

LES TRAGÉDIES DE VOLTAIRE ET SA
THÉORIE DRAMATIQUE



A Thesis
Presented to
The Committee on Graduate Studies
The University of Manitoba

In Partial Fulfilment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

by
Ronald Sidney Ridgway, B.A.
April 1953

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRES	PAGES
I. Avant-Propos	1
II. Voltaire et le théâtre au dix-huitième siècle.....	5
III. Les sources de la conception voltairienne de la tragédie	15
IV. La théorie dramatique de Voltaire	28
V. L'évolution de la tragédie voltairienne ..	60
VI. La tradition classique et les innovations	82
VII. La sensibilité voltairienne	101
VIII. La propagande dans les tragédies	116
IX. Conclusion	138
BIBLIOGRAPHIE	142

CHAPITRE I

AVANT-PROPOS

On a beaucoup commenté l'oeuvre de Voltaire. Le philosophe, l'historien, le romancier, le polémiste a été pendant deux siècles le sujet d'un travail immense qui va toujours croissant. On a trop souvent passé sous silence le poète dramatique.¹ Cet oubli peut aisément s'expliquer. Voltaire composa plus de cinquante pièces de théâtre, dont la plupart, sinon toutes, n'existent guère plus pour nous. Peine perdue d'étudier à fond ces restes fades d'une époque qui n'a rien produit de comparable à la gloire classique du siècle précédent. En les écrivant, Voltaire lui-même n'a pas compris son propre génie, qui se révèle ailleurs.²

Cependant, on ne peut ignorer cet aspect de son art, auquel il consacrait tant d'énergie pendant toute sa vie, sans évoquer une image incomplète de l'homme et de l'écrivain. Dans ses pièces, dans ses tragédies surtout, se dégagent nettement quelques éléments de sa pensée, de son goût, de sa sensibilité, qui ne se font voir que rarement dans ses autres écrits. En même temps, il y a un rapport entre sa philosophie et les vues qu'il exprime dans son oeuvre dramatique qui mérite d'être étudié à lui seul. Les tragédies font une partie, et non la moins importante,

de son travail général.

Pour les contemporains, Voltaire était avant tout le premier poète dramatique de son siècle, à la fois le successeur et le rival de Racine. Même en 1812, Voltaire est placé, dans les Annales dramatiques de cette année, au-dessus de Corneille et de Racine, parce que ceux-ci "n'ont guère songé, en composant leurs pièces, ni à corriger les mœurs, ni à éclairer les spectateurs. Voltaire s'est presque toujours proposé un but moral, et n'a cherché à faire pleurer que pour attendrir les humains sur les malheurs de la vertu et exciter l'indignation contre le crime".³ La plupart des spectateurs et des critiques du dix-huitième siècle auraient volontairement souscrit à cette opinion. Malgré l'accueil froid, et même hostile, accordé à quelques pièces, la renommée de Voltaire en tant qu'auteur dramatique n'a guère diminué qu'avec l'avènement du romantisme. Son autorité de critique et de dramaturge était presque suprême, et son influence se faisait sentir en proportion. On ne peut comprendre le développement du théâtre au dix-huitième siècle sauf par son oeuvre, et ce théâtre, qui a aujourd'hui une assez mauvaise réputation, n'était pas, du moins, une continuation stérile et réactionnaire de la tradition classique, comme M. E.B.O. Borgerhoff a clairement démontré.⁴ Au contraire, il faisait naître de nouvelles tendances, qui devaient bouleverser

la conception traditionnelle de l'art dramatique. Dans cette évolution littéraire, on se souvient facilement du rôle de Diderot; celui de Voltaire, qui est généralement représenté comme le chef des forces conservatrices, est non moins important et beaucoup plus représentatif du mouvement pris dans sa totalité. Comme dit Gustave Lanson, "Il est le grand nom représentatif par lequel peut s'éclairer le passage de la tragédie classique au drame romantique, d'Athalie à Hernani."⁵

Quoi que nous pensions de sa valeur réelle, on ne saurait donc nier l'importance historique de son oeuvre théâtrale. En l'examinant à la lumière de ses écrits diffus et parfois contradictoires au sujet du théâtre, quelques questions importantes se posent. Y a-t-il une théorie voltairienne de la tragédie? Y a-t-il une tragédie voltairienne? Quels sont les rapports entre les deux? Est-il vrai, comme plusieurs critiques s'accordent à penser, que Voltaire était théoricien audacieux et dramaturge timide? Quel est le rôle de la propagande dans ses pièces? Et comment a-t-elle influé sur son art dramatique? Jusqu'à quel point est-il le précurseur des dramaturges romantiques? Enfin, quelle est sa vraie conception de la tragédie, et pourquoi est-elle différente de celle de Boileau et de Racine? Cette thèse a pour but de considérer ces questions et de suggérer quelques réponses possibles.

NOTES

- 1 Le seul ouvrage important consacré exclusivement au théâtre et à la théorie dramatique de Voltaire reste celui d'Henri Lion, Les tragédies et les doctrines dramatiques de Voltaire, publié en 1895.
- 2 "Chose étrange à penser, qu'un Voltaire, quand il écrira des tragédies ou des odes, sortira de son génie propre, sans que les contemporains s'en aperçoivent, sans qu'il s'en aperçoive lui-même; et voudra recommencer Corneille et Racine ou Boileau". Paul Hazard, La crise de la conscience européenne 1680-1715 (Paris: Boivin et cie, 1935), p.373.
- 3 Cité par Louis Moland dans son "Introduction au théâtre de Voltaire", Oeuvres complètes de Voltaire, éd. Louis Moland, 52 tomes (Paris: Garnier frères, 1877-85), II, ix. Tous les passages cités des oeuvres de Voltaire dans cette étude sont tirés, sauf indication contraire, de cette édition.
- 4 E.B.O. Bergerhoff, The Evolution of Liberal Theory and Practice in the French Theater, 1680-1757 (Princeton University Press, 1936). Voir en particulier p.112: "Certainly drama in the period we have covered was not static, and whether we look at it from a conservative or liberal standpoint, another thing seems sure: taken by and large, the drama of the first half of the Eighteenth Century was no pale copy of the drama of the Seventeenth Century. Both in theory and in practice, critics and dramatists broke away from classical standards".
- 5 Gustave Lanson, Voltaire (Les grands écrivains français, Paris: Librairie Hachette, 1910), p.105.

CHAPITRE II

VOLTAIRE ET LE THÉÂTRE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

S'il est vrai, comme on l'a souvent répété, que le théâtre en France au dix-huitième siècle entraînait dans une longue période de décadence, il est néanmoins indiscutable que la tragédie continuait à jouir d'un prestige répandu. A Paris, le grand monde se passionnait pour les spectacles. La représentation d'une nouvelle tragédie était un événement littéraire de la première importance, qui entraînait presque invariablement de longues discussions, des critiques et des parodies aux théâtres de la Foire. Malgré la censure, l'hostilité de l'église et la concurrence des nouveaux genres, les pièces de théâtre n'avaient jamais atteint un public si étendu et si enthousiaste. C'était vraiment "l'âge d'or des spectacles".¹

On est d'autant plus surpris de noter que cet intérêt n'apportait aucune amélioration aux conditions matérielles de la scène tragique. Vers 1718, date de la première représentation de l'Oedipe de Voltaire, elles étaient encore assez primitives. Pour le décor, "une toile de fond--toujours la même--représentait une colonnade quelconque, ornée de vases en marbre et d'ifs taillés, comme ceux des jardins de Versailles".² Les comédiens, vêtus généralement d'habits français embellis de lauriers

et de panaches multicolores, portaient des costumes ridicules, qui n'avaient aucun rapport avec leurs rôles. Ils employaient toujours les mêmes gestes, la même diction, qui étaient devenus conventionnels. Le parterre restait "debout et en tumulte" pendant la représentation.³ Il y avait surtout cette malheureuse coutume d'admettre les spectateurs sur la scène, qui rendait toute action théâtrale impraticable.

Sous de telles conditions, peut-on s'étonner si les auteurs dramatiques aient préféré la continuation de la forme traditionnelle de la tragédie à des innovations qui devaient essayer tant de difficultés? Voltaire se rendait compte dès ses débuts de la nécessité d'une réforme et ne cessait pas de la proclamer. "Il ne faut pas s'y méprendre", dit-il au sujet des bancs sur la scène, "un inconvénient tel que celui-là seul a suffi pour priver la France de beaucoup de chefs-d'oeuvre qu'on aurait sans doute hasardés si l'on avait eu un théâtre libre, propre pour l'action, tel qu'il est chez toutes les autres nations de l'Europe".⁴ Dans la préface d'Oreste, il compare la scène française, indigne des ouvrages excellents qui y sont présentés, au "théâtre superbe et immense" de l'ancienne Grèce⁵ et s'étend longuement dans la préface de Sémiramis sur les détails d'un théâtre idéal, qui doit être vaste et "susceptible de la pompe la plus majestueuse".⁶

Mais Voltaire ne se contentait jamais de rêves

irréalisables. Il savait très bien que la tragédie telle qu'il la concevait ne pouvait se soumettre aux conditions actuelles, et il se mit à les améliorer. Le succès qui attendait ses efforts a influencé profondément le cours de la tragédie. Dans les mots de M. Olivier, "Si nous jetons un regard en arrière pour nous souvenir de ce qu'était une représentation vers 1720, et si nous la comparons à ce qu'est en 1778 une tragédie jouée à la Comédie-Française, nous voyons le pas gigantesque que l'art théâtral a franchi grâce aux hardiesses de l'auteur de Zaïre et au génie de ses interprètes".⁷ Il était le premier à s'occuper sérieusement des détails de costume et de décor. Il était non seulement poète mais le plus exigeant des metteurs en scène, ne rien négligeant pour assurer une représentation à son gré. Les conséquences de ses recommandations et de son refus d'accepter les conditions matérielles étaient décisives. Après le débarrasement de la scène en 1759, Voltaire se trouvait quelquefois dans la situation ironique de défenseur d'un point de vue modéré contre ceux qui voulaient introduire de nouveaux effets spectaculaires.

En même temps, une influence extérieure se faisait sentir dans le même sens. Le succès de l'opéra, qui développait déjà, dans un décor beaucoup plus somptueux, une nouvelle technique de représentation, devait

nécessairement atteindre la tragédie.⁸ C'est le mérite, ou peut-être le malheur, de Voltaire d'avoir emprunté quelques-uns de ses procédés dans le but de raviver la scène tragique.

Les difficultés de l'innovateur étaient beaucoup plus augmentées par l'attitude d'un public conservateur. Voltaire respectait toujours ses jugements,⁹ tout en se plaignant, dans les préfaces, de son "excessive délicatesse" et de son habitude de "tourner en ridicule tout ce qui n'est pas d'usage".¹⁰ Grâce à l'admiration générale pour Racine et Boileau, et le respect pour les anciens et la tradition française enseigné aux collèges, toute innovation devait être discrète et sous la forme classique. Un incident, un nom, un seul mot qui prêtait au ridicule, suffisait pour faire tomber une pièce.¹¹ Les spectateurs s'étaient formé à cette époque une idée précise de ce qu'ils voulaient voir dans une tragédie. Les tragédies des imitateurs de Racine avaient inculqué le goût de l'amour galant et épisodique, le "goût le plus fade et le plus faux", selon l'expression de Voltaire, "qui ait jamais corrompu la littérature".¹² De Corneille, on avait imité les situations complexes et les passions fortes, qui dégénéraient en coups de théâtre étonnants, crimes épouvantables et intrigues presque inintelligibles.

Voltaire, qui était extraordinairement susceptible

à tous les courants de son siècle, et qui, d'ailleurs, voulait réussir coûte que coûte, n'échappait pas à ces influences, mais il ne pouvait jamais se résigner à suivre en tout le goût public. Pour triompher de l'opposition, il adoptait des méthodes spéciales. Avant le lever du rideau, il s'assura de l'intérêt du public en faisant lire Oedipe dans les salons. Il n'hésitait pas à corriger ou même à refaire complètement après la première représentation une pièce qui avait échoué, et oubliait quelquefois sa dignité d'auteur pour faire des interventions personnelles.¹³

Les auteurs qui voulaient s'écarter de la tradition avaient donc à combattre des conditions défavorables et l'hostilité du public. Ce n'était pas tout. Les comédiens, quoique leur profession fût encore regardée aux yeux du monde comme un métier honteux--préjugé contre lequel Voltaire lui-même luttait pendant toute sa vie--exerçaient néanmoins dans leur propre domaine un pouvoir excessif sur les auteurs. On pense au passage célèbre de Gil Blas au sujet de leur attitude tyrannique:

Les auteurs, sont-ils dignes de notre attention? Si nous allions de pair avec eux ce serait le moyen de les gêner. Je connais ces petits messieurs, je les connais; ils s'oublieraient bientôt. Traitons-les toujours en esclaves, et ne craignons point de lasser leur patience. Si leur chagrin les éloigne de nous quelquefois, la fureur d'écrire nous les ramène, et ils sont encore trop heureux que nous voulions bien jouer leurs pièces.¹⁴

Voltaire rencontra cet obstacle dès les débuts. Les

comédiens refusèrent de jouer son Oedipe sans intrigue amoureuse, et il se plaignit plus tard d'avoir gâté sa pièce pour complaire à leur mauvais goût. Il était obligé d'employer des moyens ingénieux pour les stimuler et pour leur faire accepter les corrections qu'il voulait presque toujours imposer au cours des représentations.¹⁵ Mais ses relations avec ses interprètes n'étaient pas toujours à son désavantage. "Il est peu de poètes", selon M. Olivier, "qui aient apporté à l'exécution de leurs oeuvres autant de soins que Voltaire".¹⁶ Grâce à l'aspect révolutionnaire de quelques-unes de ses tragédies et à la surveillance de l'auteur, les comédiens devaient apprendre, non sans difficulté, "un art nouveau".¹⁷ En revanche, Voltaire, qui voulait d'abord une diction pompeuse et même chantée, se laissa gagner par les innovations des interprètes de génie, tels que Lekain et Mlle. Clairon, et préférait, après Rome sauvée, un style plus simple et naturel.

Ainsi Voltaire, en face de conditions peu favorables au développement de la tragédie, réussit, à force d'une persistance inlassable, à imposer ses propres idées. Que pensait-il du théâtre contemporain où il voulait les introduire? Malgré ses critiques et son admiration de quelques éléments étrangers, il était convaincu de la supériorité du théâtre français. L'élégance, le bon sens, le goût, la décence, tous les éléments essentiels de la

tragédie "civilisée", ne se trouvent pas ailleurs. Les seules tragédies dignes d'être comparées aux chefs-d'oeuvre de la scène française sont celles des Grecs. Mais elles n'ont pas "le choc des passions, ces combats de sentiments opposés, ces discours animés de rivaux et de rivales, ces contestations intéressantes... ces situations si bien ménagées", qui caractérisent les meilleures tragédies françaises.¹⁸ Quant aux nations modernes, les Français ont joui des avantages d'une connaissance des règles et des bienséances, du développement d'un style noble et élégant, et surtout de posséder les plus grands modèles.

On doit noter, cependant, que la plupart de ses éloges sont réservés aux oeuvres du dix-septième siècle. "Les tragédies de tous nos auteurs depuis M. Racine sont écrites dans un style froid et barbare".¹⁹ D'ailleurs, "la galanterie a presque partout affaibli tous les avantages".²⁰ D'où vient que les tragédies françaises ressemblent à des comédies et sont quelquefois jouées comme telles. Elles ne sont, pour la plupart, que des "conversations en cinq actes avec une intrigue amoureuse".²¹ Le manque d'action et de vrais sujets tragiques dans le théâtre français contemporain est vivement critiqué, surtout à l'époque de son retour de l'Angleterre. "La France n'est pas le seul pays où l'on fasse des tragédies, et notre goût, ou plutôt notre habitude de ne mettre sur le

théâtre que de longues conversations d'amour ne plaît pas chez les autres nations. Notre théâtre est vide d'action et de grands intérêts, pour l'ordinaire".²²

Tout en affirmant sa supériorité, Voltaire admet la décadence du théâtre français depuis Racine. Il le condamne en deux aspects importants--les conditions théâtrales et les sujets tragiques. Pour le premier, il surmonta lui-même bien des obstacles en employant ses propres méthodes. L'histoire de son traitement du second est celle de la tragédie française au dix-huitième siècle.

NOTES

- 1 Léon Fontaine, Le théâtre et la philosophie au dix-huitième siècle (Paris: Léopold Cerf, 1879), p.8.
- 2 Jean-Jacques Olivier, Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre (Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1900), p.354.
- 3 V, 80
- 4 IV, 499
- 5 V, 80
- 6 IV, 500
- 7 Olivier, Voltaire et les comédiens, p.353.
- 8 Voir XXXIII, 306: "...je vois presque toujours que le plus grand succès d'une bonne tragédie n'approche pas de celui d'un opéra médiocre".
- 9 "...je n'ai voulu combattre en rien le goût du public: c'est pour lui et non pour moi que j'écris; ce sont ses sentiments et non les miens que je dois suivre". (II, 164).
- 10 II, 315
- 11 Par exemple, lorsque le duc de Nemours disait, au cinquième acte d'Adélaïde du Guesclin, "Es-tu content, Coucy?" "plusieurs bons plaisants crièrent: Couvi-couci". (III, 77).
- 12 V, 82
- 13 Duvernet (dans sa Vie de Voltaire, 1786) raconte un anecdote amusant: "Artémire fut traitée avec si peu d'égards que Voltaire, ne se possédant plus, bondit de la loge où il se tenait, sur le théâtre, et se mit à prendre à partie et à haranguer le parterre"-- apparemment avec succès.
- 14 Lesage, Gil Blas (Paris: Garnier frères), I, 187.
- 15 Voir l'"Introduction" de Moland aux Oeuvres complètes, II, v-vi.

16 Olivier, Voltaire et les comédiens, p.x

17 Olivier, p.xiii

18 IV,495

19 XXXIII,253

20 IV,497

21 VIII,307

22 XXXIII,551

CHAPITRE III

LES SOURCES DE LA CONCEPTION VOLTAIRIENNE DE LA TRAGÉDIE

Pour bien comprendre les théories de Voltaire sur la tragédie, il est nécessaire de considérer brièvement les sources principales. Comme la plupart des dramaturges, il prend son bien partout où il le trouve. Il s'agit de décider sur laquelle des nombreuses influences se fonde la tragédie voltairienne.

Le jeune auteur qui remarque à propos de sa première tragédie, "Je travaillais à peu près comme si j'avais été à Athènes",¹ a évidemment étudié de bonne heure les modèles anciens, mais dans la fameuse "Querelle" littéraire, qui se disputait encore au commencement de sa carrière dramatique, Voltaire se range nettement du côté des "modernes". Il place toujours--nous l'avons déjà remarqué--le théâtre français bien au-dessus de celui de l'ancienne Grèce.

Comment trouvez-vous ces tragédies grecques?--Bonnes pour des Grecs, dit l'Ingénu. Mais quand il lut l'Iphigénie moderne, Phèdre, Andromaque, Athalie, il fut en extase, il soupira, il versa des larmes, il les sut par coeur sans avoir envie de les apprendre.²

Voltaire n'abandonna jamais cette conviction de la supériorité des meilleures tragédies françaises, mais il y a une variation dans ses opinions sur les Grecs qui

laisse entrevoir le développement de son admiration. On peut comparer l'affirmation de l'auteur d'Oedipe—"On peut sans péril louer tant qu'on veut les poètes grecs, mais... il est dangereux de les imiter"³--à son attitude trente ans plus tard: "Il n'appartient qu'à l'ignorance et à la présomption, qui en est la suite, de dire qu'il n'y a rien à imiter dans les anciens; il n'y a point de beautés dont on ne trouve chez eux les semences"⁴.

Les tragédies grecques, selon Voltaire, ont à peu près les mêmes défauts que celles des Anglais du temps d'Elisabeth, et pour la même raison. Elles montrent l'effet de l'état primitif des civilisations dont elles sont l'expression. Euripide, comme Shakespeare, aurait été peut-être le plus grand des poètes "s'il était né dans un temps plus éclairé".⁵ Les sujets grecs, quoique traités avec plus d'art que ceux des Anglais, sont également atroces. Leurs tragiques "ont erré en prenant souvent l'horreur pour la terreur".⁶ Voltaire ne manque pas, dans la préface de sa tragédie d'Oedipe, de critiquer la "grosièreté" de la pièce de Sophocle au même sujet, l'absurdité de son exposition et sa construction défectueuse. Pour lui, les tragédies grecques ressemblent aux tragédies-opéras du dix-huitième siècle, qui ont copié le récitatif, les chœurs, les machines et les divinités. Il condamne la déclamation et l'emploi de quelques moyens artificiels et ridicules, tout en applaudissant la reconnaissance chez

les Grecs de la valeur du spectacle, "cet art des Sophocle et des Euripide". "La tragédie", dit-il en 1760, "n'est pas encore peut-être ce qu'elle doit être: supérieure à celle d'Athènes en plusieurs endroits, il lui manque ce grand appareil que les magistrats d'Athènes savaient lui donner".⁷

Ce qu'il admirait dans le théâtre des Grecs et voulait transposer à la scène française, c'était non seulement quelques effets spectaculaires, mais aussi sa "simplicité", qu'il regardait comme la plus frappante de ses beautés. Cette simplicité, c'est à la fois l'unité d'action la plus concentrée, un certain "air naïf et rustique" que Maffei, selon Voltaire, avait imité avec succès dans sa Méropé,⁸ et la révélation de la "nature" (c'est-à-dire l'affection du sang) comme sujet tragique. L'amour maternel dans sa propre Méropé, qui remplace comme centre de l'intérêt l'amour galant, est, selon l'expression de l'auteur, "le sujet le plus touchant et le plus vraiment tragique qui ait jamais été au théâtre".⁹

L'influence grecque se révèle surtout dans le choix des sujets et dans son désir de joindre "l'élégance moderne avec la force antique".¹⁰ Il en est à peu près de même pour l'influence anglaise. Voltaire voulait "civiliser", non pas imiter les Anglais--et quand il parle des "Anglais" il pense presque toujours à Shakespeare--quoique dans les Lettres Philosophiques il soit obligé d'avouer franchement l'impossibilité de

faire l'un ou l'autre. On peut admirer quelques aspects de l'art de Shakespeare, mais "on ne fait pas réflexion qu'il ne faudrait l'imiter".¹¹ "Il semble que les Anglais", conclut-il; "n'aient été faits que pour produire des beautés irrégulières", qui ne sauraient être adaptées sans détruire leur seul mérite. En effet, l'influence anglaise, difficile à saisir d'ailleurs tant dans la théorie que dans les tragédies elles-mêmes, a été souvent exagérée.¹² Voltaire est justement fier d'être "le premier qui ait fait connaître les muses anglaises en France",¹³ mais il ne donne le plus souvent que des indications des plus vagues de sa propre dette envers les dramaturges d'outre-Manche. Il aime mieux vanter "cette force et cette énergie qu'inspire la noble liberté de parler".

Pendant son séjour à Londres, les pièces de Shakespeare qu'il y voyait avaient évidemment laissé une impression profonde. Après cela il les discute beaucoup, et toujours en les mêmes termes. Shakespeare est établi dans ses écrits comme le "sauvage" de génie, "le disciple", comme les Grecs, "des moeurs et de l'esprit de son temps",¹⁴ mais dont les pièces barbares révèlent des "lueurs étonnantes". Son appréciation fondamentale de l'auteur de Hamlet, critique assez juste étant donné les préjugés littéraires de son temps, n'a point varié.¹⁵ Elle a seulement changé de ton suivant l'acceptation irréfléchie et trop enthousiaste des irrégularités du dramaturge

anglais de la part de quelques-uns de ses compatriotes. Outre quelques scènes de la Mort de César et peut-être l'idée fondamentale de l'intrigue de Zaïre, les emprunts directes dans les tragédies de Voltaire ne sont pas nombreux. Il se souvient à coup sûr de Hamlet en introduisant sa fameuse ombre dans Eriphyle, qui deviendra plus tard celle de Sémiramis. Dans la préface de Zaïre, il attire l'attention du lecteur sur une innovation importante d'origine anglaise: "C'est au théâtre anglais que je dois la hardiesse que j'ai eue de mettre sur la scène les noms de nos rois et des anciennes familles du royaume".¹⁶ "Il me semble", ajoute-t-il, "que cette nouveauté pourrait être la source d'un genre de tragédie qui nous est inconnu jusqu'ici et dont nous avons besoin". C'est probablement aux pièces historiques de Shakespeare qu'il doit cette idée d'élargir les bornes de la tragédie classique en défrichant le champ fécond de l'histoire nationale.

