



**HAL**  
open science

## Quousque tandem... trois réécritures théâtrales au siècle des Lumières

Guilhem Armand

► **To cite this version:**

Guilhem Armand. Quousque tandem... trois réécritures théâtrales au siècle des Lumières. Travaux & documents, 2024, Journée de l'Antiquité et des Temps Anciens 2022-2023, 61, pp.81-92. hal-04835701

**HAL Id: hal-04835701**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-04835701v1>**

Submitted on 13 Dec 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Quousque tandem... trois réécritures théâtrales au siècle des Lumières

---

GUILHEM ARMAND,  
MCF HDR EN LITTÉRATURE FRANÇAISE

Le grand classique des latinistes, on s'en doute, était déjà en bonne place dans les parcours scolaires des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Au siècle des Lumières, « Cicéron est partout au programme de toutes les classes »<sup>1</sup>, précise Chantal Grell, aussi bien chez les jésuites que chez les jansénistes. Rousseau<sup>2</sup> comme Diderot<sup>3</sup>, dans leurs programmes d'éducation respectifs, en préconisent la lecture. De Saint-Augustin à Marcile Ficin, déjà, « l'élú païen » avait vu son stoïcisme christianisé. Mais, au XVII<sup>e</sup> siècle, ni les auteurs de tragédies, pourtant très inspirés par l'histoire romaine, ni les romanciers, ne tentent d'adapter le néanmoins très dramatique épisode des *Catilinaires*, que tout écolier avait dû étudier<sup>4</sup>, alors qu'en Angleterre, Ben Jonson avait donné au public, en 1611, un *Catiline, His conspiracy*.

Durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les traductions se multiplient ainsi que les études biographiques<sup>5</sup> qui disputent de la force ou de la faiblesse du consul philosophe. Le point de vue devient plus historique et politique. En 1743, l'abbé Prévost traduit l'*Histoire de Cicéron tirée de ses écrits et des monuments de son siècle*, ouvrage de Middleton qui permet de renouveler l'image du sage devenu un « héros républicain »<sup>6</sup>. Il s'agit alors de réfuter un portrait sévère de l'homme politique par trop influencé par Salluste et Dion Cassius, relayé par Montesquieu, qui lui préfère Caton : « Cicéron, avec des parties admirables pour un second rôle, était incapable du premier : il avait un beau génie, mais une âme souvent commune. [...] Caton prévoyait, Cicéron craignait »<sup>7</sup>. Au-delà de la concurrence en vertus des deux consuls, c'est bien le sénat qui se trouve de plus en plus pointé du doigt pour son inertie, voire sa corruption, et cette dénonciation par les auteurs des Lumières, selon Chantal Grell, relèverait de la crainte d'un virage absolutiste,

---

<sup>1</sup> Chantal Grell, « Cicéron à l'âge des Lumières », in : J.-P. Néraudeau (dir.), *L'Autorité de Cicéron de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Caen, Paradigme, 1993, p. 134.

<sup>2</sup> Projet pour l'éducation de M. de Sainte-Marie, *Œuvres*, t. IV, Paris, Gallimard, « La Pléiade », p. 7.

<sup>3</sup> Voir notamment : *Plan d'une Université*, in : *Œuvres*, L. Versini (éd.), t. III, 1995, p.411-500. C'est notre édition de référence pour les œuvres de Diderot (signalée désormais par le numéro du tome suivi par celui de la page), sauf en ce qui concerne la pièce *Terentia* (voir *infra*).

<sup>4</sup> Sur ce point, voir Chantal Grell, « Le modèle antique dans l'imaginaire du complot en France au XVII<sup>e</sup> siècle », in : *Complots et conjurations dans l'Europe moderne. Actes du colloque international organisé à Rome*, 30 septembre-2 octobre 1993. Rome, École Française de Rome, 1996, p. 168-171.

<sup>5</sup> François Macé, *Histoire des quatre Cicérons dans laquelle on fait voir que le fils de M.T. Cicéron était aussi illustre que son père* (1714) ; Morabin, *Histoire de l'exil de Cicéron* (1725, repris et développé en 1745, sous le titre *Histoire de Cicéron*) ; Bouhier, *Remarques sur Cicéron* (1746).

<sup>6</sup> Voir Chantal Grell, « Cicéron à l'âge des Lumières », art. cit., p. 138 et *sq.*

<sup>7</sup> Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des romains et de leur décadence* (1734), Paris, Classiques Garnier, 1967, p. 65.

dans les années 1740, en raison d'un laisser-faire des parlementaires français. La conjuration de Catilina constitue dès lors un épisode central qui permet aux historiens tels que Séran de la Tour<sup>8</sup> et Isaac Bellet<sup>9</sup> de redorer l'image d'un Cicéron garant de la liberté, sauveur de la République. L'épisode qui consacra la gloire de Cicéron fut en effet aussi celui qui précipita ensuite son exil<sup>10</sup>.

