

LE DRAME CHEZ VOLTAIRE - THEORIE
ET PRATIQUE

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
Brinsley Elford Alister Stewart
August 1969



TABLE DES MATIERES

	Page
AVANT-PROPOS	1
Chapitre	
I. LE DRAME A L'EPOQUE DE VOLTAIRE	
APERCU GENERAL	3
II. LA THEORIE	9
III. LA PRATIQUE	29
IV. L'ATTITUDE DEFINITIVE DE VOLTAIRE	
ENVERS LE DRAME	65
CONCLUSION	77
BIBLIOGRAPHIE	79

AVANT-PROPOS

On a beaucoup écrit sur les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire pendant la période suivant sa mort jusqu'à nos jours.¹

Sans essayer de contredire Lion ni Ridgway nous allons dans cet exercice sur "le drame chez Voltaire" mener, à la fois, une étude plus générale et plus précise sur Voltaire, car nous nous proposons d'examiner son oeuvre dramatique complète (tragédies, comédies attendrissantes, "pièces dramatiques"), autant qu'il importe, pour voir en quoi le théâtre de Voltaire, par sa théorie et par sa pratique, ressemble au drame du dix-huitième siècle, en quoi il s'en éloigne et jusqu'à quel point il y a contradiction entre la théorie et la pratique dramatique de Voltaire. Dans une telle étude, il serait difficile de commencer sans donner un aperçu général de la littérature dramatique française après la mort de Corneille, de Racine et de Molière. Alors, pour cette dissertation, nous prendrons comme point de départ l'état de la littérature française dramatique à la fin du dix-septième siècle et procéderons par l'introduction de quelques points capitaux sur le drame tels que sa naissance, sa signification et son importance à l'époque de Voltaire.

Nous terminerons ce chapitre par une introduction à Voltaire le dramaturge. De là, nous passerons, dans le deuxième chapitre à l'étude

¹Henri Lion dans son livre, Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire, (Paris: Librairie Hachette, 1895), et R. S. Ridgway dans sa thèse, "Les tragédies de Voltaire et sa théorie dramatique", (Manitoba: University of Manitoba, 1953), traitent ce sujet.

des théories dramatiques de Voltaire qui révèlent son attitude envers le drame, en les comparant aux théories du drame même. Cela nous menera, dans le troisième chapitre, à un examen détaillé des traits caractéristiques du drame pour les comparer ensuite au théâtre de Voltaire, d'où nous arriverons au quatrième chapitre à établir l'attitude définitive de Voltaire envers le drame du dix-huitième siècle. Dans notre conclusion d'ensemble, nous espérons montrer en quelques phrases que Voltaire, auteur dramatique contradictoire, est le produit de son siècle, mais que malgré ces contradictions, son théâtre est un document important de l'esprit du dix-huitième siècle.

Sans aucun doute, Voltaire et les auteurs du drame ont influé les uns sur les autres; mais soulignons nettement ce point: nous ne parlerons que de ces influences qui sont évidentes et qui touchent à cette dissertation. Par conséquent, celui qui cherche ici des renseignements importants, précis et détaillés sur l'influence réciproque du drame et du théâtre voltairien, l'un sur l'autre, sera déçu, car nous ne prétendons nullement écrire une thèse de cette nature. Nous nous limiterons à la simple présentation de quelques faits indisputables où les écrits de Voltaire lui-même et des auteurs du "drame" serviront de base fondamentale.

CHAPITRE I

LE DRAME A L'EPOQUE DE VOLTAIRE - APERCU GENERAL

Pendant le dix-septième siècle, la littérature dramatique française (tragédie et comédie) jouissait d'un succès éclatant entre les mains de Corneille et Racine d'une part et de Molière de l'autre. Mais au commencement du dix-huitième siècle, cette littérature dramatique était arrivée à la stérilité presque complète. La mort de ces auteurs-là avait mis en marche la transformation et la décadence éventuelle de la tragédie et de la comédie.

Il semblait que ces dramaturges eussent emporté avec eux le secret de ces créations qui s'élevaient, pour atteindre l'humanité, au-dessus du temps dont elles étaient le fidèle miroir.

La comédie était la première à éprouver une transformation. Molière, l'incomparable Molière, s'était attaché à la "comédie de caractères" qui avait le rire pour but, qui ridiculisait les passions et les vices des hommes en peignant des portraits et des caricatures plaisants et originaux. Mais après lui, la facilité avec laquelle la comédie changeait, la poussait à affecter des formes les plus diverses. Gaie et simplement comique avec Regnard et Dufresny, agréablement piquante avec Dancourt, délicatement psychologique et amoureuse à la Racine avec Marivaux, résolument agressive avec Lesage, morale et attendrissante avec Destouches, la comédie, en devenant de plus en plus sérieuse et pathétique, allait se transformer dans un nouveau genre: "la comédie larmoyante" de Nivelles de La Chaussée. Voilà en effet la première forme du "drame bourgeois", car

chez La Chaussée, on pouvait déjà distinguer, soit dans Mélanide, soit dans La gouvernante ou dans Le préjugé à la mode, la tendance à toucher et à moraliser. Dans la tragédie, il arrivait aussi des changements analogues.

Entre les mains de Crébillon, de La Motte et de Voltaire, la tragédie s'éloignait peu à peu de la formule classique de peindre la vie de grands hommes du côté sérieux et triste. Avec Crébillon les dénouements affreux, les péripéties violentes, des invraisemblances, ressorts dont Corneille avait abusé durant sa vieillesse, étaient substitués à l'étude harmonieuse des sentiments et des passions typiques du théâtre racinien et au conflit entre le devoir et l'amour, typique du théâtre cornélien. En deux mots, la tragédie tombait dans le romanesque et dans la galanterie; seul le Manlius de la Fosse et L'Electre de Longpierre faisaient songer beaucoup à Corneille et à Racine. De plus, selon Lanson:

Les jeunes gens qui avaient fait quelques tragédies pour se faire entrer à la Comédie-Française, se retenaient, presque tous, dans le genre qui leur convenait: Marivaux dans le roman et dans la comédie, Colardeau dans l'héroïde, d'autres dans la critique, dans la paresse et la vie mondaine.¹

Mais si la comédie et la tragédie s'éloignaient de la formule classique, d'une part, elles ne changeaient pas assez pour se transformer dans un nouveau genre littéraire [le drame]; d'autre part, elles ne suivaient pas "la bonne voie", ce qu'allait faire le drame qui jusqu'à la veille de la révolution, jouissait de son succès éphémère avec Diderot, Sedaine, Beaumarchais et Mercier, sa fréquence et sa faveur étant en progrès tout le long de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Mais comment expliquer

¹Gustave Lanson, Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante (Les grands écrivains français, Paris: Librairie Hachette, 1903), p. 26.

ces changements dans le domaine littéraire? C'est qu'en effet, la société elle-même se transformait. D'une part, l'influence étrangère, surtout celle des Anglais, jouait un rôle important. L'expérience reçue de l'exil de Voltaire en Angleterre de 1726 à 1730 avait déclenché cet engouement pour les Anglais qui devint, pendant la deuxième moitié du siècle, une véritable manie. Lesage, Beaumarchais, Diderot et beaucoup d'autres Français devaient visiter plus tard l'Angleterre. Les dramaturges français cultivèrent des Anglais le goût de la morale, du pathétique et du terrible et cette "sensibilité larmoyante" qui devait pousser le public français à s'attendrir et à pleurer. Le marchand de Londres de Lillo et Le Joueur d'Edouard Moore furent, de ce point de vue, les oeuvres capitales.

Par conséquent, l'esprit d'ordre et de régularité qui avait fait le triomphe de la tragédie héroïque et de la comédie plaisante arrivait à son terme.

D'autre part, la bourgeoisie bien méprisée au dix-septième siècle, devenait de plus en plus importante et voulait se voir représentée sur la scène. Léon Petit de Julleville écrit:

Comment résister à un public toujours plus nombreux et moins instruit, depuis l'installation de la nouvelle salle de la rue des Fossés St.-Germain (1688); que gâtent à la fois les licences des théâtres forains et la sensibilité des romans, qui porte au théâtre ses impressions et veut les y retrouver, coûte que coûte; qui fait bon marché enfin de ce que, peu avant, les clercs et les lettrés prisaient avant tout: le mouvement logique des passions et l'étude précise des caractères?²

² Léon Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900 VI (Paris: Armand Colin et C^{ie}. 1898), pp. 543-4.

Pour une nouvelle société, il y avait besoin d'une nouvelle forme littéraire; ni la subtilité de Marivaux, ni la verve de Regnard, ni le mordant de Lesage, ne pouvaient satisfaire la pudibonde gravité du public bourgeois, car le spectateur au théâtre attendait un théâtre vrai, où revivre les situations et les sentiments de la vie quotidienne, où le sérieux fût tempéré par le plaisant, le rire par l'émotion. C'est de cette nécessité "d'embourgeoiser" la littérature que le drame du dix-huitième siècle prit sa véritable naissance. Gaiffe le caractérise ainsi:

Le drame est un genre nouveau créé par le parti philosophique pour attendrir et moraliser la bourgeoisie et le peuple en leur présentant un tableau touchant de leurs propres aventures et de leur propre milieu ... un spectacle destiné à un auditoire bourgeois ou populaire ... une tragédie en prose, affranchie des règles d'Aristote et terminée par un dénouement heureux ... se définissant précisément par un rapport nouveau entre le rang des personnages, les événements auxquels ils sont mêlés et l'impression qu'ils doivent causer au spectateur.

En effet, soit sombre à l'Arnaud, soit historique à la Mercier, soit purement bourgeois à la Sedaine, le drame fut une continuelle revanche de la bourgeoisie sur les railleries que lui a prodiguées "le grand siècle".

Mais signalons aussi ce point capital: si le goût du public s'orientait vers le nouveau, ce n'est pas à dire que l'esprit classique et la société de l'ancien régime furent complètement morts. Non, le drame, chemin faisant vers le succès, se heurtait à des forces conservatrices. D'abord il y avait la tendance à la raillerie chez les aristocrates qui ne pouvaient ni n'osaient approuver les témérités auxquelles aspirait le drame; souvent aussi les

³Félix Gaiffe, Le drame en France au XVIII^e siècle (Paris: Librairie Armand Colin, 1910), pp. 91-103.

journaux, parfois à cause des exigences de la censure, se rangeaient au côté de l'autorité. Ajoutons à cela la malice des pamphlétaires jaloux, la résistance de nombreux comédiens, dont les tentatives révolutionnaires du drame dérangent la paisible routine, et l'hostilité de nombreux théâtres; en effet, selon Gaiffe,⁴ de 1771 à 1780, seule la Comédie-Française se montrait disposée à l'examen de nouveaux ouvrages et de 1780 à 1787 c'est dans le répertoire des Boulevards où les petits théâtres réussissaient à représenter des ouvrages qui n'auraient été nullement déplacés sur des scènes relevées. Ajoutons aussi l'opposition sincère des critiques tels que Fréron et La Harpe qui n'aimaient pas la voie que suivait le drame. D'une façon, la querelle des Anciens et des Modernes se prolongeait non seulement dans sa forme littéraire mais aussi dans sa forme sociale; le débat romantique était en germe.

C'est dans cette ambiance de contrainte et de résistance d'une part et de soif de nouveauté de l'autre que Voltaire écrivait ses tragédies. De formation classique, il fut éminemment fait, par son goût et par son admiration esthétique de Corneille et surtout de Racine, d'être leur successeur naturel et jusqu'à Mérope (1743), on pouvait sans difficulté distinguer son classicisme.

Mais d'autre part, Voltaire fut aussi "moderne". Par son goût d'innovation, par sa conception de la tâche de l'écrivain comme un missionnaire de vertu sociale, par sa vanité d'auteur qui inspirait toujours en lui le désir de marcher en tête de l'armée littéraire, Voltaire fut bien apte à devenir le prophète de l'âge nouveau. De sorte que, si, à la veille

⁴Gaiffe, op. cit., p. 232.

de la révolution, le drame finit par conquérir droit de cité sur la scène française, Voltaire, qui ne cessa jamais de le traiter comme un genre bâtard (voir deuxième chapitre), avait dans une certaine mesure déblayé le terrain de son succès.

C'est en étudiant les théories et les pratiques dramatiques de Voltaire que nous allons arriver à montrer comment Voltaire ressemble aux auteurs du drame du dix-huitième siècle et comment il s'éloigne d'eux.

CHAPITRE II

LA THEORIE

Dans ce chapitre nous tâcherons de montrer que Voltaire, voulant renouveler la tragédie classique en lui donnant un sang nouveau, forme des théories, contradictoires à bien des égards, mais semblables à celles des théoriciens du "drame bourgeois" plus tard.

Dans ses Commentaires sur Corneille et dans beaucoup d'autres écrits, partant d'une critique des faiblesses de la tragédie classique, Voltaire trouve que l'absence d'un théâtre de "grands intérêts" chez les classiques et chez ses contemporains, crée une scène qui manque souvent de traits de la tragédie. Il dit dans le "Discours sur la tragédie à mylord Bolingbroke" en tête de Brutus: "Nous avons en France des tragédies estimées qui sont plutôt des conversations qu'elles ne sont la représentation d'un événement" et il aboutit à la conclusion que ces "longues suites de conversation" doivent être remplacées par une tragédie pleine d'action et d'action rapide et complexe.¹

Ce n'est pas à dire que Voltaire voulait bouleverser "l'institution classique", car, dans sa critique de Sertorius de Corneille il se plaint, avec amertume et en mi-blaguant, de l'impossibilité de faire une tragédie exempte du défaut de "dialogues de remplissage", et en même temps, il

¹Voltaire, Oeuvres complètes (Paris: Garnier Frères, 1877-1885) II, p. 315. Désormais, toute référence à l'oeuvre complète de Voltaire sera indiquée par l'abréviation "O.C." suivie par le numéro du volume. Nous nous servons, dans cette dissertation de l'édition de Louis Moland.

souligne le fait

qu'on ne peut trop s'élever contre ce ridicule usage ... car le public se croyait trompé, s'il n'avait pas deux heures de spectacle pour son argent; le bourgeois de Paris exigeait pour ses cinq sous qu'on déclamât pendant deux heures.

Voltaire est "tolérant" aussi à l'égard des monologues. Dans l'Appel aux nations de l'Europe, il caractérise le monologue de Hamlet comme "un diamant brut qui a des taches; si on le polissait, il perdrait de son poids."³ De plus, Voltaire est sensible au fait que Corneille débute dans Cinna par "l'inutile monologue d'Emilie puisque tout comédien voulait briller par un long monologue et rebutait une pièce qui n'en avait point."⁴ Mais, Voltaire conclut dans sa critique de Pompée de Corneille que les monologues et les dialogues de remplissage étant trop longs et trop froids finissent, par conséquent, par gêner la tragédie et il propose de les remplacer par des "dénouements en action".⁵ Voltaire, que voulait-il dire au juste par "action"? Il s'explique ainsi dans la "Dissertation sur la tragédie" en tête de Sémiramis:

... Quand je parle d'une action théâtrale, je parle d'un appareil, d'une assemblée, d'un événement nécessaire à la pièce et non pas de ces vains spectacles plus puérils que pompeux, de ces ressources du décorateur qui suppléent à la stérilité du poète et qui amusent les yeux quand on ne sait pas parler à l'oreille et à l'âme.⁶

C'est en empruntant aux Anglais (et surtout à Shakespeare) "le fond adouci" de leurs "farces monstrueuses" et de "leurs beautés irrégulières" que

² Ibid., XXXII, p. 223.

