

Le jeu de l'intertextualité dans *Rome sauvée* ou *Catilina* de Voltaire : Les enjeux de transmotivation et de transvalorisation

Marek Očenáš

[Université Charles de Prague]

Le jeu de l'intertextualité dans les tragédies romaines du XVIII^e siècle est multiple en raison des nombreuses sources qui déterminent la création de nouvelles pièces. Les sources historiques (textes d'auteurs antiques) n'entrent pas seules dans ce processus créateur très complexe : elles ne représentent qu'un point de départ qui fournit en général à l'auteur seulement le sujet de la future tragédie. Elles lui permettent dans le même temps de justifier la conduite d'un personnage ou d'attester la véracité de l'événement adapté qui pourrait focaliser les critiques. Ainsi, par exemple, Racine définit le sujet de *Bérénice* en se rapportant à une seule phrase tirée de la *Vie des douze Césars* de Suétone¹. Il invente par la suite l'intrigue de sa tragédie en tenant compte des procédés dramatiques en vigueur à l'âge classique. Il ne suit pas à la lettre le texte antique indiqué, et s'il s'en inspire encore, ce n'est que pour enrichir les discours de références historiques pour leur imprimer une plus grande ressemblance avec sa principale source d'inspiration. L'action est finalement tout autre, le dramaturge appliquant ici le précepte de l'esthétique classique qui ne lui demande pas de faire une copie de la réalité, mais de la représenter telle qu'elle devrait être. Ce faisant, tout dramaturge puise ainsi dans les tragédies de ses prédécesseurs, que ce soit sur le même sujet ou non, et c'est à ce moment-là de l'articulation de l'action dramatique qu'entrent en jeu d'autres sources plus récentes. La construction d'une tragédie au XVIII^e siècle découle donc d'un dialogue constant avec des textes de différents ordres et cultures.

Puisqu'au fil des décennies l'héritage tragique s'accroît considérablement, un dramaturge du début du XVIII^e siècle peut facilement passer pour un épigone, en général, de Corneille ou de Racine². Au niveau stylistique, ce phénomène concerne

¹ « Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, dès les premiers jours de son empire » (Racine. Préface de *Bérénice*. Paris : Flammarion, 1997, p. 47).

² Ainsi, Longepierre se défend, dans la préface de sa tragédie de *Médée* (1694), d'avoir pillé celle de Corneille : « On m'a accusé d'avoir pris plusieurs pensées dans Monsieur Corneille. Mais pour me rendre justice, on devait avoir dit que Monsieur Corneille ayant pris plusieurs pensées dans Sénèque, j'ai cru pouvoir puiser dans les mêmes sources et y prendre quelques-unes. Voilà la vérité. » (Paris, Société des Libraires Associées, 1756, p. VI.)

la reprise des mêmes rimes, voire hémistiches, parfois de vers entiers légèrement transformés pour ne pas être considérés comme copiés. Mais puisqu'il s'agit d'une pratique qui, marquée par la longévité du genre, ne produit pas un effet particulier, nous ne l'examinerons pas davantage. Ce qui retient notre intérêt, c'est en revanche la transposition, au niveau dramaturgique, d'un sujet tragique en une action dramatique, dans la mesure où cette transposition repose sur un jeu intertextuel fondé sur la contiguïté de plusieurs sources. Nous étudierons ce jeu de l'intertextualité, en raison de la richesse des éléments visant un effet esthétique et idéologique marqué, dans *Rome sauvée ou Catilina* de Voltaire (1752) tout en tenant compte des mêmes procédés dans deux autres de ses tragédies romaines (*Brutus*, 1730, et *Octave et le Jeune Pompée*, 1764). Dans le même temps, nous considérerons les sources d'inspiration antiques et les tragédies de ses prédécesseurs sur le même sujet, en particulier celle de Crébillon qu'il prétend réécrire. Nous verrons ainsi que le jeu de l'intertextualité entre dans le processus créateur d'une manière plus ambiguë qu'il n'y paraît au premier abord. Deux pratiques nous permettent de saisir la réinterprétation des sources dans la mise en œuvre d'une tragédie, à savoir la *transmotivation* et la *transvalorisation*³. L'examen de *Rome sauvée ou Catilina* à travers ces deux pratiques nous conduira en passant à mettre en évidence quelques principes de la dramaturgie voltairienne.