Voltaire cherchait toujours des sujets qui pourraient remplacer les fadeurs et l'éternelle galanterie des tragédies contemporaines par un intérêt plus mâle et plus éloigné de celui de la comédie. Il les a trouvés dans les théâtres défectueux mais robustes de l'Angleterre et de l'ancienne Grèce. La tragédie sans amour, la tragédie d'intérêt politique ou national, c'est là l'idéal auquel Voltaire rêvait à son retour de l'Angleterre. Brutus, La Mort de César et Zaïre représentent ses

premiers efforts à le traduire en réalité. Mais, s'il accepte quelques aspects généraux de l'oeuvre shakespearienne, il ne cesse pas d'attaquer les détails, prodiguant tous ses talents considérables de raillerie sur la barbarie, l'indécence, la foule de personnages morts sur la scène et les intrigues grotesques et invraisemblables qui durent des années.

Malgré tous ces défauts artistiques, Voltaire admire une qualité qui lui paraît essentielle, et dont le théâtre français était entièrement vide: "Il a manqué jusqu'à présent à presque tous les auteurs tragiques de votre nation", écrit-il à Mylord Bolingbroke, "cette pureté, cette conduite régulière, ces bienséances de l'action et du style, cette élégance, et toutes ces finesses de l'art qui ont fait la réputation du théâtre français depuis le grand Corneille: mais vos pièces les plus irrégulières ont un grand mérite, c'est celui de l'action".¹⁷ En assistant à la représentation de Jules César, il fut séduit non seulement par le sujet politique de la révolte contre la tyrannie, mais aussi par le grand spectacle de la scène où "Brutus tenant encore un poignard teint du sang de César, assemble le peuple romain et lui parle".¹⁸ En comparaison, la plupart des tragédies françaises ne sont que de "longues conversations" assez froides. Il est évident que Shakespeare, aux yeux de Voltaire, n'est point l'inventeur de personnages

vivants, le génie universel qui a exprimé dans des vers inoubliables tous les aspects de la situation humaine, mais tout simplement le créateur de quelques scènes qui font de l'effet au théâtre. "J'avouerai que Shakespeare est de tous les auteurs tragiques celui où l'on trouve le moins de ces scènes de pure convention; il y a presque toujours quelque chose de nouveau dans chacune de ses scènes".¹⁹

T.W. Russell a voulu montrer que l'influence des pièces héroïques de Dryden, plutôt que celle de Shakespeare, a été plus importante au développement de la conception tragique de Voltaire. "Voltaire's programme for the reform of the French theater was to give epic elevation to tragedy by infusing a moral lesson, by portraying grandiose events, and by heightening the style",²⁰ ce qui est précisément le but de Dryden. Mais rien n'indique, ni dans les écrits de Voltaire au sujet de la tragédie, ni dans les tragédies elles-mêmes, qu'il a imité Dryden. Quand il parle du théâtre anglais en général, c'est de Shakespeare qu'il tire presque invariablement ses exemples. La seule tragédie anglaise qu'il daigne élever au rang des chefs-d'oeuvre français est le Caton d'Addison, pièce qui révèle les mêmes beautés et qui souffre des mêmes défauts que les tragédies classiques et néo-classiques en France. Elle a "des vers dignes de Virgile, et des sentiments dignes de Caton", mais elle est "froide",

gâtée par l'introduction d'une intrigue amoureuse, et en Angleterre "on revint bientôt aux irrégularités grossières mais attachantes de Shakespeare".²¹ Du reste, le point de vue de Russell néglige l'influence la plus importante-- celle de Racine.

En effet, toute considération des sources de la tragédie voltairienne doit aboutir en fin de compte aux pièces de Racine. Le fait capital dans l'évolution de la conception dramatique de Voltaire n'est point la découverte de Shakespeare, ni de Sophocle, ni certainement de Dryden, mais son admiration pour Racine. Cette admiration est constante et exprimée en des termes qui ne laissent aucune place au doute. "M. Racine, c'est-à-dire l'homme de la terre qui, après Virgile, a le mieux connu l'art des vers..."²² Iphigénie "réunit tous les avantages" des plus grandes tragédies, et Athalie n'est rien moins que "le chef-d'oeuvre de l'esprit humain".²³ Le seul reproche important qu'on peut lui faire, c'est que ses tragédies manquent d'action, mais "il faut savoir qu'un récit écrit par Racine est supérieur à toutes les actions théâtrales".²⁴ Le secret de sa grandeur consiste, selon Voltaire, en deux qualités essentielles qui font de son oeuvre l'expression suprême de l'art tragique. Il n'a pas besoin de moyens extérieurs pour éveiller l'intérêt; les spectateurs sont charmés par "la seule magie du style

de ce vrai poète".²⁵ Plus important encore, il possède, au plus haut degré, l'art de laisser s'exprimer les passions de la façon la plus simple et la plus naturelle, et par là de faire "répandre des larmes". "Que la sévérité blâme Racine tant qu'elle voudra, le coeur vous ramènera toujours à ses pièces".²⁶

Cette capacité d'exciter les émotions est pour Voltaire le sine qua non de la grande tragédie. C'est ce qui distingue l'auteur d'Iphigénie de son rival, Corneille. "Corneille raisonnait plus qu'il ne sentait, au lieu que Racine sentait plus qu'il ne raisonnait: et au théâtre il faut sentir".²⁷ A travers les critiques sévères des Commentaires sur Corneille, l'auteur du Cid paraît comme une sorte de Sophocle ou Shakespeare français, supérieur à ces derniers parce qu'il respectait les règles et les bienséances, mais également prisonnier de son époque, ne pouvant entièrement éviter les erreurs et les grossièretés du théâtre contemporain. "Le temps où vivait Corneille était l'excuse de ses fautes".²⁸ Il est le pionnier de génie, dont la tâche est de frayer un chemin pour l'oeuvre sublime de Racine. A part l'introduction des règles, qui représente sa vraie contribution au développement de la tragédie, sa conception dramatique elle-même est fautive. "Il a élevé l'âme quelquefois, il a excité l'admiration; il a presque toujours négligé les deux grands pivots du tragique, la terreur et la pitié. Il a fait très-rarement

répandre les larmes".²⁹ Comme Racine, il traite l'amour dans ses tragédies, mais chez lui l'amour est presque toujours épisodique, galant, et par conséquent "froid", tandis que Racine en fait le fondement de son oeuvre. La différence est entre l'amour d'Arlequin et une passion vraiment tragique.

Dans cette comparaison il n'y a rien d'original. Voltaire, insiste M. Lowenstein, dans son étude sur Voltaire comme historien du drame au dix-septième siècle, ne faisait que répéter les opinions de Riccobini, du Bos, Louis Racine et les autres critiques littéraires de son temps.³⁰ Il ne s'est pas beaucoup écarté, du reste, des principes de Boileau, pour qui il témoignait toujours la plus vive admiration. Mais l'important pour la considération du développement dramatique de Voltaire, c'est qu'il prenait Racine pour modèle, en poussant à leur conclusion logique les éléments de l'oeuvre de ce poète qui le distinguait, au jugement de Voltaire, des autres tragiques de son époque.

Cela explique la préoccupation dans les préfaces avec la question de l'amour dans la tragédie. Il ne voulait pas, sans y avoir beaucoup réfléchi, se détourner de l'exemple de son maître en abandonnant l'amour comme sujet tragique. Sa définition de la tragédie est, en dernière analyse, une conception racinienne: "Une pièce de théâtre est une expérience sur le coeur humain".³¹

"Le théâtre, soit tragique, soit comique, est la peinture vivante des passions".³² La grande affaire de la tragédie est de remuer fortement les spectateurs, de "déchirer le coeur" par le pathétique de la situation. Seulement, il se réserve de remplacer les situations raciniennes par des sujets encore plus attendrissants et d'employer toutes les ressources de l'art dramatique. En tout cas, "le plus grand défaut est d'être froid".³³

NOTES

- 1 Dans une lettre au père Forée, citée par Moland, II,ii
- 2 XXI,279
- 3 II,25
- 4 V,87
- 5 II,27
- 6 II,318
- 7 V,496
- 8 IV,185
- 9 IV,192
- 10 II,459
- 11 XXII,149
- 12 T.R. Lounsbury, par exemple, a voulu démontrer l'influence shakespearienne non seulement dans Brutus, La Mort de César et Zaire, mais aussi dans Mahomet, qu'il rapproche de Macbeth. "Yet no dramatist ever owed to another a more distinctive obligation than Voltaire did to Shakespeare in the tragedy to which we now come" (c'est-à-dire Mahomet). Lounsbury, Shakespeare and Voltaire (New York: Charles Scribner's, 1902), p.119. Voir la réponse de F.C.Green: "There are certain critical judgments which render comment unnecessary. That Professor Lounsbury's should occur in a book the purpose of which is to compare the dramas of two authors, English and French, is more than unfortunate: it is disastrous". F.C.Green, Minuet, a Critical Study of French and English Literary Ideas in the Eighteenth Century, (London: J.M.Dent, 1935), Appendix I, p.470.
- 13 III,309
- 14 Article, "Art dramatique" dans le Dictionnaire philosophique (XVII,398).
- 15 Voir F.C. Green, Minuet, p.55: "Instead of marvelling at Voltaire's astounding blindness to the grandeur of Shakespeare, we ought to credit him with unusual originality and boldness of judgment".

- 16 II, 542
- 17 II, 311
- 18 II, 317
- 19 XXXI, 297
- 20 T.W. Russell, Voltaire, Dryden and Heroic Tragedy,
(New York: Columbia University Press, 1946), p.2
- 21 XVII, pp. 403-405.
- 22 II, 165
- 23 XVII, 415
- 24 XVII, 415
- 25 VII, 325
- 26 VII, 332
- 27 XXXI, 202
- 28 XXXI, 178. Voir aussi XXXI, 445: "On ne peut trop
répéter que la plupart des défauts de Corneille
sont ceux de son siècle".
- 29 XXXI, 532
- 30 "Not only did Voltaire never challenge tradition,
but the development of purism bound him more tightly
to that system than it did his predecessors and
contemporaries". R. Lowenstein, Voltaire as an
Historian of Seventeenth-century French Drama,
"The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures
and Languages", (Baltimore: 1935), p.183.
- 31 XXXI, 194
- 32 II, 323
- 33 XXXI, 191

CHAPITRE IV

LA THÉORIE DRAMATIQUE DE VOLTAIRE

La discussion des sources de son tragique a déjà permis de dégager quelques points essentiels de la théorie dramatique de Voltaire. La tragédie racinienne est l'expression suprême de tout ce qu'il y a de touchant, de poétique et de vraiment tragique dans la situation humaine. Pour égaler Racine, génie à part, il faut observer les mêmes règles dramatiques qui ont tiré le théâtre français de la barbarie dans laquelle il était tombé avant Corneille, cultiver un style aussi élégant et inventer des situations capables de toucher aussi profondément le coeur du spectateur. Pour le dépasser--et c'est là la tâche formidable que Voltaire s'impose--il s'agit d'élargir la portée dramatique en empruntant aux meilleurs ouvrages étrangers, notamment ^à ceux des Grecs et des Anglais, ce qu'ils ont de plus salubre pour la scène française.

Ce compromis entre la tradition et les nouveautés, qui est à la base de sa théorie, s'annonce dès les débuts, et malgré quelques contradictions inévitables, les grands principes ne changent point. Il n'y a donc aucun avantage à diviser son oeuvre critique en "périodes" nettement séparées.¹ Après la visite à l'Angleterre, les divers éléments qui constituent la théorie dramatique de Voltaire

se fondent dans un système marqué d'une consistance surprenante. Il arrive parfois qu'on ne peut plus distinguer les éléments pris ~~aux~~ Anglais de ceux empruntés aux Grecs, l'influence de Shakespeare de celle de Sophocle ou Corneille. C'est que Voltaire s'assimile rapidement ce qu'il reconnaît comme applicable au développement de sa propre théorie. Il a un grand talent, soit dans son oeuvre critique, soit dans ses autres écrits, pour résumer les tendances qui ont formé les opinions de son siècle. Cela n'exclut point, cependant, des contributions originales de la première importance.²

En bon classique, Voltaire adopte comme point de départ le principe que l'art c'est l'imitation, soit de la vie, soit de ces auteurs dont le mérite indiscutable les a signalés comme les modèles les plus parfaits. Mais l'imitation a ses dangers, que seule une critique alerte et rigoureuse puisse éviter: "C'est sur les imperfections des grands hommes qu'il faut attacher sa critique; car si le préjugé nous faisait admirer leurs fautes, bientôt nous les imiterions, et il se trouvait peut-être que nous n'aurions pris de ces célèbres écrivains que l'exemple de mal faire".³

Ce défenseur des règles classiques est d'accord avec Boileau que le génie est plus important que les recettes littéraires, étant la condition indispensable de toute production digne d'être perpétuée. Dans le

théâtre, les "raisonnements délicats...ne valent pas une scène de génie".⁵ Le théâtre de Shakespeare est l'exemple le plus frappant de ce pouvoir du vrai génie de nous faire oublier quelquefois la négligence de l'auteur. Voltaire admire aussi le "naturel" chez les Grecs et les Espagnols. C'est ce qui excuse les défauts de Sophocle, de Calderon et de Corneille. "C'est le privilège du vrai génie, et surtout du génie qui ouvre une carrière, de faire impunément de grandes fautes".⁶

Cette dernière observation nous amène à un principe fondamental de l'esthétique voltairienne. On peut excuser les fautes d'un "génie qui ouvre une carrière"; et pourtant ces fautes existent. Pour produire de véritables chefs-d'oeuvre il faut avoir non seulement du génie, mais du goût, et le goût n'arrive à sa perfection qu'avec la perfection de la société. Son dernier mot sur Shakespeare, c'est qu'il "était un grand génie, mais il vivait dans un siècle grossier; et l'on retrouve dans ses pièces la grossièreté de ce temps beaucoup plus que le génie de l'auteur".⁷ Il en est de même dans les tragédies des Grecs, et même de Corneille. L'art était dans son enfance; la société n'était pas encore arrivée à ce haut degré de civilisation qui seul est capable de supporter le plus grand art. L'accident de l'époque de sa naissance est donc aussi important que les talents naturels de l'auteur. Voltaire lui-même--et il ne

se lasse pas de le répéter--jouit de l'avantage énorme d'être né dans un siècle éclairé. Quant au génie, sa modestie ne ~~lui~~ a jamais défendu de reconnaître son propre mérite.

Ainsi l'esthétique sur laquelle se base la théorie dramatique de Voltaire n'est autre en réalité que le compromis classique entre le génie et le goût ou, pour employer ses propres termes, entre la "force" et l'"élégance". C'est le côté orthodoxe qui est le plus accentué dans la préface d'Oedipe, écrite en partie comme réponse aux attaques de Lamotte contre la "tyrannie" des règles, et en particulier des trois unités. Voltaire défend ces "anciennes lois" en véritable successeur de Boileau. Les règles sont respectées partout, dit-il, même en Angleterre. "Toutes les nations commencent à regarder comme barbares les temps où cette pratique était ignorée des plus grands génies, tels que don Lope de Vega et Shakespeare".⁸

Une tragédie ne doit présenter qu'une action, parce que "l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois".⁹ Il admet qu'on peut citer quelques exemples de bonnes tragédies qui n'ont pas observé ce précepte, mais elles auraient été incontestablement meilleures si les auteurs avaient imité la simplicité du théâtre d'Athènes. Le Cid, qu'il regardait comme une des plus belles pièces de Corneille, plaît malgré la

multiplicité des événements, et le manque d'unité est le grand défaut qui gâte les pièces anglaises. Dans le Coriolan de Shakespeare, par exemple, il y a en réalité trois tragédies. Une telle dispersion de l'intérêt ne peut amener que la confusion, et par conséquent une diminution de l'effet dramatique. Quant à Lamotte, qui avait voulu remplacer les trois unités par une seule "unité d'intérêt", celle-ci n'est autre en effet que l'unité d'action: ce qui prouve son importance.

L'unité de lieu est essentielle pour des raisons de vraisemblance, "car une seule action ne peut se passer en plusieurs endroits à la fois".¹⁰ Beaucoup plus tard, dans les Commentaires sur Corneille, Voltaire en donne une interprétation un peu plus libérale que celle de la tradition classique: "Cette unité ne consiste pas à représenter toute l'action dans un cabinet, dans une chambre, mais dans plusieurs endroits contigus que l'oeil puisse apercevoir sans peine".¹¹

Mais sa définition de l'unité de temps n'admet point d'accommodements; elle est plus stricte même que dans la formule de Boileau.¹² Dans quinze jours d'événements, il y a nécessairement quinze actions différentes. "Il y a plus: le spectateur n'est que trois heures à la comédie; il ne faut donc pas que l'action dure plus de trois heures".¹³

L'unité de ton est peut-être plus importante encore pour la destinée de la tragédie classique. Vers le milieu du dix-huitième siècle, avec les théories de Diderot et l'introduction du drame, la question devint le centre d'une controverse à laquelle Voltaire contribua sa part. Il en parle un peu partout dans ses écrits critiques, et soutient en général le point de vue classique que les genres de la tragédie et de la comédie sont tout à fait différents et doivent être nettement séparés, bien qu'il admette le pathétique dans la comédie.¹⁴ En ce qui concerne la tragédie, il attaque ces espèces "bâtardes"--visant en particulier la "tragédie bougeoise"--qui manquent à la fois l'objet de la tragédie et de la comédie.¹⁵ Il poursuit la question en détail dans la préface de Nanine, en la liant au problème de l'amour dans la tragédie. La difficulté en France, affirme-t-il, c'est que la tragédie a commencé par s'appropriier le langage de la comédie, et cette habitude de parler de "l'amour naïf et tendre" influa même sur les meilleurs écrivains. Racine lui-même n'en est pas toujours exempt, tandis que le génie de Molière (dans le Misanthrope) était capable de prêter à sa comédie quelques-uns des attributs tragiques; mais "après que ces deux genres si différents sont ainsi rapprochés, ils rentrent chacun dans leur véritable carrière: l'un reprend le ton plaisant, et l'autre le ton sublime".¹⁶

Il s'opposait en principe à toute tentative de baisser le ton de la tragédie, soit par l'emploi d'un style moins "noble", soit par l'introduction des personnages "bas". Il est vrai, cependant, qu'en tant qu'innovateur et doyen de la scène française, il n'a pas dédaigné de faire lui-même quelques expériences dans les genres du drame et de la tragédie bourgeoise, qui amenaient des modifications de sa théorie. En parlant d'une tragédie de Corneille, il fait en réalité l'apologie de ses propres innovations:

C'est ici le lieu d'examiner si on peut mettre sur la scène tragique des caractères bas et lâches. Le public en général ne les aime pas... Cependant, puisque ces caractères sont dans la nature, qu'il soit permis de les peindre; et l'art de les faire contraster avec les personnages héroïques peut quelquefois produire des beautés.¹⁷

Le Discours historique et critique en tête de sa tragédie des Guèbres est plus explicite encore. Dans cette pièce, l'auteur a voulu inspirer "le respect pour les lois, la charité universelle, l'humanité, l'indulgence, la tolérance". Pour y parvenir, il est forcé de présenter des personnages dans l'ordre commun, puisque les aventures tragiques "des princes amoureux et des princesses passionnées" ont peu d'utilité morale pour la plupart des hommes.¹⁸ Néanmoins, l'affirmation qui s'accorde le mieux avec son attitude générale est celle-ci:

Il peut arriver sans doute des aventures très-funestes à de simples citoyens; mais elles sont bien moins attachantes que celles des souverains, dont le sort

entraîne celui des nations... Il ne faut point transposer les bornes des arts; la comédie doit s'élever et la tragédie doit s'abaisser à propos; mais ni l'une ni l'autre ne doit changer de nature".¹⁹

Ainsi Voltaire, avec quelques modifications, veut conserver les règles énoncées par Boileau et par les autres théoriciens classiques. Elles sont, à son avis, universelles et valables pour n'importe quelle représentation dramatique, s'étendant même aux opéras, dont les meilleurs sont ceux où les règles sont les moins violées.²⁰ Il ne montre pas le même respect pour les bienséances, "toujours un peu arbitraires", qu'il distingue des règles fondamentales des trois unités.²¹ Les lois qui gouvernent celles-là peuvent avoir quelques exceptions. Pourquoi est-il permis, par exemple, de se tuer sur la scène et défendu de tuer personne?²² En pratique, il se montre timide, surtout en face de la désapprobation critique et du ridicule des spectateurs. La mort de Mariamne, qui expira sur la scène, acheva, comme il l'avoue dans la préface de cette tragédie, de "révolter les spectateurs".²³ Il se croit obligé, à contre-cœur, de changer le dénouement de sa tragédie, car un auteur doit toujours témoigner ce qu'il appelle "une docilité raisonnable".²⁴

Malgré des protestations de temps à autre contre une autorité trop restrictive, le goût de Voltaire révélé dans les préfaces est profondément classique. Avant tout, il veut plaire, et le moyen le plus sûr, à son avis, est

de suivre les excellents préceptes des maîtres classiques, de ne pas s'écarter de cette élégance, de cette décence, enfin de ces marques de la civilisation, si péniblement et si récemment acquises.

"Ne dire que ce qu'il faut et de la manière dont il le faut", c'est là l'idéal et la gloire des écrivains français.²⁵ Pour Voltaire, c'est une règle sans aucune exception, et tout ce qui ne se conforme pas à son interprétation stricte il désigne sous le nom de "grossièreté". Les Commentaires sur Corneille sont peut-être le meilleur exemple du purisme classique poussé à l'extrême que l'on puisse trouver dans la littérature de l'époque. Les pièces de Corneille y sont minutieusement examinées et leurs "fautes" de goût, de style et de grammaire exposées avec une logique implacable.