Aussi le sujet devient-il des plus appropriés pour donner une tragédie. Crébillon annonce dès 1717 qu'il en prépare une adaptation. Mais ce n'est qu'en 1748 que la pièce est achevée et représentée au théâtre... Ce délai – qui entraîna quelques moqueries sur l'air du *Quousque tandem*<sup>11</sup> – peut s'expliquer par la difficulté du sujet. Le théâtre classique, avec sa règle des trois unités, exige une concentration de l'action dramatique à un moment de tension absolue. Or, les quatre *Catilinaires* qui rythment le lent dénouement de la conjuration s'étalent de novembre à décembre, tandis que l'épisode ne prend réellement fin qu'à la mort de Catilina en janvier de l'année suivante : réunions secrètes, manipulations individuelles, mensonges collectifs, affrontements armés, autant d'ingrédients quasiment impossibles à réunir dans un délai de vingt-quatre heures. Après le succès mitigé de la *Catilina* de Crébillon, son principal concurrent, Voltaire, décide de le battre sur son propre terrain en représentant *Rome sauvée, ou Catilina*, le 24 février 1752. La question de la primauté des deux dramaturges a d'ailleurs été longtemps débattue, et le XVIII<sup>e</sup> siècle ne verra plus de représentation théâtrale de cet épisode. Seul Diderot, en 1775, esquissera un drame original, intitulé *Terentia*, du nom de l'épouse de Cicéron, mais qui ne connaîtra pas les planches.

Une conjuration, trois dramaturgies, trois représentations différentes de Cicéron : ces pièces correspondent-elles bien à la vision quelque peu téléologique qu'en donne Chantal Grell d'un « combat exemplaire entre un homme nouveau [...] et un patricien déchu [...] qui s'achève sur la victoire du patriotisme sur la corruption, du mérite sur la naissance, de la raison sur le vice » ?<sup>12</sup>

## UNE CONJURATION, TROIS DRAMATURGIES

Si Crébillon et Voltaire s'inscrivent dans la lignée de la dramaturgie classique, le second se veut l'héritier de Corneille et Racine, tandis que le premier adopte une posture plus modeste : « Corneille, disait-il, a pris le ciel, Racine la terre ; il ne me restait plus que l'enfer ; je m'y suis jeté à corps perdu ». Le mot est

<sup>8</sup> *Histoire de Catilina*, 1749.

<sup>9</sup> *Histoire de la conjuration de Catilina*, 1752.

<sup>10</sup> Cicéron s'est en effet trop vanté d'avoir été le sauveur de Rome ; tandis qu'après les événements, ses opposants politiques, de plus en plus nombreux, le vilipendèrent pour ses méthodes expéditives. De là, une image ambivalente : on reprocha d'abord au consul une excessive prudence confinante à la lâcheté, durant la conjuration, pour ensuite critiquer ses excès tyranniques, quand il n'eut plus de pouvoir.

<sup>11</sup> « *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra ?* » (« Jusqu'à quand, Catilina, abuseras-tu de notre patience ? ») est une phrase célèbre de la première *Catilinaire*, devenue quasiment proverbiale pour désigner l'abus de patience.

<sup>12</sup> Chantal Grell, « Le modèle antique dans l'imaginaire du complot », p. 169.

apocryphe, mais il résonne avec ce genre dit « terrible » que s'est choisi Crébillon<sup>13</sup>, avec le goût de la violence et d'une catharsis qui mène les spectateurs « à la pitié par la terreur, mais avec des mouvements et des traits qui ne blessent ni leur délicatesse ni les bienséances »<sup>14</sup>. Le rideau s'ouvre dans le temple de Tellus, Catilina expose son plan à Lentulus, autre conjuré qui lui détaille ses craintes. L'unité de lieu est assurée puisque c'est là qu'à la fin se réunira le Sénat<sup>15</sup>. L'invention de Crébillon consiste à faire de la vertueuse Tullie, fille de Cicéron, l'amante de Catilina – plutôt que la vestale Fabia, demi-sœur de Terentia, selon l'historien Salluste. Fulvia qui dénoncera le complot, n'est plus la maîtresse d'un des conjurés (Quintus Curius) mais l'amante éconduite et jalouse de Catilina. C'est donc autour du personnage éponyme que se concentre toute l'action. Il a 883 des 1884 vers de la pièce et est présent durant les deux tiers de la tragédie (20 scènes sur 30). Le premier obstacle qui se dresse sur sa route, à l'acte I, est la trahison de Fulvie qui le dénonce à Tullie. Catilina ne décille pas cette dernière quant à l'identité de celle qui se fait alors passer pour une esclave. C'est Probus qui le fera et l'on verra la fille de Cicéron, aimante et repentante, revenir auprès de Catilina (II, 2). Celui-ci prévoit tout, manipule tout un chacun, retourne ses propos en fonction de l'interlocuteur et se fait passer pour le protecteur de Rome et l'allié de Cicéron (par le cœur de Tullie). Au près des ambassadeurs gaulois<sup>16</sup> (acte III), il se met à distance de ses propres alliés de la conjuration. Face au Sénat, il défie Caton et Cicéron, non de l'emporter contre lui, mais de prouver sa culpabilité (acte IV). Il dénonce Manlius comme véritable chef de la conjuration, si bien qu'à la fin de la scène 2, Cicéron le prie de reprendre sa place : « Rome a besoin de vous et de votre valeur » ; tandis que lui, *à part*, « n'aspire plus qu'à [lui] percer le sein ». Dans la scène suivante, il explique à Céthégus qu'il n'a dénoncé Manlius que pour prévenir la trahison de cet ancien amant de Fulvie. Il décide enfin d'« employer » Tullie – pour la « punir » – afin qu'elle obtienne de Cicéron pour Catilina la défense des portes de la ville. Il est prêt à tout (« C'est aujourd'hui qu'il faut tout perdre et tout oser » IV, 3, 1560). C'est le traître accompli que met en scène Crébillon, un personnage noir et effrayant, à peine sauvé par son amour pour la vertueuse jeune fille. Celle-ci croit encore voir en lui un « héros » (v. 1808) lorsque, tout couvert de sang, armé d'un poignard, il se présente à elle, vaincu, à la scène 6 du dernier acte. Il se tue avant l'arrivée du Sénat qu'il défie toujours, agonisant, invoquant César et son avènement, comme vengeance ultime.