LA MULTIPLICITÉ DES SOURCES

Dans un premier temps, nous ferons le point sur les sources qui ont pu nourrir l'invention de Voltaire. Il s'agira simplement de relever les textes antiques auxquels celui-ci a eu recours et auxquels il renvoie d'ailleurs dans la préface de *Rome sauvée ou Catilina*. Nous indiquerons ensuite les pièces contemporaines qui dont l'objet d'une potentielle réécriture en signalant d'ores et déjà les points de tension dramatique.

Le sujet de *Rome sauvée ou Catilina* est tiré de la conjuration tramée par Catilina contre Rome, démasquée et démantelée par Cicéron, ce qui donna naissance aux quatre fameux discours des *Catilinaires*, considérés à l'âge classique comme le chef-d'œuvre de l'éloquence⁴. Les principales sources d'inspiration d'un tel sujet tragique sont antiques : en plus des *Catilinaires*, que Voltaire avoue avoir imitées « en quelques endroits⁵ » et qui lui ont certes fourni la matière de quelques tirades, ce sont avant tout *La conjuration de Catilina* de Salluste, la *Vie de Cicéron* de Plutarque et *l'Histoire romaine* de Dion Cassius. Mais le Cicéron de Voltaire, par exemple, ne prononce ja-

³ Ces deux pratiques ont été décrites par G. Genette dans ses *Palimpsestes* comme hypertextuelles et fondées sur une transformation sérieuse qui affecte le sens (Paris, Seuil, 1982 ; voir notamment chap. LXV-LXXV, pp. 457-524). Genette considère d'ailleurs l'intertextualité dans un sens étroit comme la présence stricte d'un texte dans un autre (par ex., une citation), alors qu'il baptise d'hypertextualité les relations entre deux textes quand l'un dérive de l'autre (transformation ou imitation en régime ludique ou satirique ou sérieux).

⁴ Les *Catilinaires* de Cicéron, tr. l'abbé d'Olivet [1726], dans *Philippiques de Démosthène et Catilinaires de Cicéron*, Paris : Pierre Gadouin, 1736.

⁵ Voltaire, Préface de *Rome sauvée*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, sous la direction de W.H. Barber et U. Kölvig, Oxford, Voltaire foundation, 1992, t. 31A, p. 143.

mais un discours identifiable à une *Catilinaire*, car le dramaturge, dit-il, ne cherche pas à mettre en scène un philosophe ou un orateur mais un homme d'État, consul en l'occurrence, qui « sauva Rome malgré le sénat⁶ ».

Des tragédies traitant le même sujet sont ici d'une plus grande importance, car elles fournissent d'emblée une intrigue à remodeler : si Voltaire se garde d'évoquer, dans la préface de sa tragédie, le *Catilina* de son rival Crébillon (1748)⁷, il mentionne le *Catiline* du dramaturge anglais Ben Johnson (1611), qu'il aurait pu lire même dans la traduction française de La Place⁸ et qu'il dénonce comme une simple compilation des sources antiques. Voltaire pourtant doit beaucoup plus à celle de Crébillon qui lui fournit d'emblée une intrigue resserrée dans l'espace de vingt-quatre heures. Un double héritage donc, dans lequel Voltaire entend puiser la matière pour une meilleure disposition de l'intrigue susceptible de mettre en valeur, selon ses mots, le caractère de Cicéron, peu propre au théâtre faute de passions.

Voltaire fait d'ailleurs de même dans *Brutus* et *Octave et le Jeune Pompée, ou le Triumvirat*. Se réclamant des sources antiques, il réécrit d'emblée les tragédies de ses confrères : le *Brutus* de Claude Boyer (1648)⁹ et notamment celui de Catherine Bernard (1690)¹⁰, et peut-être même celui de Charles Porée (1708)¹¹ ; et *Le Triumvirat ou La Mort de Cicéron* de Crébillon (1754)¹² et en partie le *Cinna* de Corneille¹³. La tragédie du XVIII^e siècle est ainsi marquée par une intertextualité explicite du fait non seulement de la présence de personnages historiques (ou mythologiques) mais aussi de la revendication des sources dont provient le sujet. Mais cette intertextualité est double, étant donné que les dramaturges puisent davantage dans les tragédies modernes. Ils opèrent en effet une transformation qui affecte pleinement, en plus de la structure (re-disposition) de l'action dramatique, le sens prêté au sujet traité : ils *transmotivent* les actes de leurs personnages. La re-disposition du sujet rattrape vite le sens en imposant aux personnages une nouvelle conduite ou attitude.