³ Ibid., XXIV, p. 219.

⁴ Loc. cit.

⁵ O.C. XXXII, p. 179.

⁶ Ibid., IV, p. 500.

Voltaire aboutit à cet idéal d'une tragédie agissante.

Selon Daniel Mornet, Diderot, aussi, le théoricien-maître du drame bourgeois, en imitant le Marchand de Londres de Lillo et Le joueur de Moore, vise à un théâtre moins "parlier"⁷ et se rapproche de Voltaire quand il propose dans ses Entretiens sur le fils naturel de substituer les tableaux aux coups de théâtre.⁸ Voltaire lui-même se sert de l'expression "tableaux", quand il dit dans une note sur son Olympie "les situations théâtrales forment des tableaux animés"⁹ et qu'il écrit au comte d'Argental le premier février 1762: "je n'aime pas sur le théâtre ni les églogues, ni la politique. Cinq actes demandent cinq tableaux : ils sont dans Cassandre".¹⁰ Mais Voltaire, classique d'esprit, montre beaucoup plus de contrainte dans sa conception des "tableaux-spectacle" que Diderot et la plupart des théoriciens du drame dans leur idée de "tableaux". Son exigence d'un spectacle beau mais avant tout efficace est soulignée à maintes reprises dans son oeuvre. Dans une lettre du seize octobre 1760 à Mlle Clairon, au sujet de Tanocrède, il écrit: "mais faire paraître un échafaud pour le seul plaisir d'y mettre quelques valets de bourreau, c'est déshonorer le seul art par lequel les Français se distinguent, c'est immoler la décence à la barbarie".¹¹ D'ailleurs, Voltaire annonce Mercier quand il écrit dans sa critique du Cid: "notre nation veut partout de la vraisemblance, de la suite, de la liaison; il

⁷Daniel Mornet, Diderot, l'homme et l'oeuvre (Paris: Boivin et cie, 1941), p. 170.

⁸Denis Diderot, Oeuvres complètes (Paris: Garnier Frères, 1875-77), VII, p. 92. Désormais, les références à l'oeuvre complète de Diderot seront indiquées par les mots "Diderot, O.C." et le numéro du volume.

⁹O.C. VI, p. 107.

¹⁰Ibid., XLII, p. 30.

¹¹Ibid., XXXVIII, p. 125.

faut donc éviter que la scène reste vide"¹² et qu'il ajoute dans sa critique de Horace, "les scènes doivent être naturellement amenées les unes par les autres", car la tragédie ne permet pas qu'un personnage paraisse sans une raison importante.¹³ Par tout ceci Voltaire une fois de plus annonce Beaumarchais et Mercier qui, dans son Du théâtre, propose de laisser le rideau levé à la représentation pour prolonger l'effet théâtral, par le va-et-vient des serviteurs à travers l'appartement, pour charmer l'ennui des entr'actes et pour donner plus de vraisemblance à l'action de la pièce.¹⁴ Peut-être que la théorie définitive du spectacle de Voltaire se trouve dans ce passage qui précède sa traduction de Jules César: "Un heureux et adroit mélange de l'action qui règne sur le théâtre de Londres et de Madrid avec la sagesse et l'élégance du nôtre pour arriver à quelque chose de parfait".¹⁵ Là, encore, Voltaire est d'accord avec Diderot qui, selon Mornet, semble par ses théories dramatiques corriger la témérité de Moore et de Lillo.¹⁶

Quand on aborde la question de la pantomime, un aspect important de l'action théâtrale, on trouve que Voltaire et Diderot sont d'autant plus d'accord pour recommander une déclamation moins chantante et "plus chaude" où le comédien tâcherait d'obtenir plus de "naturel" et de "vrai" par les gestes. Dans la "Dissertation sur la tragédie" en tête de Sémiramis,

¹² Ibid., XXXI, P. 264.

¹³ Ibid., p. 275.

¹⁴ Léon Béclard, Sébastien Mercier, sa vie, son oeuvre, son temps, (Paris: H. Champion 1903), p. 201.

¹⁵ O.C. VII, P. 486.

¹⁶ Mornet, op. cit., p. 170.

Voltaire écrit: "les acteurs [français] ne parurent pas élevés, comme dans Athènes, sur des cothurnes, qui étaient de véritables échasses ... nous nous réduisîmes à la simple déclamation harmonieuse".¹⁷ Il ajoute dans L'Appel aux nations de l'Europe:

La déclamation qui fut jusqu'à Mlle Lecouvreur un récitatif mesuré, un chant presque noté, mettait encore un obstacle à ces emportements de la nature qui se peignent par un mot, par une attitude, par un silence, par un cri qui échappe à la douleur.¹⁸

C'est que Voltaire savait que le comédien peut introduire une action théâtrale et les grandes expressions de passion qui arrachent le coeur. Diderot, aussi, sachant que dans la vie réelle, les émotions s'expriment autant par des gestes, des expressions de visage, que par des paroles, et que le décor, et la mise en scène ne peuvent exprimer ces certains moments où l'on ne dit rien ou presque rien, mais où l'on a l'impression de la vie courante et le pressentiment de ce qui va se passer, propose dans ses Entretiens sur le fils naturel, de lier étroitement la pantomime avec l'action dramatique pour émouvoir par les yeux. Dans son deuxième entretien il dit: "nous parlons trop dans nos drames; et conséquemment nos acteurs n'y jouent pas assez. Nous avons perdu un art dont les anciens connaissaient bien les ressources."¹⁹ De plus, il écrit à Voltaire dans une lettre du vingt-huit novembre, 1760 après une représentation de Tanocrède:

Ah! mon cher maître, si vous voyiez la Clairon traversant la scène, à demi renversée sur les bourreaux qui l'entourent, ses genoux se dérochant sous elle, les yeux fermés, les bras tombants

¹⁷O.C. IV, p. 494.

¹⁸Ibid., XXIV, p. 219.

¹⁹Diderot, O.C. VII, p. 104.

comme morte, si vous entendiez le cri qu'elle pousse en apercevant Tancrède, vous resteriez plus convaincu que jamais que le silence et la pantomime ont quelquefois un pathétique ²⁰ que toutes les ressources de l'art oratoire n'atteignent pas.

Sans doute, la rencontre de Diderot, en 1763, avec le célèbre acteur Garrick, qui savait jouer les rôles les plus contrastés, à la minute, a dû souligner cette idée-là chez Diderot.

Dans ce désir d'obtenir plus de naturel par le jeu théâtral, l'influence de Quinault se montre chez Voltaire et Diderot. En effet Raymond Naves constate que l'élégance du vers, le lyrisme pindarique, la précision verbale à la Racine, l'union de la mélodie et de la parole, la juxtaposition de dialogues dramatiques avec le spectacle et avec les enchantements, toutes ces choses chez Quinault plaisaient à Voltaire, comme à Diderot.²¹ Mais, soulignons aussi que chez d'autres auteurs de drames, par exemple chez Sébastien Mercier, on trouve des théories différentes conçues pour la réalisation de plus de "naturel théâtral". Léon Béclard les résume ainsi:

Fermer les livres et fréquenter les hommes pour les pénétrer et les comprendre, chercher les petites actions imperceptibles que l'écrivain médiocre n'aperçoit pas et que seul le génie ramasse scrupuleusement.²²

Ainsi, dans leur désir de "parler aux yeux" par le décor ("spectacle" ou "tableaux") et par la pantomime, nous voyons ce que Voltaire et les théoriciens

²⁰ Ibid., XIX, p. 457.

²¹ Raymond Naves, Le goût de Voltaire (Paris: Garnier Frères, 1938), pp. 247-248.

²² Béclard, op. cit., p. 190.

du drame ont en commun. En effet, c'est en partie à cause de ce désir que Voltaire introduisit sur la scène l'histoire de la France (Adélaïde du Guesclin), prit ses sujets partout, chez les Persans (Mahomet), chez les Américains (Alzire), chez les Chinois (L'Orphelin de la Chine). Ceci allait lui offrir une "scène entière", une scène plus vaste, l'éclat des costumes et la pompe des décorations, en deux mots "moins de suites de conversations" que l'amour et la politique n'offraient à Corneille.

Ce qui plus est, c'est que "le naturel" s'accuse aussi dans l'idée de vraisemblance chez Voltaire. Dans sa critique de L'Oedipe de Sophocle, il souligne le fait que l'ignorance de Sophocle quant à la vie d'Oedipe mène à des contradictions, à des absurdités et, par conséquent, à une pièce défectueuse. Le point de perfection pour Voltaire, tel qu'il se dégage des Commentaires sur Corneille est une imitation embellie de la nature, où l'auteur corrige les événements pour les combiner d'une telle façon que "l'acteur qui parle n'eut jamais dû dire ce qu'on met dans sa bouche, que dans le moment même où il le dit."²³ Diderot aussi dans le trente-huitième chapitre des Bijoux indiscrets croit que la perfection d'un tableau consiste dans "l'imitation exacte d'une action, que le spectateur trompé, sans interruption s' imagine assister à l'action même."²⁴

Mais c'est à propos de sa théorie des personnages à mettre sur la scène que Voltaire s'éloigne des théoriciens du drame quant à l'idée du "naturel". Quand il dit dans sa critique de Nicomède que "tout doit être noble" il fait allusion non seulement au style et au ton mais aussi

²³O.C. XXXII, passim pp. 150-172.

²⁴Diderot, O.C. IV, pp. 285-286.

aux personnages. Dans sa critique de Don Sanche d'Aragon il n'y en a pas de doute, car Voltaire écrit:

Un bourgeois peut être assassiné comme Pompée; mais la mort de Pompée fera toujours un autre effet que celle d'un bourgeois ... les aventures très funestes de simples citoyens sont moins attachantes ²⁵ que celles des souvenirs dont le sort entraîne celui des nations.

Sans doute il pensait à la règle d'Aristote de ne jamais mettre que des personnages nobles sur la scène; tout ce que Voltaire permet en théorie à la tragédie (quant aux personnages) c'est la peinture des caractères "bas et lâches", car ils sont dans la nature et peuvent ainsi produire des beautés par leur contraste avec les caractères "héroïques". En deux mots, Voltaire veut, dans ses théories, garder sur la scène des rois et des princes engagés dans des aventures qui mettent en jeu le destin des empires et qui évoluent dans la magnificence des cours et des palais.

Dans le drame, par contre ce n'est pas le cas. Diderot, par exemple, dans son intention de créer la "tragédie bourgeoise et domestique", désire mettre sur la scène des gens de condition moyenne aux prises avec des problèmes aussi angoissants pour eux qu'ils sont pour les rois, les reines et les princes. C'est-à-dire que Diderot en proposant de peindre des gens de justice, des pères de familles, des journalistes, des gens d'affaires, etc., prend non seulement la contre-partie de Voltaire mais s'attache à des gens beaucoup plus proches de lui et d'un public qui s'embourgeoisait rapidement et voulait se voir représenté sur la scène.

Cette identification du spectateur avec les héros se trouve aussi

²⁵O.C. XXXII, p. 83.

dans L'Essai sur le genre dramatique sérieux de Beaumarchais où l'auteur dit que les héros plus communs, plus proches dans le temps et dans l'espace offriraient au spectateur une image familière de sa propre condition et intéresseraient plus profondément sa sensibilité.²⁶ Mercier aussi dans son Du Théâtre s'éloigne de Voltaire quand il dit que l'écrivain doit gagner les coeurs de la classe la plus malheureuse [quant au rang aussi bien que dans les conditions journalières] et doit se connaître pour "établir un juste rapport entre lui et le monde".²⁷

En effet Félix Gaiffe constate que "plus le drame descendait les degrés de l'échelle sociale, plus il était favorable" aux gens qu'il visait à représenter,²⁸ car il tâchait de les saisir non seulement dans la réalité de leurs occupations, mais de toute leur "situation" c'est-à-dire dans leur langage aussi. Peut-être que Sébastien Mercier a la phrase-clef sur ce dernier point quand il dit que ce n'est pas le langage des dieux, mais le langage des hommes qu'il faut produire sur le théâtre. "... et je soutiens, écrit-il, que le Drame doit être écrit en prose, de préférence aux vers."²⁹ Par contre, pour souligner la nécessité du vers et de la rime à la tragédie, Voltaire avait déjà écrit dans le "Discours sur la tragédie" en tête de Brutus:

Et quiconque voudrait se délivrer d'un fardeau qu'a porté le grand Corneille serait regardé avec raison non pas comme un génie

²⁶ Michel Lioure, Le drame (Paris: Armand Colin, 1963), p. 129.

²⁷ Béclard, op. cit., p. 103.

²⁸ Félix Gaiffe, Le drame en France au XVIII^e siècle (Paris: Armand Colin, 1910), p. 348.

²⁹ Sébastien Mercier, Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique (Amsterdam: Chez E. Van Harrevelt, 1773), p. 295.

Un hardi qui s'ouvre une route nouvelle mais comme un homme très
faible qui ne peut marcher dans l'ancienne carrière.³⁰

Cette idée se trouve corroborée dans "L'Epître dédicatoire" des Lois de Minos où Voltaire souligne la nécessité de vers et de "vers harmonieux ... sans lequel la poésie n'est jamais qu'un monstre."³¹ De plus, dans l'article "Rime" dans son Dictionnaire philosophique, il caractérise la tragédie en prose comme "l'abomination de la désolation dans le temple des muses."³² Sans doute pour peindre des héros nobles, il fallait à Voltaire un ton relevé et un langage décent et non pas la prose qui aurait donné le coup de grâce à l'art dramatique.

Mais peut-être que Voltaire a dû se rendre compte de la difficulté de rester fidèle aux principes d'Aristote quand il écrit dans son Dictionnaire philosophique au sujet de "l'Art Dramatique":

C'est une entreprise si difficile d'assembler dans un même lieu des héros de l'antiquité, de les faire parler en vers français, de ne leur faire jamais dire ce qu'ils ont dû dire, de ne les faire entrer et sortir qu'à propos, de faire verser des larmes pour eux, de leur prêter un langage enchanteur, d'être toujours décent et toujours intéressant, qu'un tel ouvrage est un prodige et qu'il faut s'étonner qu'il y ait en France vingt prodiges de cette espèce.³³

Ce passage montre non seulement à quel point Voltaire s'éloignait des théoriciens du drame, mais aussi que Voltaire se souciait toujours de la bienséance et des règles classiques dont il fut, en théorie, partisan.

