprêmes. Lecture *sociale* qui invite à faire le parallèle entre le sénat romain et la France d'Ancien Régime, dont les ordres bien distincts commandent à chacun de tenir son rang, et surtout de n'en pas sortir, et dont les philosophes éprouvent, par diverses voies, les possibilités de réorganisation, voire de désordre. C'est ce qui incite Voltaire, chatouilleux sur la question du mérite, et qui vient d'écrire *Nanine, ou l'Homme sans préjugé*<sup>49</sup>, à montrer un microcosme qui reproduit

47 Condorcet, « Avertissement de l'édition de Kehl » en tête de *Rome sauvée*, M, t. 5, p. 218.

48 Je reprends ici, en la traduisant, la synthèse historique de P. LeClerc, *OCV*, t. 31A, p. 23-26.

49 Voir Pierre Frantz, « Le roman anglais : *Nanine* et *Pamela* », ici même, p. 221-234.

non seulement l'ultime crise de la République romaine avant son effondrement, mais aussi les troubles dans la hiérarchie sociale contemporaine.

Dès le premier vers, Catilina dénonce l'origine de Cicéron et de ses appuis : « Orateur insolent, qu'un vil peuple seconde ». Un deuxième vers, modifié par la suite, dénonce le danger d'un ordre social renversé : « Plébéien qui régis les souverains du monde »<sup>50</sup>. On retrouve le même préjugé de classe à l'égard de Caton le « vertueux insensé », César le « factieux dès l'enfance » ou Pompée à la « splendeur usurpée ». Lorsque paraît Cicéron, désigné continûment par ce terme de « plébéien » – « qui met en avant sa consistance populaire [...] comme issu du peuple, part du peuple, voix du peuple<sup>51</sup> » –, c'est toute l'indignation des *optimates* qui s'exprime contre un héros de condition humble : « Quoi, c'est ce plébéien dont Rome a fait son maître<sup>52</sup> ! », et qui le conduit à défendre son mérite :

Vous feignez de penser que Rome et le sénat  
Ont avili dans moi l'honneur du consulat.  
[...]  
La valeur d'un soldat, le nom de vos aïeux,  
[...]  
Étaient-ils un mérite assez grand, assez rare,  
Pour vous faire espérer de dispenser des lois  
Au peuple souverain qui règne sur les rois ?  
[...]  
Mais pour être consul, devenez citoyen.  
Pensez-vous affaiblir ma gloire et ma puissance,  
En décrivant mes soins, mon état, ma naissance ?  
Dans ces temps malheureux, dans nos jours corrompus,  
Faut-il des noms à Rome ? Il lui faut des vertus.  
Ma gloire (et je la dois à ces vertus sévères)  
Est de ne rien tenir des grandeurs de mes pères.  
Mon nom commence en moi : de votre honneur jaloux,  
Tremblez que votre nom ne finisse dans vous<sup>53</sup>.

50 Voltaire, *Rome sauvée*, I, 1, éd. cit., p. 151. Vers remplacé ensuite par celui-ci : « Assis au premier rang des souverains du monde », qui reporte la désignation explicite de l'origine populaire de Cicéron.

51 A. Brossat, *Le Serviteur et son maître*, op. cit., p. 10.

52 Voltaire, *Rome sauvée*, I, 5, éd. cit., p. 166.

53 *Ibid.*, p. 167-168.

En concluant cette tirade sur la pointe authentique décochée naguère au chevalier de Rohan<sup>54</sup>, Voltaire fait sortir du cadre antique la portée profonde de la scène : c'est l'éloge du mérite personnel du héros plébéien qui résonne ici au cœur de la société d'Ancien Régime, faisant écho aux propos d'Œdipe encore berger, d'Alcméon (*Ériphyle*, 1732) et Arsace (*Sémiramis*, 1748), soldats longtemps crus sans rang ni fortune, et aux tragédies bucoliques des *Scythes* (1767) et autres *Guèbres* (1768).

#### L'HÉROÏSATION DU « GRAND HOMME » PLÉBÉIEN

246 L'héroïsation de tels personnages, inspirée d'Otway, est apparente dans les deux leçons du cinquième acte. Dans un premier état, l'acte s'ouvrirait *après* les combats entre les différentes factions : Cicéron a remporté la victoire, Lentulus et Céthégu, enchaînés sur scène, sont prêts à être conduits et jugés au sénat. Insatisfait d'une scène « froide » plus bavarde qu'édifiante, Voltaire lui substitue pendant les représentations une scène *sans* Cicéron, qui laisse supposer au spectateur un « danger [...] extrême<sup>55</sup> » et une issue incertaine. Sur le plateau, Caton, Clodius et six sénateurs, « *debout, en habit de guerre*<sup>56</sup> », répondent à l'agitation du combat hors-scène par un débat sur la valeur héroïque de l'absent :

CLODIUS, à *Caton*

[...]

Cet altier plébéien nous outrage et nous brave :

Il sert un peuple libre, et le traite en esclave !

[...]

