

# Voltaire et Tronchin en scène

Autor(en): **Jacob, François**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bulletin de la SHAG : revue annuelle de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève**

Band (Jahr): **45 (2016-2018)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1002705>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

---

# Voltaire et Tronchin en scène

François Jacob

[ François Jacob, «Voltaire et Tronchin en scène», *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, 45, 2016-2018, p. 55-60]

Connaît-on vraiment, aujourd'hui, François Tronchin?

Les chercheurs qui s'intéressent à lui ont, dit-on généralement, trois bonnes raisons de le faire. C'est d'abord François Tronchin qui, on le sait, succède à Voltaire aux Délices. Il fait même corps avec la maison, bien plus que Voltaire qui ne l'a possédée que dix ans, de 1755 à 1765, et n'y a de fait résidé que cinq années tandis que François Tronchin, lui, y a demeuré près de trente-trois ans, jusqu'à sa mort, en 1798. Ensuite, Tronchin est au cœur d'un réseau d'échanges, de tractations, d'évaluations artistiques qui font de lui l'un des experts les plus renommés, au dix-huitième siècle, dans le domaine des beaux-arts<sup>1</sup>. Enfin, et ce dernier point n'est certainement pas le moins important, François Tronchin cristallise sur son nom et sur sa personne tout ou partie des questions qui agitent, à cette époque, le landerneau politique genevois: il est vrai que ses relations avec le turbulent Voltaire le mettent souvent dans d'assez fâcheuses positions.

Trois raisons donc, mais non quatre. Personne en effet ne s'est avisé de considérer l'œuvre théâtrale de François Tronchin comme devant participer à l'élaboration de son image ou à la consolidation de sa réputation<sup>2</sup>. Personne ne s'est jamais non plus demandé pourquoi François Tronchin mettait un tel acharnement à produire des pièces de théâtre dont tout le monde, même lui, s'accorde à penser qu'elles sont mal écrites, mal versifiées, mal construites, bref, tout à fait inaptes à la représentation. Personne n'a encore tenté de mettre en rapport le goût du théâtre manifesté, toute sa vie durant, par François Tronchin, et les autres secteurs d'activité

qui sont les siens, à savoir, pour aller vite, la peinture et la politique.

Or, bien plus que l'œuvre elle-même, c'est cette absence, ou cette béance, qu'il convient aujourd'hui d'interroger. Que François Tronchin soit un bien piètre dramaturge est une chose. Qu'on n'ose toutefois interroger un parcours dramatique où apparaissent les ombres de Voltaire, Diderot, Garrick, Le Kain, Crébillon et Danchet en est une autre. Tronchin n'a-t-il donc rien à nous dire sur l'évolution du théâtre à son époque? Sur la manière dont l'expression fût-elle impropre - le goût théâtral évolue à Genève? Sur la manière enfin dont sont lus, relus et finalement travestis certains «classiques» du répertoire français à l'aube de la Révolution?

Reprenons. François Tronchin est, de l'avis général, un piètre dramaturge: telle est la *doxa* que la critique universitaire, lorsqu'elle s'est penchée sur son cas, développe inlassablement. Claire-Eliane Engel, dans un article intitulé «David Garrick et François Tronchin», use à cet égard d'une formule définitive: «François Tronchin aimait le théâtre, mais le théâtre ne l'aimait pas»<sup>3</sup>. Henry Tronchin, l'un des derniers membres de la famille et le seul, pour le moment, à lui avoir consacré une monographie, explique de son côté que «[s]es talents étaient fort inférieurs à ceux de ses cousins»<sup>4</sup> et qu'il ne pouvait prétendre qu'à

1 Voir sur ce point Danielle BUYSSENS, *La question de l'art à Genève: du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités*, Genève, 2008, et tout particulièrement les pages 122 à 131 et 167 à 179.

2 On ne trouve par exemple aucune mention de François Tronchin dans le livre par ailleurs remarquable de Renaud BRET-VITTOZ, *L'éveil du héros plébéien (1760-1794)*, Lyon, 2018.