Par exemple, dans sa discussion des trois unités dans sa Préface d'Oedipe,

³⁰ O.C. II, p. 312.

³¹ Ibid., VII, p. 171.

³² Ibid., XX, p. 373.

³³ Ibid., XVII, p. 405.

³⁴ O.C. II, p. 47-51.

Voltaire défend les trois unités contre La Motte qui voulait les proscrire. Pour l'unité d'action, il insiste sur la nécessité d'une seule action, car, selon lui, puisque l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois, il en résulte que l'intérêt qui se partage s'anéantit bientôt. Choisisant l'exemple d'une conjuration d'Auguste "dans Rome", Voltaire conclut ainsi que "si le poète met devant mes yeux quinze jours d'événements, voilà au moins quinze actions différentes ... et tout sera écarté du moment de la décision".³⁴ On voit clairement que l'unité de temps pour Voltaire, se joint "naturellement" à l'unité d'action; de plus l'unité de lieu est essentielle "car une seule action ne peut se passer en plusieurs lieux à la fois". Tout ce qu'il "permet" aux dramaturges, c'est d'étendre l'unité de lieu à l'enceinte de tout un palais et l'unité de temps à vingt-quatre heures, car "plus de sévérité rendrait quelquefois d'assez beaux sujets impraticables et plus d'indulgence ouvrirait la carrière à trop grands abus."³⁵ Voici la dernière parole de Voltaire sur les unités:

... les lois observées, non seulement servent à écarter les défauts, mais elles amènent de vraies beautés, de même que les règles de la belle architecture ... On voit qu'avec l'unité de temps, d'action et de lieu, il est bien difficile qu'une pièce ne soit pas simple. ... C'est que nous sommes choqués de voir, même dans un tableau, deux événements, c'est qu'enfin la nature nous a indiqué ce précepte qui doit être invariable comme elle; suivons ainsi Despréaux qui dit:

"Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli".³⁶

Mais malgré ce parti pris de classicisme, nombreuses sont les occasions où Voltaire critique la nature de la scène française. Il écrit

³⁴ Ibid., II, p. 50.

³⁵ Loc. cit.

³⁶ O.C. II, pp. 47-51.

dans une lettre à mylord Bolingbroke en tête de Brutus:

L'endroit où l'on joue la comédie et les abus qui s'y sont glissés, sont encore une cause de sécheresse qu'on peut reprocher à quelques-unes de nos pièces. Les bancs qui sont sur le théâtre, destinés aux spectateurs rétrécissent la scène et rendent toute action presque impraticable. Ce défaut est cause que les décorations, tant recommandées par les anciens, sont rarement convenables à la pièce. Il empêche surtout que les acteurs ne passent d'un appartement dans un autre aux yeux des spectateurs, comme les Grecs et les Romains le pratiquaient sagement pour conserver à la fois l'unité de lieu et la vraisemblance.³⁷

Critiquer ainsi la foule des spectateurs confondue sur la scène avec les acteurs,³⁸ c'était d'une façon subtile critiquer l'unité de lieu. Peut-être que Voltaire justifiait d'avance les libertés qu'il allait prendre plus tard avec l'unité de lieu (nous les préciserons au chapitre suivant). En tout cas, dans une lettre à Mme la comtesse d'Argental datée du dix-huit juin 1759, il exprime sa joie de voir la scène purgée des "blancs-poudrés, coiffés au rhinocéros et à l'oiseau royal" et transformée dans un "vrai spectacle".³⁹ [Le comte de Lauraguais donna, en avril 1759, soixante mille francs à la Comédie-Française pour cette transformation.] De plus Voltaire justifie ses critiques dans L'Appel aux nations de l'Europe en demandant:

Que pouvait-on faire sur une vingtaine de planches chargées de spectateurs? Quelle pompe, quel appareil pouvait parler aux yeux? Quelle grande action théâtrale pouvait être exécutée? Quelle liberté pouvait avoir l'imagination du poète?⁴⁰

³⁷ Ibid., p. 315.

³⁸ A la représentation de Sémiramis, par exemple, l'ombre de Ninus eut toute la peine du monde à se frayer un passage parmi les petits-maîtres. Il fallait, en effet, crier "Place à l'ombre".

³⁹ O.C. XL, p. 125.

⁴⁰ Ibid., XXIV, p. 219.

En effet Lion constate que la transformation matérielle de la scène ouvrirait aux tragiques une nouvelle carrière pour jeter plus de spectacle, de pompe et d'action dans le poème.⁴¹

Quant au drame, Gaiffe a raison d'avoir dit qu'en face des unités classiques, le drame ressemblait beaucoup à la tragédie voltairienne parce qu'il essayait de concilier l'application des règles classiques avec le goût des intrigues romanesques et compliquées.⁴² Sébastien Mercier résume bien l'attitude des auteurs du drame envers l'unité d'action quand il dit: "il est une unité qu'il faut respecter avec scrupule et dont il ne faut jamais s'écarter; c'est l'unité d'intérêt."⁴³ Cependant, Mercier fut le seul à attaquer vigoureusement les unités de lieu et de temps. Il dit dans Du Théâtre:

Ce qui a surtout perdu l'art en France, c'est d'avoir suivi les unités de temps et de lieu, deux règles qui par leur absurdité devraient être proscrites et qui ont été avidement adoptées par les poètes français; que le lieu change donc et que le temps s'écoule, plutôt que la vérité manque.

Il finit par sa célèbre exclamation "Tombez, tombez murailles qui séparent les genres".⁴⁴ C'était, en vérité, s'éloigner beaucoup de Voltaire.

Diderot fut plus tolérant; il écrit dans ses Entretiens sur le fils naturel:

Les lois des trois unités sont difficiles à observer mais elles sont sensées; je serais fâché d'avoir pris quelque licence à ces

⁴¹ Henri Lion, Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire, (Paris: Librairie Hachette, 1895), p. 249.

⁴² Gaiffe, op. cit., p. 438.

⁴³ Ibid., p. 446.

⁴⁴ Mercier, op. cit., p. 105.

principes généraux de l'unité de temps et de l'unité d'action; et je pense qu'on ne peut être trop sévère sur l'unité de lieu. Ah! si nous avions des théâtres où la décoration changeât toutes les fois que le lieu de la scène doit changer!⁴⁵

Là, en effet, Diderot se rangeait du côté de Voltaire pour critiquer les bancs sur la scène française qui rétrécissaient l'action théâtrale. Entretemps Diderot se résignait, au nom de la vraisemblance, à une observation assez rigoureuse des règles inhérentes à la nature du théâtre français. Il en fut de même pour Baculard d'Arnaud et Beaumarchais; dans sa Préface de Mérimval celui-là considérait le dénigrement de l'unité de lieu comme un retour à la barbarie, c'est-à-dire à ce point duquel un Racine et un Corneille l'avaient tiré; "le grand art, écrit-il, serait de posséder l'esprit des règles sans trop s'y asservir";⁴⁶ celui-ci dans son Essai sur le genre sérieux dramatique, appelle les règles "cet éternel lieu commun des critiques, cet épouvantail des esprits ordinaires".⁴⁷ En deux mots, pour la plupart des théoriciens du drame, la révolution visée par le drame bourgeois serait sociale plutôt qu'esthétique à la différence des romantiques plus tard. Par cette attitude envers les règles classiques c'était s'approcher de près de Voltaire théoricien.

Mais parce que la tragédie voltairienne et le drame visaient tous les deux à peindre des situations pathétiques et contemporaines, (à la différence de Corneille et de Racine qui peignaient l'homme permanent et universel avec ses désirs et défauts le plus généraux - ambition, amour, devoir, politique), ils se ressemblent le plus par leur but commun

⁴⁵ Diderot, O.C. IV, p. 88.

⁴⁶ Gaiffe, op. cit., p. 446.

⁴⁷ Ibid., p. 438.

de créer un théâtre d'idées, de combat, de valeur morale, d'utilité sociale.

Dans son Dictionnaire philosophique Voltaire dit: "les représentations des chefs-d'oeuvre inspirent la vertu par l'attrait du plaisir; elles forment le goût; elles apprennent à bien parler et à bien prononcer."⁴⁸

Ronald S. Ridgway cite un passage tiré de la Correspondance de Voltaire où celui-ci est soucieux de démontrer la valeur morale et culturelle du théâtre, en disant:

Je regarde la tragédie et la comédie comme des leçons de vertu, de raison et de bienséance ... les aventures les plus intéressantes ne sont rien quand elles ne peignent pas les moeurs; et cette peinture, qui est un des plus grands secrets de l'art, n'est encore qu'un amusement frivole quand elle n'inspire pas la vertu. J'ose dire que depuis La Henriade ... jusqu'à cette pièce chinoise (l'Orphelin de la Chine), bonne ou mauvaise, tel a été toujours le principe qui m'a inspiré.⁴⁹

Ce zèle missionnaire du théâtre voltairien se trouve aussi chez les Diderot et les Mercier. Dans son Discours de la poésie dramatique, Diderot dit: "Quelquefois j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre les points de morale les plus importants, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique."⁵⁰ Beaumarchais aussi dans son Essai sur le genre dramatique sérieux, pour inspirer aux hommes l'amour de la vertu et l'horreur du vice, propose de créer, chez les spectateurs, le plaisir des larmes par la puissance émotive et moralisatrice du spectacle.

⁴⁸O.C. XVII, p. 401.

⁴⁹R. S. Ridgway, "La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire", Studies on Voltaire and the XVIII Century, (ed. Theodore Besterman, Genève: Institut et Musée Voltaire 1961), p. 22.

⁵⁰Diderot, O.C. IV, p. 313.

Mercier aussi en se demandant, dans son Du Théâtre, quelle sera la véritable tragédie, arrive à cette réponse:

Ce sera celle qui sera entendue et saisie par tous les ordres des citoyens, qui aura un rapport intime avec les affaires politiques, qui tenant lieu de la tribune aux harangues, éclairera le peuple sur ses vrais intérêts, les lui offrira sous des traits frappants, exaltera dans son coeur, un patriotisme éclairé; voilà la tragédie qui n'a guère été connue que chez les Grecs et qui ne fera entendre ses fiers accents que dans un pays où ceux de la liberté ne seront plus étouffés.⁵¹

Cette portée séculaire du théâtre chez Mercier-théoricien fit de celui-ci un flagelleur des vices et un chantre de la vertu.

Cependant, si Voltaire s'intéresse surtout à la tragédie en voulant "parler surtout aux yeux" puis à l'oreille par le spectacle d'une moralité sévère et ressemble ainsi aux théoriciens du drame, il cherche dans sa poétique dramatique de la comédie à faire pleurer et attendrir dans ses "comédies attendrissantes", et par là il se rapproche aussi du drame en théorie.

Jaloux du succès obtenu par Nivelles de La Chaussée dans ses "comédies larmoyantes", surtout dans Le préjugé à la mode, Voltaire fut amené à "permettre" à la comédie la possibilité de faire rire les honnêtes gens, de plaire à l'âme et de l'attendrir, et à déclarer dans la Préface de l'Enfant prodigue non seulement que "tous les genres sont bons sauf le genre ennuyeux", mais aussi que "le meilleur genre est celui qui est le mieux traité",⁵² car il le croyait de son intérêt comme "chef de l'école dramatique" du

⁵¹Ridgway, op. cit., p. 103.

⁵²O.C. III, p. 443.

XVIII^e siècle "d'examiner" cette nouveauté de La Chaussée et de la sur-
passer s'il le pouvait.

Il écrit dans cette Préface de l'enfant prodigue:

C'est ainsi que la vie des hommes est bigarrée; souvent même une
seule aventure produit tous ces contrastes, car la même personne a
quelquefois ri et pleuré de la même chose dans le même quart d'heure
... le sérieux, l'attendrissement, peuvent s'accorder dans la même
comédie, mais elle ne doit pas avoir nécessairement des scènes de
bouffonneries et des scènes attendrissantes.⁵³

Dans la Préface de Nanine, Voltaire va plus loin; partant de la théorie
que la tragédie a commencé dans "notre nation" par s'approprier le langage
de la comédie et par envahir tous ses droits, il conclut que c'est pour
cette raison que Molière donnait rarement aux amants qu'il mettait sur
la scène, une passion vive et touchante, sentant que la tragédie l'avait
prévenu. Voltaire écrit: "la comédie encore une fois, peut donc se passionner,
s'emporter, attendrir pourvu qu'on fasse passer [les spectateurs] in-
sensiblement de l'attendrissement au rire" tout ceci étant "naturel aux
hommes".⁵⁴

Quand Diderot dans son troisième Entretien sur le fils naturel
et dans son Discours sur la poésie dramatique vise au perfectionnement
du "genre sérieux", il ressemble beaucoup à Voltaire, car "ce genre sérieux"
ne comportait pas seulement la "tragédie bourgeoise", mais aussi la
"comédie sérieuse" qui a pour domaine la vertu et les devoirs de l'homme
comme dans la "comédie larmoyante" de La Chaussée. (Nous venons de sou-
ligner le fait que c'est le succès de La Chaussée qui a poussé Voltaire
à "la comédie attendrissante".)

⁵³ Loc. cit.

⁵⁴ O.C. V, p. 10.

Mais en dépit de ce rapprochement théorique entre Voltaire, La Chaussée et Diderot, Voltaire reste assez contradictoire quant à ses théories sur "le genre sérieux". En effet si dans L'Ecoissaise, il admet que tout ce qui est dans la nature doit être peint, que le sublime et le touchant portent un coup beaucoup plus sensible quand ils sont soutenus d'un appareil convenable, que la comédie étend ses droits sur tous les caractères et sur toutes les conditions, il est soucieux non seulement d'éviter "la monstruosité" d'une comédie sans comique qui serait pour lui un genre "très vicieux et très désagréable", mais aussi, tout en louant les attraits d'une genre mixte, d'opposer l'alternance des tons à la confusion des genres, disant dans la Préface de l'Ecoissaise que si les bornes de la comédie et de la tragédie "se rencontrent, se touchent et se confondent" ce n'est pas parce que ces bornes "se transposent", mais que la tragédie s'abaisse et la comédie s'élève et que chacune doit garder sa nature.⁵⁵ En effet, Voltaire en théorie finit par condamner nettement le mélange des genres, et le "drame bourgeois" et la "comédie larmoyante", qui sont faits du mélange du sérieux et du plaisant, lui font peur. Dans sa critique de Don Sanche d'Aragon de Corneille il écrit:

La comédie larmoyante est un monstre né de l'impuissance d'être ou plaisant ou tragique; celui qui ne peut faire ni une vraie comédie ni une vraie tragédie tâche d'intéresser par des aventures bourgeoises attendrissantes, il n'a pas le don du comique; il cherche à y suppléer par l'intérêt,⁵⁶ il ne peut s'élever au cothurne, il rehausse un peu le brodequin.