Voltaire, en proposant sa version théâtrale de la conjuration, s'inscrit dans une entreprise à plusieurs enjeux. Il s'agit d'abord de revenir à la Comédie

<sup>13</sup> Sur ce plan, il est souvent rapproché du *Rodogune* de Corneille... voir par exemple, le *Cours de littérature* de Villemain.

<sup>14</sup> Préface d'*Atrée et Thyeste*, Mirondele del's Arts, Pézenas, 2014, p. 6 (disponible sur <http://théâtre-documentation.com>).

<sup>15</sup> Lors de la première Catilinaire, il se réunit au temple de Jupiter Stator.

<sup>16</sup> Les Allobroges.

Française<sup>17</sup> ; ensuite de supplanter son rival Crébillon, dont le *Catilina* fut quelque peu boudé au bout de vingt représentations ; enfin de donner une tragédie plus conforme non seulement à la vraisemblance, à la bienséance et à l'Histoire mais surtout à la figure du grand homme que voyait Voltaire en Cicéron. Si dans la préface de la pièce, il ne fait aucune allusion explicite à Crébillon, *Rome sauvée* s'écrit bien en opposition à *Catilina*, de même qu'*Oreste* a été composée pour concurrencer l'*Électre* de Crébillon<sup>18</sup>, ce favori de la Pompadour, ce censeur qui avait interdit la représentation de *Mabomet*, et surtout qui passait alors pour le poète du siècle. Aussi situe-t-il son œuvre, en apparence, par rapport à la pièce de Ben Jonson : « Nous avons toujours cru, et on s'était confirmé plus que jamais dans l'idée que Cicéron est un des caractères qu'il ne faut jamais mettre sur le théâtre. Les Anglais, qui hasardent tout, sans même savoir qu'ils hasardent, ont fait une tragédie de la conspiration de Catilina. » Mais, en signalant que sa pièce offre, « une peinture vraie des mœurs de ce temps-là », qu'elle est destinée aux « amateurs de l'antiquité », en précisant qu'il n'a pas voulu montrer les Allobroges, « indignes de figurer sur la scène avec Cicéron, César et Caton », c'est bien Crébillon qu'il vise, en faisant allusion à ses erreurs historiques. Si les trois premiers actes de *Rome sauvée* et de *Catilina* suivent peu ou prou la même progression, les différences entre les deux tragédies tiennent outre à son personnel (Voltaire choisit de mettre en scène César), à son dénouement et à la part de l'intrigue amoureuse. Ici, les jeux de jalousie entre Fulvie et Tullie n'ont guère de part à la résolution de l'intrigue. Voulant se rapprocher de l'Histoire qui, chez Salluste, veut que Catilina soit trahi par la maîtresse d'un des conjurés, Voltaire choisit Aurélie, la propre épouse du personnage éponyme, parce que celui-ci fait assassiner son père, Nonnius. Le paradoxe consiste justement dans le fait que Voltaire voulait réduire la part de l'histoire d'amour dans la tragédie :

On a voulu essayer encore une fois, par une tragédie sans déclaration d'amour, de détruire les reproches que toute l'Europe savante fait à la France, de ne souffrir guère au théâtre que les intrigues galantes ; et on a eu surtout pour objet de faire connaître Cicéron aux jeunes personnes qui fréquentent les spectacles.