3 Claire-Eliane ENGEL, «David Garrick et François Tronchin», dans *La Suisse et ses amis*, Neuchâtel, 1943, p. 83.

4 Henry TRONCHIN, *Le conseiller François Tronchin et ses amis Voltaire, Diderot, Grimm, etc.*, Paris, 1895, p. 5.

«une médiocrité dorée»<sup>5</sup>. «Amateur» est, nous dit-il, le seul mot qui puisse rendre compte des «vraies ambitions de l'auteur» et d'ailleurs, «comme l'indique le titre même de ses œuvres complètes, *Mes Récréations dramatiques*, Tronchin composait des tragédies pour amuser ses loisirs»<sup>6</sup>. Henry Tronchin se fonde, pour déprécier l'œuvre dramatique de son lointain parent, sur l'appréciation même de Voltaire qui écrit à d'Argental, en date du 4 juin 1756, depuis les Délices: «Vous voyez que la famille des Tronchin est dévouée aux arts; mais l'auteur a des succès moins brillants que l'inoculateur. Il vaut mieux suivre Esculape qu'Apollon»<sup>7</sup>.

Le moins qu'on puisse dire est que François Tronchin reste lui-même très mesuré dans la promotion de ses propres ouvrages dramatiques. C'est ainsi que *Marie Stuart*, sa première tragédie, est créée le 3 mai 1734 au Théâtre de la rue des Fossés-Saint-Germain, à Paris, sans que le nom de l'auteur soit révélé durant l'une des sept représentations. Elle est d'ailleurs donnée comme anonyme dans la plupart des répertoires traditionnels, à commencer par le *Dictionnaire* de Parfait en 1767 et, un an plus tard, dans la *Bibliothèque du Théâtre français*. De nombreuses lettres écrites par le Conseiller se résument à des témoignages de modestie dont le caractère démonstratif peut certes éveiller quelques soupçons, mais qui n'en ont pas moins contribué à alimenter le dogme d'une profonde inaptitude de François Tronchin à l'art dramatique. L'épisode le plus célèbre en ce sens reste l'examen fait par les d'Argental, à la demande de Voltaire, de la tragédie des *Comnènes* qui ne présente rien d'autre, de l'avis même de François Tronchin, que «de la cire molle dont il est aisé de repétrir les morceaux»<sup>8</sup> mais qu'il se refuse néanmoins à corriger: «Amusement d'un loisir que je n'ai plus», écrit-il à Voltaire en date du 3 janvier 1756:

mon ouvrage reposait depuis bien des années dans le portefeuille dont votre amitié pouvait seule le tirer... Plutôt que d'y apporter des corrections qui, tentées *invita Minerva*, en augmenteraient peut-être les fautes, ne nous faisons aucune peine de le faire rentrer dans le secret auquel il était destiné<sup>9</sup>.

Si l'œuvre dramatique de François Tronchin a été constamment minorée, c'est peut-être d'abord qu'on peine à lui trouver une originalité véritable. Tronchin est tour à tour l'émule, voire le disciple d'Antoine Danchet, l'auteur en 1702 d'un *Tancrède* resté célèbre moins pour le poème que pour la partition de Campra, avec lequel Danchet ne compose d'ailleurs pas moins de cinq tragédies lyriques<sup>10</sup>; de Voltaire, qu'il rencontre en 1722 à l'amphithéâtre de la Comédie-Française et dont on sait qu'il deviendra le relecteur, voire le correcteur des pièces destinées à nourrir le recueil des *Récréations dramatiques*; de Mme d'Épinay, dont nous apprenons, à travers la correspondance disponible dans les Archives Tronchin, qu'elle voyait dans le Conseiller une sorte de pourvoyeur de pièces de société, écrites à destination d'un public restreint à la fois en nombre et en qualité, et sujettes à nourrir des conversations de salon; de Diderot enfin, dont les archives de la Bibliothèque Nationale de Russie, à Saint-Petersbourg, détiennent un canevas que les spécialistes de l'œuvre de Diderot ont identifié comme étant celui de *Terentia*, l'ultime pièce du conseiller Tronchin.

Mais n'est-ce pas raisonner à l'envers? Et n'est-ce pas paradoxalement parce que l'œuvre de Tronchin n'a aucune originalité qu'elle est en mesure, quelque deux cent cinquante ans plus tard, de nous interpellier? N'est-elle pas le creuset où une fois réunies, combinées, agencées, les diverses et parmi les plus prestigieuses influences théâtrales du siècle sont parvenues à produire une ligne théorique, un souffle dramatique

5 *Idem*.

6 H. TRONCHIN, *Le conseiller François Tronchin...*, *op. cit.*, p. 202.

7 Voltaire à d'Argental, 4 juin 1756, D6878 [nous utilisons la numérotation des lettres de Voltaire dans l'édition dite «définitive» de la *Correspondance* publiée par Theodore Besterman avec les Œuvres complètes de Voltaire, Genève et Oxford, 1971-1977, t. 85-135].