Dans la Préface de Nanine en parlant de la "tragédie bourgeoise"

⁵⁵Ibid., pp. 409-412.

⁵⁶O.C. XXXII, p. 85.

il ajoute:

Que serait-ce qu'une intrigue entre des hommes du commun? Ce serait seulement avilir le cothurne; ce serait manquer à la fois l'objet de la tragédie et de la comédie; ce serait une espèce bâtarde, un monstre⁵⁷ né de l'impuissance de faire une comédie et une tragédie véritable.

Sans aucun doute, Voltaire s'éloignait par cela des théoriciens du drame bourgeois et semblait aller au-delà de sa véritable pensée dramatique, dans les préfaces de ses "comédies attendrissantes". Peut-être que cette pensée se trouve dans sa conception de la tragédie idéale qui serait une tragédie pleine d'action agissante, de fracas, de spectacle, de tableaux vivants, de naturel, de peintures de moeurs, d'allusions morales et de propagande-opéra, pantomime, sermon et satire tout ensemble - une tragédie "pittoresque" et philosophique née à la fois des circonstances et de ses débats de toutes sortes avec les prêtres, de son séjour d'exil en Angleterre, plus tard en partie aussi de l'éloquence persuasive de Diderot, de son propre amour de l'opéra, de son admiration pour Quinault, de son désir de lutter contre l'opéra-comique qui fait désertter la comédie, de sa soif insatiable de nouveau pour plaire au parterre, de ses luttes critiques contre Corneille. Voici comment Voltaire lui-même résume cet idéal dans sa critique de Médée de Corneille:

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;

⁵⁷ Ibid., V, p. 6.

instruire l'esprit et remuer le coeur, être toujours éloquent en vers, ne se pas permettre un seul vers 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 con-⁵⁸ naisseurs sans laquelle, il n'y a jamais de réputation véritable.

Théories à la fois classiques et "modernes", c'est-à-dire qui se rapprochent parfois du "drame bourgeois" pour s'en éloigner assez souvent, et d'autres fois, et le plus souvent, du théâtre classique.

⁵⁸ Ibid., XXXI, pp. 183-4.

CHAPITRE III

LA PRATIQUE

Dans le chapitre précédent, en étudiant les théories dramatiques de Voltaire, nous avons vu ce qu'il y a de commun et aussi de différent entre lui et les théoriciens du "drame bourgeois".

Maintenant il faut regarder son théâtre non seulement pour comparer la pratique dramatique de Voltaire à celle du drame, tel qu'il était de 1750 à 1789, mais aussi pour voir à quelle mesure Voltaire est fidèle à ses propres théories.

Tout d'abord, prenons en considération les traits les plus caractéristiques du drame. Commençons par le spectacle et l'action et signalons, tout de suite, la pratique chez Beaumarchais de donner des indications scéniques, précises et pittoresques en tête de ses drames. Baculard d'Arnaud le fait aussi en offrant dans ses "dramas sombres", de longues descriptions à l'imagination romantique, pour donner plus de "réalisme" à ses pièces.

Dans les drames proprement dits, on trouve de nombreux techniques dramatiques pour ébranler les nerfs du spectateur par le "réel". Dans Le déserteur de Mercier nous entendons le bruit des fusils qui viennent d'abattre Durimel; dans celui de Sedaine, nous assistons à tous les préparatifs de l'exécution du déserteur. Saurin dans son Beverley, met sur la scène des poignards, du poison et tout le spectacle de la dégradation morale du joueur; dans les dernières scènes de Jenneval, Mercier fait apparaître une ombre sur un échafaud, et Arnaud pour "doter Paris d'un

frisson nouveau" se complaît à écrire des drames dans le "genre sombre".¹ Le premier acte d'Euphémie (Arnaud) s'ouvre dans un décor qui représente une cellule de religieuses et dont tous les ornements sont un prie-dieu, un cercueil et une tête de mort. Dans Le comte de Comminges (Arnaud) le comte sous les habits d'un jeune novice, retrouve sa bien-aimée dans La Trappe, avec ses moines silencieux qui creusent eux-mêmes leurs tombeaux; c'est dans une pareille cellule que sont emprisonnés Mériminval d'Arnaud et Beverley de Saurin, c'est-à-dire, dans des décors réels et hardis à la façon de Moore et de Lillo. D'autres décors frappants se trouvent dans de nombreux autres drames: l'atelier de menuisier dans L'Orphelin anglais (Longueil), la mansarde de L'Indigent (Mercier), le paysage montagnard de La bergère des Alpes (Marmontel), le combat en champ clos de Bayard et Sotomayar dans Le chevalier sans peur et sans reproche (Monvel), le camp allemand de La discipline militaire du nord (Friedel et Moline), les incendies dans Le seigneur bienfaisant (Rochon de Chabannes), le métier de tapisserie, le jeu de tric-trac, la table à thé, dans des drames tels que Le philosophe sans le savoir (Sedaine), Le père de famille et Le fils naturel de Diderot. Ce qui plus est, c'est que le drame, en voulant être plus réaliste, et moins "parlier", consacre une part considérable à l'étude d'autres pays, c'est-à-dire à l'exotisme, pour obtenir plus de spectacle. Tom Jones (Desforbes), Beverley (Saurin), Jenneval (Mercier), tous conservent une saveur britannique, quoique francisés; La jeune Indienne (Champfort) met un quaker sur la scène française et Les trois Sultanes

¹Félix Gaiffe, Le drame en France au XVIII^e siècle (Paris: Armand Colin 1910), p. 538. (Pour cet aspect de notre étude, "les traits les plus caractéristiques du drame", le livre de Gaiffe servira de base fondamentale.)

(Favart), des Turcs de fantaisie. Le "courant nègre" aussi qui allait être à la mode jusqu'à l'année 1786, pendant les guerres coloniales, donna naissance à des drames tels que Le vannier et son seigneur (Guillemain), Les Français en Huronie (Dumoniant), Les sauvages (La Chabeaussière) et L'Elève de la nature (Mayer de Saint-Paul) où des palmiers et le teint noir ou bronzé des personnages ornent la scène.

Outre l'exotisme, le "spectacle réaliste" du drame se caractérise par l'importance donnée, à la pantomime et au costume. Beaumarchais dans Eugénie (aussi bien que dans ses comédies), donne une liste des personnages, qui contient les recommandations les plus complètes et les plus circonstanciées sur la toilette qu'ils doivent revêtir. Diderot, aussi, donne quelques indications précises sur les costumes des personnages du Père de famille, pour garder la sobriété du réalisme pittoresque. De plus des acteurs comme Aufresne et Molé aidèrent à la représentation à garder cette sobriété. Gaiffe écrit:

C'est Caillot empruntant l'habit d'un paysan pour jouer le rôle de Blaise plus au naturel; c'est Mme Bellecourt, qui, dans les soubrettes, adopte une coiffure modeste, et dans les villageoises, des cornettes, souvent des robes de laine ... c'est Fleury qui parvient, dans Auguste et Théodore [drame attribuée à Sauvigny], à rendre avec une minutieuse et frappante vérité l'allure et la physionomie de Frédéric II ... le costume moderne et contemporain bénéficie, autant que le costume antique, des études consciencieusement entreprises par certains artistes et du besoin croissant de réalisme qui gagne le public ... Destival de Braban, se glorifie d'avoir le premier,² présenté sur la scène un financier habillé à la mode actuelle.

En effet, Gaiffe conclut que c'est grâce à la déclamation violente et

²Gaiffe, op. cit., pp. 535-6.

forcenée et "le jeu semblable à la vie" de Molé, qui s'accordait bien avec l'esprit général du drame (exclamations, hoquets, silence suffoqué), que des "pauvretés" telles que Le vindicatif (Dudoyer de Gastels), et L'Orphelin anglais (Longueil) obtinrent un semblant de succès.³

De plus, pour obtenir le réalisme dans l'action théâtrale, la plupart des théoriciens du drame visaient en pratique, à une interprétation plus large des unités de lieu et de temps, car la nécessité de faire une pièce en vingt-quatre heures et de la faire passer dans un seul endroit menait à des invraisemblances dans l'intrigue. Ainsi dans beaucoup de drames, les personnages passent d'endroit en endroit; par exemple, le spectateur voyage de la maison de Beverley, dans sa prison; dans L'Habitant de la Guadeloupe (Mercier), les trois actes se passent en trois lieux différents, dans Jean Hennuyer, l'exposition se fait dans le foyer d'une modeste famille de Lisieux et le palais de l'évêque voit le dénouement, Le fabricant de Londres (Falbaire), laisse voir l'intérieur de la maison de Vilson et les bords de la Tamise où il va se suicider; d'autre part, dans Laurette, (drame tiré des Contes moraux de Marmontel), l'action occupe plus de huit jours et dans L'Honnête criminel (Falbaire), Cécile fiancée de d'Olban retrouve son ancien fiancé, dont elle avait vainement cherché la trace pendant de longues années. Même l'unité d'action fut "dénigrée" dans de drames tels que La partie de chasse de Henri IV (Collé), et L'Honnête criminel, où quelque histoire d'amour se mêle au sujet principal. Mais nous avons vu qu'on justifiait cette liberté par les expressions "unité d'intérêt" et "unité d'ensemble", synonymes d'unité d'action pour un

³ Ibid., pp. 531-2.

Diderot (voir deuxième chapitre).

Mais, le drame se caractérise le plus positivement par les leçons de morale sociale qu'il donnait en mettant des personnages tirés des rangs communs, surtout de la bourgeoisie, sur la scène. En effet c'est l'enseignement moral positif qui détermine le choix de ses sujets, et non pas le désir de mettre en scène quelque situation particulièrement dramatique ou quelque état psychologique curieux et neuf.

En premier lieu, nombreux sont les drames où la bonté native de l'homme s'oppose à la corruption de la ville. Mercier dans Du Théâtre, avait écrit: "le poète doit croire que l'homme est né bon, si je croyais l'homme né méchant, je briserais ma plume et laisserais mon encrier se dessécher."⁴ Dans Le campagnard (Mercier), l'homme primitif est opposé à l'homme civilisé, la campagne à la ville, les classes laborieuses aux classes privilégiées; dans L'Elève de la nature l'éducation la plus parfaite se montre comme celle qui éloigne les "talents naturels" aux vices de la société, pour les rapprocher de la nature. Il en est de même dans Les moissonneurs de Favart, tandis que La jeune Indienne peint le contraste entre des amantes fidèles et les lâches séducteurs qui les abandonnent pour retourner en France. D'autre part, le drame se range souvent du côté des opprimés politiques. Mercier et Sedaine chacun dans son Déserteur apitoient le spectateur sur les malheureux soldats soumis à la rigueur des règlements militaires. Chez Mercier, Le portrait de Philippe II, peint les abus monstrueux du pouvoir absolu; dans Jean Hennuyer, la royauté

⁴Sébastien Mercier, Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique (Amsterdam: Chez E. Van Harrevelt, 1773), p. 218.

est indirectement rabaissée et dénigrée par l'héroïque résistance de l'évêque de Lisieux au fanatisme; dans La mort de Louis XI, c'est la soif de républicanisme libéral que prêche Mercier, tandis que La destruction de la Ligue enseigne la charité et la bienveillance d'un roi qui veut rétablir un peuple décimé par les batailles et les horreurs de la famine.

De plus, la propagande politique et patriotique plutôt que morale se dégage d'une pièce telle que Childeric I^{er}. Mercier y glorifie le caractère antique et précieux de la France au mépris de toute vérité historique pour donner une attitude de patriotisme comme pour venger, au théâtre, les humiliations que la France venait de subir dans la réalité.

D'ailleurs, c'est aussi en faisant allusion aux moeurs contemporaines que le drame arrive à ses leçons de morale religieuses. Selon Gaiffe, l'affaire Calas, par exemple, donna naissance à beaucoup de drames dans lesquels "éclatent les aveugles parti-pris enracinés par l'intolérance et le fanatisme dans l'esprit des foules ignorantes aussi bien que des classes éclairées."⁵ La destruction de la Ligue peint "des catholiques fanatiques et scélérats au delà de toute vraisemblance"; Le portrait de Philippe II montre tout un tribunal d'inquisiteurs féroces. Dans L'Honnête criminel (Falbaire), les protestants, empêchés par la loi de professer librement leurs convictions religieuses, sont condamnés aux galères pour avoir exercé leur culte. Mélanie de La Harpe peint la cruelle séquestration d'une jeune fille que sa famille par un égoïste calcul, pousse, malgré elle, au couvent. Fayel, Euphémie, Le comte de Comminges (dramas d'Arnaud), se passent tous dans un couvent et montrent à quel point la religion est

⁵Gaiffe, op. cit., p. 278.

en conflit avec l'amour, tandis que dans Jean Hennuyer l'évêque de Lisieux refuse énergiquement d'accomplir les ordres sanglants reçus de Paris, le jour de la Saint-Barthélemy, en disant "l'humanité croyez-moi a ses droits bien avant ceux de la royauté. Qui ne parle plus en homme ne peut commander en roi." (Act V, Sc. III).⁶

Pour arriver à ces leçons morales, le drame excitait la sensibilité des spectateurs par des "sujets larmoyants" où l'étude des caractères fut remplacée par les "situations" des personnages bourgeois.

Déjà dans les "comédies larmoyantes" de Nivelles de La Chaussée, nous trouvons ce désir prédominant de toucher et d'émouvoir profondément, jusqu'aux larmes, par le sérieux. Son chef d'oeuvre Le préjugé à la mode, par un mélange tempéré de comique et de pathétique peint un mari, Duval, qui craint d'avouer son amour à sa femme de peur de ne sembler ridicule dans l'amour conjugal. Le larmoyant s'accuse encore plus par l'activité souriante des parents qui se mêle à la grâce naïve des enfants dans un touchant accord dans Le philosophe sans le savoir de Sedaine, Le père de famille et Le fils naturel de Diderot. Sedaine par exemple, donne un père, M. Vanderk, qui doit choisir, le même jour, ou d'assister au mariage de sa fille, ou d'aller protester contre la barbarie du jeu et empêcher le duel entre son fils Antoine et un autre homme, Rochon.

Diderot aussi tâche d'intéresser par des scènes intermédiaires entre le rire et les noires catastrophes à la Baculard d'Arnaud. Dans Le père de famille le conflit entre Saint-Albin et Sophie une lingère, d'une part et M. d'Orbesson (père de Saint-Albin) et le Commandeur d'autre

⁶Ibid., p. 281.

part, s'arrange, à la fin, quand on découvre que Sophie est la fille d'un frère du Commandeur, celui-là mort dans la misère.

Dans Le fils naturel, Diderot tâche d'exciter la sensibilité en montrant les inquiétudes qui rongent Clairville, ami de Dorval, et qui aime Rosalie. Cependant, Rosalie aime Dorval et est aimé de lui. L'arrivée de Lysémond des "climats éloignés" mène à la découverte du fait que Rosalie et Dorval sont ses enfants. Alors Clairville finit par épouser Rosalie et Dorval, une jeune veuve Constance.