Dans sa correspondance, il se montre plus virulent à l'égard de Crébillon, dont il fustige aussi à plusieurs reprises les vers pompeux : « Je laisse à mon confrère les idées audacieuses, les jalousies de l'amour, l'heureuse invention de rendre la fille de Cicéron amoureuse de Catilina, enfin tout ce qui est en posses-

---

<sup>17</sup> Voltaire a d'abord fait jouer *Rome sauvée* chez lui, rue Traversière, à Paris, le 8 juin 1750, par sa propre troupe (et lui-même jouait Cicéron). À ce moment-là, il est brouillé avec les Comédiens Français, depuis l'échec d'*Oreste*. Avec les costumes du *Catilina* de Crébillon (obtenus grâce à Richelieu), il donne une représentation dont il avait auparavant assuré la publicité, et qui lui attire un public choisi qui applaudit la pièce. En 1752, elle est en effet jouée à la Comédie Française.

<sup>18</sup> Il s'agit d'une trilogie : la *Sémiramis* de Voltaire s'oppose à celle de Crébillon.

sion d'orner notre scène »<sup>19</sup>. Il insiste dans son *Éloge de M. de Crébillon* : « On fut surtout indigné de la manière dont Cicéron est avili. Ce grand homme conseillant à sa fille de faire l'amour à Catilina, était couvert de ridicule d'un bout à l'autre de la pièce. »<sup>20</sup>

Une autre querelle du *Cid* s'esquisse autour du dénouement quand, à l'acte V, scène 6, Tullie supplie Catilina de continuer à vivre, alors qu'il vient de tenter d'assassiner son père. Si dans son *Parallèle de Catilina et de Rome sauvée*, Jean-Baptiste Dupuy-Dempportes explique qu'Aurélié chez Voltaire l'émeut moins que Tullie et Fulvie chez Crébillon, car la première est une épouse et les deux autres sont des amantes<sup>21</sup>, il oublie que Tullie, en implorant, enfreint bien plus la bienséance que Chimène en épousant Rodrigue.

Tout à l'opposé est *Terentia*, une pièce dans le style de *Marie Stuart* et de *Jules César* de Shakespeare, dont le sujet avait été proposé par François Tronchin<sup>22</sup> à Diderot qui, visiblement, s'enthousiasma pour le sujet et brocha cette ébauche fort détaillée en « cinq matinées<sup>23</sup> ». Si ce détail – comme souvent chez Diderot – est sans doute sujet à caution, on notera toutefois que le dramaturge est un véritable admirateur de Shakespeare, au sujet duquel il hasarde :

Ah ! monsieur, ce Shakespeare était un terrible mortel ; ce n'est pas le *Gladiateur* antique ni l'*Apollon du Belvédère* ; mais c'est l'informe et grossier *Saint-Christophe* de Notre-Dame ; colosse gothique, mais entre les jambes duquel nous passerions tous sans que le sommet de notre tête touchât à ses testicules<sup>24</sup>.

L'originalité de l'idée de Tronchin, et ce qui plut certainement à Diderot, réside dans le fait d'avancer le divorce<sup>25</sup> de Terentia et Cicéron de quelques années pour le ramener au moment de la conjuration de Catilina. Il s'agissait, loin de toute vraisemblance historique, d'articuler la tension dramatique du complot à une autre tension, celle de la jalousie – Terentia semblant avoir une aventure avec Catilina – et ainsi de lier une histoire de guerre civile à une histoire de cœur. Cela ne peut que séduire l'auteur du *Discours sur la Poésie dramatique* qui écrivait au chapitre XVIII :

<sup>19</sup> Lettre à Mme du Bocage, 21 août 1749, GC, t. III, p. 88 [no 2475 (D3991)].

<sup>20</sup> *Éloge de M. de Crébillon*, « Catilina », OC, t. 56A, p. 319. Il fait allusion à la scène 4 de l'acte II de *Catilina*, v. 793-795.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>22</sup> Lettre à François Tronchin, 18 décembre 1776, V, 1287.

<sup>23</sup> *Ibid.* Mais il évoque aussi une rédaction rapide pour *Est-il bon ? Est-il méchant ?* Sur le temps consacré à l'écriture, il ne faut pas toujours croire ce que dit Diderot.

<sup>24</sup> *Ibid.*, il reprend ce passage dans le *Paradoxe sur le comédien* (IV, 1396).

<sup>25</sup> Que l'idée initiale soit de Tronchin interdit de poser une équivalence entre Diderot et Cicéron, Toinette et Terentia (et donc Angélique et Tullie), en dépit des tensions au sein du couple de l'auteur.

La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage. C'est lorsque la fureur de la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards, et que le sang coule à grands flots sur la terre, que le laurier d'Apollon s'agite et se verdit. Il en veut être arrosé. Il se flétrit dans les temps de paix et de loisir. (IV, 1331)