Et cet homme inconnu, ce fils heureux du sort

Condamne insolemment ses maîtres à la mort.

[...]

CATON

La honte, Clodius, n'est que dans vos murmures.

54 Sur ce dernier vers, voir aussi l'article de Linda Gil, « Voltaire, citoyen romain », ici même p. 121-139, ici p. 133.

55 Voltaire à d'Argental, juillet 1751 (D4518) : « La première scène du cinquième acte est absolument nécessaire [...]. Il faut supposer, il faut dire que le danger est extrême, dès le premier vers de cette scène, que Cicéron est allé combattre dans Rome avec une partie du sénat tandis que l'autre reste pour sa défense. Il faut que les reproches de Caton et de Clodius soient plus vifs, et qu'on voie que Cicéron sera puni d'avoir sauvé la patrie. C'est là un des objets du tableau. Il ne reste qu'à donner à ce tableau tout le coloris et toute la force dont il est susceptible ».

56 « Répartis par égale division sur la droite et sur la gauche de l'avant-scène ». Indication scénique de l'acteur Lekain, citée par P. LeClerc, *OCV*, t. 31A, p. 144.

Allez de vos amis déplorer les injures ;  
 Mais sachez que le sang de nos patriciens,  
 Ce sang des Céthégus et des Cornéliens,  
 Ce sang si précieux, quand il devient coupable,  
 Devient le plus abject et le plus condamnable.  
 [...]  
 Quand vous devez la vie aux soins de ce grand homme,  
 Vous osez l'accuser d'avoir trop fait pour Rome !  
 [...]  
 Cicéron agit seul, et seul se sacrifie  
 [...] <sup>57</sup>.

Comme jadis Rodrigue, Cicéron ne revient en scène qu'une fois adoué par la victoire, pour faire son *récit du combat*, la parole épique donnant à la prouesse individuelle la hauteur d'un acte collectif qui inclut la cité :

Le sang coulait dans Rome : ennemis, citoyens,  
 Gladiateurs, soldats, chevaliers, plébéiens,  
 Étalaien à mes yeux la déplorable image  
 Et d'une ville en cendre et d'un champ de carnage.  
 [...]  
 Ainsi de tous côtés la maîtresse du monde,  
 Assiégée au dehors, embrasée au dedans,  
 Est cent fois en un jour à ses derniers moments <sup>58</sup>.

Le discours, indissociable de la conduite héroïque, émancipe définitivement le héros du statut subalterne, même s'il le conduit aussi à l'étape finale de sa geste : la mort héroïque, réelle ou symbolique, évoquée avec l'ascension de César à la dernière scène <sup>59</sup>, ce nouveau *novus homo*, dont Cicéron, sortant « *par le fond du temple* », décrit, avec une ironie amère, la fortune changeante :

Un courage indompté dans le cœur des mortels,  
 Fait ou les grands héros, ou les grands criminels.  
 [...]  
 Grands dieux ! que ce héros soit toujours citoyen.  
 Dieux ! ne corrompez pas cette âme généreuse ;

<sup>57</sup> Voltaire, *Rome sauvée*, V, 1, éd. cit., p. 251-253.

<sup>58</sup> *Ibid.*, V, 2, éd. cit., p. 254-255.

<sup>59</sup> Chez Crébillon, César n'est qu'évoqué, jamais représenté sur scène, son triomphe étant reporté après le dénouement, contrairement au dénouement de Voltaire qui le met clairement en scène comme l'unique vainqueur au terme de l'intrigue.

Et que tant de vertu ne soit pas dangereuse<sup>60</sup>.

L'état d'esprit, plus que la doctrine sociale de *Rome sauvée*, est confirmé dans la préface, en forme de portrait, que Voltaire publie un an plus tard<sup>61</sup>. Le poète y reconnaît suivre avant tout le principe anglais<sup>62</sup> qui élève au rang de héros tragiques des caractères simples et humbles, « impraticable[s] pour les mœurs, pour les usages, la manière de penser et le théâtre de Paris » :

Les savants ne trouveront pas ici une histoire fidèle de la conjuration de Catilina. Ils sont assez persuadés qu'une tragédie n'est pas une histoire ; mais ils y verront une peinture vraie des mœurs de ce temps-là. Tout ce que Cicéron, Catilina, Caton, César ont fait dans cette pièce n'est pas vrai ; mais leur génie et leur caractère y sont peints fidèlement.

Si on n'a pu y développer l'éloquence de Cicéron, on a du moins étalé toute sa vertu et tout le courage qu'il fit paraître dans le péril. On a montré dans Catilina ces contrastes de férocité et de séduction qui formaient son caractère ; on a fait voir César naissant, factieux et magnanime [...] <sup>63</sup>.