Dans de nombreux autres drames, on trouve une pareille alternance des scènes comiques et des scènes attendrissantes où l'auteur essaie d'éveiller la sensibilité des spectateurs. Dans Le déserteur de Mercier, Montauciel se livre à de lourdes et bruyantes bouffonneries et entonne des chansons bachiques à côté du pauvre Alexis qui attend son exécution. Dans Camille de Marsollier, les terreurs bouffonnes d'un valet poltron font, à chaque instant, oublier ce que l'aventure a de ténébreux et le décor de sinistre.

En effet, c'est par de telles scènes mêlées de comique et de sérieux que le drame touchait à un public beaucoup plus embourgeoisé qu'à la première moitié du siècle, et préparé d'avance dans les oeuvres de La Chaussée, de Prévost et de Marivaux, pour la "sensibilité totale" du "drame bourgeois".

Mais si le drame a des traits positifs, il se caractérise aussi par la négativité, car dans son désir d'être plus réaliste et d'enseigner la vertu, il négligea chez presque tous les auteurs, l'étude psychologique des personnages et aida ainsi à l'évolution du théâtre vers le mélodrame. C'est seulement chez Collé (Dupuis et Desronais, La veuve, La partie de de chasse de Henri IV) et chez Sedaine (Le philosophe sans le savoir)

qu'il ne donne pas l'impression de philosophie dialoguée mais celle du concret. Diderot dans De la poésie dramatique avait écrit: "C'est aux situations à décider des caractères; le plan d'un drame peut être fait et bien fait, sans que le poète sache rien encore du caractère qu'il donnera à ses personnages".⁷ Sans doute, les personnages du drame sont moins sur-humains que ceux de la tragédie classique car on les voit souffrir de faim, de soif, de fatigue, de toutes les faiblesses humaines physiques; leur âge est précis. Mais Gaiffe constate que, une fois ces attitudes naturelles et heureuses "quittées" la psychologie n'est que "grossièrement esquissée". Il dit:

Ainsi, aux yeux d'un public, les héros [du drame] ne sont jamais trop parfaits, les traîtres sont toujours trop noirs ... ce qui était du sentiment chez Racine est devenue de la sensiblerie, ce qui était de la logique est devenu de la logomachie.

En effet, la "psychologie sociale", née du culte de grandes idées, l'emporte sur la psychologie individuelle et ces aspects infiniment changeants de la nature sont ainsi rélégués au second plan. Peut-être que Lanson a raison quand il écrit que le drame a dû chercher "ce que telle passion devient chez tel homme, de tel caractère, de telle condition ou de tel âge dans telle société et dans telle situation."⁹

Voilà donc ce qu'était le "drame bourgeois" en pratique: d'une part, une pièce théâtrale visant à plus de "réalisme journalier" par la

⁷Denis Diderot, Oeuvres complètes (Paris: Garnier Frères, 1875-1877) VII, p. 347.

⁸Gaiffe, op. cit., ça et là, pp. 288-340.

⁹Gustave Lanson, Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante, (Les Grands Ecrivains français, Paris: Librairie Hachette 1903), p. 297.

sobriété du costume, par l'exactitude de la mise en scène, hardie et exotique à la fois (quand même il fallait rompre les unités classiques), par le "jeu naturel" des comédiens, par des personnages sensibles, infortunés, opprimés, tirés du rang du commun et parlant un langage familier. D'autre part, une école de morale où les philosophes — père, parmi d'autres personnages, pouvaient donner des leçons de vertu aux spectateurs en faisant couler des larmes aux yeux; de plus, une pièce où les personnages manquaient, le plus souvent, de profondeur psychologique. Voilà aussi des caractéristiques trouvées pour une grande part dans les théories de Voltaire et souvent mises en pratique par lui avant un Diderot, un Mercier, un Sedaine ou un Arnaud.

Voltaire comme nous l'avons vu dans l'étude de ses théories, trouve que le spectacle et l'action sont nécessaires à toute pièce théâtrale. Ainsi, comme point de départ vers la réalisation du "naturel", il met dans beaucoup de ses tragédies (en tête des actes et même des scènes) de longues directions scéniques, précises et pittoresques qui éloignent ses tragédies des indications vagues et des mises en scène fantaisistes dont se contentaient les grands classiques. En même temps nous voyons clairement ce que cette pratique a de commun avec celle d'un Beaumarchais et d'un Arnaud qui étaient plus jeunes que Voltaire (cf. supra). En effet, dès Oedipe, Voltaire introduit du spectacle sur la scène, car nous entendons gronder le tonnerre et voyons des éclairs, deux phénomènes répétés avec succès dans Sémiramis. Brutus, marque une petite "révolution" dans la tragédie française, car Voltaire avait l'audace d'y introduire un appareil hardi et éclatant: un temple, le Capitolin de Rome, un grand nombre de sénateurs habillés de robes rouges (Voltaire, il faut le remarquer, avait

la décence de ne pas les faire parler), et l'apparition féérique de Brutus. Avec Mahomet, Mérope et La mort de César, Voltaire va plus loin; dans ces trois tragédies, le fond du théâtre s'ouvre pour laisser voir dans Mahomet un autel derrière lequel Zopire est frappé et auquel il s'attache ensuite pour apparaître de nouveau aux yeux des spectateurs; dans Mérope, c'est le corps ensanglanté de Polyphonte que nous voyons, et dans La mort de César, celui de César auprès duquel s'agenouille Antoine avec Brutus armé d'un poignard, et la scène remplie de licteurs pour contribuer au spectacle et à la rapidité de l'action qui se passe en trois actes. En effet, en tâchant d'obtenir plus d'action, Voltaire se montre ici en flagrante contradiction avec les principes classiques de ne pas ensanglanter la scène, de ne pas mettre plus de trois personnages sur la scène en même temps, et de faire couler une tragédie en cinq actes.

Malgré cela, là où le drame pouvait hasarder des nouveautés sur la scène, avec une facilité relative, il fallait à Voltaire "mêler l'élégance moderne à la force antique" pour arriver à un "réalisme idéal" qui irait bien avec le goût du jour. Déjà dans Marianne, Voltaire avait tâché de donner "un dénouement en action" en mettant la mort de Marianne sur la scène, mais le public ne fut pas prêt à une telle audace et Voltaire fut forcé de recourir à un dénouement en récit. Nous voyons, en effet, à quelle mesure Voltaire devait observer la décence quand Léon Petit de Julleville dit du coup de canon qui se fait entendre dans Adélaïde du Guesclin: s'il ne tua pas Nemours, il "tua la pièce" car le public fut déjà dérouté par la vue de Nemours ensanglanté, le bras en écharpe et s'évanouissant sur la scène.¹⁰ De plus, nous comprenons pourquoi l'ombre

¹⁰ Léon Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1400, VI (Paris: Armand Colin 1898), p. 552.

d'Amphiaraus dans Eriphyle (timide en comparaison avec celle du père de Hamlet dans Hamlet, de Shakespeare, d'où elle est tirée), dérouta les spectateurs à la représentation. Ce fut une nouveauté trop hardie. Cependant, en écrivant Sémiramis (1748) "son nouveau genre de tragédie", Voltaire arrive à ce qu'il caractérise comme "une espèce de drame"¹¹ par la hardiesse de l'ombre de Ninus sortant de son tombeau pour prévenir un inceste et pour venger sa mort, par la vue de Sémiramis elle-même entrant dans la mausolée et en sortant percée et expirante de la main de son fils. C'est dire que Voltaire hasardait d'avance sur la scène les "nouveautés" que Mercier dans Jenneval (1781) et même Arnaud dans Euphémie (1768) allaient mettre dans leurs drames plus de vingt ans après (cf. supra).

Dans ses tragédies qui suivent la libération de la scène en 1759 jusqu'aux Lois de Minos (1773), nous voyons moins de contrainte de la part de Voltaire, moins d'effort pour adoucir le spectacle et plus d'effort pour obtenir le pathétique et pour attirer le spectateur par la beauté efficace du spectacle; en deux mots nous voyons plus de ressemblance entre la tragédie voltairienne et le drame.

Tanocrède, par exemple, qui donne le prétexte à une reconstitution pittoresque de la chevalerie, se fait en effet d'amour violent, entre Aménaïde et Tanocrède, d'une action très vive (Tanocrède combattant en champ clos contre ses ennemis), d'une importante décoration pour aider à bien saisir l'ambiance de l'âge chevaleresque, de la pantomime, en effet à peu près tout ce que Voltaire voulait quand il parlait d'action et de spectacle.

¹¹Voltaire, Oeuvres complètes (Paris: Garnier Frères 1877-85) IV, p. 501.

De plus, dans Olympie, Voltaire imagine des décorations ingénieuses et des surprises qui touchent aux procédés de l'opéra: un temple qui s'ouvre et se ferme à volonté, un incendie, deux longues files de prêtres et de prêtresses couronnés de fleurs et une décoration somptueuse et magnifique, illuminée au fond du sanctuaire. C'est aussi dans Olympie que les jeux de physionomie, les attitudes et les situations pathétiques importent beaucoup. Au premier acte, on ne voit rien d'intéressant sauf le temple, le péristyle et les portes; mais au deuxième, ce qui attire l'attention, ce sont l'attitude d'étonnement et de la colère de Statira embrassant Olympie, des larmes de joie aux yeux et l'hiérophante attendri et affligé. A l'acte trois, Cassandre reconnaît Statira avec effroi et Olympie dans l'embarras et dans la douleur, puis le quatrième acte montre Olympie au pied de l'autel, désespéré de sa faiblesse et repoussant Cassandre. Au cinquième acte, Olympie se jette dans le bûcher aux yeux de ses amants et des prêtres tous en douleur. Voilà pourquoi Voltaire avait dit que "les situations théâtrales forment des tableaux animés" (cf. deuxième chapitre, note 9), voulant sans doute obtenir le plus de pathétique possible par une action intéressante et un spectacle frappant. En se servant de tels moyens pour obtenir plus de "réalisme", non seulement Voltaire renouvelait-il la tragédie, mais il rivalisait avec les auteurs du "drame bourgeois" qui entre les mains de Sedaine, de Saurin et même de Diderot, commençait à jouir de son succès éphémère et donnait et continuerait à donner jusqu'au moment de sa décadence, des décors frappants tels que nous les avons décrits en haut.

D'ailleurs, même avant le drame, Voltaire cherchait dans l'exotisme l'éclat d'une scène plus grande et plus réaliste. Mahomet offre les moeurs

des Persans aux spectateurs; Zaïre oppose celles des Juifs à celles des Français. Dans Alzire, Voltaire contraste les moeurs des Espagnols chrétiens à celles des Américains sauvages; Zulime offre de l'exotisme par l'histoire des Maures dans une province de Trémizène; Les lois de Minos peignent un contraste entre des Grecs et des sauvages, un sacrifice, un temple en feu, et une partie de ce temple qui tombe dans le fond du théâtre, des prêtres et des guerriers. Mais c'est dans Les Scythes et Les Guèbres que Voltaire se rapproche encore plus aux caractéristiques du drame et s'éloigne beaucoup de ses propres théories par ses nouveautés exotiques. Dans Les Scythes où il oppose les moeurs d'un peuple libre à celles des courtisans, il met sur la scène un grand nombre de figurants dont la présence n'est pas toujours justifiée (et cependant avec beaucoup plus de succès que dans Brutus, La mort de César, Alzire) et des personnages tirés de tous les états de la vie: Hermodan père d'Indatire n'est qu'un simple habitant d'un canton scythe, Indatire est une jeune paysanne, Sozame un ancien général persan retiré en Scythie. C'est dire que non seulement Voltaire s'éloigne-t-il de sa propre théorie de ne pas mettre sur la scène que des "personnages nobles", mais aussi il ressemble plus à un Diderot qu'à un Corneille, en offrant aux spectateurs, si non des pères de famille, des magistrats ou des juges, du moins des gens tirés du rang du commun, un peuple de pasteurs et de laboureurs comme ceux dont Favart (Les moissonneurs) et Mercier (Le campagnard) remplissent leurs drames. De plus, nous sommes loin du "palais et des chambres classiques" qu'un Racine nous offrait, car le théâtre représente un bocage, un berceau, un banc de gazon avec des campagnes et des cabanes dans le lointain. Il en est de même dans Les Guèbres où les personnages choisis dans l'ordre

commun approchent plus de la nature par leur condition et par la simplicité de leur style: Arzame une jeune fille rustique, deux tribuns militaires, Iradan et Césène et nombre de paysans et de guerriers; des personnages qui, à la différence des souverains de la tragédie classique et d'un grand nombre de tragédies de Voltaire lui-même, ressemblent aux pères, aux frères et aux soeurs de famille de Diderot, de Sedaine, à la jeune Indienne de Chamfort, aux soldats de Mercier et à tous les infortunés du rang commun que le drame prend en pitié. Voici comment Voltaire explique la contradiction entre sa théorie et cette pratique dans La préface des Guèbres:

"Les théâtres ont assez retenti de ces aventures tragiques qui ne se passent qu'entre des souverains et qui ont peu d'utilité pour le reste des hommes."¹²

En effet, dans Les Scythes comme dans Les Guèbres, Voltaire atteint à un "réalisme prosaïque" non seulement par la simplicité et l'humilité des personnages, mais aussi parce que cette liberté qu'il avait prise dans Tancrède d'introduire des vers croisés dans une tragédie (au contraire de la pratique classique), se joint naturellement à un style plus familier (exclamations, hoquets, interruptions) qui ayant perdu de sa noblesse et de sa majesté, se rabaisse jusqu'aux personnages. En passant, cependant, il faut souligner que Les Guèbres écrites en 1769 ne furent pas représentées; peut-être que les comédiens sentaient que cette partie du public qui fut toujours classique n'aurait pas permis à Voltaire l'occasion de "dénigrer" la tragédie par de telles libertés.