Diderot conserve les trois personnages de la famille : Cicéron vient d'être élu consul, mais la guerre civile menace (acte I) ; Terentia, pleine de ressentiment à l'égard de Cicéron, envisage d'épouser Catilina pour se venger (acte II) et Tullie entre les deux veut sauver et son père d'un complot ourdi par les conjurés (dont Terentia) et sa mère (d'un juste châtement) ; l'acte III est celui des tensions et des rebondissements ; au IV<sup>e</sup> acte, Cicéron a réussi à déjouer le complot (notamment grâce à Tullie), c'est le moment de la première Catilinaire (*Quousque tandem abutere...*) insérée dans le cours de la pièce (acte IV, scène 6). Mais Terentia s'est dénoncée d'elle-même. En réalité (le public le sait, mais Cicéron, Caton et le Sénat ne l'apprennent qu'à la dernière scène), cela faisait partie de sa vengeance : d'un côté, elle feignait auprès de Catilina afin de déjouer ses plans ; de l'autre, elle souhaitait que Cicéron la fit condamner (avant d'apprendre la vérité) et qu'il ait ainsi la mort de la mère de sa fille sur la conscience. Finalement, la victoire sur Catilina et les conjurés est unanimement attribuée par le Sénat au personnage éponyme. Une tragédie qui se termine de façon heureuse et qui héroïse une femme qui pourtant incarnait la vengeance : le projet de Diderot est pour le moins original. Dans la continuité de Shakespeare, Diderot opère un mélange des genres ici ; et sans pouvoir être qualifiée téléologiquement de romantique, la pièce peut se prêter à une forme de catégorisation générique des personnages, sur le modèle ultérieur de la préface de *Ruy Blas* : Terentia serait le drame, Cicéron le mélodrame et Tullie la tragédie.

### CICÉRON, PERSONA MALLÉABLE

Si Diderot se permet de jouer avec la chronologie historique, il respecte du moins l'image de faible politique accolée à Cicéron au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il va même plus loin que Crébillon qui, centrant sa tragédie sur le personnage du méchant, ne laisse guère que 177 vers au célèbre orateur, réduit alors à quelques répliques inefficaces d'un consul hésitant pour ne pas dire pusillanime. Là, comme chez Diderot, Cicéron est conforme au portrait du philosophe peu pragmatique, que l'on retrouve notamment dans l'*Encyclopédie*, à l'article « Caractère », où il apparaît comme l'exemple-type du déséquilibre entre l'esprit et le caractère : « Cicéron, par exemple, était un grand esprit, et une âme faible ; c'est pour cela qu'il fut grand orateur, et homme d'État médiocre ». Diderot, contrairement à Crébillon, ne laisse pas Cicéron dans l'ombre de Caton et lui accorde nombre de répliques ainsi que des monologues. Mais, ignorant tout, ne voyant rien venir, le consul « tremble comme un philosophe » quand il sent peser l'ombre de la conjuration. Quand il a vent de la complicité de Terentia, en bon intellectuel, il

doute et suppose une stratégie de désinformation de la part de Catilina, jouant sur la rumeur pour le déstabiliser :

Qui sait si le scélérat lui-même n'est pas l'auteur de ce faux bruit ? Combien n'en a-t-il pas semé de pareils ? Pour désunir les pères d'avec les enfants, les femmes d'avec les époux, les frères d'avec les frères, les amis d'avec les amis, et remplir les familles de divisions, il ne dédaigne aucun moyen...<sup>26</sup>

L'analyse reprend un *topos* des Lumières qui assimile la guerre civile à une déstabilisation de la famille, en l'inversant. Ainsi son mélodrame familial vaut comme une allégorie de ces conflits intérieurs à une patrie. Plus loin, à la scène 7 de l'acte III, il reprend cette idée face à Terentia qui demeure inflexible, accentuant par son contraste la faiblesse du consul. Pire, à l'acte IV, convaincu de la culpabilité de cette dernière, Cicéron explicite son dilemme face à sa fille : perdre Terentia ou perdre Rome. La scène accroît encore la dimension pathétique du personnage qui pense à « abdiquer le consulat ». Perdu entre son obligation de père (et d'époux) et son rôle politique, il se cherche un modèle, un référent, ce sera Brutus (Lucius Junius, le fondateur de la République romaine) qu'il invoque dans une prosopopée qui souligne sa propre impuissance :

Ombre de Brutus, je te vois ; parle, que me veux-tu ?... Tu es époux, tu es père, et tu as voulu être consul... Il est vrai... Sois époux, sois père, mais ne sois pas consul. Fuis, retire-toi dans tes campagnes ; feuillette les ouvrages des philosophes ; prêche aux hommes l'honneur de la patrie que tu n'éprouvas jamais. Prends ta plume, consume tes veilles à célébrer mon courage dont tu te fais la satire par ta conduite. Et tu es romain, toi ? Et tu es chef du Sénat, toi ? Va, tu n'es qu'un vil rhéteur, un discoureur de vertu...<sup>27</sup>

Et c'est Terentia qui, refusant son aide en prison, lui dit : « sois père, sois Romain, sois consul<sup>28</sup> ». Ce personnage, qui peut rappeler Camille dans *Horace*<sup>29</sup>, va encore plus loin en sacrifiant et l'honneur et l'amour.

<sup>26</sup> *Ibid.*, II, 6, p. 182-183.

<sup>27</sup> *Terentia* (acte IV, scène 5), in : *Diderot*, Jacques Chouillet (dir.), Paris, Comédie Française, « Grands dramaturges », 1984, p. 197. En 1776, il est fort probable que ce jugement négatif sur Cicéron ait quelque écho avec les réflexions de Diderot sur la politique et en particulier sur les rapports que le philosophe doit entretenir avec la politique (*l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* date de 1778).