LA TRANSMOTIVATION : LA MISE EN ŒUVRE D'UNE ACTION TRAGIQUE

Tels qu'ils sont relatés par les historiens, les événements choisis pour la mise en œuvre d'une tragédie ne sauraient évidemment satisfaire les attentes des spectateurs.

⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁷ Crébillon, *Catilina*, dans *Théâtre complet*, éd. M. Soulatges, t. II, à paraître.

⁸ La Place, Pierre-Antoine de. *Le Théâtre anglais*. Londres, 1747, t. V.

⁹ Boyer, Claude. *La Mort des enfants de Brute*, éd. Amandine Chevreau-Martin sous la direction de G. Forestier, 2012-2013, <http://www.bibliothequedramatique.fr/PDF/boyer-mort-enfants-brutel.pdf>

¹⁰ Bernard, Catherine. *Brutus*. Paris : Chez la veuve de Louis Gontier, 1691.

¹¹ Voir É. Flammarion, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité. Sur le Brutus de Charles Porée (1708)*, Rome : École française de Rome, 2002.

¹² Crébillon, *Le Triumvirat ou La Mort de Cicéron*, dans *Le Théâtre complet*, éd. M. Soulatges, t. II, à paraître.

¹³ Voltaire cherche à mettre en scène la transformation d'Octave en Auguste soldée par le pardon que celui-ci accorde à Sextus Pompée.

La tragédie doit en effet représenter une action ordonnée et intelligible sans rien laisser au hasard : autrement dit, elle doit imaginer un déroulement vraisemblable de l'événement mis en scène. Si bien qu'en sortant du théâtre, tout spectateur doit être convaincu que cet événement aurait pu arriver tel qu'il l'a vu représenté. Toute tragédie propose ainsi une action ré-inventée : l'auteur procède en général soit en imaginant des motifs (supplémentaires) qui auraient pu mener ses personnages à agir comme ils le font, soit en leur en substituant d'autres qu'il estime mieux répondre à l'idée qu'il se fait de l'acheminement du sujet traité. Si aucune ne peut donc se présenter comme un plagiat des sources antiques en raison des incohérences ou lacunes qu'elles comprennent, aucune n'est davantage une simple copie, du fait de la liberté d'invention laissée à chaque dramaturge.

Comme d'autres tragédies, *Rome sauvée* ou *Catilina* nécessite l'invention d'une intrigue susceptible non seulement de motiver la conspiration de Catilina, mais aussi d'intéresser le spectateur par le conflit des passions : en effet, « ceux qui sont remplis de l'étude de Cicéron et de la république romaine, ne sont pas ceux qui fréquentent les spectacles. [...] On va aux spectacles plus par oisiveté que par un véritable amour de la littérature ». Et si Voltaire considère sa tragédie comme « plutôt faite pour être lue par les amateurs de l'antiquité que pour être vue par le parterre¹⁴ », il réfute les attentes de ceux qui viendraient y chercher une copie des événements historiques¹⁵. La raison de cette « infidélité » tient, d'une part, aux principes de la dramaturgie classique évoqués : il est unimaginable de condenser les événements historiques à la manière d'un *Catiline* de Ben Jonson, à qui les règles propres à la dramaturgie du théâtre élisabéthain permettent de mettre en scène toute la conspiration de Catilina (sa trahison par Fulvie, le moment où il est confondu par Cicéron et son bannissement de Rome, la trahison des conjurés par les ambassadeurs des Allobroges, les délibérations du sénat sur leur sort — Lentulus-Sura, Céthégus et Syllanus en particulier — et leur exécution par étranglement, l'affrontement entre les légions de Rome et celles de Catilina à l'extérieur de la ville). Les deux dramaturges français ne disposent pas de la même liberté, étant contraints par le principe de la vraisemblance et la règle de l'unité de temps qui les obligent à resserrer l'action autour d'un seul événement majeur : la défaite militaire de Catilina, impossible d'ailleurs à représenter autrement que par des récits (cinquième acte).