D'autre part, Voltaire savait que l'exotisme pouvait servir de prétexte pour l'introduction de plus de sobriété, dans le costume et dans

¹²O.C. VI, p. 500.

la pantomime. En effet, c'est dans L'Orphelin de la Chine avec Mlle Clairon et Lekain que la réforme du costume et de la diction commença pour de bon.¹³

"Cette fois, dit Max Aghion, en parlant de la représentation de L'Orphelin de la Chine, les comédiens n'avaient rien épargné pour présenter la tragédie de Voltaire avec tout le luxe et tout le pittoresque nécessaires", car le décor figurait un palais "dans le goût chinois", les femmes étaient en habits chinois "sans panier et les bras nus", les hommes "en tartares et en chinois". Lekain lui-même s'habilla en tunique rayée cramoisi et or, ses gros bras de bouclier sortant de manches larges et courtes, sur le dos une peau de lion et un carquois plein de flèches, un sabre turc au côté, un arc immense à la main, sur la tête, "un casque à mufle de lion orné d'onze énormes plumes d'où montait une aigrette rouge".¹⁴

Aghion souligné aussi le fait qu'avant la représentation de L'Orphelin de la Chine, les acteurs s'habillaient surtout de costume militaire d'apparat, renouvelé de l'antique, embelli à la moderne par des ornements de toutes sortes tels que franges, galons, diamants de verre et du fameux tonnelet. Les actrices aussi quand elles n'adoptaient pas les vêtements des dames de la cour prenaient le milieu entre l'antique et le moderne - haute coiffure à poudre, le grand panier, la robe à queue - beaucoup de richesse, "aucune vérité et faisaient assaut de luxe selon la générosité

¹³ Dans Tiridate de Campistron (1729), Adrienne Lecouvreur et Dangeville hasardèrent de modifier leurs toilettes pour interpréter les rôles de Telestis et d'Ericine; et dans Zaïre, les acteurs avaient fait un effort vers la vérité du costume, en s'affublant de turbans.

¹⁴ Max Aghion, Le théâtre à Paris au XVIII^e siècle (Paris: Librairie de France 1926), p. 420.

de leurs protecteurs."¹⁵

Nombreuses sont les lettres où Voltaire (surtout après la libération de la scène) demande aux acteurs non seulement un appareil nouveau et réaliste, mais aussi une animation entraînante. Par exemple, il exhorte Lekain dans une lettre du seize décembre 1760, "de conformer entièrement dans la représentation de Tancredè, à l'édition de Prault" car, "rien n'est plus ridicule que de voir jouer d'une façon ce qui est imprimé d'une autre",¹⁶ pensant, sans doute, aux nombreuses directions dramatiques qu'il avait données, à travers cette tragédie, pour le jeu et le costume des acteurs.

Dans L'Appel aux nations de l'Europe, Voltaire appelle Mlle Dumesnil la première actrice à montrer le grand pathétique de l'action sur la scène (dans Méropè) à cause de "ses yeux égarés, la voix entrecoupée et la main levée et tremblante" pour immoler son propre fils; il loue Mlle Clairon d'avoir été le plus grand peintre de la nation pour son rôle dans Tancredè et caractérise les acteurs en général comme des "peintures vivantes".¹⁷ Ainsi ce qu'un Molé ou un Aufresne faisait pour le drame, Lekain et Mlle Clairon surtout le faisaient pour la tragédie pour faire éclater à la représentation "le réalisme" que Voltaire mettait dans les directions scéniques de ses pièces.

Mais dans ce désir d'obtenir coûte que coûte "le réalisme" il arrive assez souvent que Voltaire rompt les unités classiques. Rares sont

¹⁵ Ibid., pp. 411-420.

¹⁶ Ibid., XLI, p. 100.

¹⁷ Ibid., XXIV, p. 220.

les occasions où Voltaire rompt l'unité d'action car il prend soin, comme dans Adélaïde du Guesclin et dans L'Orphelin de la Chine, de lier étroitement l'amour à la politique au nom de la chevalerie et de l'ambition respectivement et dans Zaïre d'insérer l'amour avec la religion. Mais Saül (drame écrit en 1763) est un exemple des occasions où Voltaire est pris en pleine contradiction de ses théories sur les unités classiques qui pour lui sont en théorie sacrées (cf. supra deuxième chapitre). Il dit lui-même de Saül:

On n'a pas observé, dans cette espèce de tragi-comédie, l'unité d'action, de lieu et de temps. On a cru, avec l'illustre Lamotte, devoir se soustraire à ces règles. Tout se passe dans l'intervalle de deux ou trois générations, pour rendre l'action plus tragique par le nombre des morts selon l'esprit juif; tandis que parmi nous l'unité de temps ne peut s'étendre qu'à vingt-quatre heures et l'unité de lieu dans l'enceinte d'un palais.¹⁸

Écoutons ce que Lion dit de la pratique de l'unité de temps chez Voltaire: "ses tragédies sont rares qui n'exigent pas plus de vingt-quatre heures. Il faudrait une excessive complaisance pour admettre que tous les événements de Zaïre, d'Alzire, de Mahomet et de Tanocrède même Méropé puissent s'écouler en un tel laps de temps."¹⁹

Mais si Voltaire fut gêné en pratique par l'unité de temps, sans doute et naturellement, (à cause de son désir d'obtenir toujours une belle mise en scène), c'est l'unité de lieu qui souffrit le plus chez lui, comme dans le drame. Dans Brutus les personnages passent de salle en salle;

¹⁸ Ibid., V, p. 575.

¹⁹ Henri Lion, Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire (Paris: Librairie Hachette 1895), p. 441.

dans Tancredè, le lieu change d'un palais à une place publique sur laquelle est construite une salle. De plus, Voltaire choisit souvent un endroit large et commode où faire dérouler l'action: dans Les lois de Minos, et Les Pélopidès, c'est le parvis d'un temple, dans Le triumvirat c'est une île, et dans Oreste il s'agit du rivage de la mer, avec d'un côté un bois, un temple, un palais, et un tombeau et de l'autre, Argos dans le lointain. Mais c'est dans Sémiramis que Voltaire prend le plus de liberté avec l'unité de lieu, et où la "faculté locomotrice" des endroits est bien soulignée. Dans cette tragédie le cabinet où se trouve Sémiramis au premier acte fait place à un grand salon magnifiquement orné dans le troisième acte; de plus à l'acte cinq, Voltaire a l'audace de changer le décor au milieu même d'un acte en faisant passer le spectateur du cabinet de la reine au tombeau de Ninus.

Sans doute en pratiquant moins rigoureusement l'observation des unités classiques, Voltaire s'éloignait de Corneille et de Racine, se contredisait, et ressemblait à un Diderot et à un Beaumarchais qui visaient eux aussi, en pratique, à une interprétation plus large de ces unités. Mais nous pouvons pardonner à Voltaire "ce défaut", car il tâchait d'obtenir plus de réalisme scénique et peut-être d'éviter des remarques comme celle faite par Henri Lion plus tard au sujet d'Alzire: "Aussi que d'efforts pour que tous les personnages puissent être réunis dans un même lieu et pour qu'ils ne se retrouvent toutefois qu'au moment voulu par l'auteur. La pièce est une merveille d'invraisemblance."²⁰

Mais si le spectacle fut important à Voltaire, si son cri depuis

²⁰ Ibid., p. 109.

son discours sur la tragédie en tête de Brutus, fut pour plus d'action, (outre ces exemples d'action que nous venons d'énumérer, nombreux sont les personnages qui offrent leur poitrine à la mort: Brutus dit à César "frappe", comme Zaïre à Nerestan, Nemours à Vendôme, Alzire à Zamore, etc.), il semble que, dans les tragédies de ses dernières années, Voltaire ait voulu montrer que ce spectacle et l'action sont toujours secondaires au poème dramatique en pratique, que la première loi du théâtre est de bien écrire, que "quatre beaux vers de sentiment valent mieux que quarante belles attitudes"²¹ (Préface des Scythes). Par exemple, dans Agathocle, Irène, Sophonisbe, Les Pélopidés, Voltaire s'attache à volonté, à cette "sobriété du spectacle" que le public l'avait forcée d'observer dans ses premières tragédies. En effet nous n'y trouvons pas ces longues descriptions scéniques, ni ces spectacles éclatants d'Olympie ou de Sémiramis. Notre auteur, d'une part, (dans Sophonisbe et Irène) tâchait d'améliorer les intrigues fades et invraisemblables et la forme trop polie et romanesque de son ennemi Crébillon et ceci sans se servir d'un nom d'auteur supposé comme il avait fait dans Sémiramis, Rome sauvée et Oreste; d'autre part, il s'efforçait de s'éloigner des excessives libertés que Saurin (Beverley 1767) et Arnaud (Euphémie 1768) (Comte de Comminges représenté à Paris en 1765), prenaient dans le drame. En effet dans L'Appel aux nations de l'Europe (1761) il avait écrit: *À l'Europe barbare, Que peut voir approché, sous ce brûlant tropique, Et le nom de l'Europe et le nom catholique?* (Acte I, Sc. 1)

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

²¹O.C. VI, p. 269.

écrire, il est vraisemblable qu'on gâtera la tragédie en croyant la perfectionner.²²

Peut-être que Voltaire à la fin de sa vie, croyant que les tendances hardies et excessives du drame qu'il craignait le plus allaient jouir d'un succès dont il était en partie responsable, tâchait de réparer ses transgressions envers la tragédie. De toute façon, il semblait vouloir rentrer dans la tradition classique, et pour cela se montrait une fois de plus comme un écrivain contradictoire en s'éloignant de sa théorie du spectacle-action.

D'autre part, Voltaire est tout à fait fidèle à sa théorie de faire du théâtre une école de vertus. En effet dès Oedipe et surtout après Alzire et Mahomet, Voltaire visait à une tragédie qui serait le porte-parole de la philosophie destinée à répandre de graves et menaçantes vérités sur la scène, un instrument de propagande sectaire, un moyen de stimuler la pensée, de donner à l'opinion une secousse capable de susciter des réformes théâtrales et sociales sans faire écrouler ni "l'école classique" ni le régime monarchique. Alzire par exemple, selon Henri Lion, est la contribution voltairienne à la théorie du bon sauvage.²³ Les paroles d'Alvarez à son fils Gusman, à savoir:

Des bords de l'Orient n'étais-je donc venu
Dans un monde idolâtre, à l'Europe inconnu,
Que pour voir abhorrer, sous ce brûlant tropique,
Et le nom de l'Europe et le nom catholique? (Acte 1, Sc. 1)

témoignent en faveur de cette idée, car les Espagnols sont des barbares

²² Ibid., XXIV, p. 221.

²³ Lion, op. cit., p. 107.

dans leur traitement cruel des Américains qui restent des gens simples en face de tout cela. Dans L'Orphelin de la Chine, ce sont les moeurs des barbares qui l'emportent sur les moeurs civilisées. Les Scythes et Les Guèbres sont aussi des hymnes à la nature où la campagne et ses habitants sont peints d'une façon attirante et où l'influence bienfaisante de la nature se montre chez Hermodan et Indatire (paysans scythes) et chez Césène et Iradan (tribuns militaires des Guèbres). Ces quatre personnages restent "libéraux" et refusent d'être touchés par le fanatisme politique et religieux à la différence des courtisans de la Perse, des "gens civilisés". En effet, c'est en faveur des déshérités, des opprimés, des faibles et de ceux que les coups de la fatalité ou la méchanceté des forts ont précipités dans l'infortune, que la tragédie voltairienne, comme le drame, témoigne.

En matière politique, Brutus et La mort de César sont imbus d'un souffle de jacobinisme, d'exaltation républicaine de la liberté, de la haine du pouvoir arbitraire (qualités que Voltaire avait trouvées chez les Anglais), et du respect qu'on doit aux lois justes de son pays. Rome sauvée, sous le personnage de Cicéron est faite de patriotisme; dans Les lois de Minos, c'est le fanatisme politique et la royauté que Voltaire attaque en montrant qu'il faut abolir une loi quand elle est injuste. Les Scythes sont une pièce de combat où Voltaire en faisant allusion à la politique de son temps et à sa propre vie, (les Persans figurent les Français, la Scythie, la Suisse, Sozame comme Voltaire est persécuté et Obéide languit comme Mme Denis, nièce de Voltaire, pour la Perse), attaque le despotisme et prêche la liberté et l'égalité. Déjà Eriphyle avait dit:

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. (Act. II, Sc. I)

Statira avait ajouté:

Le sang le plus abject, le sang des plus grands rois,
Ne sont-ils pas égaux devant L'Être suprême?
(Olympie Act. II, Sc. II)

Ici, dans Les Scythes, Obéide est plus explicite quand elle dit:

Tous les humains, Sulma, sont égaux à mes yeux;
Tout m'est indifférent. (Act. II, Sc. I)

Dans Don Pèdre, on trouve de semblables attaques politiques contre la royauté et les parlementaires français. De plus, la préoccupation morale politique de quelques tragédies voltairiennes se montre nettement quand Voltaire lui-même écrit en parlant de ses Guèbres: "si quelque ouvrage de théâtre pouvait contribuer à la félicité publique, par des maximes sages et vertueuses, on convient que c'est celui-ci."²⁴ Et il a raison car Les Guèbres inspirent à la fois, la charité universelle, le respect pour les lois, l'obéissance des sujets aux souverains, l'équité et l'indulgence des souverains pour leurs sujets. Écoutons ces paroles de l'Empereur à la fin de la pièce:

Je pense en citoyen, j'agis en empereur:
Je hais le fanatique et le persécuteur. (Act. V, Sc. VI)

Ces paroles-là résument bien l'esprit des Guèbres. En effet, cette tragédie,

²⁴O.C. VI, p. 500.

aussi bien que Les lois de Minos et Les Scythes se lit comme un programme de la révolution. De plus, la propagande nationale politique se montre dans des tragédies telles que Zaïre et Adélaïde du Guesclin où Voltaire met "des noms des anciens rois et des anciennes familles, chers à la patrie", et dans Tancrède où il glorifie la France chevaleresque. D'ailleurs, quand Voltaire dit dans La préface de Don Pèdre: "je veux pour juge l'auteur du Siège de Calais (Debelloy), qui a communiqué son enthousiasme à la nation"²⁵ et dans La préface des lois de Minos: "que dans le désespoir secret de ne pouvoir approcher de nos grands maîtres, on n'aille pas emprunter des haillons affreux chez les étrangers quand on a les plus riches étoffes dans son pays",²⁶ sans aucun doute, nous voyons la ressemblance intime qu'il y a entre la tragédie nationale voltairienne et le drame historique comme Childeric I^{er} de Mercier (cf. supra). Tous les deux sont des écoles de propagande politique nationale.

En matière religieuse, le message définitif de Voltaire est aussi contre le fanatisme. Dès Oedipe, Voltaire se dressait contre le cléricalisme. On entend dire Jocaste:

Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense,
Notre crédulité fait toute leur science. (Act. IV, Sc. I).

En effet c'est le Grand-Prêtre qui détruit tout le mystère de la naissance d'Oedipe et pousse ainsi le héros innocent à accomplir son destin terrible, de tuer sa mère. Dans Alzire, Voltaire apprend aux chrétiens non seulement à regarder tous les hommes comme leurs frères, mais aussi, l'idée que le véritable christianisme se fait de bonté et de charité et sait

²⁵ Ibid., VII, p. 243.