En ce qui concerne le style, point de compromis dans la tragédie: "Voilà le véritable style de la tragédie; il doit être toujours d'une simplicité noble, qui convient aux personnes du premier rang; jamais rien d'ampoulé ni de bas; jamais d'affectation ni d'obscurité; la pureté du langage doit être rigoureusement observée; tous les vers doivent être harmonieux, sans que cette harmonie dérobe rien à la force des sentiments".²⁶

Point de compromis non plus dans ses idées de "ce qu'il faut", de ce qui est acceptable sur la scène. Tout comme les autres théoriciens classiques, Voltaire

croit que la première de toutes les règles, c'est la vraisemblance; mais cela ne veut pas dire que la tragédie doit imiter exactement la vie. "Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable", avait dit Boileau.²⁷ Il faut tenir le juste milieu entre la vérité et l'invraisemblance. L'important, c'est d'éviter la "bassesse" qui se trouve chez les poètes qui ont osé dépeindre la "pure nature". Dans la préface de Zaïre, Voltaire discute le traitement de l'amour dans les tragédies de Dryden. Il censure le poète anglais tout d'abord pour avoir traité l'amour d'une manière invraisemblable, et en second lieu pour l'avoir traité d'une manière trop vraisemblable, c'est-à-dire contre les bienséances. La deuxième faute est peut-être la plus grave, et l'on ne saurait l'excuser à titre de n'avoir présenté que ce qui est dans la nature. C'est précisément la nature qu'il faut "voiler avec soin".²⁸

Mais la théorie de Voltaire se rapproche le plus de l'Art Poétique de Boileau dans son insistance sur l'importance de la technique. Ce ne sont pas les règles qui font les chefs-d'oeuvre; en tout cas les principes fondamentaux sont universels et incontestables; c'est la manière dont on les emploie qui compte, et qui sépare l'oeuvre de génie de la foule de productions médiocres. "Les principes de tous les arts qui dépendent de l'imagination sont tous aisés et simples, tous puisés dans la nature et dans la raison. La différence n'a été

et ne sera que dans l'application".²⁹ Le meilleur genre est "celui qui est le mieux traité",³⁰ et le meilleur poète celui qui se distingue des autres par sa manière singulière de dire les mêmes choses.³¹ Autrement, on pourrait comparer un Pradon avec un Racine. La technique est, après tout, l'élément le plus important d'un poème tragique, et malgré son mépris des "longues conversations" sur la scène, il est à noter que Voltaire, théoriquement du moins, n'a jamais proposé que le spectacle pût remplacer les beaux vers. L'action, la couleur locale, la mise en scène, ont leur place, mais "quatre beaux vers valent mieux, dans une pièce, qu'un régiment de cavalerie".³² Il voit très bien les dangers de ces mêmes tendances que lui-même avait été responsable d'introduire dans la tragédie française:

L'abus de l'action théâtrale peut faire rentrer la tragédie dans la barbarie. Que faut-il donc faire? Craindre tous les écueils; mais comme il est plus aisé de faire une belle décoration qu'une belle scène, plus aisé d'indiquer des attitudes que de bien écrire, il est vraisemblable qu'on gâtera la tragédie en croyant la perfectionner.³³

La beauté du style est donc ce qui concerne le plus l'auteur dramatique. Mais comment atteindre cette perfection qu'il demandait toujours? Encore une fois, il n'y a rien d'original dans le conseil de Voltaire. C'est le même "travail du style", la même soumission au jugement d'un critique éclairé qu'avait recommandés Boileau, la seule différence étant que Voltaire va encore

plus loin. Aucun auteur n'a travaillé ses pièces avec autant de soins que Voltaire. Il pouvait avec raison se vanter d'avoir pris à la lettre les deux sentences de Boileau: "Soyez-vous à vous-même un sévère critique" et "Faites-vous des amis prompts à vous censurer".³⁴ Sa réponse à un critique "un peu trop sévère" dans les Lettres sur Oedipe est caractéristique:

On m'a parlé de quelques autres critiques: ceux qui se donnent la peine de les faire me feront toujours beaucoup d'honneur, et même de plaisir, quand ils daignent me les montrer. Si je ne puis à présent profiter de leurs observations, elles m'éclaireront du moins pour les premiers ouvrages que je pourrai composer, et me feront marcher d'un pas plus sûr dans cette carrière dangereuse.³⁵

Même attitude de "docilité raisonnable" à la fin de sa carrière. Dans la Lettre à l'Académie Française en tête d'Irène, l'auteur d'une cinquantaine de pièces demande à l'Académie des leçons sur les "fautes" de sa nouvelle tragédie: "La vieillesse passe pour incorrigible; et moi, messieurs, je crois qu'on doit penser à se corriger à cent ans".³⁶ Ce n'est pas une simple formule de politesse, ni la fausse délicatesse d'auteur célèbre, mais toute une philosophie artistique. A cet égard, la description de sa façon de travailler écrite par son ennemi, le critique Geoffroy, est instructive:

Dès que Voltaire avait choisi un sujet de tragédie, il jetait rapidement sur le papier les scènes telles qu'elles se présentaient à son imagination échauffée. La besogne était expédiée et la tragédie faite ordinairement en trois semaines ou un mois. Il envoyait ensuite ce croquis à ses anges, c'est-à-dire

au comte d'Argental, et surtout à la comtesse...
Si les remarques lui semblaient justes, il corrigeait,
retouchait, réformait...Ce travail était bien plus
long que celui de sa première composition.³⁷

Aussi arrivait-il assez souvent qu'il refaisait complètement une tragédie deux ou trois fois. Personne n'a été plus sensible aux suggestions des critiques qu'il s'était choisis. Il croyait suivre l'exemple de Racine. En réalité il se montrait trop docile et risquait quelquefois d'abdiquer son indépendance artistique.

Ainsi les fondements de la théorie dramatique de Voltaire sont puisés dans la tradition classique. Sa conception idéaliste et exclusive de la tragédie est celle de Boileau et des critiques qui lui avaient succédé. Ecrire une bonne tragédie est la chose la plus difficile du monde, et la difficulté ajoute même aux beautés du petit nombre d'ouvrages qui sont dignes de ce titre.

Resserrer un événement illustre et intéressant dans l'espace de deux ou trois heures; ne faire paraître les personnages que quand ils doivent venir; ne laisser jamais le théâtre vide; former une intrigue aussi vraisemblable qu'attachante; ne rien dire d'inutile; instruire l'esprit et remuer le coeur; être toujours éloquent en vers, et de l'éloquence propre à chaque caractère qu'on représente; parler sa langue avec autant de pureté que dans la prose la plus châtiée, sans que la contrainte de la rime paraisse gêner les pensées; ne se pas permettre un seul vers ou dur ou obscur ou déclamateur: ce sont là les conditions qu'on exige aujourd'hui d'une tragédie pour qu'elle puisse passer à la postérité avec l'approbation des connaisseurs, sans laquelle il n'y a jamais de réputation véritable.³⁸

Mais c'est donner une impression un peu fautive du théoricien de la tragédie de le représenter comme clasique^s_A

sévère et intransigeant. Il est plutôt, pour employer l'expression de M. Borgerhoff, un "conservateur libéral".³⁹ Sans vouloir altérer le cadre classique, Voltaire croyait des innovations possibles et nécessaires. "Les bons ouvrages que nous avons depuis les Corneille, les Molière, les Racine, les Quinault, les Lulli, les Le Brun, me paraissent tous avoir quelque chose de neuf et d'original qui les a sauvés du naufrage". Et il ajoute: "Encore une fois, tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux".⁴⁰ La première règle est toujours de plaire, de ne pas ennuyer les spectateurs, "d'attacher et de surprendre toujours".⁴¹

Pour garder l'intérêt, il faut savoir violer les règles à l'occasion. L'expérience de Marianne Cui avait appris de bonne heure qu'on ne doit pas "marcher trop timidement dans la route ordinaire".⁴² "Je sentis", poursuit-il dans la préface de cette tragédie, "qu'il est des occasions où la première règle est de s'écarter des règles prescrites".⁴³ Il est évident, cependant, que ce sont les bienséances, et non les unités, qui sont susceptibles des modifications. Celles-ci ne sont jamais en question, et théoriquement Voltaire n'en permet aucune infraction.⁴⁴ Il aime à se présenter comme frayeur audacieux de routes nouvelles; il ne veut pas détruire les bases de la seule conception de la tragédie qui ait produit de véritables chefs-d'oeuvre.



Son premier soin est d'élargir le choix des sujets, de montrer que la tragédie ne doit pas se borner aux aventures des héros de l'antiquité. Nous avons déjà fait mention à cet égard de l'influence de Shakespeare, dont les drames lui faisaient apercevoir les possibilités dans le traitement de l'histoire nationale et du merveilleux. Il fut frappé par l'"intérêt" de ces pièces "sauvages", et puisque les méthodes étaient extrêmement fautives, il voulait l'expliquer par l'attrait des sujets eux-mêmes. La terreur éveillée par les intrigues sanglantes des tragédies anglaises et grecques, quoique portée à l'excès, lui semblait avoir du moins le mérite de tenir en suspens les spectateurs. Grâce à leur respect exagéré pour les bienséances, les Français étaient tombés trop souvent dans l'erreur opposée de n'arriver pas au tragique "dans la crainte d'en passer les bornes".⁴⁵ Il propose donc de rajeunir la tragédie française en introduisant discrètement quelques situations plus fortes que d'ordinaire: "J'ose croire qu'il y a des situations qui ne paraissent encore que dégoûtantes et horribles aux Français, et qui, bien ménagées, représentées avec art, et surtout adoucies par le charme des beaux vers, pourraient nous faire une sorte de plaisir dont nous ne nous doutons pas".⁴⁶ Il n'exclurait même pas les fantômes, dont l'emploi se justifie non seulement par l'effet dramatique, mais aussi par leur valeur morale: "Les hommes, qui ont tous un fonds de

justice dans leur coeur, souhaitent naturellement que le ciel s'intéresse à venger l'innocence".⁴⁷ Le merveilleux, pourvu qu'il ne soit pas une ressource absolument nécessaire à une intrigue embarrassée, est un sujet légitime de la tragédie.

Liée à cette question de la terreur et du merveilleux est la part de la religion dans la tragédie. Corneille et Racine l'avait déjà traitée. Athalie, tragédie "religieuse" de Racine, était la pièce favorite de Voltaire. L'effet dramatique de l'histoire juive l'avait vivement frappé: "Les noms seuls d'Israel, de David, de Juda, de Benjamin impriment sur cette tragédie je ne sais quelle horreur religieuse..."⁴⁸ Mais ce qui est vraiment nouveau dans les tragédies de Voltaire, c'est le tour polémique qu'il donne à son traitement des sujets religieux, par exemple dans Zaïre, Alzire ou Mahomet. Il n'en parle que rarement, et pour cause, dans les préfaces, mais il est clair qu'il ne regardait pas la religion tout simplement comme une source de terreur superstitieuse. Il est assurément sérieux en disant: "Raillerie à part, je suis persuadé que la religion fait plus d'effet sur le peuple, au théâtre, quand elle est mise en beaux vers, qu'à l'église, où elle ne se montre qu'avec du latin de cuisine".⁴⁹

Innovation plus importante encore, Voltaire

voulait élargir les bornes historiques et géographiques de la tragédie en dépeignant des moeurs étrangères et des époques variées. Son objet est surtout de représenter des moeurs peu connues ou qui n'ont pas été encore traitées sur la scène, en faisant, si faire se peut, une opposition entre deux pays, deux philosophies et deux civilisations. Dans Alzire, il fait le portrait du "sauvage" américain sous l'empire cruel des conquérants espagnols. "Tout le mérite" de ce sujet consiste, selon l'auteur, "dans la peinture des moeurs américaines, opposées au portrait des moeurs européennes".⁵⁰ Beaucoup plus tard, dans la préface des Scythes, quand il se ressouvient des moyens qu'il a employés pour retenir l'intérêt de son public, il indique ce qu'il croit être la vraie originalité de son oeuvre:

Pour donner au public un peu de ce neuf qu'il demande toujours, et que bientôt il sera impossible de trouver, un amateur du théâtre a été forcé de mettre sur la scène l'ancienne chevalerie, le contraste des mahométans et des chrétiens, celui des Américains et des Espagnols, celui des Chinois et des Tartares. Il a été forcé de joindre à des passions si souvent traitées des moeurs que nous ne connaissions pas sur la scène.⁵¹

La nouveauté des sujets lui permettait de rajeunir la tragédie, théoriquement du moins, dans enfreindre les règles fondamentales. Il croyait aussi qu'il serait possible d'introduire sans danger quelques innovations dans la représentation des pièces. Racine lui-même,

n'avait-il pas déjà montré le chemin dans les beaux tableaux dramatiques d'Athalie? La présentation d'un spectacle, loin d'être un signe de faiblesse, demande "une grande circonspection et une exécution de maître", car "plus on veut frapper les yeux par un appareil éclatant, plus on s'impose la nécessité de dire de grandes choses".⁵² Tout en proclamant la supériorité des beaux vers sur n'importe quel ^{appui} extérieur, Voltaire ne cesse pas de demander des réformes dans le décor, les costumes et la manière de jouer les pièces. L'idéal serait de "frapper l'âme et les yeux à la fois",⁵³ de conserver les meilleurs éléments du théâtre français et des théâtres grec et anglais. De cette façon la tragédie éviterait les excès de ceux-ci et l'ennui de celui-là dans une combinaison heureuse de l'action et de l'élégance. "Je sais", dit-il, dans un passage qui résume nettement les arguments qu'il avance à plusieurs reprises dans les préfaces,⁵⁴

que toute la pompe de l'appareil ne vaut pas une pensée sublime, ou un sentiment; de même que la parure n'est presque rien sans la beauté. Je sais bien que ce n'est pas un grand mérite de parler aux yeux; mais j'ose être sûr que le sublime et le touchant portent un coup beaucoup plus sensible quand ils sont soutenus d'un appareil convenable, et qu'il faut frapper l'âme et les yeux à la fois. Ce sera le partage des génies qui viendront après nous. J'aurai du moins encouragé ceux qui me feront oublier.⁵⁵

Telles sont les seules modifications importantes que Voltaire voulait admettre dans le cadre étroit de la tragédie classique: innovations assez circonspectes, mais

qui allaient agir puissamment en pratique sur cet édifice. Nous n'avons qu'à examiner deux aspects de sa théorie qui sont en réalité des extensions, pour ainsi dire, de la critique traditionnelle vers deux genres voltairiens-- la tragédie tendre et la tragédie philosophique. Celle-là est l'aboutissement naturel de son interprétation de la grandeur de Racine et de sa conception de la tragédie comme "une expérience sur le coeur humain"⁵⁶ et "la peinture vivante des passions".⁵⁷

L'amour est la passion la plus théâtrale de toutes. Aussi Voltaire discute-t-il beaucoup sa place dans la tragédie. On peut tracer dans les préfaces le développement de ses opinions parfois contradictoires vers un compromis. L'amour est d'abord "un défaut nécessaire":⁵⁸ "Je veux que ce soit une faute, elle est et sera universelle; et je ne sais quel nom donner aux fautes qui font le charme du genre humain".⁵⁹ Dans la préface de La Mort de César, il en parle comme d'une "petitesse ridicule", qui avilit de grands sujets tragiques, et il se plaint que "personne n'ose guérir le théâtre français de cette contagion".⁶⁰ Il s'était montré moins sévère dans le Discours sur la Tragédie de 1731 en cherchant un juste milieu entre l'emploi obligatoire et l'exclusion: "Vouloir de l'amour dans toutes les tragédies me paraît un goût effeminé; l'en proscrire toujours est une mauvaise humeur bien déraisonnable".⁶¹ Ainsi l'amour "n'est à reprendre que quand il est amené

mal à propos et traité sans art".⁶² Il arrive enfin à la distinction entre l'amour vraiment tragique, tel qu'il paraît dans les tragédies de Racine, et la galanterie, entre l'amour "furieux, barbare, funeste, suivi de crimes et de remords" et l'amour "naïf et tendre", qui appartient plus convenablement à la comédie. Avant tout, cette passion doit être le centre de l'intérêt ou n'apparaître point; plus de ces épisodes galantes ajoutées au vrai sujet pour plaire aux comédiens et au mauvais goût des "Welches".

Mais c'est là un idéal. Voltaire était trop sensible aux tendances de son siècle, trop soucieux de se faire applaudir du public, pour risquer trop souvent de le contrarier. D'ailleurs la tragédie ne réussit que quand elle fait répandre des larmes. Ainsi l'amour, loin d'être une passion barbare et funeste, devient quelquefois un appel au sentiment et à la sensibilité.

Zaïre est la première pièce de théâtre dans laquelle j'aie osé m'abandonner à toute la sensibilité de mon coeur; c'est la seule tragédie tendre que j'aie faite. Je croyais, dans l'âge même des passions les plus vives, que l'amour n'était point fait pour le théâtre tragique. Je ne regardais cette faiblesse que comme un défaut charmant qui avilissait l'art de Sophocle... Il faut de la tendresse et du sentiment: c'est même ce que les acteurs jouent le mieux... Il a donc fallu me plier aux moeurs du temps, et commencer tard à parler d'amour.⁶³

On peut éveiller la sensibilité de plus d'une façon, et Voltaire croyait à la fois recommencer la tragédie grecque et satisfaire au public sans abandonner

ses principes, en substituant à l'amour une passion plus fondamentale et plus émouvante encore--celle qu'évoquent les liens du sang. "Jamais l'amour", insiste-t-il, "n'a fait verser tant de larmes que la nature".⁶⁴ A propos de la Méropé de Maffei, il affirme que le mérite de l'auteur, et implicitement de Voltaire lui-même en traitant un sujet pareil, était d'avoir eu "le courage et le talent" d'écrire une tragédie sans galanterie, "où le plus tendre intérêt naît de la vertu la plus pure".⁶⁵

La nature et l'amour--voilà les deux sources les plus évidentes de la sensibilité voltairienne. Nous allons voir comment l'auteur tragique en a trouvé d'autres encore. Mais si la tragédie doit avant tout émouvoir, elle doit aussi renfermer une leçon morale, et Voltaire l'a conçue dès les débuts comme une "école de vertu"⁶⁶ et même comme une "machine de guerre", pour employer l'expression de Louis Moland.⁶⁷ Cette idée n'était pas neuve. D'Aristote jusqu'à Rabin, Le Bossu et André Dacier, le but moral de la tragédie était devenu un lieu commun de la théorie classique.⁶⁸ Le principe était certainement un de ceux que le jeune Arouet aurait appris de ses précepteurs au collège Louis-le-Grand, et il ne s'en est jamais douté.

Néanmoins, les critiques modernes n'ont pas été toujours d'accord sur ce point. Morley nie absolument le but moral des tragédies de Voltaire, en avertissant le

lecteur de ne pas juger le tragédien d'après ses écrits philosophiques: "With Voltaire tragedy is, as all art ought to be, a manner of disinterested presentation".⁶⁹ Daniel Mornet ne voit nul tentatif sérieux de propagande dans les tragédies françaises avant 1770: "Pas de pièces politiques, ni même à tendances sociales". Il mentionne Oedipe, Brutus et quelques autres tragédies de Voltaire comme des pièces qui dénoncent les crimes de tyrans ou font l'éloge de vertus républicaines, "mais il est certain que ni les auteurs, ni surtout les spectateurs ne pensaient à mal et ne faisaient aucune application aux affaires du temps".⁷⁰ Par contre, M. Lion croit qu'avec Voltaire "la tragédie devient un prône, une sorte de sermon laïque",⁷¹ et Léon Fontaine déclare que "la philosophie envahissait peu à peu l'art dramatique au point de l'étouffer".⁷²

On ne trouve pas la même confusion dans les écrits de Voltaire lui-même. "Je regarde la tragédie et la comédie", dit-il, "comme des leçons de vertu, de raison et de bienséance",⁷³ puisque "rien, en effet, ne rend les hommes plus sociables, n'adoucit plus les moeurs, ne perfectionne plus leur raison, que de les rassembler pour leur faire goûter ensemble les plaisirs purs de l'esprit".⁷⁴ Personne n'a été plus explicite sur le but de son art. S'il n'y avait par hasard dans une de ses tragédies une leçon morale, il faudrait vraiment l'inventer dans la préface.

La véritable tragédie est l'école de la vertu, et la seule différence qui soit entre le théâtre épuré et les livres de morale, c'est que l'instruction se trouve dans la tragédie toute en action, c'est qu'elle y est intéressante, et qu'elle se montre relevée des charmes d'un art qui ne fut inventé autrefois que pour instruire la terre et pour bénir le ciel, et qui, par cette raison, fut appelé le langage des dieux.⁷⁵

Ainsi la provision de "maximes sages et vertueuses" est une fonction légitime, voire obligatoire, de la tragédie.

En soulignant l'utilité de son théâtre, Voltaire suivait la tendance d'un siècle où la valeur de la poésie elle-même était vivement contestée. Le point de vue de l'abbé Trublet dans ses Essais sur divers sujets de littérature et de morale de 1735 est caractéristique de l'opinion contemporaine:

Plus la raison se perfectionnera, plus le jugement sera préféré à l'imagination et par conséquent moins les poètes seront goûtés. Les premiers écrivains, dit-on, ont été poètes. Je le crois bien; ils ne pouvaient guère être autre chose. Les derniers seront philosophes.⁷⁶

Tout en s'opposant à ces attaques contre la poésie, Voltaire se trouve dans la nécessité de justifier ses poèmes tragiques. Comme toujours, il cherche un compromis. Il ne s'agit pas de remplacer le poète par le philosophe, mais de les rapprocher: "Nous sommes au temps, j'ose le dire, où il faut qu'un poète soit philosophe".⁷⁷ Puisque la poésie, à son avis, est "l'ornement de la raison",⁷⁸ et la tragédie, à l'exception de l'épique, en est l'expression la plus élevée, il est inévitable que Voltaire considérerait son oeuvre tragique comme un des moyens

les plus efficaces pour la discussion des idées sérieuses. Il y a plus. L'auteur dramatique au dix-huitième siècle a le droit, ou plutôt le devoir, non seulement de discuter, mais de prêcher: "Quand la raison est pervertie, l'homme devient un animal féroce; les boeufs et les singes se changent en tigres. Voulez-vous changer enfin ces bêtes en hommes? Commencez par souffrir qu'on leur prêche la raison."⁷⁹

Son désir excessif de plaire au public, que nous avons déjà signalé, ne provient ^{pas} seulement de sa conception classique, ni de sa vanité d'auteur. C'est qu'il croyait le théâtre supérieur à tout autre genre pour disséminer ses idées, puisque les spectateurs, si toutefois on sait les intéresser, sont plus nombreux que les lecteurs:

"Le public en fait de livres est composé de quarante ou cinquante personnes, si le livre est sérieux; de quatre ou cinq cents, lorsqu'il est plaisant; et d'environ onze ou douze cents s'il s'agit d'une pièce de théâtre".⁸⁰

Point de doute non plus que les spectateurs ont très bien compris et goûté ses allusions aux questions du jour. Comme dit Léon Fontaine,

Toute allusion était vivement saisie et reçue avec transport. Le déguisement assyrien, romain ou espagnol ne trompait personne; avec le public ardent, passionné, qui remplissait alors le théâtre, l'auteur était toujours sûr d'être compris à demi-mot.⁸¹

Le genre qu'on peut appeler tragédie philosophique se dégage donc nettement de la théorie de Voltaire. Mais

quelles sont les leçons qu'elle doit prêcher? La politique est évidemment un des sujets les plus importants; le tragédien y consacre une grande partie de son oeuvre, notamment les pièces romaines. Mais à part quelques allusions à "l'amour dominant de la liberté"⁸² et la "noble liberté de penser"⁸³ qu'il admire chez les Anglais, il n'en parle pas beaucoup dans les préfaces. En tout cas, dans la tragédie la politique, comme l'amour, doit être une véritable passion, "une ambition forcenée"; autrement elle risque d'être "froide".⁸⁴ Ce qui est sûr, c'est que Voltaire, malgré la portée audacieuse de quelques-unes de ses pièces, n'a jamais voulu inciter à la rébellion. Il a "seulement voulu employer un faible talent à inspirer, autant qu'il est en lui, le respect pour les lois, la charité universelle, l'humanité, l'indulgence, la tolérance".⁸⁵

En ce qui concerne la morale, il s'explique d'une façon plus précise. Le but d'Alzire est de montrer le "véritable esprit de religion", et la religion d'un "véritable chrétien", c'est "de regarder tous les hommes comme ses frères, de leur faire du bien et de leur pardonner le mal".⁸⁶ Sous cette formule, Voltaire peut proclamer qu'il n'attaque pas le christianisme; au contraire, il fait voir son aspect positif en le contrastant avec le dogme et la cérémonie. Il veut prêcher ce qu'il a toujours prêché--"cette humanité, cette grandeur d'âme qui fait le bien et qui pardonne le mal; ces sentiments

tant recommandés par les sages de l'antiquité, et épurés dans notre religion; ces vraies lois de la nature, toujours si mal suivies".⁸⁷ Aussi les tragédies font-elles partie de son oeuvre générale:

On trouvera dans presque tous mes écrits cette humanité qui doit être le premier caractère d'un être pensant; on y verra (si j'ose m'exprimer ainsi) le désir du bonheur des hommes, l'horreur de l'injustice et de l'oppression; et c'est cela seul qui a jusqu'ici tiré mes ouvrages de l'obscurité où leurs défauts devaient les ensevelir.⁸⁸

La fraternité et le pardon, les lois naturelles et la morale laïque qui forment le fonds commun de toutes les religions, la tolérance et la "grandeur d'âme", enfin tout ce que veulent dire Voltaire et ses contemporains par le mot "humanité"--ce sont là les principes qui doivent inspirer la tragédie philosophique. St-Evremond avait déjà affirmé que le but de la tragédie est de faire sentir "une grandeur d'âme bien exprimée, qui excite en nous une tendre admiration".⁸⁹ Un mélange de tendresse et d'admiration, c'est précisément l'idéal de Voltaire. Car il ne faut jamais oublier que la tragédie est la peinture des passions. "En général, il faut s'interdire ce ton didactique dans la tragédie: on doit le plus qu'on peut mettre les maximes en sentiment".⁹⁰ Malgré tout, le poète est plus important que le philosophe.