8 François Tronchin à Voltaire, 3 janvier 1756, Bibliothèque de Genève, Archives Tronchin 190, fol. 1.

9 *Idem*.

10 Voir la notice «Danchet» rédigée par France Marchal-Ninosque dans le *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*, sous la direction de Sylvie BOUISSOU, Pascal DENECHÉAU et France MARCHAL-NINOSQUE, Paris, 2019, t. II, p. 30-31.

dont certains acteurs de la Révolution, à commencer par Collot d'Herbois, ne se souviendront que trop? Les Délices ne sont-elles pas restées, après le passage de Voltaire, le lieu où s'élaborait encore une réflexion d'ensemble sur la nature même de la représentation et sur sa possible incidence dans la vie politique ou le développement de nouvelles formes de sociabilité<sup>11</sup>?

Sans vouloir répondre avec précision à toutes ces questions<sup>12</sup>, nous pouvons examiner ici trois des modalités de ce lien des tragédies de Tronchin au contexte qui les a produites, à savoir: le rapport de Genève à l'idée même de théâtre à travers la représentation de *l'Orphelin de la Chine*, le 4 août 1755; la question de la nature spectaculaire de la scène théâtrale; et enfin la recherche toujours accentuée, ou amplifiée, d'un sens politique susceptible de faire de la scène théâtrale une nouvelle forme de tribune aux harangues.

Revenons en 1755. Voltaire s'est installé le 2 mars aux Délices et y a, sans plus attendre, organisé plusieurs représentations des meilleures de ses pièces et autant de répétitions de *l'Orphelin de la Chine*, dont il vient d'achever la rédaction et qui doit être créée sur la scène de la Comédie-Française en août de la même année. C'est le 2 avril que Voltaire rend compte à Jean Robert Tronchin d'une séance pour le moins mémorable:

Toute votre respectable famille, que j'aime tendrement, sort de chez moi dans l'instant... Nous avons joué presque toute la pièce de *Zaïre* devant les Tronchin et les syndics: c'est un auditoire à qui nous avons grande envie de plaire. Calvin ne se doutait pas que des catholiques feraient un jour pleurer des huguenots dans le territoire de Genève. Le fameux acteur Le Kain, qui nous est venu voir, nous a bien aidés, il a plus de sentiment que de voix<sup>13</sup>.

Ce rappel de la visite de Le Kain est important, en ce qu'il confirme que les mois du printemps 1755 se passent aux Délices à faire l'essai des voix, des attitudes, des comportements susceptibles d'emporter l'adhésion du public à la prochaine création de *l'Orphelin de la Chine*, prévue au mois d'août. La

représentation de *Zaïre* n'est en ce sens qu'un laboratoire ou plutôt un atelier destiné à travailler sur deux fronts: le front local, tout d'abord (comment les autorités politiques genevoises, comment le Consistoire réagiront-ils à cette «fabrique» théâtrale?), le front parisien ensuite (quel dénouement faut-il concevoir aux «magots» chinois, sobriquet sous lequel Voltaire désigne à l'ensemble de ses correspondants *l'Orphelin de la Chine* en gestation?)

Toute l'attention de Voltaire en même temps que la tension dramatique de la pièce porte sur le dernier vers de la tragédie. Rappelons qu'il est question, dans *l'Orphelin de la Chine*, d'un couple constitué de Zamti, «mandarin lettré» et de son épouse Idamé, lesquels doivent protéger le dernier né du roi de la Chine, encore nourrisson et seul survivant de la dynastie, contre le terrible Gengis-Kan. Ce schéma devient en tout point conforme à celui d'*Andromaque* quand on apprend que Gengis-Kan a autrefois prétendu, sous le nom de Témugin, à la main d'Idamé. Passons sur les diverses péripéties d'un canevas où se mêlent, on l'aura compris, amour maternel, intrigue amoureuse et jeu politique pour en arriver aux deux derniers vers. Sur le point d'être exécutés, Zamti et Idamé apprennent de la bouche même de Gengis-Kan qu'il leur est fait grâce. Le tout dernier vers est alors partagé par Idamé et Gengis: «Qui peut vous inspirer ce dessein? / Vos vertus.»