²⁶ Ibid., p. 171.

trionpher de la cruauté, car peu de temps avant sa mort, Gusman, tyran espagnol, pardonne à Alzire et à Zamore (qui finissent par rejeter leur religion barbare pour devenir chrétiens) et gagne ainsi beaucoup pour sa cause politique. Voici les paroles de Gusman mourant:

Des dieux que nous servons connais la différence
Les tiens t'ont commandé, le meurtre et la vengeance;
Et le mien quand ton bras vient de m'assassiner,
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner. (Act V, Sc. VII)

Dans Zulime et surtout dans Mahomet, Voltaire attaque le fanatisme religieux. Ridgway en effet appelle Mahomet un document important dans la lutte de la liberté religieuse, une attaque contre toute religion voulant monopoliser la vertu et cherchant à arriver à son but par des méthodes inhumaines.²⁷ Il a raison, car Mahomet se sert de la naïveté de Séide (facile à duper à cause de son fanatisme religieux) pour atteindre son but de faire tuer Zopire, vieillard vertueux et sans défense et dont le culte est différent de celui de Mahomet. La même attaque contre un catholicisme monopolisant se fait dans Olympie où Voltaire parodie les cérémonies sacrées mais souligne à la fois, que l'ancienne religion de Statira et d'Olympie vaut autant que toute autre. Arzame aussi, la jeune paysanne des Guèbres refuse de laisser à côté sa religion rustique pour s'attacher à celle des Romains. En effet, il semble que dans ses "tragédies religieuses", Voltaire profite de la soif de religion de son siècle, qui commençait à

²⁷R. S. Ridgway, "La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire", Studies on Voltaire and the XVIII Century, XV (ed. Theodore Besterman, Genève: Institut et Musée Voltaire, 1961), p. 103.

perdre le respect des dogmes et des rites, pour répandre son idée fondamentale sur la religion à savoir: que la meilleure religion, la bonne, c'est celle qui unit tous les esprits, celle qui a pour dogmes l'adoration de Dieu et le culte de la vertu, en deux mots, une religion plus conforme à la volonté divine qu'à la loi des hommes. Ainsi par cette préoccupation d'intéresser et d'émouvoir le plus souvent au profit de la vertu, la tragédie voltairienne fut un prône, une sorte de sermon laïque plein de zèle missionnaire et pour cela ressembla le plus au drame du dix-huitième siècle.

Mais si la tragédie voltairienne et le drame, tous les deux, s'occupaient des prêtres, des croyances, et des pratiques religieuses, des conséquences sociales de l'intolérance religieuse et politique, du despotisme et même des droits de l'homme, là où la tragédie voltairienne traitait ces choses en mettant des personnages mauvais sur la scène, le drame cherchait le plus souvent, une voie "plus positive" par la représentation de bons personnages, tirés du rang populaire. La bonne mère, Le bon fils, La femme comme il y en a peu (dramas de Florian), Le philosophe sans le savoir de Sedaine, Le père de famille de Diderot, Le juge de Mercier, tous mettent sur la scène de simples gens agréables qui montrent du respect à la famille, se prêtent aux jeux de leurs enfants et créent de l'admiration chez les spectateurs qui comme nous l'avons établi, furent la plupart des fois des bourgeois (cf. chapitre premier). C'est pour cette raison que Beaumarchais dit dans son Essai sur le genre dramatique sérieux: "il est de l'essence du genre sérieux d'offrir un intérêt plus pressant, une moralité plus directe que la tragédie héroïque, et plus profonde que la comédie plaisante, toutes choses égales d'ailleurs."²⁸

²⁸ Michel Lioure, Le drame (Paris: Armand Colin, 1963), p. 130.

Ce n'est pas à dire que la tragédie voltairienne manque de personnages sympathiques, mais la plupart des fois l'horrible action d'un Séide, la sanglante autorité des prêtres des Lois de Minos ou des Guèbres, les meurtres commis par un Oedipe ou un Brutus, la trahison d'un Titus ou d'un Catilina, l'emportent sur la force généreuse d'un Teucer et d'un Gusman, sur le désintéressement d'un Agathocle (qui laissent du calme et du doux en nous, une satisfaction morale des plus pures, une noble émulation comme chez Corneille), pour inspirer en nous ce que Voltaire voulait, une sorte de répulsion instinctive, une sorte de terreur.

D'autre part, puisque Voltaire voulait un sujet intéressant et qu'il voulait parler à la fois aux yeux, à l'oreille et à l'âme, il est naturel de trouver dans son théâtre quelque nuance de sensibilité créée par son goût du pathétique. Zaïre (1736), qui vit le jour au moment où la sensibilité commençait à paraître dans les romans de Prévost et chez Marivaux, établit Voltaire comme un maître de la sensibilité religieuse car même le lieu (la scène est au sérail d'Orosmane à Jerusalem pendant les guerres de la croisade), évoque des associations pieuses. Dans le sujet aussi Voltaire montre non seulement le conflit entre la religion chrétienne et la religion juive, mais aussi tout ce que celle-là a de plus pathétique et de plus intéressant dans le personnage de Zaïre. En effet Voltaire dans une lettre du vingt-cinq août 1732 écrit au Mercure de France: "Zaïre est la première pièce de théâtre dans laquelle j'ai osé m'abandonner à toute la sensibilité de mon coeur. C'est la seule tragédie tendre que j'ai faite."²⁹ Des scènes telles que Séide (Mahomet) poignardant Zopire

²⁹O.C. XXXII, p. 103.

près de l'autel où il prie et celui-ci se traînant sur le théâtre, Ninias (Sémiramis) sortant du tombeau de son père Ninus où il vient de tuer sa mère, sont des scènes de pur pathétique, presque sans contenu psychologique, mais d'une sensibilité bien théâtrale qui ne peut se passer des moyens scéniques d'exécution que nous avons décrits en haut. Ajoutons à ces deux exemples, Mérope partagée entre son amour maternel et son devoir, levant en colère, une hâche dans l'action de tuer son fils Egisthe et poussant d'une voix formidable, comme Sémiramis, de lugubres cris d'affreux gémissements. Dans une réponse à M. de la Lindelle en tête de Mérope, au sujet de la sensibilité, Voltaire écrit ceci: "le grand point est d'émouvoir et de faire verser les larmes. On a pleuré à Vérone et à Paris (à la représentation de Mérope): voilà une grande réponse aux critiques."³⁰

De plus, écoutons ce que Julleville dit de Tancredè et nous comprendrons le rôle important que jouait la sensibilité dans les tragédies de Voltaire; il écrit:

Quoi de plus susceptible de tirer des larmes qu'un héros qui combat en champ clos pour son amante alors même qu'il s'en croit trahi, puis cherche dans la mêlée une mort ardemment désirée; meurt enfin en apprenant qu'il est aimé et n'a jamais cessé de l'être? ... c'était bien ce qu'il fallait à des spectateurs usés et nerveux, que ce drame sombre, empreint de mélancolie, d'héroïsme, rapide et coloré, qui paraît une sorte de drame romantique avant le romantisme.³¹

C'est que Voltaire comprenait que les larmes des personnages attestaient leur vertu aussi bien qu'ils excitaient la sensibilité des spectateurs;

³⁰ Ibid., IV, p. 197.

³¹ Julleville, op. cit., p. 596.

et pour mieux faire couler ces larmes il lie les personnages par des liens de parenté dont ils ne se doutent pas: Brutus est le fils de César mais le tue, Zaïre est la fille de Lusignan, prisonnier de son amant Orosmane, Séide tue son père Zopire, etc.

Mais si Voltaire atteint le pathétique dans un grand nombre de ses tragédies, c'est dans ses "comédies attendrissantes" (écrites pour rivaliser avec La Chaussée, et faites d'affections naturelles telles que l'amour maternel ou paternel), qu'il voulait, sans beaucoup de succès, arriver à "une sensibilité totale" en permettant le mélange du comique et de l'attendrissement dans le même ouvrage, pour obtenir le "larmoyant".

Dans La princesse de Navarre, par exemple, Voltaire cherche à allier le plaisant et le tendre et à y faire dominer deux tons; celui de la tendresse et celui du comique, mais l'opposition en est trop poignante. Dans Nanine, L'Enfant prodigue, L'Ecoissaise et La prude, l'opposition est moins brutale, et Voltaire prend soin d'ajouter au thème attendrissant ou "sérieux", quelque caractère burlesque, quelque "original" qui maintient la pièce dans sa mesure, car la "monstruosité" d'une comédie sans comique lui fait peur. Il en résulte naturellement que ces "comédies attendrissantes" (étant moins sérieuses) avaient moins de succès que les "comédies larmoyantes" de La Chaussée ou le "drame bourgeois" de Sedaine et même de Diderot.

Par exemple, Nanine (ou Le préjugé vaincu) met sur la scène une jeune paysanne, Nanine, élevée dans le château du comte d'Olban, avec qui elle finit par se marier après de nombreuses scènes comiques et attendrissantes, où se voient la colère du comte, sa jalousie quand il se croit le

rival du jardinier Blaise, la stupidité et le comique de Blaise lui-même qui se croit aimé de Nanine, le désespoir de Nanine et de son père Philippe Hombert qu'on soupçonne d'avoir volé des diamants, Nanine forcée de quitter le château par la baronne de l'Orme parente du comte, femme impérieuse, aigre et difficile à vivre et à la fin la Marquise d'Olban qui arrive à l'heure pour sauver Nanine de la ruine totale et joint son fils à elle dans le mariage.

Dans L'Enfant prodigue, Voltaire tâche "d'attendrir" les spectateurs par l'histoire de deux frères: l'un Euphémon fils, un débauché qui ayant dédaigné sa fiancée, et couvert son père de honte, vit dans la misère après que ses amis ont mangé tout le bien de sa mère. Il rentre dans la maison de son père, retrouve sa fiancée, Lise, fille de Rondon, bourgeois de Cognac; l'autre, M. de Fierenfat, qui abuse une certaine Baronne de Croupillac, refuse de l'épouser, et la quitte pour obtenir plus d'argent de Rondon en épousant Lise. La colère et la jalousie de la Baronne, la confusion d'Euphémon père, l'avarice de Fierenfat, la pauvreté et la vertu retrouvée d'Euphémon fils sont toutes là pour exciter la sensibilité du spectateur qui finit par être profondément ému par la scène douce où le père joint les deux frères dans une amitié intime et où Rondon donne Lise à Euphémon fils.

La prude aussi est faite d'un sujet bourgeois attendrissant. Mme Dorfise, séductrice en guise de prude, fiancée de Bartolin, caissier, trompe le chevalier Mondor et Blanford, deux hommes qui l'aiment, et tâche de séduire une jeune fille Adine nièce de Damin, déguisée en Turc; c'est de cela surtout que le comique se dégage: l'attendrissement vient de ce que Voltaire se montre contre la séductrice car non seulement Blanford

et le chevalier Mondor sont-ils sympathiques mais Dorfise finit par perdre tous les hommes qui l'entourent.

Peut-être que c'est dans L'Ecoissaise, que Voltaire attendrit le plus le spectateur, car outre les attaques satiriques contre son rival Fréron, (représenté par Frélon, personnage comique et peint avec amertume), il montre les tourments d'une jeune Ecoissaise, Lindane, et de son père qui ont perdu toutes leurs propriétés, le père condamné à la mort, et tous les deux qui se réfugient dans le café de maître Fabrice sans se reconnaître que jusqu'à la fin de la pièce. Lindane refuse l'aide de Freeport, fils de Lord Murray, (qui a condamné Monrose, le père, à la mort) qui prend pitié d'elle; et voulant garder sa dignité, elle continue à vivre dans la pauvreté et dans la misère avec sa suivante Polly. A la fin, la vertu de Freeport l'emporte sur les malices de Frélon, car Monrose et sa fille sont pardonnés par Murray et vont se rétablir en Ecosse.

Sans doute, Voltaire savait qu'en peignant de personnages infortunés tels que Nanine, Euphémon fils, et Lindane, des situations bourgeoises attendrissantes où les personnages ressemblent à des héros tragiques et raciniens, étant incapables de faire le choix, il arriverait à créer des êtres sensibles et vertueux réclamant la pitié des spectateurs par leurs faiblesses devant les coups de hasard journaliers. C'est dire que la sensibilité forme une partie intégrale de la conception et de la pratique dramatique de Voltaire, car les larmes des spectateurs attestent la valeur dramatique de la pièce.

Cependant, si le larmoyant mêlé de comique pour atteindre la sensibilité est acceptable à Voltaire, il représente une limite et pour bien

marquer sa nature (qui le rattache à la comédie), Voltaire invente³² de rimer Nanine et L'Enfant prodigue en décasyllabes, vers rapides qui conviennent aux récits plaisants et qui ne permettent pas les tirades sérieuses de la tragédie. C'est pour cette raison que Voltaire dit dans sa critique de Don Sanche d'Aragon de Corneille:

Si vous traitez les intérêts d'un bourgeois dans le style de Mithridate, il n'y a plus de convenance; si vous représentez une aventure terrible d'un homme du commun en style familier, cette diction familière convenable au personnage, ne l'est plus au sujet.³³

Ainsi Voltaire par son goût de la sensibilité ressemble aux auteurs du drame, (rappelons qu'il n'a pas eu de grand succès dans ses "comédies attendrissantes" à la différence du drame), mais s'éloigne, dans ses "comédies attendrissantes", de la noblesse verbeuse des tirades du Père de famille et de l'atmosphère sentencieuse et familière du "drame bourgeois" en général.

Mais parce que le théâtre voltairien et ses tragédies en particulier s'imposaient un vaste programme, (nous venons de voir que celles-là devaient présenter, à la fois, d'éloquents leçons de morale, une intrigue pathétique, intéressante et agissante pour exciter la sensibilité des spectateurs, le "réalisme extérieur" créé par le jeu des acteurs, par leur costume et par la mise en scène), comme dans le drame, la psychologie des personnages perd la place prépondérante qu'elle occupait chez Corneille et Racine. On ne voit pas souvent ces nuances de sentiments qui caractérisaient une

³² Raymond Naves, Le goût de Voltaire, (Paris: Garnier Frères 1938), p. 271.

³³ O.C. XXXII, p. 83.

Phèdre, une Andromaque et un Polyeucte. Ce n'est pas à dire que les personnages manquent de sentiment, car surtout dans les tragédies qui vont jusqu'à Mérope (1743) la "psychologie classique" se révèle chez quelques personnages surtout chez les amoureux. Dans Zulime, c'est l'amour, maître absolu, dans toute sa rage et sa fureur, qui pousse Zulime à fuir son père dans le désert. Dans Zaïre, Voltaire met tout ce que l'amour a de plus tendre et de plus cruel entre la chrétienne Zaïre et le "barbare" Orosmane soudan de Jérusalem. Zaïre, son coeur tourmenté, se demande:

Fille de Lusignan ou femme d'Orosmane?
Suis-je amante, ou chrétienne? (Act III, Sc. V),

tandis qu'Orosmane ayant donné la liberté à Lusignan père de Zaïre, ne peut souffrir l'idée que Zaïre va rentrer dans sa patrie et fait un sacrifice de son amour en tuant Zaïre, puis en se tuant après, si extrême est sa fureur et sa jalousie. Dans Mérope Voltaire développe avec soin les sentiments maternels chez Mérope qui pousse des cris horribles au moment où Polyphonte va immoler son fils retrouvé: "Barbare, il est mon fils" (Act IV, Sc. II) s'écrie-t-elle.