Y a-t-il une théorie voltairienne de la tragédie? Oui; ses écrits divers forment une doctrine assez uniforme dont les principes fondamentaux, à quelques modifications

près, n'ont guère changé pendant toute sa longue carrière.

Il voulait conserver le cadre classique, en particulier le style et le respect des unités, en y introduisant des innovations qui risquaient, comme il l'avouait lui-même, de le détruire.

Sa théorie est en réalité un compromis: style noble et élégant mais avec plus de force et une représentation plus directe de l'action; peinture des passions mais en y ajoutant du sentiment et de la tendresse dix-huitième siècle; sujets nobles tirés de l'antiquité ou de l'histoire, mais recherche des moeurs et des époques qui n'ont pas été encore traitées sur la scène; les unités obligatoires mais les bienséances susceptibles de modification. Voltaire visait une combinaison de tous les meilleurs éléments, traditionnels ou nouveaux, français ou étrangers, qui pourraient établir un classicisme libéral mais stable.

La tragédie voltairienne a un but moral--de prêcher la raison et les bonnes moeurs. L'auteur veut faire de la scène tragique une école d'humanité pour enseigner la "grandeur d'âme" et les vertus sociales. Pour des raisons évidentes, il ne discute guère le rôle de la propagande politique, mais il veut appuyer sur la morale "naturelle" commune à toutes les religions, en condamnant le dogme et l'intolérance.

NOTES

- 1 Gustave Lanson, par exemple, dans son Esquisse d'une histoire de la tragédie française, (New York: Columbia University Press, 1920), pp.112-114, établit les divisions suivantes dans le développement des théories critiques de Voltaire:
 - 1) Essais de jeunesse--1719-30
 - 2) Essais de réforme et de création originale--1730-60
 - (a) Influence shakespearienne.
 - (b) Retour aux Grecs contre Shakespeare
 - 3) Propagande et polémique--1761-78
- 2 Cf. l'opinion de Lowenstein, p.183: "Voltaire was not given to original criticism in literature; he was a follower, not a challenger".
- 3 II,35
- 4 Boileau, l'Art Poétique, (Paris: Classiques Larousse), éd. René d'Hermès, p.63:
 C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
 Pense de l'art des vers atteindre la hauteur:
 S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
 Si son astre en naissant ne l'a formé poète,
 Dans son génie étroit, il est toujours captif...
- 5 II,47
- 6 Siècle de Louis XIV, Ch. 32 (XIV,548)
- 7 III,309
- 8 II,48
- 9 II,49
- 10 II,49
- 11 XXXI,212
- 12 Cf. Boileau, p.8:
 Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
 Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.
- 13 II,50
- 14 Voir V,9: "La comédie, encore une fois, peut donc se passionner, s'emporter, attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens."

- 15 Voir ses remarques dans le Dictionnaire philosophique (XVII,419): La tragédie bourgeoise est "une espèce bâtarde qui, n'étant ni comique ni tragique, manifestait l'impuissance de faire des tragédies et des comédies".
- 16 V,9
- 17 XXXI,400
- 18 VI,492
- 19 XXXI,83
- 20 II,52
- 21 II,319
- 22 II,319
- 23 II,163
- 24 II,164
- 25 II,553
- 26 XXXI,480
- 27 Boileau, Art poétique, p.82
- 28 II,552
- 29 II,48
- 30 III,443
- 31 II,166. Voir aussi II,322: "Ce sont les beautés de détail qui soutiennent les ouvrages en vers. C'est souvent la manière singulière de dire des choses communes". Ces idées trouvent un écho dans le vers célèbre de Pope:
What oft was thought but ne'er so well expressed.
- 32 IV,500
- 33 XXIV,221
- 34 Boileau, Art poétique, p.70
- 35 II,44

- 36 VII,326
- 37 Cité par Moland dans son "Introduction au théâtre de Voltaire", Oeuvres complètes, I,iv.
- 38 XXXI,183
- 39 Borgerhoff, Evolution of Liberal Theory and Practice in the French Theater, p.78:"Voltaire's views are not those of a dogmatist but those of a liberal conservative who is afraid things might go too far".
- 40 III,445
- 41 XXXI,297
- 42 II,161
- 43 II,161
- 44 II,319
- 45 II,318
- 46 II,318
- 47 IV,502
- 48 VI,499
- 49 XXXIII,471
- 50 XXXIII,558
- 51 VI,267
- 52 II,320
- 53 V,496
- 54 Dans la préface des Scythes (VI,269), il avertit des dangers d'une préoccupation excessive avec les effets purement spectaculaires: "L'appareil, l'action, le pittoresque, font un grand effet sans doute; mais ne mettons jamais le bizarre et le gigantesque à la place de la nature, et le forcé à la place du simple, que le décorateur ne l'emporte point sur l'auteur; car alors, au lieu de tragédies, on aurait la rareté, la curiosité".
- 55 V,496
- 56 XXXI,194

- 57 II, 323
- 58 II, 38
- 59 II, 551
- 60 II, 310
- 61 II, 323
- 62 II, 323
- 63 XXXIII, 282
- 64 IV, 498
- 65 IV, 180
- 66 IV, 505
- 67 Moland, "Introduction au théâtre de Voltaire",
Oeuvres complètes, II, iv.
- 68 T.W. Russell (p.16) cite la traduction anglaise
des Réflexions sur la poétique d'Aristote de Rapin,
où l'auteur définit la tragédie comme "a publick
Lecture, without comparison more instructive than
Philosophy".
- 69 John Morley, Voltaire, (London: Macmillan, 1923),
p.130. Voir aussi p.127: "If the clergy found in
Mahomet, for instance, a covert attack on their own
religion, it was much more because the poet was
suspected of unbelief, than because the poem contained
infidel doctrine".
- 70 Daniel Mornet, Les origines intellectuelles de la
Révolution française, (Paris: Armand Colin, 1947),
p. 121. Il y a assez grand nombre de tragédies, dit-il,
dirigées contre les "préjugés" religieux, mais il en
excepte toujours les pièces de Voltaire.
- 71 Lion, Tragédies et doctrines dramatiques de Voltaire,
p.457
- 72 Fontaine, Théâtre et philosophie au 18e siècle, p.70
- 73 XXXII, 354
- 74 V, 297
- 75 IV, 505

- 76 Cité par Paul Hazard, Crise de la conscience européenne, p.356
- 77 III,374
- 78 Correspondance, XXXIII,497
- 79 VI,503
- 80 II,77
- 81 Fontaine, p.31. Les critiques contemporains sont surtout instructives à cet égard. Par exemple, le président Bouhier écrit à l'abbé Leblanc à propos d'Eriphyle: "Otez-en quelques morceaux contre les grands, contre les princes, et contre la superstition, rien n'est à lui, et la pièce n'aurait pas trois représentations"--cité par Moland, II,455.
- 82 III,310
- 83 II,311
- 84 V,83
- 85 VI,491
- 86 III,379
- 87 III,377
- 88 III,379
- 89 Cité par Russell, p.24
- 90 XXXI,480

CHAPITRE V

L'EVOLUTION DE LA TRAGEDIE VOLTAIRIENNE

Il y a une théorie voltairienne de la tragédie. Y a-t-il une "tragédie voltairienne"? La première caractéristique de l'oeuvre tragique de Voltaire, à laquelle l'auteur lui-même attire assez souvent l'attention du lecteur dans les préfaces, est l'impression qu'elle laisse d'une extrême variété. On n'a qu'à lire trois de ses tragédies pour apprécier l'effort continu de mettre sur la scène quelque chose de nouveau, de s'écarter des sujets et des techniques ordinaires du théâtre contemporain. Mérope, c'est la tragédie classique, avec cette différence que l'amour n'y paraît point, étant remplacé par l'amour maternel. Tancredi, tragédie romanesque, tendre, chevaleresque, est déjà à mi-chemin vers le drame romantique de Victor Hugo. La différence est encore plus marquée entre ces dernières et les Scythes, mélange extraordinaire de drame, de tragédie conventionnelle et d'allégorie politique et philosophique.

Dans toutes ces entreprises diverses, on a beau chercher un développement continu vers un genre bien déterminé. Sous tous les aspects importants, Oedipe, sa première tragédie, ne diffère pas beaucoup de la dernière, Irène, écrite soixante années plus tard. Son évolution dramatique n'est en réalité qu'une série d'innovations

et de retours, de péripéties littéraires qui ne mènent à aucune conclusion, mais qui laissent entrevoir la naissance de plusieurs éléments révolutionnaires en même temps qu'une continuation de la tragédie du dix-septième siècle. Les audaces n'aboutissent assez souvent à rien; le défenseur de la tradition reprend quelquefois ses droits; mais son théâtre n'est jamais "réactionnaire" ni "stérile". On ne doit surtout juger le tragédien d'après le théoricien classique.

Il y a donc des types de tragédies voltairiennes plutôt que des "périodes" de développement dramatique. On peut avec plus de raison parler du genre chevaleresque, ou tendre, ou philosophique, que de la période "shakespearienne" ou "grecque".¹ Ces types sont presque toujours combinés, d'ailleurs, et beaucoup de pièces, par exemple Zaire, Alzire, ou Mahomet, montrent tous les aspects importants de son art. L'analyse la plus superficielle révèle des éléments communs à son oeuvre entière: à part les situations constamment répétées, il y a toujours le but moral, le style "noble", l'intrigue romanesque, les héros et les héroïnes vertueux. Comme dit M. Naves, "Son évolution, ses tentatives, ses réserves, se situent dans un domaine toujours identique, dont il prévoit l'extension dès le début, et dont, jusqu'à la fin, il se rappelle les bornes".² Il y a donc une tragédie voltairienne en ce sens.

La première tragédie en montre bien des éléments. Fidèle aux règles classiques, Oedipe n'est, en effet, qu'une "longue conversation en cinq actes". Les personnages sont nobles, très fiers de leur noblesse, parlant d'une manière convenable à leur état. Leurs conversations avec un confident ou confidente suppléent au manque d'action. Le style est noble, et même ampoulé, portant les marques de la déclamation que l'auteur allait condamner. Les unités et les bienséances sont également observées, quoique Voltaire soit obligé, comme il se plaint plus tard, de sacrifier l'unité d'action pour introduire le personnage de Philoctète et le sujet de son amour.³ L'horreur de la situation ne se révèle que dans les vers, et si Jocaste se suicide sur la scène (ce qui n'est pas toutefois contraire aux bienséances), les spectateurs ne voient pas le malheur final d'Oedipe, qui quitte la scène avant de s'aveugler.

Mais on voit déjà la prédilection de Voltaire pour les "vrais sujets"--ceux des Grecs. Ce n'est pas l'amour tragique, mais le parricide et l'inceste, qui sont le véritable centre de l'intérêt. Il cherche des sujets plus convenables à la tragédie que "l'amour froid" et "la politique encore plus froide".

Ce qui est plus important, et qui fait de cette tragédie une étape dans l'histoire du théâtre français, c'est l'introduction des premières tentatives audacieuses

de propagande théâtrale, les premiers pas, pour ainsi dire, vers la tragédie philosophique. On doit se garder d'attribuer à Voltaire dans ses tragédies les intentions de son oeuvre polémique. L'auteur lui-même fait des protestations du même ordre: "Il y a des consciences timorées qui prétendent que je n'ai point de religion parce que Jocaste se défie des Oracles d'Apollon".⁴ Il est vrai d'ailleurs que les attaques contre les prêtres et les oracles font partie de la situation dramatique et qu'en effet ce sont ceux-là qui ont raison à la fin. Mais tout compte fait, il n'en reste pas moins que les allusions sont trop claires et trop souvent répétées pour être ignorées. En tout cas, les spectateurs les ont très bien comprises, et on a même "voulu voir dans le personnage de Jocaste une allusion aux moeurs affreuses sous le Régent".⁵

On pense immédiatement aux ouvrages de Bayle et de Fontenelle en lisant quelques tirades. Araspe se moque des prétendus "miracles" et des prêtres qui "font parler les destins, les font taire à leur gré".⁶ Ces derniers, soutenus par le "zèle aveugle" d'un "peuple opiniâtre", sont, selon Philoctète, les ennemis des rois.⁷ Jocaste, dans un passage célèbre, confirme cette opinion et attaque non seulement la fourberie des prêtres, mais aussi toutes les superstitions des anciens:

Non, non: chercher ainsi l'obscur vérité,
C'est usurper les droits de la Divinité.
Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense,
Notre crédulité fait toute leur science.⁸

Les boutades politiques, moins audacieuses, sont également claires. Philoctète avoue que, sans l'inspiration d'Alcide, il ne serait "rien que le fils d'un roi".⁹ Il y insiste:

Un roi pour ses sujets est un dieu qu'on révère;
Pour Hercule et pour moi, c'est un homme ordinaire.¹⁰

Oedipe est d'accord: "...un roi n'est qu'un homme en ce commun danger".¹¹ Les rois, d'ailleurs, sont loin d'être infaillibles:

Dans le coeur des humains les rois ne peuvent lire;
Souvent sur l'innocence ils font tomber leurs coups.¹²

Oedipe et Laius, deux monarques remplis d'un "amour paternel" pour leur peuple,¹³ et n'ayant pas besoin de se protéger contre les assassins des tyrans,¹⁴ sont des modèles que Fénelon aurait approuvés, et celui-ci aurait certainement applaudi ces vers d'Oedipe:

Mourir pour son pays, c'est le devoir d'un roi;
C'est un honneur trop grand pour le céder à d'autres.¹⁵

Ajoutons que la férocité de l'attaque de Jocaste contre "l'avidité", "les trompeuses soupleses", "la malignité", "l'artifice" et les "discours indiscrets" des courtisans n'est guère à méprendre.

Ainsi le début du tragique en montre quelques traits qui caractérisent ce qu'on peut déjà appeler la tragédie voltairienne. Le style, le cadre classique, les situations, et surtout la technique d'introduire les questions du jour, serviront de base pour ses entreprises futures. Mais en traçant les étapes importantes de sa carrière

dramatique, on est frappé, non seulement par ces ressemblances familiales, mais par la souplesse extraordinaire de son oeuvre. Son évolution se montre comme une suite d'orientations nouvelles, et l'on s'étonne de voir combien de fois, tout en gardant le cadre qu'il s'est choisi dès le début, Voltaire s'écarte des principes de la tradition et de sa propre théorie. On peut suivre cette évolution irrégulière en examinant les tragédies qui mettent en valeur quelque aspect spécial qui représente l'innovation.

Dans Oedipe, Voltaire avait initié la méthode de propagande théâtrale en y introduisant quelques maximes éparses. Avec Brutus, le théâtre devient une espèce de tribune, où l'on discute des questions politiques. Représentée pour la première fois en 1730, après son retour de l'exil, la tragédie fut ébauchée en Angleterre, mais outre une tentative assez timide de présenter un peu de spectacle,¹⁶ la forme ne montre aucune trace de l'influence anglaise. L'action est mise en récit; les règles sont observées à l'exception de l'unité d'action, menacée encore une fois par une intrigue d'amour.

Le progrès de la tragédie philosophique est beaucoup plus remarquable que le progrès littéraire. Les maximes sont remplacées par de véritables discussions. Il ne s'agit pas d'une simple déclamation contre les tyrans; les avantages de la monarchie et la possibilité de la "liberté publique" sous des rois éclairés sont soigneusement présentés.

Il est à remarquer que ni dans la préface, ni dans ses autres écrits, Voltaire n'a donné aucune indication de cette innovation importante. Par contre, les nouveautés de sa prochaine tragédie, Eriphyle, sont annoncées avec précision dans le Discours en tête de la tragédie. Conformément à sa théorie qu'il y a "des situations qui ne paraissent que dégoûtantes et horribles aux Français, et qui... pourraient nous faire une sorte de plaisir dont nous ne nous doutons pas",¹⁷ Voltaire veut introduire quelque chose de la terreur et du spectacle des théâtres anglais et grec:

Souffrez que la terreur aujourd'hui reparaisse;
 Que d'Eschyle au tombeau l'audace ici renaisse

 Daignez vous transporter dans ces temps, dans ces lieux,
 Chez les premiers humains vivant avec les dieux:
 Et que votre raison se ramène à des fables
 Que Sophocle et la Grèce ont rendu vénérables.
 Vous n'aurez point ici ce poison si flatteur
 Que la main de l'Amour apprête avec douceur.¹⁸

Dans la tragédie elle-même, il continue ses premières tentatives d'utiliser les ressources limitées de son théâtre pour présenter des tableaux dramatiques plus intéressants.¹⁹ Mais l'innovation qui produisit le plus grand effet, quoique tout contraire aux intentions de l'auteur, fut l'apparition de l'ombre de Laius. Fantôme manqué en effet, et qui prêtait aisément au ridicule, mais basé évidemment sur l'ombre dans le Hamlet de Shakespeare, que Voltaire considérait comme un des "traits sublimes" de la pièce. Quand Eriphyle en parle, on

peut distinguer les échos d'un Shakespeare "civilisé":

Quel est ce fer sanglant que tu tiens sur ma tête?
 Il me montre sa tombe, il m'appelle, et son sang
 Ruisselle sur ce marbre, et coule de son flanc.
 Et bien! m'entraînes-tu dans l'éternel abîme?
 Portes-tu le trépas? Viens-tu punir le crime?²⁰

La manière de la présenter, à part la difficulté pratique des bancs sur la scène, montre que Voltaire n'avait pas suffisamment étudié son modèle. Elle apparaît en plein jour "dans une posture menaçante" et s'adresse à tout le monde. Elle n'a rien à ajouter d'essentiel à l'action, le crime qu'elle annonce ayant été soupçonné depuis longtemps. D'ailleurs, si le ciel s'intéresse à venger l'innocence, comme prétend l'auteur, c'est une vengeance cruelle qui punit également l'innocence et la faiblesse. Il n'en reste pas moins que cette expérience audacieuse ouvrait le chemin à d'autres effets du même ordre.

Eriphyle montre le commencement de la tragédie spectaculaire. Zaïre, qui remporta un succès éclatant, représente l'abandon de ses principes austères en faveur d'une tendresse qu'il affectait de dédaigner. L'auteur lui-même ne se fait aucune illusion sur ce point: "Si Zaïre a eu quelque succès, je le dois beaucoup moins à la bonté de mon ouvrage qu'à la prudence que j'ai eue de parler de l'amour le plus tendrement qu'il m'a été possible".²¹

Dans cette pièce, l'amour passion reprend ses droits. Orosmane, âme sensible et passionnée, aime "avec

excès".²² Un instant seulement il veut écouter sa raison: "Il vaut mieux sur mes sens reprendre un juste empire".²³ Mais il n'y a pas de vrai conflit dans son coeur entre la passion et la raison; c'est la jalousie seule qui menace son amour.

Le caractère de Zaire, fait pour éveiller la sensibilité des spectateurs de 1732, est original dans la tragédie française. Sa "tendresse extrême", sa simplicité et sa naïveté la rapproche plutôt aux héroïnes de Shakespeare qu'à celles de Racine ou Corneille. Comme Eriphyle, elle est accablée sous le poids de son destin, et sa faiblesse attire la pitié:

Mon coeur peut-il porter, seul et privé d'appui,
Le fardeau des devoirs qu'on m'impose aujourd'hui?²⁴

L'auteur, en effet, ne manque aucune occasion de faire "répandre des pleurs". Il y a des larmes de douleur, de départ, de reconnaissance et de réconciliation. L'acte deux dans son ensemble, qu'une amie de l'auteur appela avec raison "la procession des captifs", est peut-être le meilleur exemple de la tragédie tendre, ou même "larmoyante".

Zaire introduit par-dessus le marché des innovations dramatiques de la première importance. Le sujet, le milieu, la date, même les noms, font l'effet d'une révolution. Une tragédie "classique" où l'on parle de la Seine et des rois français! On voit les possibilités. Un vaste champ nouveau

est ouvert à la tragédie, où le spectacle et la couleur locale ont leur part.

La Mort de César, représentée l'année suivante à l'hôtel de Sassenage, est aussi loin que possible de la tragédie tendre. Pour ne pas "avilir ce grand sujet par une intrigue de galanterie",²⁵ l'amour n'y paraît point, étant remplacé par la "nature", c'est-à-dire les relations entre César et son fils.

Cette tragédie "anglaise" (c'est le mot de Voltaire) est de toutes les tragédies celle qui porte les marques les plus évidentes de l'influence shakespearienne. On y voit l'interprétation voltairienne de l'intérêt politique, de l'action et du spectacle qu'il admirait chez les Anglais. On doit citer surtout la scène où Antoine monte la tribune et harangue le peuple romain.²⁶ Puis "le fond du théâtre s'ouvre; des licteurs apportent le corps de César couvert d'une robe sanglante; Antoine descend de la tribune et se jette à genoux auprès du corps".²⁷

A la tragédie anglaise succède la tragédie moralisatrice. Alzire, selon La Harpe, est "sa production la plus originale".²⁸ Toutes les tragédies de Voltaire ont un but moral plus ou moins évident, mais avec Alzire le théâtre devient non seulement un instrument de propagande religieuse ou politique, mais une espèce d'église--église déiste, sans dogme et sans rites, dédiée

au Dieu de l'humanité, dont Alvarez est le pontife et l'interprète, et où l'on ne prêche que la clémence et les bonnes moeurs. La "leçon" se dégage nettement des maximes innombrables. Le vrai Dieu est "un dieu qui pardonne", et Alvarez est son représentant sur la terre:

Alvarez est un dieu qui, parmi ces pervers,
Descend pour adoucir les moeurs de l'univers.²⁹

Les conquérants, dit Montèze, et tous ces soi-disant "civilisateurs", doivent suivre son exemple:

Il en est que le ciel guida dans cet empire,
Moins pour nous conquérir qu'afin de nous instruire;
Qui nous ont apporté de nouvelles vertus,
Des secrets immortels, et des arts inconnus,
La science de l'homme, un grand exemple à suivre,
Enfin l'art d'être heureux, de penser, et de vivre.³⁰

Le message d'Alvarez-Voltaire, c'est que "la douceur peut tout".³¹

L'auteur essaie toujours de se plier aux règles, mais on ne reconnaît guère plus la tragédie classique. C'est un genre nouveau, classique, romanesque, romantique à la fois, mais surtout originale--en un mot, la tragédie voltairienne.

Voltaire s'éloigne de plus en plus de la tradition. Dans Mahomet l'interprétation des lois classiques devient encore plus libérale, et le cadre s'écroule devant les nécessités d'une intrigue romanesque. Combinaison, comme Alzire, de tous les éléments de la tragédie voltairienne, Mahomet est avant tout le modèle de la "pièce à thèse".

Conformément à son sous-titre, le Fanatisme, le vrai sujet est le combat entre le fanatisme et l'humanité, symbolisés dans les personnages de Mahomet et Zopire, et en même temps un exposé détaillé de l'origine et des méthodes du fanatisme et de son effet sur les jeunes gens naïfs.

Mahomet est le type même de tous les tyrans d'après le modèle de Machiavel.³² Ses premiers mots sont ceux d'un tyran dont le pouvoir est fondé sur la conception d'un dieu persécuteur:

Qu'on adore mon dieu, mais surtout qu'on le craigne,³³
Comme celle de sa divinité, son autorité est basée sur la crainte et la soumission. Sa philosophie est simple:

Le peuple, aveugle et faible, est né pour les grands hommes,
Pour admirer, pour craindre et pour nous obéir.³⁴

Pour accomplir son projet de conquérir la terre, il invente une religion qui "fait des héros", en se servant de la crédulité de "l'esprit grossier des vulgaires humains", et à l'aide de quelques "miracles faux" et des faiblesses humaines, sa tyrannie est fondée sur des bases solides. Voltaire prêche, en effet, que les préjugés et la crédulité du peuple créent les tyrans et les fanatiques. C'est pourquoi Mahomet peut dire: "Je viens mettre à profit les erreurs de la terre".³⁵

Zopire est de la famille d'Alvarez, représentant de l'humanité et de la raison contre le fanatisme et la cruauté, et comme celui-ci, il est le porte-voix de l'auteur.