<sup>28</sup> *Ibid.*, V, 5, p. 205.

<sup>29</sup> C'est Jacques Chouillet qui, pensant au monologue de Camille à l'acte IV, fait le rapprochement avec la réplique de Terentia : « L'admiration des siècles vous était assurée, je me dévoue moi, à leur imprécation » (« Un théâtre en devenir : les ébauches de Diderot », *Diderot*, Paris, Comédie Française, « Grands dramaturges », 1984, p. 96).

Voltaire, en intitulant sa tragédie *Rome sauvée*, met subtilement en valeur le sauveur de Rome. Les premières scènes, comme chez Crébillon, mettent en avant Catilina qui déclare sa haine et son mépris pour « ce plébéien dont Rome a fait son maître »<sup>30</sup> et qu'il pense pouvoir manipuler. Cependant le consul fait son entrée et se révèle certes prudent, mais non point faible :

Avant que le sénat se rassemble à ma voix,  
Je viens, Catilina, pour la dernière fois,  
Apporter le flambeau sur le bord de l'abîme  
Où votre aveuglement vous conduit par le crime. (v. 191-194)

Lucide et guidé par la « pitié », magnanime, il propose une dernière issue. C'est la voix de l'orateur que fait alors résonner Voltaire sur la scène du Théâtre Français. Sûr de lui, comme dans les *Catilinaires*, Cicéron analyse froidement la rancœur de celui qui a perdu les élections face à lui :

Vous n'avez vu dans moi qu'un rival de grandeur,  
Voyez-y votre juge, et votre accusateur,  
Qui va dans un moment vous forcer de répondre  
Au tribunal des lois qui doivent vous confondre ;  
Des lois qui se taisaient sur vos crimes passés,  
De ces lois que je venge, et que vous renversez. (v. 255-260)

À la fin de l'acte I, discutant avec Caton, il se montre plus perspicace sur le premier danger à venir tandis que le sage stoïque craint davantage César. Et, à l'acte suivant, ce dernier que Catilina s' imagine aussi manipuler, se montre fidèle à l'image qu'en avait dessinée Cicéron : un adversaire que sa noblesse empêche de s'avilir au point de s'allier avec un futur tyran (autre que lui-même). Le discours de Catilina traduit alors autant sa faiblesse que la force de son adversaire dont il prétend qu'il « s'agite » en vain, mais qu'il veut néanmoins faire assassiner en premier, en le mettant sur le même plan que Jules César :

La première victime à mes yeux présentée,  
Vous l'avez tous juré, doit être Cicéron :  
Immolez César même, oui, César et Caton ;  
Eux morts, le sénat tombe, et nous sert en silence. (II, 5, v. 650-653)

C'est un leitmotiv de la pièce de Voltaire. Cicéron le répète à l'intéressé lui-même dans l'acte V, scène 3 : « César veut commander, mais il ne peut trahir » (v. 1431). « J'y vois un grand homme » (v. 1457) dira-t-il à Caton, se faisant plus

---

<sup>30</sup> *Rome sauvée*, I, 5, v. 190.

que clairvoyant : prophète, effaçant ainsi l'image du mauvais politique au profit de celle du philosophe éclairé et animé par le bien de sa patrie.

Ces différentes représentations de Cicéron ont bien sûr une dimension politique forte au siècle des Lumières, comme le résume Chantal Grell, « Caton représentant le Sénat, Catilina, l'aristocratie dorée débauchée et corrompue et Cicéron, les forces vives de la cité »<sup>31</sup>. Crébillon s'inscrit en partie dans la lignée de Montesquieu qui voyait dans le stoïque cette abnégation nécessaire à l'élite aristocratique pour soutenir la démocratie. Mais si ce dernier demeure supérieur à Cicéron dans *Catilina*, il se voit aussi dénoncé par le proluxe personnage éponyme qui le dépeint en despote en puissance.

Cette dimension politique est bien plus évidente chez Voltaire. Sa préface éclaire sur l'intention de corriger l'image de « l'orateur », du « philosophe », du « père de Rome » : « on a eu surtout pour objet de faire connaître Cicéron aux jeunes personnes qui fréquentent les spectacles ». Il réfute l'ensemble des critiques sur son style, son engagement, son caractère : non, il n'était pas pusillanime, mais sensible ; il n'était pas lâche, mais franc. Par endroits, le philosophe antique devient un homme des Lumières, notamment lorsqu'il démonte les prétentions de Catilina fondées sur sa *gens* :

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. (v. 216-220)

Fidèle au combat des Lumières contre les abus des grands, l'illégitimité des privilèges de naissance devant le mérite personnel des individus, Cicéron lui rappelle qu'il s'est donné la peine de naître, et rien de plus.