C'est précisément ce terme de «vertus» qui fait, si l'on peut dire, les délices de Voltaire lors de la lecture de la pièce qu'il organise en date du 4 août 1755, dans le salon d'été des Délices. Il écrit ainsi à d'Argental: «Un Tronchin, conseiller d'Etat de Genève, auteur d'une certaine *Marie Stuart*, a joué ou plutôt lu sur notre petit théâtre le rôle de Gengis passablement: il a fort bien dit «vos vertus» et tout le monde

11 On consultera sur ce point les travaux de Rahul Markovits et tout particulièrement «Cercles et théâtre à Genève. Les enjeux politiques et culturels d'une mutation de sociabilité (1758-1814)», *Hypothèses* 2008, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 273-283, et les chapitres consacrés au théâtre à Genève dans *Civiliser l'Europe, Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, 2014.

12 Ce sera l'objet d'une monographie actuellement en cours de rédaction et intitulée *François Tronchin homme de théâtre*.

13 Voltaire à Jean Robert Tronchin, 2 avril 1755, D6231.

a conclu que c'était un solécisme épouvantable de dire quelque chose après ce mot. Ce serait tout gâter, la seule idée m'en fait frémir»<sup>14</sup>.

Que François Tronchin soit présent, et même physiquement présent, au cœur de cet épisode, n'est pas anodin: important sur le plan de l'expérimentation théâtrale, il offre de surcroît une caution décisive à une pièce qui se présente, lors du séjour de Voltaire aux Délices, comme le véritable ferment d'une contestation politique. C'est d'ailleurs *l'Orphelin de la Chine* que Voltaire, qui souhaite braver l'interdiction du Petit Conseil, joue de nouveau, à l'automne 1760, au moment même où il s'apprête à quitter les Délices pour gagner le château de Ferney.

Mais, si Tronchin est sans doute plus important qu'il n'y paraît, c'est non pas seulement en raison du bouclier qu'il peut offrir à Voltaire contre les assauts du Consistoire<sup>15</sup>, mais bien, de manière sans doute plus inattendue, par sa connaissance des beaux-arts. On sait en effet combien Voltaire, de l'aveu même de Tronchin, était étranger au monde de la peinture: «Il fait autorité sur la littérature», écrit ainsi le Conseiller au prince Galitzine, «mais il n'ôte point le bandeau du juge de dessus ses yeux pour rendre son arrêt sur les arts»<sup>16</sup>. Il n'a, indique-t-il encore, «aucune teinture des arts libéraux. Dessin, peinture, sculpture, architecture, musique, il manquait sur tous ces objets de connaissances et de goût»<sup>17</sup>. C'est Jean Huber qui a, pour disqualifier Voltaire sur le plan artistique, une formule définitive: «M. Voltaire, le plus inepte des beaux esprits en fait d'art»<sup>18</sup>. Non plus seulement *inapte*, on le voit, mais *inepte*, c'est-à-dire réfractaire à toute éducation possible, ou à toute rééducation.

François Tronchin, lui, a montré qu'il était capable non seulement d'avoir du goût, mais surtout de lier sa connaissance des arts au monde de la scène. Est-ce un hasard si Antoine Danchet, le premier maître à penser de Tronchin en matière de fabrique théâtrale, était critiqué pour ses tragédies mais loué pour ses poèmes d'opéra? Est-ce un hasard si Diderot prend le temps de se tourner vers lui pour corriger sa tragédie de *Terentia* et, selon le mot d'Henry Tronchin, lui proposer des scènes «présentant comme une suite ininterrompue de «tableaux

vivants», qu'un Greuze ou un David eût eu plaisir à peindre»<sup>19</sup>? Ne peut-on penser que Voltaire, qui avait pris conscience, comme le montrent tous les débats autour de *Semiramis*, en 1748, de l'évolution de la scène tragique, avait également compris que François Tronchin pouvait seul, parmi ses amis, et surtout à Genève, lui offrir de nouvelles perspectives quant à l'inclusion, sur la scène tragique, de modalités héritées du domaine des beaux-arts? Il y a là un sujet tout à fait passionnant pour qui serait tenté, par exemple, par une étude de l'évolution de l'hypotypose au XVIIIe siècle, le récit d'une action lointaine dans le temps ou l'espace devant se voir remplacé, selon Diderot, par un véritable *tableau* («On dit qu'Amboise est en tumulte, il ne faut pas le dire, il faut qu'on le voie»<sup>20</sup>) là où Voltaire lui substitue, de son côté, un *discours* à valeur performative et, on s'en doute, non dénué d'intentions politiques.