Les deux dramaturges français se saisissent des délibérations sur la culpabilité de Catilina au sein du sénat qui leur fournissent des scènes à grand spectacle (quatrièmes actes). Mais contrairement à Ben Johnson qui a pu les mettre en scène dans leur intégralité en suivant le récit de Salluste, Crébillon et Voltaire leur imposent des coupures et des modifications notables. Le premier met en scène Crassus, à la place de César, et transforme les faits de sorte que Catilina, confronté à Cicéron, sorte paradoxalement victorieux du conflit. Voltaire, lui, a recours à un autre subterfuge

¹⁴ Voltaire, Préface de *Rome sauvée*, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵ « 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 fidèle 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 » (*ibid.*, p. 149).

en fondant la révélation désespérée de la trahison de Catilina sur le témoignage de sa propre femme Aurélie, dont Catilina tue de ses propres mains le père. Si Crébillon introduit Fulvie en faisant d'elle une simple amante furieuse repoussée par Catilina, amoureux de la fille de Cicéron, Tullie, l'amour n'a finalement aucune part à la défaite de Catilina étant donné que ni Fulvie ni Tullie ne contribuent à la révélation de la conspiration : il est donc un pur élément de remplissage. Il devient en revanche un élément structurel dans la tragédie de Voltaire où l'intervention d'Aurélie permet de déjouer la conspiration et de confondre Catilina.

La motivation des actions tragiques par la passion amoureuse est un procédé constant à l'âge classique, au point de favoriser sa contestation. Voltaire lui-même ne cesse, tout au long de sa carrière dramatique, de fustiger son emploi par trop systématique, s'essayant à des tragédies « sans amour ». Mais s'il ne laisse pas, dans d'autres de ses œuvres, de motiver les actes de ses personnages par un motif passionnel, ce n'est en rien pour remplir les scènes de discours galants comme c'est souvent le cas de ses rivaux, Crébillon notamment : en effet, l'action d'une autre tragédie de ce second auteur, celle du *Triumvirat*, se joue au milieu d'un triangle amoureux sans que Sextus Pompée ne contribue au dénouement de l'action (la mort de Cicéron), alors que le même personnage, repris par Voltaire, est celui sur lequel se manifeste la transformation d'Octave en Auguste, par la clémence d'inspiration cornélienne. La transmotivation dans la *Rome sauvée ou Catilina* de Voltaire nous permet ainsi de mettre en évidence l'utilisation de la passion amoureuse comme un ressort essentiel de sa dramaturgie, voire un élément structurant : si nous retrouvons une telle reconfiguration des événements tragiques aussi dans d'autres de ses tragédies romaines, elle affecte par conséquent la signification.

LA TRANSVALORISATION OU LA TRANSFORMATION DU MODÈLE HISTORIQUE

Toute mise en scène d'un événement ou d'un personnage historique conduit nécessairement à une réinterprétation porteuse d'une nouvelle signification. Ceux dont se saisit Voltaire à l'instar de ses prédécesseurs subissent le même sort, d'autant plus que chaque nouvelle création modifie la signification des précédentes : comme nous l'avons vu, les tragédies de Ben Jonson et Crébillon servent davantage de repoussoir à celle de Voltaire, qui les reprend précisément pour créer une intrigue supposée plus achevée. Même sans le vouloir, Voltaire, comme tout autre auteur, opère une transvalorisation des personnages historiques qu'il re-met en scène.

Les trois tragédies qui mettent en scène le traître Catilina indiquent d'emblée dans leur titre le protagoniste sur lequel repose l'action. Crébillon lui réserve même une place significative à la fin du cinquième acte en ménageant une scène au cours de laquelle Catilina exprime son dépit, en compagnie de son amante Tullie, face au triomphe du « lâche » Cicéron, qui se tue à la fin pour échapper, sinon à ses ennemis, du moins à sa propre honte. Dans ce contexte, d'un meneur de jeu et d'un brave guerrier, Catilina devient un héros paradoxal, alors que Cicéron demeure largement effacé et de ce fait dévalorisé. Le dessein de Voltaire est en revanche de revaloriser le caractère de ce dernier, ravalant le nom du traître à la seconde place : *Rome sauvée*