Le triomphe de Mahomet est fondé sur l'erreur; celui de Zopire sur la sagesse. Il faut combattre le fanatisme, dit-il--et c'est là la thèse de Voltaire--en se servant de la raison:

Vois l'homme en Mahomet; conçois par quel degré
 Tu fais monter aux cieux ton fanatisme adoré

 Sers-toi de la raison, juge avec moi ton maître.³⁶

Dans Méropé, sa prochaine tragédie, Voltaire semble s'arrêter à mi-chemin pour revenir à sa première conception--celle d'Oedipe, de Mariamne et d'Eriphyle. Il abandonne (avec quelques réserves) la tragédie moralisatrice, exotique, romanesque et romantique, pour présenter un chef-d'oeuvre de l'idéal qu'il chérissait toujours, la tragédie sans amour, bâtie sur le modèle d'Athalie: sujet simple et pathétique, forme classique mais qui n'exclut pas le spectacle et l'action, et situations qui excitent à la fois l'horreur et la tendresse. C'est la tragédie voltairienne selon la théorie. Les unités sont observées; l'intrigue est relativement simple; mais le classicisme de ce "modèle de la tragédie" (pour employer l'expression d'un critique jésuite)³⁷ est modifié par des procédés voltairiens. Les deux grandes scènes--au troisième acte, où Méropé lève son poignard pour tuer son fils,³⁸ au quatrième, où elle jette le cri célèbre, "Barbare! il est mon fils"³⁹--sont des coups de théâtre ménagés avec tout le talent dramatique de l'auteur.

Ni le spectacle ni l'action n'y font défaut. Il y a surtout le beau tableau du cinquième acte formé de "Mérope, Isménie, Narbas, peuple, soldats. (On voit dans le fond du théâtre le corps de Polyphonte couvert d'une robe sanglante)".⁴⁰

Mais son importance pour l'évolution de la tragédie voltairienne, c'est que l'amour galant y est remplacé par l'amour maternel. La "nature" en ce sens est une source fertile du pathétique dans les tragédies de Voltaire, par exemple dans Zaïre et Mahomet, mais ici pour la première fois elle devient le thème central. Mérope domine la scène d'un bout à l'autre de la pièce, et sa voix est la voix même de la nature:

Triste effet de l'amour dont votre âme est atteinte!
Le moindre événement vous porte un coup mortel;
Tout sert à déchirer ce coeur trop maternel;
Tout fait parler en vous la voix de la nature.⁴¹

Après Mérope, la tragédie spectaculaire s'annonce avec toute sa pompe et grandeur dans la tragédie de Sémiramis. En abandonnant encore une fois la simplicité qu'il avait tant louée à propos de Mérope, Voltaire a créé en effet un "nouveau genre de tragédie". "On a voulu donner dans Sémiramis", dit-il, "un spectacle encore plus pathétique que dans Mérope; on y a déployé tout l'appareil de l'ancien théâtre grec".⁴² Et, il aurait pu ajouter, quelque chose du théâtre anglais et de l'opéra. Du classicisme, il ne reste que le style, les noms et l'unité

de temps. Il y a plusieurs changements de scène, même pendant un acte.⁴³

Les comédiens firent pour cette pièce des changements de décors qui n'étaient pas dans leurs habitudes. C'est que Louis XV s'était chargé de la dépense du spectacle, en considération du feu Mme. la Dauphine pour qui la nouvelle tragédie avait été faite.⁴⁴

La pièce est en réalité une série de tableaux assez ambitieux, à la manière des opéras de l'époque. La mise en scène du premier acte est bien loin de la simplicité classique:

Le théâtre représente un vaste péristyle au fond duquel est le palais de Sémiramis. Les jardins en terrasse sont élevés au-dessus du palais. Le temple des mages est à droite, et un mausolée à gauche, orné d'obélisques.⁴⁵

Au cours de cet acte il y a un tableau formé des suites d'Oroès et d'Assur,⁴⁶ et de celles d'Assur et de Sémiramis.⁴⁷

Le spectacle au troisième acte est encore plus magnifique:

Le cabinet où était Sémiramis fait place à un grand salon magnifiquement orné. Plusieurs officiers, avec les marques de leurs dignités, sont sur des gradins. Un trône est placé au milieu du salon. Les satrapes sont auprès du trône. Le grand-prêtre entre avec les mages. Il se place debout entre Assur et Arzace. La reine est au milieu avec Azéma et ses femmes. Des gardes occupent le fond du salon.⁴⁸

Les indications de Voltaire sont d'une précision extraordinaire. C'est qu'une grande partie de son attention est fixée sur les effets purement spectaculaires.

Dans la Dissertation en tête de cette tragédie, qu'il appelle une "espèce de drame, vraiment terrible et tragique",⁴⁹ il attire l'attention des lecteurs sur ses propres hardiesses:

Vous voyez que c'était une entreprise assez hardie de représenter Sémiramis assemblant les ordres de l'Etat pour leur annoncer son mariage; l'ombre de Ninus sortant de son tombeau pour prévenir un inceste, et pour venger sa mort; Sémiramis entrant dans ce mausolée, et en sortant expirante, et percée de la main de son fils.⁵⁰

Bien qu'on se soit beaucoup moqué de ce "côlin-maillard du tombeau" et de cette ombre "qui n'est que cendre et dont on embrasse les genoux",⁵¹ les spectateurs de la génération suivante, plus "romantiques" et moins soucieux des bienséances, ont évidemment goûté les tableaux lugubres et frappants.⁵²

Voltaire n'est pas de ceux qui perdent leur élan révolutionnaire en vieillissant. Parmi tant de nouveautés dans les pièces écrites de 1760 à 1778, il est difficile de choisir les plus importantes. La tragédie de Tanocrède, cependant, marque à la fois un retour au type romanesque-tendre-chevaleresque qu'il avait ébauché en 1734 dans Adélaïde du Guesclin, et l'exemple suprême d'un genre qui a bien des éléments du drame romantique. Les besoins d'une intrigue du dernier romanesque qui comprend, outre les quiproquos familiers, une lettre interceptée, un gage, un duel et une bataille, ne laissent plus de place aux unités. Voltaire y fait un réel effort pour étaler la couleur locale du moyen âge, non seulement en faisant connaître les moeurs des chevaliers, mais aussi par des tableaux qui révèlent toute la splendeur de l'époque.

On voit les chevaliers, les gardes, les écuyers portant les armes de Tancrède,⁵³ un gantelet jeté sur la scène, et la marche des chevaliers au quatrième acte.⁵⁴

Le traitement de l'amour n'est pas moins romantique. Tancrède et Aménaïde sont des personnages de roman de chevalerie, pour qui "l'amour et l'honneur"--la devise de Tancrède--sont des mots sacrés. Pour Aménaïde, l'amour est éternel, et elle vit pour Tancrède seul:

La foule des humains n'existe point pour moi;
Son nom seul en ces lieux dissipe mon effroi.⁵⁵

Tancredé, vrai chevalier romantique du moyen âge, est dévoué, lui aussi, à un amour éternel. Il est amant avant d'être patriote. Mais pour lui l'honneur est encore plus important. Il veut sauver Aménaïde, qu'il croit coupable de trahison, puis la quitter pour "trouver la mort". Il est à la fois l'amant qui se croit trahi et le modèle du "grand homme opprimé", qui ne demande "ni gloire ni pitié". Aménaïde à son tour ne peut pardonner "l'affront" de Tancredé, et cette fierté des deux amants, cette haute conception de l'honneur, accentue le pathétique et aboutit au dénouement tragique. Ajoutons que toutes les situations sont ménagées avec un art incontestable pour faire couler les larmes.

Enfin, les Scythes laissent entrevoir le plan de la plupart des dernières tragédies. Ouvrage extraordinaire de tous les points de vue, sauf^{de} celui de l'intrigue banale, les Scythes sont une tragédie tendre, romanesque,

pittoresque et moralisatrice, mais surtout une discussion de certaines questions qui intéressaient depuis longtemps les philosophes de cette époque.

Voltaire semble souscrire aux théories dramatiques de Diderot, dont il fait l'éloge dans sa préface. Dans une lettre à d'Argental à propos de cette tragédie, il en parle comme d'un drame. Les comédiens "doivent jouer les Scythes comme ils ont joué le Philosophe sans le savoir".⁵⁶ En signalant ce qu'il y a "de l'extraordinaire et du naturel" dans sa "rapsodie", il se croit l'inventeur d'un nouveau genre, à mi-chemin entre la tragédie classique et le drame:

L'auteur...ne présente cet ouvrage que comme une très-faible esquisse que quelqu'un des jeunes gens qui s'élèvent aujourd'hui pourra finir un jour. On verra alors que tous les états de la vie humaine peuvent être représentés sur la scène tragique, en observant toutefois les bienséances.⁵⁷

L'innovation littéraire la plus importante est en effet l'introduction de ces personnages qui ne sont pas "nobles" selon l'interprétation classique du mot. En la défendant, Voltaire affirme qu'elle est "dans la nature" et convient d'ailleurs à la simplicité du sujet.

Il n'y a pas de doute que son but est de traiter, dans cette allégorie à peine déguisée, un sujet contemporain. "Les Scythes sont un ouvrage fort médiocre", avoue-t-il plus tard dans une lettre au roi de Prusse. "Ce sont plutôt les petits cantons suisses et un marquis français que les Scythes et un prince persan."⁵⁸ C'est,

en effet, une tragédie à clef, dont la clef n'est pas difficile à trouver. Le vrai sujet est une comparaison détaillée entre les moeurs suisses et françaises, c'est-à-dire une critique des conditions politiques et morales en France par rapport à la vie simple et tranquille. Ce sujet lui permet aussi de discuter quelques thèmes chers aux philosophes, à savoir l'égalité, le luxe, et l'homme à l'état de la nature, où l'on s'étonne d'entendre les accents de Jean-Jacques plutôt que de Voltaire philosophe.

Ainsi un aperçu de cette évolution irrégulière mais toujours en mouvement laisse entrevoir le commencement de bien des éléments nouveaux qui vont bouleverser la conception traditionnelle. Il nous reste à tracer le développement des aspects les plus importants.

NOTES

- 1 Pour la classification de M. Lanson, voir plus haut (p.55).
- 2 Raymond Naves, Le Goût de Voltaire (Paris: Garnier frères), p.289
- 3 Voir plus haut, pp. 9-10
- 4 II,16
- 5 II,8
- 6 II,79
- 7 II,89
- 8 II,93
- 9 Vers "applaudi avec transport" à la première représentation. (Voir II,65).
- 10 II,78
- 11 II,66
- 12 II,79
- 13 II,86 (Voir aussi II,92).
- 14 II,92
- 15 II,77
- 16 Dans le tableau dramatique formé par les personnages du premier acte: "Les sénateurs sont assemblés entre le temple et la maison, devant l'autel de Mars. Brutus et Valérius Publiciola, consuls, président à cette assemblée: les sénateurs sont rangés en demi-cercle. Des licteurs avec leurs faisceaux sont debout derrière les sénateurs".(II,327).
- 17 Voir plus haut, p.42.
- 18 II,458
- 19 En particulier dans ce tableau de l'acte V (II,497): "Sur un côté du parvis on voit, dans l'intérieur du temple de Jupiter, des vieillards et de jeunes enfants qui embrassent un autel; de l'autre côté, la reine, sortant de son palais, soutenue par ses femmes, est bientôt suivie et entourée d'une foule d'Argiens des deux sexes qui viennent partager sa douleur".

- 20 II,465
- 21 II,539
- 22 II,563
- 23 II,593
- 24 II,588
- 25 III,310
- 26 III,355
- 27 III,357
- 28 Cité par Moland, III,370
- 29 III,400
- 30 III,403
- 31 III,419
- 32 Voltaire s'occupait actuellement de l'Anti-Machiavel de Frédéric.
- 33 IV,121
- 34 IV,115
- 35 IV,122
- 36 IV,114
- 37 Père de Tournemine, cité par Moland, III,177
- 38 IV,226
- 39 IV,236
- 40 IV,252
- 41 IV,209
- 42 IV,499
- 43 IV,540
- 44 Avertissement de Moland, IV,482

45 IV, 507

46 IV, 513

47 IV, 516

48 IV, 540

49 IV, 501

50 IV, 501

51 IV, 544

52 IV, 484

53 V, 526

54 V, 541

55 V, 518

56 VI, 261

57 VI, 270

58 VI, 261

CHAPITRE VI

LA TRADITION CLASSIQUE ET LES INNOVATIONS

Ni dans ses préfaces, ni dans ses écrits divers au sujet du théâtre, Voltaire ne s'opposait jamais à l'autorité des règles "fondamentales". Il essayait toujours, à l'en croire, de se plier, dans les tragédies elles-mêmes, à ces lois universelles et nécessaires. Peut-être se croyait-il, en vérité, défenseur de la tradition contre les attaques des "Welches" et les tendances d'un siècle qui commençait à goûter les pièces barbares de Shakespeare. En tout cas il voulait conserver, non seulement la forme, mais les qualités essentielles du classicisme, dont les principales, à son avis, sont la dignité et la simplicité. Ainsi il ne s'écarte guère, pendant toute sa carrière, du style noble et classique, imité de Racine et Corneille, qu'il avait adopté dès la première tragédie, et ses personnages principaux sont presque toujours d'une noblesse irréprochable. La simplicité qu'il admirait chez les Grecs était plus difficile à saisir. On peut distinguer deux interprétations dans son oeuvre: la simplicité d'une intrigue sans épisodes romanesques, dont il ne s'est rapproché que dans les deux tragédies "grecques" de Mérope et Oreste, et la simplicité pastorale des Scythes, où il s'efforce de "mêler les moeurs champêtres avec celles

des cours".¹ Mais dans l'ensemble, c'est la complexité plutôt que la simplicité qui est le premier caractère de la tragédie voltairienne.

En réalité, il ne retient du classicisme que le cadre, dans lequel il peut introduire des innovations importantes sans paraître trop révolutionnaire. Dans Eriphyle, par exemple, où l'on voit les premières tentatives d'introduire le spectacle et le merveilleux, il garde toujours la forme classique--les unités, le style noble et élégant, l'emploi d'un confident et d'une confidente, l'action racontée, qui nécessite de "longues conversations" pour expliquer les circonstances du duel entre Hermogide et Alcméon et de la mort d'Eriphyle. Toutes les nouveautés de Zaïre sont présentées sous le même extérieur traditionnel, quoique l'action commence déjà à tenir lieu d'exposition. Pour éviter une infraction sérieuse des bienséances, Voltaire adopte un compromis extraordinaire: Zaïre, frappée sur la scène par son amant, tombe "dans la coulisse".² On voit le même respect pour les unités et les bienséances dans Alzire, tragédie tendre, romanesque, historique et moralisatrice, qui est aussi loin que possible de la conception classique.

Mais les règles elles-mêmes ne sont pas toujours observées. Sans l'intention de les violer ouvertement, Voltaire s'écarte de plus en plus d'une interprétation stricte. Dans Mahomet, son indication du lieu est des

plus vagues: "La scène est à Mecque". L'action est trop étendue et la succession des événements trop rapide pour ne pas imaginer des changements fréquents. La première scène a lieu devant un autel--

Elle veut me parler sous ces sacrés portiques
Non loin de cet autel de nos dieux domestiques³--

derrière lequel Zopire est frappé, mais dans l'intervalle ce même endroit représente les deux camps opposés, la "prison" de Palmire, et la salle où Zopire reçoit l'ambassadeur de Mahomet. On ne peut non plus imaginer tant de négociations, y compris la conception du meurtre de Zopire, dans l'espace de vingt-quatre heures. Cette tendance s'accroît dans les tragédies spectaculaires de Sémiramis, Olympie et Tancredè, où les "tableaux animés", c'est-à-dire l'action et le spectacle, remplacent la simplicité classique et le système de mettre en récit les événements importants.

En même temps, le tragédien trouve le cadre des premières tragédies trop restrictif pour la présentation des vastes tableaux de mœurs. C'est dans Rome sauvée qu'on peut voir le plus clairement la disproportion entre le sujet et la forme. Voltaire veut dépeindre Rome pendant la crise de ses fortunes. Pour un tel sujet les moyens qu'il commande ne sont guère suffisants. Il reconnaît lui-même les difficultés de traiter "ce sujet de tragédie, qui paraît impraticable, et peu fait pour

les moeurs, pour les usages, la manière de penser, et le théâtre de Paris".⁴ Mais l'innovateur et le moraliste sont plus forts que le défenseur du classicisme; ne pouvant le traiter dans le cadre étroit de la tragédie classique, il abandonne les unités, la simplicité et la concision pour mieux étaler un large canevas de la vie politique de Rome. Cela se montre d'abord dans le nombre des personnages. Il y en a qui intéressent, mais le centre d'intérêt, le vrai personnage central, c'est la cité de Rome. C'est la tragédie historique qui remplace la tragédie psychologique. Comme dans Mahomet, la multiplicité des événements rend absurde la conception de l'unité de temps, tandis qu'un changement de lieu devient nécessaire au quatrième acte.

Le sujet de l'Orphelin de la Chine soulève le même problème de dépeindre une époque et de montrer les procès historiques dans les limites de la tragédie classique. Voltaire est obligé de présenter les effets d'une civilisation ancienne sur ses vainqueurs barbares comme le travail d'un jour et de nous faire croire que le caractère de Gengis-kan peut subir des changements extraordinaires pendant la même période. L'unité de temps est évidemment le plus grand obstacle à la tragédie historique telle que Voltaire la concevait.

Ainsi Voltaire, théoricien classique et dramaturge original, n'a su concilier sa théorie et les besoins

d'une conception nouvelle du théâtre tragique. Il a quelquefois l'air d'un révolutionnaire malgré lui. Sa solution ordinaire, c'est de prêcher les innovations modérées et les vertus classiques, et de passer sous silence les infractions tacites des règles dans les tragédies elles-mêmes. Son classicisme n'est jamais qu'un cadre extérieur, et ce cadre tend à disparaître à son tour au fur et à mesure que les bornes deviennent plus restrictifs.

Parmi les innovations littéraires, la plus évidente est l'élargissement des sujets tragiques. Dans Zaïre et Adélaïde du Guesclin, l'auteur se vantait d'avoir créé un "nouveau genre", la tragédie d'histoire nationale. L'idée n'était pas entièrement neuve, même pour le théâtre français, mais à l'époque où il écrivait Voltaire avait raison de proclamer son originalité. Nous avons déjà fait mention du sujet révolutionnaire de Zaïre, qui traite un épisode des Croisades, et qui réussit à évoquer un peu de la couleur et de l'esprit du moyen âge. En réalité, cette tragédie laisse voir le commencement de deux genres nouveaux, la tragédie tendre et la tragédie d'histoire nationale. De ces deux aspects, c'est la tragédie tendre qui l'emporte. C'est Racine que Voltaire veut imiter, non Shakespeare. Le sujet d'Adélaïde du Guesclin est puisé, lui aussi, dans l'histoire française du moyen âge. Mais les noms des personnages, quelques allusions aux

événements contemporains, et la possibilité de la couleur locale, ne font pas une tragédie historique. Comparez, par exemple, le grand panorama des événements et des moeurs du règne d'Henri IV dans les drames de Shakespeare. C'est que l'intérêt historique est maintenant subordonné au traitement de l'amour: "J'aurais bien voulu parler un peu de ce fou de Charles VI, de cette mégère Isabeau, de ce grand homme Henri V; mais, quand j'en ai voulu dire un mot, j'ai vu que je n'en avais pas le temps....La passion occupe toute la pièce d'un bout à l'autre".⁵

Après Adélaïde, Voltaire abandonne l'histoire nationale en faveur d'une conception plus large, la tragédie de moeurs. Sa première idée était d'opposer, dans ses pièces, deux nations ou deux civilisations dont les moeurs n'avaient pas été présentées sur la scène française. Il y a d'abord, dans Zaïre, le contraste entre les chrétiens et les mahométans. Alzire a pour sujet l'opposition des moeurs primitives et "naturelles" des Américains aux cruautés des Espagnols. L'Orphelin de la Chine aborde la question de l'influence d'une civilisation supérieure sur les conquérants barbares. Ainsi l'élargissement historique et géographique de la tragédie lui permet non seulement de traiter des moeurs et des époques peu connues, mais aussi de discuter les questions philosophiques, morales, politiques et religieuses qui s'en dégagent.

Dans les dernières tragédies, la portée historique et morale s'étend jusqu'aux temps modernes. En face de l'impossibilité de représenter les mœurs contemporaines sur la scène tragique, Voltaire est obligé de les traiter sous la forme allégorique. C'est la méthode des contes appliquée à la tragédie. Qui ne peut reconnaître en effet l'auteur de Candide dans l'Epître dédicatoire en tête des Scythes? "Il y avait autrefois en Perse un bon vieillard, qui cultivait son jardin..."⁶ Ce vieillard joue un rôle important dans la tragédie sous le nom de Sozame, et Obéïde représente évidemment Madame Denis. Les Persans et les Scythes, c'est-à-dire les Français et les Suisses, sont comparés de plusieurs points de vue. Voltaire admire les Suisses, mais il ne veut pas que les Français les imitent, et il n'hésite pas de montrer leurs défauts. Vivant heureux et libres, loin des "superbes ennemis de la simple nature", les Scythes ont toutes les vertus sauf la plus importante--l'humanité. La simplicité de leur religion est contrastée avec "la pompe inutile" de celle des Persans, mais si Voltaire semble préférer la "grossière âpreté" de leurs mœurs aux "attentats commis avec urbanité", il ne peut oublier le sort de Servet et des autres martyres aux mains des Calvinistes. Il s'en ressouvient en imaginant la loi cruelle qui ferait d'Obéïde l'assassine de son amant.⁷ Les derniers mots sont

adressés, non aux Français, mais aux Suisses: "Scythes, que la pitié succède à la justice".⁸

Même contraste entre la civilisation et les moeurs "primitives" dans les Lois de Minos. La pièce est aussi une allégorie politique: "Vous verrez bien que le roi de Crète Teucer est le roi de Pologne Stanislas-Auguste Poniatowski, et que le grand-prêtre est l'évêque de Cracovie; comme aussi vous pourrez prendre le temple de Gortine pour l'église de Notre-Dame de Czenstochova".⁹ Le thème central concerne le pouvoir royal, qui est menacé par la prêtraille, et surtout par des lois anarchiques qui encouragent "l'hydre étouffée" des factions. Les premiers mots de la tragédie dénoncent ces parlements qui "font parler les lois pour agir en tyrans". Voltaire vise évidemment le "liberum veto" des Polonais, par lequel "tout noble est tyran tour à tour", et qui aboutit à la "licence anarchique".

Mais les tragédies de moeurs par excellence sont celles qui révèlent la vie politique et sociale de Rome à la crise décisive de son histoire. L'auteur de Brutus et de la Mort de César reprend ce sujet dans la tragédie de Rome sauvée. En faisant un tableau beaucoup plus vaste que celui des premières entreprises, Voltaire avait pour but de montrer à ses compatriotes la noblesse, la vigueur et l'abnégation des grands Romains. Son

intention, comme il l'explique dans la préface, est "de faire connaître Cicéron aux jeunes personnes qui fréquentent les spectacles". Ce qui s'en dégage, ce n'est pas seulement la vertu de Cicéron, mais un tableau de Rome entière à travers les personnages principaux de l'époque. Voltaire avait raison de souligner cet aspect de son oeuvre:

Les savants ne trouveront pas ici une histoire fidèle de la conjuration de Catalina; ils sont assez persuadés qu'une tragédie n'est pas une histoire; mais ils y verront une peinture vraie des moeurs de ce temps-là. Tout ce que Cicéron, Catalina, Caton, César ont fait dans cette pièce n'est pas vrai; mais leur génie et leur caractère y sont peints fidèlement.¹⁰

On voit dans tous ces personnages l'expression d'un aspect du conflit dramatique, la lutte entre le patriotisme et les factions pendant une période de décadence. De même, dans le Triumvirat, qui en est la suite, Voltaire indique le vrai caractère des tyrans qui remplacent les Caton et les Cicéron, et les conséquences sociales et politiques de leurs actions. Encore une fois, on y voit "l'histoire presque entièrement falsifiée, et cependant les moeurs des Romains, du temps du triumvirat, représentées avec le pinceau le plus fidèle".¹¹ Ainsi, dans la conception voltairienne de la tragédie historique, il s'agit de remplacer la vérité des faits par la "vérité théâtrale", c'est-à-dire de présenter, non l'histoire, mais les moeurs d'une époque.