## DES REPRÉSENTATIONS PERSONNELLES

Cependant, selon cette grille de lecture, la pusillanimité du Cicéron de Diderot peut paraître paradoxale : on s'attendrait logiquement, sous la plume de cet autre philosophe des Lumières, à une continuité dans la revalorisation de la figure du grand homme, lui qui, dans ces mêmes années 1770 réhabilite Sénèque dans son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Mais en fait, il ne s'agit aucunement, pour Diderot, d'incriminer le consul romain. D'abord, cette réécriture de l'Histoire s'inscrit, comme souvent chez lui, dans une scénographie familiale propre à susciter le pathétique, une poétique que l'on retrouve du *Fils naturel* aux *Pères malheureux*, en passant par *Le Père de famille*, et qu'il adapte ici du drame sérieux vers la tragédie.

<sup>31</sup> Chantal Grell, « Cicéron à l'âge des Lumières », art. cit., p. 143.

Mais loin de ce théâtre qu'il a théorisé à plusieurs reprises, le drame tout à la fois familial et politique de Cicéron atteint par endroits le sublime tant admiré dans les toiles de Vernet, sans rien céder au pathétique des représentations greuziennes qui l'ont tant inspiré. Cela tient peut-être aussi au fait que, cette fois-ci, c'est la mère qui se trouve au cœur du drame et qui fait de Cicéron un père malheureux. La lettre à Tronchin qui commente la façon dont doivent parler les conjurés en souligne la complexité, laquelle relève du sujet historique originel<sup>32</sup>. Et l'intérêt de la réécriture diderotienne tient bien à ce triangle familial Terentia-Tullie-Cicéron qui permet à la fois de politiser le drame intime, et de rendre plus sensible le problème politique d'une guerre civile. Tullie, c'est le pathétique de la fille perdue entre deux extrêmes qui ne devraient l'être, c'est une condition (fille de) affrontée à une situation qui la dépasse. Dans un premier temps, elle ne comprend pas la froideur de sa mère qui l'éloigne d'elle pour toujours (I, 3), alors que, jusqu'ici, elle ne lui avait témoigné qu'amour et tendresse :

Pourquoi m'éloigne-t-elle ? Comment la présence de celle qu'elle appelait sa Tullie lui est-elle devenue importune ? Je me sens innocente ; mais si j'ai fait quelque chose qui l'ait blessée, Fulvie, dites-le moi. Se serait-elle offensée de la part que j'ai prise à l'élévation de mon père ? Mais en étais-je la maîtresse, si j'ai paru dans ce moment partager inégalement ma tendresse ? si mes pleurs ont cessé de couler lorsque les acclamations du peuple portaient au ciel le nom de Cicéron, ai-je commis une faute ?<sup>33</sup>

L'hypothèse spontanée et circonstancielle plausible de Tullie, qui ignore tout du projet de sa mère, mélange le politique et le familial. Mais lorsqu'elle apprend le complot, l'incompréhension (« Ô ma mère, que vos concitoyens, vos parents, vos amis, votre fille vous ont-ils fait pour les haïr à ce point ?<sup>34</sup> ») cède le pas à la douleur personnelle : « et moi, que vais-je devenir ? Où me cacherais-je ? Serai-je condamnée à entendre dire à mes côtés : "Voilà la fille de Terentia, de cette femme..." ». Et son monologue de la scène suivante repose sur un dilemme tragique, dans lequel elle s'oublie (choisir sa mère ou bien son père et Rome), pour s'exprimer dans un registre des plus pathétiques :

Mais si je me tais, je deviens leur complice ; si je parle, je livre ma mère à la rigueur des lois, je lève ma hache sur sa tête... Ô mon père, moins malheureux que ta fille, ils auront plongé le poignard dans ton sein et tu ne seras plus... Ô nature, explique-toi,

<sup>32</sup> « La seule difficulté de ces scènes consisterait à y laisser une sorte d'obscurité. Par exemple, Catilina a ordonné à des assassins d'assassiner les assassins de Cicéron. J'aimerais mieux que cet ordre se donnât, mais brièvement, mais obscurément, sur la scène ; en un mot si cela se pouvait. [...] Songez que c'est ainsi que les conspirateurs se parlent. »

<sup>33</sup> *Terentia*, éd. cit., II, 4, p. 177.

<sup>34</sup> *Ibid.*, II, 5, p. 180.

apprends-moi qui je dois perdre, qui je dois sauver... Dieux de ma patrie, dieux conservateurs de Rome, inspirez à un enfant contre sa mère ce courage féroce que vous inspirâtes autrefois à un père contre ses enfants !<sup>35</sup>