ou *Catilina*. Dans la préface de sa tragédie, Voltaire explicite son intention de « faire connaître Cicéron aux jeunes personnes qui fréquentent les spectacles¹⁶ ». Cicéron, célèbre pour son éloquence et ses écrits rhétoriques, resterait en effet inconnu en tant que consul de Rome¹⁷. S'il est, selon Voltaire, apprécié aussi pour ses qualités humaines, son plus grand mérite tient à ce qu'il sauva Rome de sa chute programmée, qui fait tout l'objet de l'intérêt dramatique chez Voltaire : « c'est moins encore l'âme farouche de Catilina, que l'âme généreuse et noble de Cicéron qu'on a voulu peindre¹⁸ ». Le rôle de Cicéron gagne effectivement en importance : alors que Crébillon lui réserve 181,5 vers sur 1884, Voltaire lui en fait prononcer deux fois plus, à savoir 361,5 sur 1537. Mais c'est surtout le caractère même de Cicéron qui subit une modification significative : chez Voltaire, contrairement à Crébillon, Cicéron ne se laisse confondre ou tromper à aucun endroit de l'action dramatique. Il accuse Catilina au point de provoquer sa haine verbale, le poussant à se déclarer son ennemi personnel (I, 5) ; pendant les délibérations au Sénat (IV), il parvient ensuite à le démasquer en le forçant à se découvrir. Le cinquième acte, enfin, est largement dominé par la présence de Cicéron qui se voit avant tout accusé d'avoir puni les sénateurs conjurés, laissant présager sa chute prochaine. Mais qu'importe, puisque cette chute revient à valoriser le caractère désintéressé de Cicéron.

Quel que soit le personnage mis en scène, la valorisation du héros intervient au dénouement, autrement dit au climax de l'action tragique, moment où la tension émotionnelle est la plus forte. C'est à ce moment-là que le héros subit l'ultime épreuve qui doit décider de son sort, donc de la signification de ses efforts jusque-là. C'est valable aussi bien pour Cicéron que pour d'autres héros romains de Voltaire, Brutus et Octave. Ces héros adoptent d'une tragédie à l'autre des attitudes différentes, et ceux de Voltaire doivent bel et bien incarner certaines vertus ou valeurs plus que d'autres. Cette brève analyse de la transvalorisation à l'œuvre dans la *Rome sauvée ou Catilina* de Voltaire nous permet ainsi de comprendre sur quels effets privilégiés repose sa dramaturgie, à savoir un effet esthétique auquel se superpose un effet édifiant, sinon cathartique dans le sens aristotélicien du terme. Nous l'estimons notamment en tenant compte, en plus des sources antiques, des tragédies de ses prédécesseurs dont l'effet semble être purement émotionnel, recherché par le suicide héroïque de Catilina bravant Cicéron (Crébillon), de même que, dans d'autres tragédies, par les imprécations d'Aquilie contre Brutus (Catherine Bernard) ou par le suicide désespéré de Tullie à la suite de la découverte de la tête tranchée de son père (Crébillon) ; tandis que les dénouements de Voltaire renferment, avec l'événement pathétique final, un effet moral lié aux valeurs défendues par ses héros.

Que l'invention d'une tragédie procède par l'amplification de l'action à partir d'un événement tiré de la mythologie ou de l'histoire gréco-romaine est un fait désormais

¹⁶ Voltaire, *Rome sauvée ou Catilina*, op. cit., p. 140.

¹⁷ Le personnage de Cicéron semble susciter l'admiration inconditionnelle de Voltaire : « Ce qui étonne surtout, c'est que dans le tumulte et les orages de sa vie, cet homme toujours chargé des affaires de l'État et de celles des particuliers, trouvât encore du temps pour être instruit à fond de toutes les sectes des Grecs, et qu'il fût le plus grand philosophe des Romains, aussi bien que le plus éloquent » (*ibid.*, Préface, pp. 141-142).

¹⁸ *Ibid.*, p. 147.