Les tragédies historiques de Voltaire font, pour ainsi dire, le complément de l'Essai sur les moeurs. Il

choisit presque toujours les époques décisives de l'histoire humaine, et essaie de vivifier, à l'aide de l'intérêt dramatique, les problèmes, les personnages, et surtout les moeurs. S'il est vrai que la couleur locale est quelquefois fort superficielle, si Gengis-kan a l'air d'un marquis français plutôt que d'un conquérant barbare, c'est néanmoins un champ nouveau et très riche qui s'ouvre au théâtre tragique. Outre les grandes époques des histoires grecque et romaine déjà traitées dans la tragédie classique, des tableaux du moyen âge en France et en Europe, de l'Asie aux temps de Mahomet et des invasions tartares, et de l'Amérique sous l'empire des Espagnols, sont présentés pour la première fois sur la scène classique. Comme nous venons de nous rendre compte, un tel élargissement des bornes historiques et géographiques est impossible à concevoir si l'on conserve les unités.

Celles-ci sont atteintes aussi de plusieurs innovations importantes dans la représentation. Dans la théorie, Voltaire propose toujours le même idéal dramatique-- de parler à la fois aux yeux, aux oreilles et à l'âme. Il veut que l'appareil soit subordonné à la beauté des vers, mais que l'action et le spectacle prennent un rôle plus important. Le dramaturge était beaucoup plus révolutionnaire; il avait raison de craindre que ses nouveautés ne détruisent enfin la tragédie classique.

Les premières tentatives, dans Brutus, Eriphyle

et la Mort de César, d'introduire du spectacle, sont assez timides. On voit des tableaux formés de "sénateurs rangés en demi-cercle" ou d'une "foule d'Argiens des deux sexes" qui entourent un autel. Dans la Mort de César, Antoine harangue le peuple romain d'une tribune et montre le corps de César "couvert d'une robe sanglante".

Nous avons déjà signalé les nouveautés vraiment extraordinaires dans la représentation de Sémiramis, mais Voltaire devait attendre le débarrasement de la scène pour achever ses plus grands effets. Tancrède fut dessiné pour un théâtre qui avait subi ce changement essentiel: "Je la crayonnai dès que je sus que le théâtre de Paris était changé, et devenait un vrai spectacle".¹² C'est alors qu'il ose étaler la pompe du moyen âge dans l'appareil et les costumes, de mettre sur la scène une foule de personnages secondaires, et de dérouler sous les yeux des spectateurs des événements qu'on avait autrefois racontés.

Le souci du pittoresque se voit dans la mise en scène romantique du Triumvirat:

Le théâtre représente l'île où les triumvirs firent les proscriptions et le partage du monde. La scène est obscurcie; on entend le tonnerre, on voit les éclairs. La scène découvre des rochers, des précipices, et des tentes dans l'éloignement".¹³

Le grand nombre de personnages secondaires, maintenant indispensables, est composé de "tribuns, centurions, licteurs, soldats", et pour former les tableaux Voltaire emploie son procédé favori de les ranger en demi-cercle

devant les acteurs principaux.¹⁴

Le spectacle ne manque pas non plus à la tragédie "pastorale" des Scythes. Loin des palais et des temples, on se trouve en pleine campagne: "Le théâtre représente un bocage et un berceau, avec un banc de gazon; on voit dans le lointain des campagnes et des cabanes".¹⁵

Hermodan et Indatire entrent sur la scène "couverts de peaux de tigres ou de lions". On assiste à la cérémonie pittoresque d'un mariage devant un autel rustique, tandis que "des filles couronnées de fleurs et des Scythes sans armes font un demi-cercle autour de l'autel".¹⁶ On voit Indatire passer dans le fond du théâtre à la tête d'une troupe de guerriers. Enfin, l'autel, "couvert de crêpe et entouré de lauriers", forme le centre du grand tableau du dernier acte. La tragédie commence vraiment à rivaliser avec l'opéra dans le domaine du spectacle.

Mais c'est en examinant Olympie que l'on se rend compte du gouffre qui sépare la tragédie de Voltaire de celle de Racine. Dans une série de notes, Voltaire réitère ses opinions sur la nécessité du spectacle dans la tragédie pourvu qu'il ne soit pas inutile et ne remplace pas les éléments plus importants. Mais, malgré l'appareil religieux, c'est l'amour de Cassandre et Olympie qui est le véritable sujet, et les grandes scènes de pompe religieuse n'ajoutent rien à cette intrigue amoureuse. Il n'y a point de lutte, comme chez Zaïre,

entre la religion et l'amour; le seul conflit réel est dans le coeur d'Olympie, entre l'horreur qu'inspire le crime contre ses parents et l'amour qu'elle ne peut oublier. Il est évident cependant que le spectacle est essentiel--"Il faut que les situations théâtrales forment des tableaux animés"¹⁷--et que l'auteur croit donner un modèle de la tragédie spectaculaire: "On ne présente cette tragédie aux amateurs que comme une esquisse légère et imparfaite d'un genre absolument nécessaire".¹⁸ En effet, cette tragédie "toute en spectacles", quoiqu'elle ne soit pas la première du genre, en est la plus ambitieuse. A part les personnages principaux, il y a une véritable foule de "prêtres, initiés, prêtresses, soldats, peuple" pour former des tableaux et des cortèges. Avant même que l'action commence, une grande porte s'ouvre et se referme "après avoir laissé voir au spectateur deux longues files de prêtres et de prêtresses couronnées de fleurs, et une décoration magnifiquement illuminée au fond du sanctuaire. L'oeil, toujours curieux et avide, est fâché de ne voir qu'un instant ce beau spectacle..."¹⁹ Le spectateur est bientôt récompensé par une succession de tableaux: le mariage de Cassandre et Olympie, entourés de prêtres et de prêtresses "tous vêtus de robes blanches dont les bouts pendent à terre", Statira révélant son identité à l'hiérophante au milieu de ces mêmes religieux, un "tremblement de terre",²⁰ un duel entre Cassandre et

Antigone empêché par "une foule de peuple",²¹ enfin le grand spectacle du dernier acte, où Olympe se jette dans un "bûcher enflammé".

Voltaire, toujours soucieux de l'effet moral, et voulant sans doute justifier en avance l'emploi de moyens si extraordinaires, fait parler l'hiérophante du

...respect profond qu'inspirent aux mortels
Cet appareil de mort, ce bûcher, ces autels,
Et ces derniers devoirs, et ces honneurs suprêmes,
Qui les font pour un temps rentrer tous en eux-mêmes.²²

Mais en ce qui concerne l'art dramatique, ce ne sont plus des nouveautés isolées, c'est une révolution, un bouleversement des principes sur lesquels est fondée la conception classique.

Innovateur dans la représentation et la portée historique et géographique de son oeuvre, Voltaire ne faisait que suivre les successeurs médiocres de Racine et Corneille dans ses intrigues fortement embrouillées et remplies d'invraisemblances. Comme le théâtre de Crébillon, celui de Voltaire est décidément romanesque. Ses tragédies consistent pour la plupart dans des séries d'aventures surprenantes, en dehors de la vérité et de la nature. Les batailles, les duels, les délivrances, les crimes épouvantables, les déguisements et les méprises rappellent les romans d'aventures plutôt que les tragédies de Racine. Le parricide et l'inceste sont des sujets ordinaires. Dans les intrigues de Zaïre et Tancrede, tout dépend d'un simple malentendu, une

lettre interceptée qui est interprétée à tort. L'auteur d'Alzire n'hésite pas d'abuser la licence dramatique de ne rien expliquer. Cette pièce est, selon Henri Lion, "une merveille d'invraisemblance".²³ De fait, si on l'examine de près, l'intrigue n'est qu'une suite de "reconnaisances" assez invraisemblables. Zamore ne sait même pas qui lui a sauvé la vie et ignore que Gusman est le fils d'Alvarez.

C'est que Voltaire, pourvu qu'il réussisse à nous émouvoir, se soucie^e peu si les moyens sont plus convenables au mélodrame qu'à la tragédie. Aussi peut-on aisément découvrir dans presque tous ses ouvrages des clichés dramatiques empruntés aux théâtres français, anglais et grec, et des coups de théâtre étonnants, dont le coup de canon dans Adélaïde du Guesclin est peut-être le plus célèbre. Ces reconnaissances pathétiques, ces entrées soudaines et imprévues, ces déguisements et ces revenants, enfin tous les éléments romanesques, éloignent la tragédie de plus en plus de la conception classique et mènent directement au mélodrame du siècle suivant.

En effet, la tragédie voltairienne se rapproche déjà, à bien des égards, du drame romantique. Il n'y manque que le mélange des genres et la poésie lyrique. Voltaire appela Zaïre un "roman" et Sémiramis une "espèce de drame". Dans les Scythes, il fait le pas décisif vers le drame en introduisant des personnages principaux qui

ne sont pas "nobles". Cette innovation est reprise dans une "tragédie plus que bourgeoise", les Guèbres.²⁴ Ainsi une règle fondamentale de la tradition classique est abandonnée, parce que "les théâtres ont assez retenti de ces aventures tragiques qui ne se passent qu'entre des souverains, et qui sont de peu d'utilité pour le reste des hommes".²⁵

Les tragédies chevaleresques et exotiques, les tableaux d'histoire nationale, l'introduction du merveilleux, et surtout la découverte du moyen âge, présagent les sujets préférés du théâtre romantique. Le traitement, comme nous venons de voir, n'est pas moins révolutionnaire. La contrainte classique est peu à peu abandonnée en faveur d'un spectacle plus vaste et d'une action qui se déroule sous les yeux des spectateurs. Du reste, Voltaire s'occupe beaucoup, dans les pièces historiques et exotiques, des détails de la couleur locale. Comme Victor Hugo, il veut que la tragédie soit à la fois une peinture vivante des passions et des mœurs et l'illustration d'une thèse.

Enfin, une note personnelle se dégage de plusieurs tragédies. Voltaire veut évidemment s'y dépeindre dans la figure tragique du "grand homme opprimé". L'humanité qui est la leçon de Tanocrède, comme de toutes les tragédies, prend un aspect vivement personnel dans un passage qui fait allusion à ses propres infortunes:

Proscrit dès le berceau, nourri dans le malheur,
 Moi toujours éprouvé, moi, qui suis mon ouvrage,
 Qui d'Etats en Etats ai porté mon courage,
 Qui partout de l'envie ai senti la fureur,
 Depuis que je suis né, j'ai vu la calomnie
 Exhaler les venins de sa bouche impunie,
 Chez les républicains comme à la cour des rois.²⁶

Ce qui intéresse dans l'intrigue banale et conventionnelle des Scythes, c'est l'élément personnel, le portrait idéalisé de Madame Denis, qui regrette la vie à la cour, mais qui veut "se vaincre" pour imiter son "père", et les vers où la voix du vieil "exilé" se fait entendre:

...d'une cour ingrate il était exilé.
 Il est persécuté: la vertu malheureuse
 Devient plus respectable, et m'est plus précieuse;
 Je vois avec plaisir que du sein des honneurs
 Il s'est soumis sans peine à nos lois, à nos moeurs,
 Quoiqu'il soit dans un âge où l'âme la plus pure
 Peut rarement changer le pli de la nature.²⁷

Le héros opprimé, se souvenant en exil de sa vie à la cour et la comparant avec la vie simple et pastorale, devient dans les Guèbres le jardinier sage et compatissant, ennemi de l'Infâme, protecteur des victimes de la persécution. C'est toujours le même mélange curieux de la pièce à thèse et l'autobiographie idéalisée.

Ainsi le disciple de Racine et de Boileau, le défenseur de la théorie classique, se montre dans la pratique l'innovateur le plus hardi du dix-huitième siècle dans le domaine de la tragédie, et un vrai précurseur des dramaturges romantiques. Il a transformé la tragédie classique en introduisant des sujets nouveaux et en créant la tragédie historique et la tragédie à grand spectacle. Enfin, il a développé la tragédie romanesque jusqu'aux bornes du drame romantique.

NOTES

- 1 VI,267
- 2 II,614
- 3 IV,109
- 4 V,205
- 5 III,82
- 6 VI,263
- 7 Voir la note en bas de la page, VI,322.
- 8 VI,331
- 9 XLVIII,210
- 10 V,210
- 11 VI,177
- 12 V,497
- 13 VI,181
- 14 VI,189
- 15 VI,277
- 16 VI,293
- 17 VI,107
- 18 VI,108
- 19 VI,97
- 20 VI,118
- 21 VI,143
- 22 VI,156
- 23 Voir Lion, Tragédies et doctrines dramatiques de Voltaire, pp.109-110

24 VI,483

25 VI,492

26 V,531

27 VI,279

CHAPITRE VII

LA SENSIBILITÉ VOLTAIRIENNE

Voltaire veut avant tout que ses tragédies soient applaudies. Il cherche le succès et, comme il se rend bientôt compte, le moyen le plus sûr de réussir dans ce genre difficile, c'est de s'adresser à la sensibilité du public. Cette considération pratique s'accorde d'ailleurs avec sa conception de la tragédie, dont le premier but doit toujours être de faire couler les larmes. C'est précisément cet art de nous émouvoir qu'il admire dans l'oeuvre de Racine. Seulement, à l'intérêt psychologique et l'analyse des sentiments, Voltaire substitue, comme nous venons de voir, l'intrigue romanesque, le spectacle, et l'art des coups de théâtre. Plutôt que le successeur de Racine, il est, dans les mots de Fernand Brunetière, un "fécond et habile inventeur dramatique, un Scribe ou un Dumas de son temps".¹

Ce qui est remarquable, c'est qu'il a très souvent réussi, que son théâtre lui a valu le titre d'un des grands maîtres de la sensibilité du dix-huitième siècle, et que plusieurs pièces sont encore capables--surtout à la représentation--de nous toucher aujourd'hui. Les critiques contemporains sont d'accord sur ce point. Zaire, selon Laharpe, n'est rien moins que "la plus touchante de toutes

les tragédies qui existent".² L'éloge de Jean-Jacques Rousseau est encore plus significatif: "De toutes les tragédies qui sont au théâtre, nulle autre ne montre avec plus de charme le pouvoir de l'amour et l'empire de la beauté".³

Pour dépasser Racine et pour plaire à un public qui commençait à goûter la comédie larmoyante et les romans de Marivaux, Voltaire s'efforçait d'inventer de nouvelles situations pathétiques. Sa vraie originalité à cet égard est d'avoir reconnu que l'amour n'est pas le seul intérêt tragique capable d'éveiller la tendresse, et que ce sujet rebattu est lui-même susceptible d'un traitement nouveau.

Dans Eriphyle, par exemple, apparaît un caractère nouveau, emprunté peut-être aux drames de Shakespeare. Eriphyle est bien différente des héroïnes fières et stoïques de la tragédie classique. Elle reconnaît le "coupable amour" de sa jeunesse:

C'est cet âge fatal et sans expérience,
Ouvrert aux passions, faible, plein d'imprudence;
C'est cet âge indiscret qui fait tout mon malheur.⁴

Ses malheurs, avoue-t-elle, sont le prix de sa tendresse. Sa faiblesse contre les coups du destin, son hésitation, ses larmes, ses appels inutiles aux dieux, excitent la pitié plutôt que l'admiration. Zaïre est accablée, elle aussi, sous le poids de son destin. D'un naturel tendre et naïf, "elle est dans l'âge heureux où règne l'innocence".⁵ Elle possède la force, mais surtout la faiblesse, d'une

femme, et l'on peut très bien comprendre la passion qu'elle inspire au coeur d'Orosmane. Dans la lutte entre l'amour et son devoir envers ses parents et sa religion, c'est sa "faiblesse", c'est-à-dire l'amour, qui remporte la victoire.

Cette tragédie, à laquelle on donna le titre ironique de "tragédie chrétienne", révèle une autre source nouvelle de la sensibilité. Tout en attaquant les fondements de la religion chrétienne dans ses pièces, Voltaire n'hésite pas d'exploiter son côté sensible. Il y a des passages et des épisodes qui semblent pressentir le christianisme sentimental de Chateaubriand, et l'auteur saisit l'occasion pour ajouter au pathétique de la situation.

Dans Alzire, la religion sentimentale ou, pour employer le terme plus exacte de Voltaire, "l'humanité", domine la pièce d'un bout à l'autre. Les larmes de Zamore en reconnaissant Alvarez, à qui il a sauvé la vie, en sont l'attribut distinctif:

Ne cache point tes pleurs, cesse de t'en défendre;
C'est de l'humanité la marque la plus tendre,
Malheur aux coeurs ingrats, et nés pour les forfaits,
Que les douleurs d'autrui n'ont attendris jamais! ⁶

On peut comparer cette éloge de la pitié sociale avec la remarque d'Alzire:

Ne puis-je voir enfin ces captifs malheureux,
Et goûter la douceur de pleurer avec eux?⁷

et les derniers mots de Gusman à son assassin: "Tout vous est pardonné, puisque je vois vos pleurs..."⁸ En fait,

dans tout le cinquième acte, Voltaire retire le maximum de sensibilité d'une situation des plus pathétiques. C'est un mélange habilement agencé de tous les éléments les plus sûrs: l'amour, les remords, la reconnaissance, la nature et l'humanité. Les malheurs d'Alzire, accusée d'être complice dans le meurtre de son époux, touchent "les coeurs nés pour la haine". Même Gusman, type achevé de l'Espagnol cruel, "porte un coeur sensible" et est capable d'être converti à l'humanité qu'il dédaigne:

Gusman fut inhumain, je le sais, j'en frémis;
 Mais il est ton époux, il t'aime, il est mon fils:
 Son âme à la pitié se peut ouvrir encore.⁹

A part la portée sentimentale de sa propagande, la source la plus féconde de la sensibilité voltairienne est la "nature", qui signifie toujours, à propos de son théâtre, l'affection du sang. En s'écartant de l'amour épisodique et galant en faveur des sentiments "naturels", Voltaire croyait renouveler les "vrais sujets" de la tragédie grecque. Dans Mérope, Sémiramis et l'Orphelin de la Chine, c'est l'amour maternel qui fait couler les larmes. Il avait déjà esquissé, dans Eriphyle, le portrait d'une mère "coupable", pour qui ce sentiment est plus fort que l'amour, et qui expire enfin dans les bras de son fils. Mais c'est dans Mérope que Voltaire réussit à élever à des proportions vraiment héroïques cet instinct naturel. Après Racine, nul n'a mieux su le peindre. Mérope est l'expression même de la tendresse maternelle

et de la force qui en découle. "Pour son fils seulement Mérope avait vécu".¹⁰ Le trône ne l'intéresse que comme l'héritage de Cresphonte: "Si je n'ai plus de fils que m'importe un empire!"¹¹ Incapable de cacher son émotion à sa vue, elle ne peut dissimuler un instant, même pour lui sauver la vie. Elle représente la "force inconnue" de cette vertu naturelle, à laquelle s'opposent la crainte et le "vil intérêt" symbolisés dans le personnage de Polyphonte.

Idamé, dans l'Orphelin de la Chine, appartient à cette ligne d'héroïnes voltairiennes qui révèlent la nature dans son aspect le plus touchant:

Tout semblait annoncer, par ce grand caractère,
Le cri de la nature, et le coeur d'une mère.¹²

Avant son mariage elle avait ressenti un mouvement sympathique pour Gengis-kan, mais sa fidélité n'est jamais en question. Sa lutte intérieure est plutôt entre son instinct maternel et son devoir envers l'empereur. Son époux, patriote fanatique d'après le modèle de Brutus, n'avait pas hésité de sacrifier son fils pour sauver le fils du roi. Son devoir "fait taire la nature", et il exhorte sa femme de suivre son exemple. "Vous êtes citoyenne", lui dit-il, "avant d'être mère".¹³ Mais pour Idamé, dont la grandeur d'âme égale celle de son mari, la nature est plus puissante même que le devoir. "La pitié maternelle" est sa "seule faiblesse". En effet, ses larmes de mère éperdue éveillent la compassion des soldats tartares:

De pitié malgré nos cœurs étaient surpris,
Et nous nous étonnions de nous voir attendris.¹⁴

Dans Mahomet la force mystérieuse et irréprouvable de la nature, en ce cas l'amour paternel, se révèle d'abord dans l'émotion profonde et inexplicable qu'éprouve Zopire en présence de Palmire:

Je ne sais quel penchant pour cette infortunée
Remplit le vide affreux de mon âme étonnée,¹⁵

et plus tard devant Séide:

Hélas, plus je lui parle, et plus il m'intéresse?
Son âge, sa candeur, ont surpris ma tendresse.
Se peut-il qu'un soldat de ce monstre imposteur
Ait trouvé malgré lui le chemin de mon cœur?¹⁶

Tout cela prépare la scène de reconnaissance au quatrième acte, où Palmire et Séide apprennent trop tard l'identité de leur victime. C'est une situation toute faite pour "déchirer le cœur" du spectateur.

Même mélange d'horreur et de tendresse "naturelle" dans les tragédies de Tancrede et des Guèbres. Argire, doux chevalier qui "hait la rigueur" et qui est obligé de voir sa fille condamnée à une punition terrible, excite la sensibilité d'une façon pareille. Il fait entendre, lui aussi, la voix de la nature, élément maintenant indispensable de la tragédie voltairienne. "C'est la nature pure", écrit l'auteur. En effet ce rôle de vieillard attendrissant qu'on retrouve dans la plupart des tragédies à partir de Zaire, est celui que Voltaire aimait à réserver pour lui-même. En auteur ou en comédien, il croyait toujours que la tendresse était son fort.

Dans Adélaïde du Guesclin, il s'agit encore une fois du triomphe de la vertu par la sensibilité. Vendôme, devenu presque fou de jalousie, renie les liens du sang: "Un frère assassiné! Quel bonheur!"¹⁷ Mais au comble même de sa fureur, il "se rend" à la nature et au souvenir des "tendresses passées", et ses remords sont aussi passionnés que son amour:

Ennemi de l'Etat, factieux, inhumain,
Frère dénaturé, ravisseur, assassin,
Voilà quel est Vendôme!¹⁸

Voltaire réunit tous ces aspects de l'instinct naturel dans la tragédie d'Oreste. Les personnages principaux sont tous vivement affectés des liens de parenté. L'impétueuse Electre, qui ne peut jamais oublier que sa mère est l'épouse du tyran Egisthe, regrette ses emportements: "La nature en mon coeur est toujours entendue".¹⁹ Pour Oreste, la voix de la nature est plus sacrée que les dieux:

Le ciel menace en vain, la nature l'emporte;
Un dieu me retenait; mais Electre est plus forte.²⁰

Mais c'est le rôle de Clytemestre qui est le plus intéressant, le plus pathétique et le plus tragique. Le conflit dans son âme entre la nature et l'intérêt symbolise le conflit extérieur entre Oreste et Egisthe:

La nature un moment jette un cri qui l'alarme;
Mais bientôt, dans un coeur à la raison rendu,
L'intérêt parle en maître, et seul est entendu.²¹

Ce duel intérieur entre la mère et la reine, révélé et développé avec beaucoup d'art, continue jusqu'à la fin,

où Clytemnestre court sauver son fils et meurt en essayant de sauver son époux.

Ainsi, dans les tragédies de Voltaire, il n'est pas seulement question de dépeindre des amants malheureux. La sensibilité voltairienne, qui répondait parfaitement aux besoins de son public, provient d'une recherche continue de nouvelles situations attendrissantes, et surtout de sa maîtrise des moyens les plus efficaces de les présenter sur la scène. Son idéal d'ailleurs reste toujours la tragédie sans intérêt amoureux. Dans la Mort de César, Rome sauvée et Mahomet, il y substitue la politique ou la propagande. Dans Eriphyle c'est la terreur, dans Mérope et Oreste la nature, qui le remplace. Cependant l'amour joue un rôle très important dans bien des tragédies; il en parle beaucoup dans les préfaces. Pour comprendre les rapports entre sa théorie et sa pratique et pour déterminer sa contribution à cet égard au développement de la tragédie, il faut examiner les pièces qui le traitent.