À l'instar des stances du *Cid*, ce monologue délibératif parvient à une conclusion, et même si ce n'est pas encore une ferme résolution, la fille va plus vite que le père. Pire que dans la pièce de Corneille, c'est entre deux parents qu'elle doit choisir (or sa mère a feint de ne plus l'aimer pour favoriser ce choix) : l'adresse à la nature montre bien que la situation vécue est ressentie comme étant contre-nature par l'enfant. Comme cet autre dilemme résolu par Agamemnon sacrifiant sa fille Iphigénie – un mythe fondamental dans la poétique diderotienne –, mais ici amplifié par l'alternative. On a démontré ailleurs<sup>36</sup> l'importance de ce schéma familial pour Diderot, tant sur le plan poétique que politique et philosophique qui invitent à relire la tragédie pour y trouver, ici aussi, des accents assez personnels. Dans le monologue de l'acte II, scène 6, la comparaison de la désunion familiale avec celle de la nation reprend les mêmes termes et les mêmes accents que la dernière lettre écrite par l'auteur à son frère où il accuse le fanatisme religieux, cette fois, des mêmes crimes<sup>37</sup>. Dans le monologue de l'acte IV, scène 5, où il apostrophe l'ombre de Brutus, on peut reconnaître l'hésitation du philosophe menacé par les ennemis de l'*Encyclopédie*, restant auprès des siens, au plus près du danger tandis que Voltaire l'exhortait à la fuite<sup>38</sup>. Diderot sait trop bien les difficultés qu'exige la profession de philosophe en tout temps et son œuvre n'a de cesse, surtout après 1760, d'interroger son rôle et sa place relativement aux questions de sécurité personnelle et d'efficacité politique.

Par symétrie, on peut ainsi percevoir une autre raison, plus profonde, du choix de Voltaire dans la réhabilitation du plébéien devenu consul. N'est-ce pas un peu lui-même qu'il décrit ainsi dans sa préface ?

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 !

Et le discours de Cicéron n'est pas sans rappeler la célèbre réplique de Voltaire au Chevalier de Rohan-Chabot en 1726 : « Voltaire ! Je commence mon nom et vous finissez le vôtre »<sup>39</sup>. À en croire Condorcet, dans les premières repré-

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Voir notre ouvrage : *Le Père, le fils et Diderot. Enquête sur la question de la paternité et de la filiation dans l'œuvre littéraire et philosophique de Denis Diderot*, Paris, Honoré Champion, "Dix-Huitième Siècle", 2023.

<sup>37</sup> Lettre à l'abbé Diderot, 13 novembre 1772, *Œuvres*, t. V, p. 1142.

<sup>38</sup> Voir la réponse de Diderot : Lettre à Voltaire (à Ferney), 8 ou 10 octobre 1766, V, p. 702.

<sup>39</sup> La réplique est toutefois apocryphe.

sentations privées, en 1751, au domicile de Voltaire<sup>40</sup>, où celui-ci avait choisi d'incarner Cicéron, il se prenait véritablement au jeu :

*Rome sauvée* fut représentée à Paris sur un théâtre particulier. M. de Voltaire y joua le rôle de Cicéron. Jamais, dans aucun rôle, aucun acteur n'a porté si loin l'illusion : on croyait voir le consul. Ce n'étaient pas des vers récités de mémoire qu'on entendait, mais un discours sortant de l'âme de l'orateur. Ceux qui ont assisté à ce spectacle, il y a plus de trente ans, se souviennent encore du moment où l'auteur de *Rome sauvée* s'écriait :

Romains, j'aime la gloire, et ne veux point m'en taire, avec une vérité si frappante, qu'on ne savait si ce noble aveu venait d'échapper à l'âme de Cicéron ou à celle de Voltaire.

Si le scénario historique aboutit nécessairement à la défaite du vice parfaitement incarné par Catilina dans chacune des tragédies, force est de constater que seule l'œuvre de Voltaire correspond pleinement à ce « combat exemplaire » résumé par Chantal Grell. Chaque dramaturge adapte la matière de Rome à son esthétique, jouant sur la vérité historique, notamment l'identité de la maîtresse de Catilina sans cesse renouvelée, sorte d'indice du ton qu'ils souhaitent donner à la tragédie. Les deux personnages de Cicéron les plus aboutis, ceux de Voltaire et de Diderot, incarnent l'un les aspirations du premier, l'autre les craintes du second. Mais il demeure délicat d'en inférer une évolution de la figure cicéronienne du lâche philosophe vers l'« homme nouveau », fin politique, capable de prévoir l'avènement d'une société fondée sur le mérite et la raison. La période révolutionnaire, qui voit nombre d'orateurs s'inspirer de la rhétorique antique, connaît des hésitations du même ordre : Catilina, le patricien vicieux, demeure le mal à combattre, mais la stratégie de Cicéron oscille dans sa réception entre un Brissot qui y voit un fidèle patriote, un Desmoulin qui dénonce ses excès vengeurs – comme Salluste – ou le parti Girondin qui accusait à travers sa vanité celle de Robespierre.

---

<sup>40</sup> Condorcet précise qu'il s'agit d'un théâtre que « Voltaire avait fait construire dans sa maison rue Traversière-Saint-Honoré. La pièce y fut représentée le 8 juin 1750, et chez la duchesse du Maine, à Sceaux, le 22 juin. À Sceaux, comme à Paris, Voltaire joua le rôle de Cicéron, et Lekain celui de Statilius, personnage qui fut supprimé lorsque l'auteur corrigea ou refit son ouvrage l'année suivante. »