248

Cicéron est alors le modèle du plébéien moderne, dans la lignée des grands hommes dont Thomas fera l'éloge : « instruit », « assidu » aux spectacles, « le plus grand philosophe des Romains, aussi bien que le plus éloquent », « un des premiers poètes »<sup>64</sup>, « fâché d'être loin de Rome qu'on a servie, et d'être persécuté par des ingrats et par des perfides », ayant cependant « trop de sensibilité », mais « il n'y a guère que les âmes vertueuses de sensibles »<sup>65</sup>. Bref, sur le plan historique, le double parfait de Voltaire – assumé lorsqu'il interprète lui-même le personnage<sup>66</sup> – et, sur le plan théâtral, un nouveau « caractère [...] à la fois naturel, haut et humain<sup>67</sup> » appelé à remplacer l'archétype désormais contestable du « saccageur de provinces<sup>68</sup> » :

Il est bien vraisemblable que, s'il s'était donné tout entier à la guerre, [...] [Cicéron] eût été au rang des plus illustres capitaines de son siècle ; mais comme César n'eût été que le second des orateurs, Cicéron n'eût été que le second

60 Voltaire, *Rome sauvée*, V, 3, éd. cit., p. 259 et 263.

61 Dans la première édition de la pièce autorisée par Voltaire, après six éditions en 1752 établies à partir d'un manuscrit de la Comédie-Française, sans autorisation de l'auteur : *Supplément au siècle de Louis XIV, Catilina, tragédie et autres pièces du même auteur*, Dresde, Georg Conrad Walther, 1753.

62 Voir G. Lillo, « Préface à Sir John Eyles », en tête du *Marchand de Londres*, op. cit., p. 41-42.

63 Voltaire, « Préface » de *Rome sauvée*, éd. cit., p. 140 et 149.

64 *Ibid.*, p. 141, 148 et 142.

65 *Ibid.*, p. 145-146.

66 Voir Condorcet, « Avertissement de l'édition de Kehl » en tête de *Rome sauvée*, M, t. 5, p. 219.

67 Voltaire, « Préface » de *Rome sauvée*, éd. cit., p. 146.

68 Voltaire à Thieriot, vers le 15 juillet 1735 (D893).

des généraux. Il préféra à toute autre gloire celle d'être le père de la maîtresse du monde ; et quel prodigieux mérite ne fallait-il pas à un simple chevalier d'Arpinum, pour percer la foule de tant de grands hommes, pour parvenir sans intrigue à la première place de l'univers, malgré l'envie de tant de patriciens, qui régnaient à Rome<sup>69</sup> ?

Avec le désir sincère de « sauver » la tragédie des genres étrangers alors en vogue – drame domestique ou bourgeois –, Voltaire confisque, comme autant de prises de guerre, les audaces théâtrales des « Anglais, qui hasardent tout sans même savoir qu'ils hasardent »<sup>70</sup>. Plus tard, Théophile Gautier citant Voltaire qualifie ce règne renouvelé de la tragédie d'école du « style gallo-romain », dont *Rome sauvée* pourrait être le prototype, annonçant les œuvres d'un Dorat ou d'un Legouvé<sup>71</sup>. Présentée comme le « produit singulier de la manière anglaise et des idées de la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle », avec « ce mélange de simplicité et de convention, de fantaisie et de grandiose », la tragédie « gallo-romaine » recule l'audace de sujets modernes dans un cadre conventionnel, et présente « plutôt l'intelligence des généralités que l'esprit d'observation », car « les détails de la vie bourgeoise mêlés aux situations où éclatent les passions les plus tragiques, risquent souvent de provoquer le sourire »<sup>72</sup>. Ainsi, la prudence du masque antique ménage l'audace philosophique dans le tableau de mœurs, tout comme l'élévation de grands enjeux politiques, absents des drames contemporains<sup>73</sup>, que sont l'obsession du pouvoir, la tyrannie d'un seul, ou encore le génie de « l'homme du peuple né avec l'esprit d'un seigneur<sup>74</sup> ».

69 Voltaire, « Préface » de *Rome sauvée*, éd. cit., p. 141.

70 *Ibid.*, p. 147.

71 Voir Claude-Joseph Dorat, *Régulus* (1765), et Gabriel-Marie Legouvé, *Épicharis et Néron* (1794), où l'auteur substitue à l'épure racinienne un tableau de mœurs sociales sur le modèle de *Rome sauvée*, citée allusivement (I, 3).

72 Théophile Gautier, à propos des représentations de *Spartacus*, tragédie d'Hippolyte Magen, en juin 1847 au théâtre de l'Odéon, dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1859, 6 vol., t. V, p. 113.

73 Voir sur ce point Odile Krakovitch, « Les femmes de pouvoir dans le théâtre de Dumas : de Christine à Messaline », *RHLF*, n° 4 (octobre-décembre 2004), p. 811-829.

74 Formule brillante de Raymond Naves dans *Le Goût de Voltaire* (1939), Genève, Slatkine Reprints, 2011, p. 338, pastichant Voltaire dans ses « Observations sur le *Jules César*... » : « le génie de Corneille était à celui de Shakespeare ce qu'un seigneur est à l'égard d'un homme du peuple né avec le même esprit que lui » (*La Mort de César*, éd. A.-M. Rousseau, éd. cit., p. 192).