Voltaire réclame en particulier contre l'amour épisodique qui, n'étant pas le centre d'intérêt, dégénère nécessairement, à son avis, en galanterie, sujet plus convenable à la comédie qu'à la tragédie. Sa première tragédie est un exemple frappant, comme il l'avoue lui-même, du défaut qu'il voulait éviter. L'intérêt dramatique d'Oedipe est partagé entre l'amour de Philoctète et Jocaste, qui remplit les deux premiers actes, et les

malheurs d'Oedipe, le véritable sujet. Il y a là en réalité deux intrigues nettement séparées. On peut citer d'autres tragédies--Brutus par exemple, et les Scythes-- où un sujet amoureux qui doit être le centre d'intérêt ne joue en effet qu'un rôle secondaire.

Et en dépit de ses réclamations constamment répétées, Voltaire n'a pas entièrement réussi à bannir la galanterie. En particulier, l'amour galant s'accorde mal avec le caractère de Gengis-kan dans l'Orphelin de la Chine. L'auteur lui-même reconnaît ce qu'il y a de comique dans la situation de ce conquérant "sauvage" épris de sa victime. "Gengis", dit-il, non sans raison, "c'est Arlequin poli par l'amour".²² Dès l'arrivée d'Idamé, il est le prisonnier de son amour, et sa première déclaration est du meilleur ton parisien:

Un poison tout nouveau me surprit en ces lieux;
La tranquille Idamé le portait dans ses yeux:
Ses paroles, ses traits, respiraient l'art de plaire.
Je rend grâce au refus qui nourrit ma colère;
Son mépris dissipa ce charme subonheur,
Ce charme inconcevable, et souverain du coeur.²³

Mais l'amour est plus puissant que son autorité, et pour comble de malheur, le conquérant du monde devient jaloux, et sa jalousie l'occupe bien plus que ses conquêtes. Malgré le refus d'Idamé, sa conduite envers elle n'est point barbare. Il ne veut pas, dit-il, "user de violence":

Mais quel bonheur honteux, cruel, empoisonné,
D'assujettir un coeur qui ne s'est point donné.²⁴

Selon la théorie, l'amour dans la tragédie doit être "une passion véritablement tragique, regardée comme une faiblesse, et combattue par des remords".²⁵ On peut tracer dans les premières tragédies un développement irrégulier vers une conception bien différente. Dans Oedipe, l'amour est regardé comme une "faiblesse" contraire à la raison. Philoctète, amoureux de Jocaste, est néanmoins une âme "éclairée", dont le coeur est "vainqueur de soi-même". Même combat victorieux de la part de Jocaste:

Ne crois pas que mon coeur
De cet amour funeste ait pu nourrir l'ardeur:
Je l'ai trop combattu.²⁶

Elle parle du "poison" de la passion, des "lâches soupirs" et des "discours vulgaires" des "amants ordinaires".

Il n'y a aucun élément de tendresse non plus dans les relations entre Titus et Tullie. Il s'agit encore de la maîtrise de soi, du conflit dans l'âme de Titus entre les sens et la raison. Titus "craint d'être sensible".²⁷ Il craint surtout le "dangereux poison" et les "lâches tendresses" de cette faiblesse qu'inspire l'amour. Un moment seulement il se rend à son influence, et cette soumission est fatale:

Mais, ce moment passé, mes remords infinis
Ont égalé mon crime et vengé mon pays.²⁸

Hermogide, dans la tragédie d'Eriphyle, est la personnification même de la théorie que l'amour est une faiblesse qui amollit l'âme et entraîne des conséquences fatales. Sa seule passion est "la soif de la grandeur":

Hermogide amoureux! ah! qui veut être roi
Ou n'est pas fait pour l'être, ou n'aime rien que soi.²⁹

Mais le caractère d'Eriphyle, comme nous avons signalé, porte déjà les marques de la sensibilité vertueuse de Zaire; elle est faible, et c'est précisément sa faiblesse qui nous intéresse et nous émeut.

Marianne est la première esquisse d'une série de tragédies où l'amour est vraiment le centre de l'intérêt. Dans le personnage d'Hérode on voit pour la première fois le "pouvoir suprême" de la grande passion. "Que ne peut point sur moi", avoue-t-il, "l'amour qui m'a vaincu".³⁰ Sa "conversion" à l'humanité, qui présage celles de Gusman et de Gengis-kan, représente le triomphe de l'amour sur un naturel cruel et impitoyable. En l'encourageant, Idamas indique la "leçon" de la pièce, et ces deux vers marquent aussi le commencement d'une nouvelle conception du rôle de la sensibilité amoureuse:

Seigneur, daignez m'en croire; une juste tendresse
Devient une vertu, loin d'être une faiblesse.³¹

Le point décisif de son évolution est la représentation de Zaire. "Vous vous serez aperçu", dit l'auteur, "en essayant dans votre imagination les sujets que vous vous proposiez, qu'il y en a toujours qui se fait faire malgré qu'on en ait. Le goût se détermine tout seul vers le sujet pour lequel on se sent le plus de talent".³² Dans Zaire, Voltaire l'avait trouvé: "Jamais je n'ai travaillé avec tant de vitesse. Le sujet m'entraînait,

et la pièce se faisait toute seule. J'ai osé enfin traiter l'amour, mais ce n'est pas l'amour galant et français..."³³ C'est en effet l'amour passionné, mais tendre et pur, une passion irrésistible, triomphant de tous les obstacles de race, de sang et de religion. "Tous tes chrétiens", s'écrie Orosmane dans la dernière situation tragique, "n'en parleront jamais sans répandre des pleurs".³⁴ Voltaire se contente d'observer que les spectateurs, du moins, en étaient profondément touchés:

Des larmes même ont offusqué
Plus d'un oeil, que j'ai remarqué
Pleurer de l'air le plus aimable.³⁵

L'amour de Zaïre est plus fort que le devoir et la religion. Dans Adélaïde du Guesclin, cette passion domine tout, même la nature et l'ambition politique. Seul Coucy, "plus soldat que tendre", peut dompter ses passions. Mais Adélaïde aime Nemours de la façon la plus tendre:

Séparés l'un de l'autre, et sans cesse présents,
Nos coeurs de nos soupirs étaient seuls confidents.³⁶

Son amant est également amoureux et constant. En attaquant Lille, il ne se soucie ni de la gloire ni de sa patrie: il cherche sa maîtresse. Vendôme, "tendre mais emporté", montre, comme Orosmane, les excès d'une passion qui le fait oublier, non seulement l'honneur, mais les liens les plus sacrés de la nature. Enfin, dans Olympie, l'amour est présenté comme un pouvoir souverain, qui triomphe de la religion, de l'intérêt, de la nature et de la mort elle-même.

Ainsi, partant de la conception classique de l'amour comme un défaut contraire à la raison, Voltaire arrive à la peinture de l'amour tout-puissant, romantique et éternel, tel qu'il paraît par excellence dans Tanocrède. Comme la tragédie historique, romanesque et spectaculaire, la tragédie tendre se rapproche, elle aussi, de la conception romantique.

NOTES

- 1 F. Brunetière, Les Epoques du théâtre français, 1636-1850, (Paris: Hachette, 1892), p.258
- 2 II, 534
- 3 II, 614
- 4 II, 466
- 5 II, 600
- 6 III, 399
- 7 III, 408
- 8 III, 435
- 9 III, 417
- 10 IV, 223
- 11 IV, 201
- 12 V, 323
- 13 V, 316
- 14 V, 325
- 15 IV, 109
- 16 IV, 140
- 17 III, 129
- 18 III, 130
- 19 V, 99
- 20 V, 139
- 21 V, 129
- 22 V, 356
- 23 V, 322
- 24 V, 332

25 II, 324

26 II, 72

27 II, 337

28 II, 379

29 II, 463

30 II, 196

31 II, 195

32 XXXIII, 305

33 XXXIII, 273

34 II, 617

35 II, 540

36 III, 87

CHAPITRE VIII

LA PROPAGANDE DANS LES TRAGÉDIES

Il n'y a pas à douter que Voltaire a voulu faire de la tragédie non seulement une "école de la vertu", mais aussi un instrument de la propagande qui domine presque tous ses autres ouvrages. Cette propagande, comme on a tant de fois répété, dépend étroitement des circonstances, et par conséquent, malgré l'unité réelle de la pensée voltairienne, comporte quelques contradictions. On les retrouve un peu partout dans les tragédies, en particulier dans son traitement des grandes questions philosophiques de l'époque, telles que l'existence et la nature de Dieu, ou les effets moraux de la civilisation. Comme nous allons voir, le tragédien, aussi bien que le polémiste, est capable de soutenir deux thèses apparemment opposées.

Voltaire se sert de plusieurs méthodes pour disséminer ses idées critiques et philosophiques dans le théâtre. Oedipe est un exemple très clair de l'emploi des maximes isolées, petits discours faciles à retenir et à tendance nettement critique, dont le spectateur pourrait aisément saisir la signification. Qui n'aurait pas compris les allusions aux oracles ou à la fourberie des prêtres? Si l'on oublie les malheurs de Jocaste, on se souvient de telle sentence audacieuse:

Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense,
Notre crédulité fait toute leur science.¹

Brutus marque le début d'un genre plus complexe, où les maximes font partie d'une discussion autour d'un seul thème--la liberté politique. Dans Mahomet, le but de Voltaire n'est plus de montrer le pour et le contre, mais d'inculquer une leçon, et la pièce à thèse remplace la tribune. La plupart des tragédies voltairiennes sont construites de cette façon. Il y en a aussi, comme nous avons déjà remarqué, qui font allusion aux choses du jour et aux personnages contemporains, et qu'on pourrait désigner tragédies allégoriques ou pièces à clef. Telles sont les Scythes et les Lois de Minos. Enfin, dernière ressource d'un auteur qui trouvait de plus en plus difficile de faire jouer ses ouvrages, et qui par suite commençait à s'adresser plutôt aux lecteurs qu'aux spectateurs, Voltaire prenait les sujets de quelques tragédies à partir d'Olympie moins pour faire une pièce de théâtre que pour y ajouter un livre de notes. C'est la méthode de Bayle appliquée au théâtre.

Cependant, on ne saurait rapprocher tout à fait les tragédies et l'oeuvre polémique. Voltaire se propose toujours un but moral, mais c'est souvent l'intrigue qui dicte la "leçon". Si l'on cherche une leçon dans Oedipe, par exemple, c'est que la vertu est impuissante devant les forces de la destinée, dont le dessein impitoyable se révèle par l'intermédiaire des initiés superstitieux-- conclusion profondément pessimiste et contraire aux opinions du jeune auteur. Il est bien difficile aussi

de réconcilier l'"instruction" de Sémiramis² avec la philosophie d'Alzire. Le seul aspect qui les réunit, c'est la croyance en Dieu, dans Alzire le Dieu de la clémence, dans Sémiramis le Dieu de la vengeance. Mais comment expliquer son insistance sur la morale "sévère" de celle-ci? C'est que Voltaire voulait à tout prix faire de sa tragédie une "école de la vertu", quand même la nécessité dramatique lui serait en pratique plus importante que la philosophie. En auteur tragique, il a besoin d'un dieu vengeur, surtout dans les tragédies telles que Sémiramis, où il veut exciter la terreur.

De ces contradictions, et de la complexité même de ses idées, il en résulte assez souvent une confusion de but. La leçon de l'Orphelin de la Chine est claire: c'est le triomphe de la vertu sur la force. Mais est-ce l'effet de la "nature", de l'amour, de la civilisation, ou du patriotisme héroïque? On ne sait même pas qui en est le personnage principal. Est-ce l'histoire de Gengis ou de l'orphelin?

Mais, à ces réserves près, on peut discerner dans l'oeuvre tragique de Voltaire toute une philosophie, à la fois critique et positive, d'une portée très étendue et, par moments, fort audacieuse. Ce qu'il prêche au fond c'est la bienfaisance, la "grandeur d'âme", les vertus de la pitié, de la modération, de la tolérance--en un mot, l'humanité. Le modèle de cette tragédie de philosophie sentimentale est Alzire, où l'on entend la voix authentique

de son créateur dans le personnage d'Alvarez:

Soyez homme et chrétien, pardonnez à Zamore.
Ne pourrai-je adoucir vos inflexibles moeurs?
Et n'apprendrez-vous point à conquérir des coeurs?³

La clémence, la "douceur", la bonne morale, ces qualités dont Alvarez est l'exemple vivant, sont l'essentiel du christianisme, comme de toutes les religions, mais rarement pratiquées par les "brigands" de l'Europe:

Allez, la grandeur d'âme est ici le partage
Du peuple infortuné qu'ils ont nommé sauvage.⁴

Le but de Voltaire est donc celui de Diderot--
"d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice".⁵ Le plus grand vice, celui qu'il ne cesse pas de dénoncer sous n'importe quel semblant, c'est la cruauté. Dans Zaïre, la vertu "inhumaine" de Nérestan, chrétien sincère mais trop zélé, entraîne la mort de sa soeur. Dans Tancredé et les Lois de Minos, Voltaire ose attaquer non seulement le meurtre judiciaire, mais l'inaction et la curiosité malsaine du peuple, qui aime à contempler le spectacle de la misère humaine:

Le peuple, impatient de cette mort cruelle,
L'attend comme une fête auguste et solennelle.⁶

C'est son humanité qui le fait protester contre l'éloge des "héros" de la légende grecque:

La Grèce a des héros, mais injustes, cruels,
Insolents dans le crime, et tremblants aux autels.
Ce mélange odieux m'inspire trop de haine.
Je chéris la valeur, mais je la veux humaine.⁷

C'est son humanité, et en particulier sa conception de la valeur de la vie humaine et sa détestation des superstitions

cruelles, qui le fait réclamer plus vivement encore contre les sacrifices religieux. Il y consacre une longue note dans laquelle il trace leur histoire depuis les Phéniciens jusqu'au dix-huitième siècle. Son but est évidemment de montrer que cette espèce de "meurtre légitime" n'a point disparu et que quelques lois françaises, de même que les lois de Minos, doivent être abolies.⁸

Cependant le fanatisme n'est pas la source unique de la cruauté des hommes. Les mêmes sentiments généreux guident sa condamnation des proscriptions du triumvirat, et c'est Octave qui subit à la fin la juste punition des tyrans cruels--de vivre dans une atmosphère de haine et de crainte:

Le cruel est hai, j'en fais l'expérience;
 Je suis puni déjà de ma toute puissance;
 A peine je gouverne, à peine j'ai goûté
 Ce pouvoir qu'on m'envie, et qui m'a tant coûté.
 Tu veux régner, Octave, et tu chéris la gloire,
 Tu voudrais que ton nom vécût dans la mémoire;
 Il portera ta honte à la postérité.
 Etre à jamais hai! Quelle immortalité!⁹

En effet, on peut mesurer le progrès du sentiment humain en comparant à cet égard les tragédies de Voltaire avec celles de Racine et Corneille. Dans son examen de Zaire, Brunetière a signalé la différence capitale. Chez Racine, la mort n'est qu'un accident, et "une foule de choses pouvaient valoir mieux que la vie". Mais, "avec Voltaire, pour toutes sortes de raisons, le prix de la vie humaine croissant, la grande affaire de la vie devient d'éviter la mort, et par conséquent, l'effroi de

la mort, à son tour, devient la grande source du pathétique".¹⁰
 Aussi fait-il vivement sentir l'horreur d'Aménaïde en face
 d'une mort cruelle dans les scènes de Tanocrède où elle
 attend l'exécution. Elle connaît très bien l'énormité du
 sacrifice qu'elle va faire:

Des liens, des bourreaux...Ces apprêts d'infamie!
 O mort! affreuse mort! puis-je vous soutenir?
 Tourments, trépas honteux...tout mon courage cède.¹¹

Les héroïnes voltairiennes sont presque toujours des
 victimes innocentes des circonstances. Elles sont trop
 humaines, trop "faibles" pour chercher volontiers la
 mort comme la solution de leurs difficultés ou la
 justification de leur honneur.

Etant donné cette conception de la valeur de la
 vie humaine, il s'ensuit que la guerre est un mal abominable.
 Voltaire réclame en particulier contre l'emploi des
 soldats mercénaires:

...j'abhorre
 Ce mercenaire usage, et ces hommes cruels
 Gagés pour se baigner dans le sang des mortels.¹²

Le "métier cruel et vil" des guerriers qui "font toujours
 tous les maux qui leur sont ordonnés" révolte son humanité.
 Tous les conquérants, quel que soit le prétexte de leur
 agression, sont également haïssables:

Exterminez, grands dieux, de la terre où nous sommes,
 Quiconque avec plaisir répand le sang des hommes.¹³

Les conquistadores d'Alzire sont des "monstres désaltérés
 dans le sang des mortels,/Qui dépeuplent la terre" sous
 le prétexte de convertir les habitants.¹⁴ Dans Méropé,

il dépeint le "fruit malheureux de nos guerres civiles":

La justice est sans force; et nos champs et nos villes
Redemandent aux dieux, trop longtemps négligés,
Le sang des citoyens l'un pour l'autre égorgés.¹⁵

Si la cruauté est le vice qu'il condamne le plus,
la tolérance est la vertu principale qu'il s'efforce
d'inculquer. La leçon de Mahomet, c'est le "danger du
fanatisme", qui mène au crime et aux horreurs de la guerre
civile. Les Guèbres ont pour but de montrer les effets de
l'intolérance: les citoyens respectables "forcés au crime"
et devenus rebelles et fanatiques:

O rigueurs tyranniques!
Ce sont vos cruautés qui font les fanatiques.¹⁶

D'ailleurs, c'est à Dieu seul de punir les hérétiques:

A ses illusions si le ciel l'abandonne,
Le ciel peut se venger; mais que l'homme pardonne.¹⁷

Les arguments politiques contre la tolérance ne sont point
valables; un dissident peut être bon citoyen et sujet
fidèle du roi:

...un sujet gouverné par l'honneur
Distingue en tous les temps l'Etat de sa croyance.
Le trône avec l'autel n'est point dans la balance.
Mon coeur est à mes dieux, mon bras à l'empereur.¹⁸

Du reste, l'intolérance est contraire à l'esprit de la
vraie religion, le culte du "Dieu de la bonté", et Alzire,
qui prêche ses bienfaits, renforce la même leçon--que
l'oppression n'accomplit rien:

Mais les coeurs opprimés ne sont jamais soumis,
J'en ai gagné plus d'un, je n'ai forcé personne.¹⁹

On a beaucoup parlé de la critique audacieuse de
la religion dans les pièces de Voltaire. On n'a pas assez

remarqué que le traitement de ce sujet est complexe et ne se borne pas à des boutades dirigées contre la superstition et les prêtres. Ce sont celles-ci pourtant qui sautent aux yeux dans les premières tragédies. Les oracles, les prodiges, les "faux miracles", la crédulité du peuple sont ridiculisés ou vivement condamnés un peu partout dans son oeuvre. Les prêtres sont représentés en général comme des fourbes cruels et orgueilleux, profitant de la foi naïve de leurs victimes. Selon le mot de l'auteur, les Guèbres sont une pièce "fondée sur l'horreur que la prêtraille inspire".²⁰ Les prêtres sont des tyrans hautains:

Affecter avec nous l'ombre de l'égalité,
C'est offenser des dieux la loi terrible et sainte;
Elle exige de vous le respect et la crainte:
Nous seuls devons juger, pardonner, ou punir,
Et César vous dira comme il faut obéir.²¹

Leur conception de la religion leur "défend une fausse pitié":

Ni le sexe, ni l'âge
Ne peut fléchir les dieux que l'infidèle outrage.²²

Ils sont des fourbes qui "font parler" les dieux, et leur seule vertu est une "âpre austérité/Qu'un faux zèle honora du nom de pitié".²³ Voltaire s'attaque surtout à leur influence politique et à leur pouvoir presque illimité de faire le mal:

Ils sont maîtres des lois dont ils sont interprètes;
On n'écoute plus qu'eux; nos bouches sont muettes:
On leur donne le droit de juges souverains,
L'autorité réside en leurs cruelles mains...²⁴

Pour faire ressortir les crimes de ces ministres des "dieux de l'inhumanité", Voltaire rappelle les qualités des prêtres idéaux, dont il avait déjà donné le portrait dans plusieurs tragédies. Un véritable homme de Dieu ne connaît ni l'orgueil ni la cruauté, et ne se mêle point des affaires de l'Etat:

...je ne veux désormais
 Dans les prêtres des dieux que les hommes de paix,
 Des ministres chéris, de bonté, de clémence,
 Jaloux de leurs devoirs, et non de leur puissance;
 Honorés et soumis, par les lois soutenus,
 Et par ces mêmes lois sagement contenus;
 Loin des pompes du monde enfermés dans leur temple,
 Donnant aux nations le précepte et l'exemple.²⁵

Un tel modèle serait le Grand-Prêtre de Sémiramis, qui n'est ni fourbe ni intrigant, mais qui se contente de vivre "obscur et solitaire, / Renfermé dans les soins de son saint ministère",²⁶ ou l'hiérophonte d'Olympie, dont le seul but est de servir son Dieu.

Mais la propagande contre la superstition et l'Infâme n'est qu'un aspect du traitement de la religion dans la tragédie voltairienne. Mahomet est une étude approfondie des rapports entre la religion et la tyrannie. Dans Zaire et Alzire, Voltaire cherche à montrer que l'essentiel du christianisme n'est point son dogme, mais son éthique, et que cette morale est le fonds commun de toutes les religions. Il semble appuyer sur l'argument de Bayle que la religion n'est qu'un accident de naissance ou de milieu:

Je suis né dans un pays où l'on croit à Dieu.

Je le vois trop, les soins qu'on prend de notre enfance
 Forment nos sentiments, nos moeurs, notre croyance.²⁷

Ainsi Orosmane est aussi noble que les meilleurs chrétiens:

Généreux, bien-faisant, juste, plein de vertus,
 S'il était né chrétien, que serait-il de plus?²⁸

Dans Alzire, si Alvarez est l'interprète du "vrai"
 christianisme, ce sont les Américains qui possèdent la
 "grandeur d'âme", vertu suprême dont l'auteur parle dans
 la préface. Alzire elle-même est le "modèle" du sauvage qui
 l'atteint en suivant les lois de la nature. Pour elle, la
 vertu est toujours plus importante que sa nouvelle religion:

Je connais mal peut-être une loi si nouvelle;
 Mais j'en crois ma vertu, qui parle aussi haut qu'elle.²⁹

Le spectacle religieux d'Olympie donne à Voltaire l'occasion
 de remarquer, dans une note, que les principales cérémonies
 et croyances religieuses--la confession, le repentir,
 l'immortalité de l'âme, l'idée d'un Dieu unique--étaient
 déjà connues par toute l'antiquité sauf "le peuple
 grossier des Juifs".³⁰

Le problème fondamental, cependant, celui qui
 occupe le premier plan de bien des tragédies, c'est la
 nature de Dieu. On voit très bien l'embarras du tragique
 déiste. Voulant affirmer sa croyance en un Dieu qui
 serait l'expression des plus hautes vertus de la charité,
 la clémence et la compassion, il est néanmoins obligé de
 supposer soit une providence injuste ou indifférente, qui
 punit les innocents avec les coupables, soit une divinité

impitoyable. Sa solution dans Sémiramis et Oreste, c'est de tirer une leçon "sévère", en suggérant qu'un Dieu vengeur surveille nos crimes les plus secrets. Les "tyrans éternels" d'Oreste gouvernent par la crainte et demandent l'obéissance aveugle de leurs "sujets". Clytemnestre "semblait les craindre, et non les adorer".³¹ Oreste lui-même, qui est l'instrument de leur vengeance, les craint plutôt qu'il ne les adore:

A quel prix, dieux puissants, avons-nous reçu l'être?
N'importe. Est-ce à l'esclave à condamner son maître?
Obéissons, Pammène.³²

Dans Mahomet, le conflit entre ces deux conceptions opposées de la divinité devient le sujet de la tragédie, et le coeur de Séide le champ de bataille. La loi du dieu de Mahomet, c'est la soumission aveugle à l'autorité. Quand la voix de la nature et de l'humanité s'y oppose, laquelle doit-on suivre?