La politique, l'inclusion de la politique sur scène, voire la constitution d'une scène politique, intéresse justement François Tronchin, comme elle avait intéressé Voltaire. Tous deux ont ainsi préféré dans l'œuvre de Corneille les tragédies politiques (*Othon*, *Sertorius*, *Suréna* et, bien entendu, *Cinna*) aux œuvres davantage concernées par une intrigue amoureuse (à l'exception toutefois de *Polyeucte*, dont le propos religieux intéressait l'un et l'autre). Tous deux se sont d'ailleurs érigés en juges de l'œuvre de Corneille, le premier par les *Commentaires* que nous connaissons tous, le second par une réécriture dont il dresse ingénument, dès les premières pages de ses *Récréations*

14 Voltaire à d'Argental, [4 août 1755], D6377.

15 On se référera sur cette question à l'ouvrage de Xavier MICHEL, *Le théâtre interdit? Les réglementations des spectacles à Genève entre Calvin et Rousseau*, Genève, 2015.

16 François Tronchin au prince Galitzine, 3 avril 1772, Bibliothèque de Genève, Archives Tronchin 196, fol. 28.

17 *Idem*.

18 Jean Huber à Falconet, [février 1775], Bibliothèque de Genève, Archives Tronchin 196, fol. 60. Cité par H. TRONCHIN, *Le conseiller François Tronchin...*, *op. cit.*, p. 290.

19 Henry Tronchin, *Le conseiller François Tronchin...*, *op. cit.*, p. 224.

20 Diderot à François Tronchin, [s.d.], Bibliothèque de Genève, Archives Tronchin 194, fol. 353.

*dramatiques*, le tableau récapitulatif. On apprend ainsi, non sans étonnement, que François Tronchin a supprimé 406 vers sur les 1780 que comptait *Cinna*, 666 vers de *Sertorius*, 596 vers d'*Othon* et 600 de *Pompée*. A cela s'ajoutent les vers retouchés qui sont au nombre de 435 pour *Cinna* (l'une des pièces les plus respectées), de 704 pour *Nicomède*, de 789 pour *Othon*, le comble étant atteint avec *Venceslas*, qui voit 863 vers retouchés par Tronchin. En sorte qu'il est possible d'écrire que l'œuvre dramatique du Conseiller se lit davantage dans les suppléments, les retranchements, les transformations apportés au théâtre de Corneille, lesquels occupent d'ailleurs les tomes II, III et IV de ses *Récréations dramatiques*, que dans son œuvre propre.

Encore cela n'est-il vrai que jusqu'à la composition de *Terentia*, l'avant-dernière tragédie de François Tronchin, et la dernière à être représentée. Cette tragédie est intéressante pour au moins quatre raisons. D'abord, elle est à la fois le lieu et le moment d'un échange suivi avec Diderot. Les circonstances de sa représentation, le 18 janvier 1786<sup>21</sup>, nous renseignent ensuite de manière assez précise sur la situation du théâtre à Genève à cette époque. *Terentia* se situe - troisième point - dans la lignée des tragédies de Ben Johnson, Crébillon, l'abbé Pellegrin et Voltaire consacrées à la conjuration de Catilina, et permet donc, à travers le prisme du traitement d'un épisode particulier de l'histoire romaine, d'envisager, sur un même canevas, l'évolution des choix dramaturgiques propres à cinq auteurs placés à différents moments du XVIIIe siècle. Enfin *Terentia* nous offre l'exemple d'une pièce déjà ouverte, dans son traitement scénique et le choix de certains développements, sur la scène révolutionnaire.

L'intrigue de *Terentia* est assez tortueuse, il faut bien le reconnaître. Tronchin arrange un peu la chronologie de la conjuration de Catilina afin de faire de Terentia sa complice, à la suite de son divorce avec Cicéron: le schéma de *La Mort de César* de Voltaire peut alors être reproduit, avec, pour Tullie, la lutte de l'amour filial et de la vertu républicaine (dénoncera-t-elle sa mère à son père? Osera-t-elle lui révéler que celle qu'il aime jadis est prête à s'offrir à l'ennemi de la République?) et, pour Cicéron, la lutte

d'un reste d'affection conjugale et du devoir qui lui impose de faire condamner Terentia à mort. Tout cela dure cinq actes, cinq longs actes, en dépit des conseils de Diderot, de l'influence très visible, ou lisible, de Voltaire, et des quelque quarante ans qu'il aura fallu à François Tronchin pour peaufiner cette décidément très mauvaise tragédie.