bien connue grâce aux travaux de génétique textuelle de G. Forestier¹⁹ ; il s'agit au demeurant d'une pratique rhétorique pleinement assumée par les auteurs du XVIII^e siècle²⁰ qui renouvellent l'héritage tragique du XVII^e siècle. Mais sa persistance générique est pour autant en grande partie tributaire de sa souplesse, à rebours de la règle contraignante des unités. Cette souplesse tient notamment à la possibilité d'embrasser n'importe quel sujet fourni par la mythologie ou l'histoire gréco-romaine²¹, pourvu que l'invention et la disposition de ce sujet rentrent dans les limites fixées par les théoriciens, confortés (?) par les succès de Corneille et Racine. La tragédie se présente ainsi, durant tout le XVIII^e siècle, comme un vaste chantier ouvert aux nouveaux auteurs, certes en quête de reconnaissance, mais intéressés surtout à donner de nouveaux chefs-d'œuvre comparables à ceux de Corneille et de Racine. Le principe cardinal de l'esthétique classique fondée sur la re-création idéalisée de la nature les invite même à puiser directement dans les œuvres de leurs prédécesseurs qu'ils ne cessent de réécrire. Dans ces conditions, les pratiques intertextuelles se généralisent avec le nombre croissant des tragédies créées, confrontant les nouveaux auteurs à la question de « l'héritage tragique ». Voltaire l'illustre bien, qui domine la tragédie du XVIII^e siècle en lui imposant sa touche personnelle : ses réécritures des tragédies romaines nous montrent d'emblée le sort qu'il entend réserver au « Grand genre », à savoir émouvoir mais aussi et surtout instruire. S'il n'y a aucun doute sur le caractère intertextuel des *belles lettres*, son application dans les analyses nous permet de comprendre non seulement le fonctionnement de la tragédie comme un genre ouvert et flexible, mais d'estimer aussi la particularité de Voltaire sur la scène tragique. La transmotivation et la transvalorisation étudiées dans ses tragédies romaines nous expliquent, en l'occurrence, ses critiques réitérées visant la présence de la passion amoureuse, qu'il s'autorise en même temps dans ses propres intrigues. De façon plus générale, l'extension d'une étude de ce type à l'ensemble de l'œuvre tragique de Voltaire montrerait sûrement l'unité structurelle de sa dramaturgie.

BIBLIOGRAPHIE

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Genette, G. <i>Palimpsestes : la littérature au second degré</i> . Paris : Seuil, 1982. | Longepierre, H.-B. de. <i>Médée</i> . Paris : Société des Libraires Associées, 1756. |
| Crébillon, P.-J. : <i>Catilina</i> . In <i>Théâtre complet</i> , M. Soulatges [éd.], t. II, à paraître. | Racine, J. <i>Bérénice</i> . Paris : Flammarion, 1997. |
| Forestier, G. <i>Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre</i> . Paris : Klincksieck, 1986. | Voltaire : <i>Rome sauvée</i> . In <i>Les Œuvres complètes de Voltaire</i> . Oxford : Voltaire foundation, t. 31A, 1992. |

¹⁹ Voir notamment *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1986.

²⁰ Voir l'article « Amplification » dans les *Éléments de littérature*, t. I, pp. 154–184, publiés dans les *Œuvres complètes de M. Marmontel*. Paris : Chez Née de la Rochelle, 1787, t. V.

²¹ Voir, par exemple, les propos tenus à cet égard par l'abbé Dubos dans la section 27 de la I^{re} partie de ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* intitulée : « Que les sujets ne sont point épuisés pour les poètes. Qu'on peut trouver de nouveaux caractères dans la comédie. » (Paris, Pissot, [1719] 1770, pp. 237–247.)

**THE INTERTEXTUALITY IN THE VOLTAIRE'S TRAGEDY *ROME SAUVÉE OU CATILINA* :
THE ISSUE OF TRANSMOTIVATION AND REVALUATION**

The article deals with intertextual relationships of the xviiith century tragedy : these relationships are particularly rich, because the contemporary dramatist partly seeks a theme in the works of ancient authors, and he partly uses contemporary drama procedures and he separates himself from dramas/plays with the same subject. The characteristic feature of processing of the play of the same idea is transmotation and revaluation, which functioning is supported by author's analysis of Voltaire's tragedy "*Rome sauvée ou Catilina*", taking into account Voltaire's rivals plays — *Catiline* by Ben-Johnson and especially *Catilina* by Crébillon. Just the confrontation of these plays allows defining principles of Voltaire's dramaturgy : the structural role of love in motivating acts and the moral elevation of the hero, who has to be an example.

KEY WORDS / MOTS CLÉS :

Voltaire — xviiith Century tragedy — transmotation — revaluation.

Voltaire — tragédie du xviii^e siècle — transmotation — transvalorisation

Marek Očenáš

Institut d'Études Romanes

Faculté des Lettres, Université Charles de Prague

nám. Jana Palacha 2, 116 38 Prague 1

Marek.Ocenas@univ-lyon2.fr