Un autre dieu, peut-être, a retenu mon bras.

.....
A mon coeur éperdu l'humanité parlait.³³

La réponse de Séide constitue à la fois sa tragédie personnelle et la leçon morale de la pièce. Après un long débat intérieur, les "saintes fureurs" étouffent la voix de la pitié et le fanatisme seul est entendu.

Cependant, l'éternel problème de l'injustice divine subsiste, et l'indécision de l'auteur se révèle parfois dans des conclusions confuses ou contradictoires. "Rien n'est plus pie", selon Voltaire, que la tragédie d'Olympie.³⁴

En effet, le dieu des anciens est évidemment l'Être
suprême qu'adore Alvarez:

Ce juge paternel voit du haut de son trône
La terre trop coupable, et sa bonté pardonne.³⁵

Et pourtant la conclusion est fort différente de celle
d'Alzire:

Dieu, dont le monde entier éprouve le courroux,
Maître des vils humains, pourquoi les formiez-vous?
Qu'avait fait Statira? qu'avait fait Olympie?
A quoi réservez-vous ma déplorable vie?³⁶

L'intérêt de Zaire ne réside pas dans la jalousie d'Orosmane,
qui dépend d'un simple malentendu, mais dans les efforts
de Zaire pour réconcilier son amour avec la foi chrétienne
de ses parents. Il est clair que Voltaire est d'accord
avec son argument

Que ce Dieu, dont cent fois on m'a peint la clémence,
Ne réproverait point une telle alliance.³⁷

Mais d'ici jusqu'au dénouement tragique, Dieu n'est guère
mentionné sans ironie, et Zaire fait en vain des appels
éloquents à sa clémence:

O dieu de mes aïeux!
Dieu de tous mes parents, de mon malheureux père,
Que ta main me conduise et que ton oeil m'éclaire.³⁸

La main de Dieu la conduit à la mort "la plus affreuse", qui
choque même le fanatique Nérestan:

Guide-moi, Dieu puissant! je ne me connais pas.
Faut-il qu'à t'admirer ta fureur me contraigne,
Et que dans mon malheur ce soit moi qui te plains?³⁹

Il y a donc dans la propagande religieuse des
tragédies un écho non seulement des attaques contre l'Infâme,
mais aussi des problèmes irrésolus du Traité de Métaphysique.

Malheureusement pour l'efficacité dramatique et polémique, le moraliste, le déiste et le tragédien ne sont pas toujours d'accord, et s'il est vrai que la philosophie finit par étouffer l'art dramatique, il est également évident que les besoins dramatiques ont quelquefois modifié ou affaibli la propagande.

En ce qui concerne la propagande politique, on n'a pas voulu prendre au sérieux les idées de Voltaire dans son oeuvre théâtrale. Les pièces romaines, en particulier, ont été interprétées comme de simples tirades contre la tyrannie, sans aucun rapport, ni avec les opinions réfléchies de l'auteur, ni avec les circonstances de l'époque. "Their Republican ideas", selon T.W. Russell, "hardly representative of Voltaire's own thinking, were far from any political actualities of the day in France".⁴⁰ On peut joindre à cette opinion la conclusion de Daniel Mornet déjà citée⁴¹ et celle de F.C. Green, qui déclare que Brutus "was devoid of actuality to spectators, who could conceive of no other régime than that which they had--an absolute monarchy".⁴² Mais ce qui est remarquable dans cette tragédie, ce n'est pas l'attaque contre la monarchie absolue, mais la défense de la monarchie éclairée. D'un bout à l'autre, on rencontre l'expression vigoureuse des sentiments républicains, l'éloge de la liberté et la guerre aux tyrans. Cependant, les opinions opposées ne sont point ignorées, et même sont proposées avec plus de raisonnements:

Daignez nous ramener ces jours où nos ancêtres
 Heureux, mais gouvernés, libres, mais sous des maîtres,
 Pesaient dans la balance, avec un même poids,
 Les intérêts du peuple et la grandeur des rois.⁴³

Le pouvoir souverain est "affreux sous un tyran, divin
 sous un bon roi".⁴⁴ La liberté publique peut bien fleurir
 "sous l'ombrage sacré du pouvoir monarchique", et chasser
 le roi pour bâtir une république, ce n'est qu'un changement
 de maîtres, c'est "renverser l'Etat au lieu de le changer".⁴⁵
 Ces autres tyrans sont également activés par la "soif de
 régner". Il y a d'ailleurs la tyrannie plus opprimante
 encore des lois, dont la "barbare rigueur/ Devient sourde
 au mérite, au sang, à la faveur".⁴⁶ Les arguments
 républicains sont dirigés contre la tyrannie plutôt que
 la monarchie elle-même, et peut-être le dernier mot de la
 discussion est à Brutus:

...chaque état a ses lois,
 Qu'il tient de sa nature, ou qu'il change à son choix.⁴⁷

Il en est de même dans toutes les tragédies
 romaines. César, loin d'être un simple tyran, est le
 personnage le plus sympathique de la Mort de César.
 Haïssant "le meurtre et la fureur", il aime son peuple, ou
 du moins veut s'en faire aimer. Sa philosophie politique--
 d'assurer la paix sous un pouvoir absolu mais éclairé, et
 de "régner sans violence"--est à peu près celle de Voltaire.
 Brutus et Antoine, pour des raisons opposées, protestent
 contre cette "funeste bonté", mais des trois partis, c'est
 évidemment César qui fait la meilleure impression, en

contraste avec la doctrine austère et inhumaine des conspirateurs et l'ambition peu scrupuleuse d'Antoine.

Ainsi la propagande de ces pièces s'accorde bien avec les vues de l'auteur et les conditions actuelles en France. Ce sont, en réalité, des discussions autour d'un thème qui le préoccupe dans plusieurs tragédies. Qu'est-ce que c'est que la monarchie? Quels sont les devoirs, quelle est la fonction légitime du roi? La leçon de Brutus et d'Oedipe, c'est qu'un roi n'est qu'un homme, souvent indigne de la haute charge à lui confiée: "Qui naquit dans la pourpre en est rarement digne".⁴⁸ La tyrannie, et toute autorité basée sur la force et la crainte, n'est point justifiable. Des tyrans tels qu'Octave et Antoine "étonnent de loin les vulgaires esprits, / Ils inspirent de près l'horreur et le mépris".⁴⁹ Mais malgré la portée audacieuse de quelques maximes, Voltaire ne prêche pas la révolte. On retrouve l'idée de Fénelon que le roi est le père de son peuple et responsable à Dieu seul:

Un fils ne s'arme point contre un coupable père;
Il détourne les yeux, le plaint et le révère.
Les droits des souverains sont-ils moins précieux?
Nous sommes leurs enfants; leurs juges sont les dieux.⁵⁰

Le roi idéal serait donc celui qui est vraiment le père de son peuple, un despote éclairé, qui règne par l'amour, et non par la crainte, qui protège son peuple et abolit les lois injustes. Tels sont Oedipe, César, et surtout Teucer dans les Lois de Minos, dont la haute conception de la justice s'applique aussi aux affaires extérieures:

Nous voulions asservir des peuples généreux:
Faisons mieux, gagnons-les; c'est là régner sur eux.⁵¹

Le pouvoir royal est menacé par la prêtraille (dans les Guèbres), les factions (dans les Lois de Minos), et quelquefois par l'indifférence du monarque lui-même. Le portrait de l'empereur dans les Guèbres est à la fois une critique et un éloge de Louis XV. Voltaire condamne le roi "indifférent" et son autorité "sans yeux, sans coeur"; mais quand ce "gouverneur superbe" écoute le vieux jardinier, entendez le patriarche de Ferney, il devient sage, clément, ennemi du fanatisme et de la persécution, aimant "l'Etat plutôt que son pouvoir". Alors vraiment il "pense en citoyen" et "agit en empereur".⁵²

En plus de ces réflexions sur l'art de gouverner, Voltaire ne manque aucune occasion de dénoncer la corruption des cours et des ministres,

Ces flots de courtisans, ce monde de flatteurs,
Que la fortune attache aux pas des empereurs.⁵³

On pense aux préceptes de Télémaque en rencontrant tant de tirades contre les adeptes de "l'art de calomnier en paraissant sincères". Il y a en vérité plus d'un écho de Fénelon dans les maximes de Voltaire:

C'est un crime en Médie, ainsi qu'à Babylone,
D'oser parler en homme à l'héritier du trône.⁵⁴

Enfin, Voltaire se sert des tragédies pour discuter des questions philosophiques d'une portée plus générale. Longtemps avant la représentation du Mariage de Figaro, les personnages voltairiens tonnaient contre

les préjugés de la naissance:

Les mortels sont égaux: ce n'est point la naissance,
C'est la seule vertu qui fait leur différence.
C'est elle qui met l'homme au rang des demi-dieux;
Et qui sert son pays n'a pas besoin d'aïeux.⁵⁵

Et ce n'est pas simplement la carrière ouverte aux talents; il s'agit, dans Olympie et les Guèbres, d'un examen philosophique de la question à la manière de Rousseau. Les ordres sociaux qui divisent les humains "nés égaux et frères" ne sont point valables devant l'Être suprême. Les Scythes, qui "ont mis leur seule gloire en leur égalité", sont heureux dans leur liberté naturelle. La réponse d'Indatire au sarcasme d'Athamare, qu'ils sont "tous égaux par l'indigence", est encore celle de Rousseau: "Qui borne ses désirs est toujours riche assez".⁵⁶

Dans plusieurs tragédies Voltaire fait le procès de la civilisation, et le traitement de la question de son influence sur "l'homme à l'état de la nature", qui agitait tant d'esprits au dix-huitième siècle, rappelle étrangement les arguments de l'auteur du Discours sur l'inégalité. Il ne faut pas pousser trop loin la comparaison. Les sauvages heureux, francs et vaillants d'Alzire, des Scythes, des Lois de Minos, peuvent devenir des "brutes humains pétris de la barbarie". L'Orphelin de la Chine montre les vertus de la civilisation et sa supériorité sur la "force aveugle et barbare" d'un peuple brave mais primitif. Il y a cependant une tendance apparente à condamner le luxe en y opposant le bonheur de la vie simple et rustique. Dans

les Lois de Minos, la civilisation des Grecs, amateurs des "arts inutiles", superstitieux, corrompus, fait contraste avec la vertu naturelle des Cydoniens:

Nos Grecs sont bien trompés: je les crois glorieux
De cultiver les arts, et d'inventer des Dieux;
Cruellement séduits par leur propre imposture,
Ils ont trouvé des arts, et perdu la nature.⁵⁷

Les Grecs sont "cruels et vains, polis et sans pitié"; les Cydoniens sont un peuple grossier mais sincère, courageux et humains, qui savent "cultiver leur jardin", et ignorent l'influence dépravante du "métal perfide".

Ces considérations nous ramènent à la question fondamentale. Quel est le rapport entre la propagande théâtrale et la philosophie de l'oeuvre polémique? On retrouve dans les tragédies le réformateur prudent, l'auteur des Lettres philosophiques et des pamphlets contre l'Infâme, contre l'injustice, l'intolérance et la cruauté. Mais que doit-on penser de son insistance sur la bonté de l'homme, sur l'aspect sentimental de la religion chrétienne, sur les vices de la civilisation? Tout cela s'explique si l'on se ressouvient du but de sa tragédie. C'est que Voltaire veut nous émouvoir et nous instruire; on ne doit pas s'étonner s'il fait ressortir le côté "sensible" de la philosophie. Encore une fois, la propagande s'adapte aux besoins dramatiques.

Ainsi dans son théâtre, Voltaire se rapproche quelquefois de Jean-Jacques Rousseau et surtout de l'auteur de Télémaque. L'influence de Fénelon est beaucoup plus

évidente dans les tragédies qu'ailleurs dans son oeuvre. En fait de politique, elle se révèle dans les idées sur les devoirs du roi, dans l'attaque de l'autorité fondée sur la crainte et la force, et dans les portraits du "tyran malheureux". Comme Fénelon, le tragédien déclame contre les guerres offensives et la fausse gloire militaire. Il ne se lasse jamais de dénoncer la corruption des cours et les mauvais conseils des courtisans vicieux et insincères. Mais ce qui est vraiment remarquable, c'est la ressemblance entre "l'âge d'or" décrit par Fénelon et la vie simple et pastorale, exempte des influences néfastes de l'argent et du luxe, qui est l'idéal de plusieurs tragédies voltairiennes. Albert Chérel, dans son étude sur Fénelon au dix-huitième siècle, résume ainsi les rapports entre les deux écrivains: "Voltaire garde envers Fénelon une attitude un peu défiante, malgré ses sympathies sur quelques points, et malgré ce qu'il semble lui devoir".⁵⁸ Les tragédies nous permettent de regarder la question sous un nouvel aspect.

Il est clair donc que Voltaire a vraiment créé et développé la tragédie philosophique. Son effort de faire de son théâtre un instrument efficace pour la vulgarisation de ses idées a apporté des changements dans le ton de sa propagande aussi bien que dans l'art dramatique. Mais c'est celui-ci qui en est atteint le plus, et l'on voit dans les dernières tragédies, écrites en grande partie pour faire valoir des notes, à la fois le comble de la tendance didactique et la faillite de la tragédie.

NOTES

- 1 II, 93
- 2 Voltaire indique nettement ce que c'est que la leçon de la pièce: "On voit, dès la première scène, que tout doit se faire par le ministère céleste; tout roule d'acte en acte sur cette idée. C'est un dieu vengeur qui inspire à Sémiramis des remords qu'elle n'eût point eus dans ses prospérités, si les cris de Ninus même ne fussent venus l'épouvanter au milieu de sa gloire. C'est un dieu qui se sert de ces remords mêmes qu'il lui donne pour préparer son châtement; et c'est de là même que résulte l'instruction qu'on peut tirer de la pièce... Ici toute la morale de la pièce est renfermée dans ces vers:

...Il est donc des forfaits
Que le courroux des dieux ne pardonne jamais. (IV, 504).
- 3 III, 418
- 4 III, 388
- 5 Cité par van Tieghem, Petite histoire des grandes doctrines littéraires, p.116
- 6 VII, 217
- 7 VII, 178
- 8 VII, 181
- 9 VI, 221
- 10 Brunetière, Epoques du théâtre français, p.279
- 11 V, 524
- 12 VI, 552
- 13 IV, 139
- 14 III, 398
- 15 IV, 209
- 16 VI, 529
- 17 VI, 514

- 18 VI, 506
- 19 III, 389
- 20 Correspondance, XLVI, 171
- 21 VI, 510
- 22 VI, 510
- 23 VI, 513
- 24 VI, 547
- 25 VI, 566
- 26 IV, 510
- 27 II, 560
- 28 II, 595
- 29 III, 415
- 30 VI, 97
- 31 V, 120
- 32 V, 121
- 33 IV, 146
- 34 VI, 93
- 35 VI, 114
- 36 VI, 164
- 37 II, 595
- 38 II, 611
- 39 II, 618
- 40 Russell, Voltaire, Dryden and Heroic Tragedy, p. 90
- 41 Voir plus haut, p. 49
- 42 Green, Minuet, p. 60
- 43 II, 360

44 II,360

45 II,331

46 II,343

47 II,331

48 II,347

49 VI,185

50 II,331

51 VII,196

52 VI,567

53 VI,508

54 VI,283

55 II,471

56 VI,311

57 VII,178

58 A. Chérel, Fénelon au dix-huitième siècle en France
(1715-1820), (Paris: Hachette, 1917), p.334

CHAPITRE IX

CONCLUSION

Voltaire est le seul nom important dans l'histoire de la tragédie au dix-huitième siècle. Ce n'est donc qu'en tenant compte de sa trentaine de tragédies et de ses écrits sur le théâtre qu'on peut bien comprendre la transformation qui s'est opérée dans la tragédie classique au cours de cette époque, et la transition au drame romantique du siècle suivant.

De ses observations critiques, parfois vagues et contradictoires, mais marquées en somme d'une consistance surprenante, se dégagent certains principes saillants qui forment ce qu'on peut appeler une théorie voltairienne. Elevé par ses précepteurs jésuites dans l'admiration de Racine et Corneille, en face de conditions théâtrales peu favorables aux innovations, Voltaire prend comme point de départ les grands principes de la tradition classique-- style et sujets "nobles", respect absolu des unités, application moins intransigeante des bienséances. Ces idées conservatrices sont tempérées par l'exemple des théâtres grec et anglais. Ce qu'il admire, ce sont le spectacle, la "force antique" et les sujets "naturels" chez les Grecs; l'intérêt historique et politique, l'action, et quelques hardiesses des pièces de Shakespeare. Mais l'influence capitale reste celle de Racine, dont la supériorité

incontestable résulte, selon Voltaire, de la perfection du style et surtout du pouvoir de toucher profondément le spectateur.

La théorie voltairienne est en réalité un compromis. Son intention est toujours de conserver la forme classique, en la renouvelant par l'emploi de quelques nouveautés--une action plus apparente, une plus grande liberté dans le choix des sujets, quelques améliorations dans la mise en scène. Il est à la fois défenseur de la tradition et chef d'une avant-garde prudente, mais son goût profondément classique l'incline le plus souvent vers le premier rôle.

Quand on examine les tragédies, on se rend bientôt compte de l'abîme qui sépare la théorie et la pratique. Du classicisme, il ne retient que le cadre extérieur et superficiel, le style noble, les personnages de haute naissance, l'emploi, dans les premières tragédies, des confidents. Mais tout ce qui est vraiment essentiel dans la conception classique, y compris les unités elles-mêmes, tend à disparaître au fur et à mesure qu'il introduit et développe ses propres innovations. On n'a qu'à rappeler les plus importantes pour comprendre la révolution qui s'est faite sous sa direction. Il a développé la tragédie romanesque des successeurs de Racine, où l'intérêt psychologique et l'intrigue serrée font place aux coups de théâtre, aux aventures surprenantes et invraisemblables, à l'habileté dramatique dans le maniement des situations. Il a élargi les sujets en créant la tragédie d'histoire

nationale et la "tragédie de mœurs", et en introduisant la couleur locale et le merveilleux. Dans la représentation, son influence est encore plus remarquable. A ses mains, la tragédie devient un vrai spectacle, une série de tableaux frappants, dont les effets de décor, de costume, de mise en scène, rivalisent ^{avec} ceux de l'Opéra. Pour renchérir sur Racine dans l'art de "déchirer le coeur", il a trouvé de nouveaux sujets pour éveiller la sensibilité, et s'efforçait toujours d'inventer de nouvelles situations pathétiques. Ces innovations ont pour conséquence la destruction de la tragédie traditionnelle et la préparation du drame romantique, dont on voit déjà bien des éléments dans Tanocrède.

Enfin, il a inauguré la tragédie philosophique en faisant de son oeuvre théâtrale un instrument de la propagande qui domine ses autres écrits, entreprise vraiment révolutionnaire, qui a opéré des changements importants dans le ton de ses idées aussi bien que dans l'art dramatique.

Qu'est-ce que c'est donc que la tragédie voltairienne, et pourquoi est-elle si différente de celle de ses modèles? Il en disserte beaucoup, mais on a beau chercher une définition exacte. C'est qu'il a voulu renouveler un genre décadent par la combinaison de tous les meilleurs éléments français ou étrangers acceptables à son goût, sans jamais se faire une idée très nette de ce qu'étaient les tragédies

de Racine, de Shakespeare ou de Sophocle. Pour lui, Shakespeare n'est que le créateur de quelques scènes qui font de l'effet au théâtre; les pièces grecs^{que} ne sont que des tragédies-opéras, dont on pourrait avec profit imiter quelques sujets et quelques procédés dramatiques. Quant à Racine, malgré une admiration constante, tout le théâtre voltairien est en réalité une dénégation des aspects importants de son oeuvre. Voltaire veut employer toutes les ressources du théâtre pour traiter des sujets plus vastes. Il s'intéresse aux idées, aux moeurs, à la portée morale, politique ou philosophique. L'intérêt ne réside plus dans la seule intensité de la situation tragique, ni certainement dans la vérité psychologique; il est partagé entre une foule de choses extérieures--le pittoresque des groupements ou de la mise en scène, les événements extraordinaires, le jeu des idées, la peinture des moeurs, le contraste des civilisations. Sous l'impossibilité de continuer la tragédie racinienne, soit par l'incapacité de traduire dans les limites du théâtre le tragique de la situation humaine, soit par les exigences des méthodes qu'il s'est choisies, Voltaire a créé, non pas des tragédies, mais quelque chose de très approchant du mélodrame et de la pièce à thèse.

BIBLIOGRAPHIE

- Albalat, Antoine, L'Art poétique de Boileau. "Les grands événements littéraires", deuxième série; Paris: Société française d'éditions littéraires et techniques, 1929.
- Baldensperger, F., Etudes d'histoire littéraire. Deuxième série; Paris: Librairie Hachette, 1910.
- Bellessort, André, Essai sur Voltaire. Paris: Perrin et Cie., 1926.
- Boileau, L'Art poétique. Ed. René d'Hermies; Paris: Librairie Larousse, s.d.
- Borgerhoff, E.B.O., The Evolution of Liberal Theory and Practice in the French Theater, 1680-1757. Princeton: Princeton University Press, 1936.
- Brunetière, F., Les Epoque du théâtre français, 1636-1850. Paris: Librairie Hachette, 1892.
- Carcassonne, Ely, Fénelon, l'homme et l'oeuvre. Paris: Boivin et Cie., 1946.
- Chérel, Albert, Fénelon au dix-huitième siècle en France (1715-1820). Paris: Librairie Hachette, 1917.
- Cresson, André, Voltaire, sa vie, son oeuvre. Avec un exposé de sa philosophie. Paris: Presses universitaires de France, 1948.
- Deschanel, Emile, Le théâtre de Voltaire. "Le Romantisme des classiques", cinquième série. Paris: Librairie Michel Lévy frères, 1886.
- Faguet, Emile, Histoire de la poésie française de la renaissance au romantisme. Tome VII, Voltaire. Paris: Boivin et Cie, 1934.
- Fontaine, Léon, Le théâtre et la philosophie au dix-huitième siècle. Paris: Léopold Cerf, 1879.
- Green, F.C., Minuet, a Critical Survey of French and English Literary Ideas in the Eighteenth Century. London: J.M. Dent and Sons, 1935.

- Hazard, Paul, La crise de la conscience européenne 1680-1715. Paris: Boivin et Cie., 1935.
- Lanson, Gustave, Esquisse d'une histoire de la tragédie française. New York: Columbia University Press, 1920.
- Lanson, Gustave, Voltaire. "Les grands écrivains français". Paris: Librairie Hachette, 1910.
- Lesage, Histoire de Gil Blas de Santillane. Ed. Maurice Bardon. Deux volumes; Paris: Garnier frères, s.d.
- Lion, Henri, Les tragédies et les doctrines dramatiques de Voltaire. Paris: Librairie Hachette, 1895.
- Lounsbury, Thomas R., Shakespeare and Voltaire. New York: Charles Scribner's, 1902.
- Morley, John, Voltaire. London: Macmillan, 1923.
- Mornet, Daniel, La pensée française au dix-huitième siècle. Paris: Collection Armand Colin, 1947.
- Mornet, Daniel, Les origines intellectuelles de la révolution française. Paris: Librairie Armand Colin, 1947.
- Mornet, Daniel, Le Romantisme en France au dix-huitième siècle. Paris: Librairie Hachette, 1912.
- Naves, Raymond, Le goût de Voltaire. Paris: Garnier frères, 1938.
- Naves, Raymond, Voltaire, l'homme et l'oeuvre. Paris: Boivin et Cie., 1942.
- Olivier, Jean-Jacques, Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1900.
- Petit de Juleville, L., Le théâtre en France. Paris: Armand Colin, 1908.
- Russell, T.W., Voltaire, Dryden and Heroic Tragedy. New York: Columbia University Press, 1946.
- Van Tieghem, P., Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France. Paris: Presses universitaires de France, 1946.

Voltaire, Oeuvres complètes. Edition Louis Moland, 52 volumes;
Paris: Garnier frères, 1877-85.

Wade, Ira O., The "Philosophe" in the French Drama of the
Eighteenth Century. Princeton: Princeton University
Press, 1926.