L'intérêt, on le devine, est ailleurs. Il réside d'abord dans le petit phénomène qu'a constitué la création de la pièce, à Genève, en 1786. Le Code noir imposé aux Genevois en 1782, à la suite de l'entrée des troupes coalisées, avait en effet entraîné plusieurs transformations sensibles sur le plan de la sociabilité, les deux mesures phares étant le remplacement des cercles par des cafés et la construction du théâtre de la Place Neuve. Or François Tronchin et son épouse s'intéressent vivement à la construction de ce théâtre: c'est ainsi qu'en mars 1783 Mme Tronchin se plaint au marquis de Jaucourt, commandant des troupes françaises, de la suspension des travaux de la Comédie. La préparation et la création de *Terentia* sont par ailleurs l'occasion, pour François Tronchin, de développer ce que nous appellerions aujourd'hui une vaste campagne publicitaire autour de son œuvre dramatique, la diffusion des *Récréations dramatiques* ayant eu lieu à la fin de l'année 1784 et durant toute l'année 1785, c'est-à-dire précisément au moment où s'organisaient les premières répétitions de *Terentia*.

C'est en effet le 12 août 1785 que Collot d'Herbois, alors directeur du théâtre, distribue les rôles aux divers comédiens<sup>22</sup>. La lettre qu'il écrit la veille à François Tronchin laisse clairement entendre, au-delà de la courtoisie du propos, non seulement une

21 Voir sur ce sujet le catalogue des pièces jouées à Genève établi par Lia LEVEILLÉ METTRAL (*Le Théâtre des Bastions (1783-1791). La vie théâtrale à Genève au XVIIIe siècle*, mémoire de maîtrise, Université de Genève, 2016). Nous remercions M. Marco Cicchini de nous en avoir rappelé l'existence et de s'être interrogé du même coup sur l'accueil fait à cette pièce: la représentation du 18 janvier 1786, nous écrit-il, est en effet «la seule et unique de *Terentia* sur la scène de Genève jusqu'à la fermeture du théâtre en 1791: un signe supplémentaire d'une réception tiède, voire froide, de cette pièce?» C'est effectivement très probable.

22 On se référera sur Collot d'Herbois à l'ouvrage décisif de Michel BIARD, *Collot d'Herbois. Légendes noires et Révolution*, préface de Michel Vovelle, Lyon, 1995.

intention dramatique, mais bien une velléité d'en découdre avec l'histoire politique de Genève:

le théâtre de Genève n'ayant jamais eu plus de besoin de quelque influence salutaire qu'aujourd'hui, j'ai résolu de me recommander à *Terentia* pour y rassembler des spectateurs qui prennent malheureusement l'habitude de s'en trop éloigner<sup>23</sup>.

La création, en janvier 1786, se passe relativement bien, et François Tronchin reçoit une lettre qui pourrait, à elle seule, résumer sa carrière dramatique. Nous pouvons la citer en guise de conclusion. On y trouve mention de la modestie feinte ou réelle de François Tronchin, de la possibilité d'une émeute et donc de la nature réellement politique, quelques années après la promulgation du Code noir, de la représentation, et, *in cauda venenum*, du caractère finalement injouable de la pièce. La lettre est datée du 18 janvier 1786 et n'est pas signée:

Vous pouvez bien penser, cher ami, que je suis allé voir *Terentia*. Les premières loges étaient pleines et le parterre aussi, les secondes pas autant. Elle a été généralement applaudie, et on n'a point manqué les endroits saillants. Enfin j'ai été content du succès, et vous pouvez m'en croire, ayant pour votre pièce peut-être beaucoup plus de prétentions que vous-même. *Terentia* a rendu assez bien son rôle, *Tullie* aussi, et même *Fulvie*. Mais *Cicéron* était bien mauvais, *César* et *Caton* guère meilleurs. Je n'avais jamais vu d'Arbois jouer aussi bien, quoiqu'il y ait encore bien à refaire. Il n'y a point eu le tapage que l'on craignait. Seulement une troupe d'Anglais qui avaient célébré la naissance de leur Reine, et en conséquence étaient gris, ont fait un peu de bruit, mais cela n'avait point trait à la pièce. Un jeune homme qui était au parterre a demandé l'auteur, mais cela n'a eu aucune suite. Adieu cher ami, je vais me coucher<sup>24</sup>.

23 Collot d'Herbois à François Tronchin, 11 août 1785, Bibliothèque de Genève, Archives Tronchin 188, fol. 70.

24 N. à François Tronchin, 18 janvier 1786, Bibliothèque de Genève, Archives Tronchin 188, fol. 80.