Olympie laisse voir le type faible de créature charmante abandonnée à l'amour. En effet Olympie est si partagée entre l'amour pour Cassandre et Antigone et le devoir qu'elle doit à son père mort (tué par Cassandre) qu'elle finit, après avoir avoué à Cassandre son amour, par se jeter sur un bûcher aux yeux mêmes des prêtres et de ses amants. De plus, Voltaire se révèle comme un psychologue de mérite dans La mort de César où toute l'intrigue est bâtie autour de Brutus: Brutus sacrifiera-t-il son père ou sa patrie?

Malgré tout cela, nombreuses sont les scènes où le développement psychologique des personnages compte pour rien à côté du décor et de l'action, et où Voltaire multiplie sans cesse les méprises et les reconnaissances: dans Mahomet, Palmire et Séide ne savent pas qu'ils sont les enfants de Zopire qui lui-même ne reconnaît pas ses enfants; dans Zaïre, on dit à Nerestan et à Zaïre que Lusignan est leur père perdu, mais Lusignan reste ignorant de ce fait; dans Les Scythes, Obéide et Athamare se laissent entraîner par un amour adultère, (Obéide est déjà mariée), que Voltaire développe trop rapidement. En effet Raymond Naves constate que les personnages de Voltaire ont une "psychologie épique" où Voltaire se montre peu soucieux de réalisme quotidien et reste capable, sauf dans de très rares exceptions, de peindre seulement des caractères sympathiques, obéissant à la vertu ou la regrettant.³⁴

En effet, il semble, en général, que les sentiments naturels de l'homme n'intéressent pas Voltaire et qu'il y a un dédain conscient et voulu, en partie, chez ses personnages (et chez ceux du théâtre du dix-huitième siècle en général); un dédain qui est celui d'un siècle tout enivré de ses découvertes et tout assoiffé de nouveauté. Henri Lion, par exemple, en critiquant les personnages des Scythes dit:

Nous regrettons que leur profil soit un peu trop incertain et fuyant, leurs traits trop peu nets, leur âme trop peu fouillée. Mais c'est là le défaut de presque tous les personnages de Voltaire. Toujours remuants, toujours agissants ou toujours agis, comme doués d'une nervosité inquiète qui ne leur permet pas de rester en place, ils ne laissent qu'une prise indirecte sur eux. Ce n'est qu'en

³⁴ Raymond Naves, Voltaire, l'homme et l'oeuvre (Paris: Boivin et Cie 1942), p. 114.

passant qu'on a vue sur leur âme, mais ils vivent.³⁵

Jules Lemaître ajoute:

Les plus beaux sujets, les plus tragiques, les plus terribles, Voltaire les rapétisse, les déforme, les tourne en vulgaires mélodrames ... Voltaire n'a vu qu'augmenter la part de l'action extérieure des surprises, des coups de théâtre qui le plus souvent veulent être longuement amenés et expliqués, c'est diminuer d'autant la part de l'analyse et du développement des caractères et des passions que ³⁶déplacer ainsi l'intérêt, le transporter des hommes aux événements.

Ce qui se laisse voir dans ce manque de profondeur psychologique, moins caractéristique de Voltaire que des auteurs du drame, c'est que, tous les deux en cherchant à augmenter la part du "réalisme extérieur visible", ont laissé à l'écart le "réalisme intérieur"; c'est dire qu'ils ont obtenu la "vérité" et non la "Vérité" et pour ça ne l'emportent pas sur le classicisme. Et là encore, la vraisemblance que cherchait Voltaire d'après ses théories n'est pas complètement réalisée en pratique.

D'après cette brève étude des pratiques "du drame chez Voltaire", on ne saurait nier que Voltaire, par beaucoup de ses pratiques, annonce son ennemi le drame, en même temps qu'il lui enlève ce qui semblait seul capable de plaire au public c'est-à-dire le décor, la pantomime, les personnages du commun et la simplicité du style. Au contraire, il refuse en pratique, comme en théorie, d'aller au bout des hardiesses d'un Mercier ou d'un Arnaud. Écoutons ce qu'il dit dans une lettre du seize décembre 1760, au comte d'Argental, et où il souligne nettement sa tragédie idéale

³⁵Lion, op. cit., p. 452.

³⁶Jules Lemaître, Impressions de théâtre II (Paris: Ancienne Librairie Lécène, Oudin et C^{ie}, 1902), pp. 15-19.

qui touche à la fois sur les classiques et sur un Sedaine et un Diderot:

Mais que mes anges se mettent à la tête du parti raisonnable, qui n'est ni pour les tragédies à marionnettes, ni pour les tragédies à conversations; qu'ils soutiennent rigoureusement le grand et véritable genre, celui du cinquième acte de Rodogune, d'Athalie et peut-être du quatrième acte de Mahomet, du troisième de Tancredè, de Sémiramis, etc.³⁷

Avons-nous de la difficulté, après ce passage, à comprendre comment, d'une part, Voltaire assoiffé de nouveauté comme les Diderot, contribua beaucoup à cette idée de Mercier "qu'on juge trop des pièces de théâtre dans la solitude du cabinet" et que "le drame est fait pour la représentation et non pour la lecture?"³⁸

D'autre part, sommes-nous gênés à découvrir que notre auteur est beaucoup moins porté que les auteurs du drame à mépriser complètement toutes les anciennes choses dont une partie du moins reste éternellement vraie et belle? Nous espérons et nous croyons que non.

Mais quoi que nous croyions, ce sont là deux questions capitales sur Voltaire, qui donneront l'occasion, au chapitre suivant, de mener une enquête plus vaste et synthétique sur l'attitude et la position définitive de Voltaire envers le drame.

³⁷O.C. XLI, p. 99.

³⁸Mercier, op. cit., p. 293. Soulignons aussi que dans une lettre à Mlle Clairon, en tête de Zulime (1761), Voltaire lui-même avait écrit: "Il faut avouer que, sans les grands acteurs, une pièce de théâtre est sans vie; c'est vous qui lui donnez l'âme. La tragédie est encore plus faite pour être représentée que pour être lue;" (O.C. IV, p. 6).

CHAPITRE IV

ATTITUDE DEFINITIVE DE VOLTAIRE ENVERS LE DRAME

Il nous reste maintenant dans ce chapitre d'observer d'une façon générale et synthétique ce que nous venons de dire dans les chapitres précédents pour préciser l'attitude définitive de Voltaire envers le drame.

Dans notre deuxième chapitre nous avons établi ce fait-ci: Voltaire sachant que le classicisme proprement dit fut épuisé, partit de l'idée que la nature telle qu'elle fut représentée par les dramaturges français ne fut pas réelle. Par conséquent, ne pouvant se résoudre à adapter son sujet aux exigences du théâtre classique, ni à s'émanciper complètement des règles, mais voulant avant tout régénérer ce classicisme, Voltaire se vit forcé de se servir d'une conception théâtrale plus vaste et plus "élastique" que celle de Racine et de Corneille. Ainsi il prit des demi-mesures introduisant çà et là des nouveautés comme celles que nous avons décrites en haut (cf. chapitre III).

Cependant il serait impensable et incroyable que Voltaire, classique de formation, ne conserve pas quelque chose d'une ancienne tradition dont une partie garde toujours quelque beauté et quelque intérêt. Mais que conserve-t-il? D'abord jetons un coup d'oeil sur la forme de Mérove, d'Olympie ou d'Agathocle; nous y trouverons une belle simplicité de style où la propriété des termes, la pureté, la force et la noblesse de l'expression, des vers adroitement composés, créent un certain éclat qui ne manque pas de faire penser à Racine. Écoutons ce que dit Voltaire au sujet

du vers dans une lettre du sept mars 1769 à M. de Saint-Lambert: "écrit en prose qui veut, mais en vers qui peut. Il est plus difficile de faire cent beaux vers que d'écrire toute l'histoire de France."¹ Sans doute, c'est que Voltaire crut que le vers et surtout les beaux vers appartenaient naturellement à un genre littéraire supérieur tel que la tragédie. Poussons un peu plus loin la comparaison à Racine. Dans ses tragédies, il s'agit en général de nous montrer pendant cinq actes le flux et le reflux d'une passion aux abois, avec une progression savante, et de nous faire assister à la lutte de l'amour dans l'âme angoissée de ses personnages deux heures durant. Bien qu'ils vivent d'une vie factice et éphémère, étant trop imbus de sensibilité, les héros de Voltaire, Hérode, Titus, Zulime, Don Pèdre, Vendôme, Orosmane sont tous, à la façon d'une Phèdre, transportés et égarés par l'amour et poussés jusqu'au crime. D'autre part, comme chez Corneille, Artémire, Brutus, Adélaïde, Alzire, Agathocle, Irène, Zamti et Olympie sont des héros et des héroïnes qui sacrifient leur passion à leur devoir au nom de l'honneur. Si leurs illustres modèles, Horace et Polyeucte, l'emportent sur eux, c'est que Corneille comme Racine et à la différence de Voltaire, fut un "dramaturge" plutôt qu'un prêcheur de théorie sociale, un vrai artiste qui analysait les émotions au lieu de s'occuper des maximes et des sentences de propagande religieuse, politique et philosophique qui, subrepticement insinuées dans le théâtre du dix-huitième siècle, s'y établirent peu à peu et finirent par devenir son objet principal et sa raison d'être.

¹Voltaire, Oeuvres complètes (Paris: Garnier Frères 1877-1885) XLVI, p. 280.

C'est dire que là où Corneille et Racine s'occupaient de "frapper juste", Voltaire comme les auteurs du "drame bourgeois" s'occupait de "frapper fort". Ainsi si chez Voltaire, il n'y a pas toujours et comme le but principal, une action simplement composée et logiquement graduée, tirant ses effets du combat des passions et d'une crise suprême (crise d'âme), il y a, avouons-le, une action pleine de heurts, de trous et de romanesque d'invéraisemblances, mais plus positivement ce que Lion appelle:

Une action très rapide, très mouvementée, précipitant les événements et les surprises, jetant les personnages dans des situations imprévues, ne les faisant sortir d'un danger que pour les faire tomber dans un autre, tenant par suite les spectateurs en haleine troublés si non toujours émus, incapables de réfléchir et de juger et pris encore, quand ils ne l'étaient pas par le sujet, par la magie du dramaturge.²

Ajoutons à ceci les mises en scène somptueuses, la sobriété du costume chez les comédiens, et nous comprendrons comment Voltaire comme les auteurs du "drame bourgeois", contribua à des progrès artistiques littéraires où la réalisation scénique des oeuvres et l'action théâtrale gagnèrent et où la notion néfaste du théâtre écrit pour la lecture reçut une attaque formidable.

On a le sentiment, en effet en lisant l'oeuvre dramatique de Voltaire, qu'il était capable de créer un nouveau genre tel que "le drame bourgeois" ou le drame romantique car les nouveautés qu'il hasardait sur la scène par ses théories ou par sa pratique dramatiques étaient assez hardies pour son temps. En effet, Voltaire comme les écrivains du "drame bourgeois"

² Henri Lion, Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire (Paris: Librairie Hachette et C^{ie}, 1895), p. 437.

annonça le drame romantique et soit directement ou indirectement, semble avoir laissé quelque influence sur lui.

D'une part, Emile Deschanel par exemple constate que les préfaces des Guèbres, de L'Enfant prodigue, de Nanine, de L'Ecoissaise et de Socrate annoncent la Préface de Cromwell.³ Il a raison; car quand Hugo y écrit:

Dans le drame ... tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. Le corps y joue son rôle, comme l'âme; et les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour, bouffons et terribles quelquefois terribles et bouffons, tout ensemble;⁴

il ressemble beaucoup à Voltaire qui avait proposé (Préfaces de Nanine, de L'Enfant prodigue, de Socrate) de traiter tous les genres y inclus "les genres mixtes" où il y a un contraste du rire et des pleurs.⁵

De plus, là où Voltaire propose dans les préfaces de L'Ecoissaise et des Guèbres de peindre tout ce qui est dans la nature pour obtenir plus de réel, quand même le sujet est bas (voir note 5), Hugo dans cette même Préface de Cromwell, dit:

La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel, le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque qui se croisent dans le drame comme ils se croisent dans la vie et dans la création ... tout ce qui est dans la Nature est dans l'Art.⁶

³Emile Deschanel, Le théâtre de Voltaire, "Le romantisme des classiques", (Paris: Librairie Michel Lévy frères 1886), p. 311.

⁴Victor Hugo, Préface de Cromwell and Hernani (The Lake French Classics, Chicago: Scott, Foresman and Company, 1900), p. 72.

⁵Pour voir ce que Voltaire dit dans ses propres paroles, voyez le deuxième chapitre "La Théorie".

⁶Hugo, op. cit., p. 71.

Ce qui plus est, c'est que chez Hugo aussi, nous trouvons le même souci d'aborder les questions sociales et de s'apitoyer sur les classes opprimées et chez Dumas fils le goût de la "couleur locale" que chez Voltaire, Mercier, et d'autres dramaturges du dix-huitième siècle.

D'autre part, c'est par l'éclat d'un théâtre plus vaste que le mélodrame entre dans l'oeuvre dramatique voltairienne et que Voltaire, sans le vouloir, aida à la destruction du système qu'il aimait tellement et à la naissance du romantisme. Par exemple, Gaiffe écrit que Tancredè est un document important dans l'évolution du drame au mélodrame et aux pièces romantiques, si grand est le fracas et si sombre l'intrigue.⁷ En effet, les méprises, les reconnaissances, le goût de la complication romanesque des incidents, les coups de théâtre trop souvent répétés dans Alzire, dans Mahomet ou dans Mérope par exemple, l'accroissement de la part du spectacle, les libertés prosodiques, l'exotisme, le goût de la décoration et des emprunts de hardiesse de Shakespeare, le culte de la tirade, tout cela mena au mélodrame et annonça le romantisme; et cette école littéraire en augmentant la violence des faits sur la scène, en écartant presque complètement les unités classiques et en se servant plus de l'imagination et d'un style plus plastique, porta les réformes de Voltaire plus loin qu'il ne l'avait voulu. Si nous ajoutons à tout cela les excessives libertés que le "drame bourgeois" prenait entre les mains de Mercier et d'Arnaud, (mises en scène sombres et horribles, la suppression des unités de jour et de lieu, le passage du vers de La Chaussée à la prose de Diderot et de Sedaine, puis à l'emploi de la basse prose chez

⁷ Félix Gaiffe, Le drame en France au XVIII^e siècle (Paris: Librairie Armand Colin 1910), p. 438.

Mercier et chez Pixérécourt, etc.), nous verrons pourquoi il était facile de considérer Voltaire comme un réformateur timide plutôt que le "classique libéral" qu'il était en réalité.

En effet, c'est parce qu'il emprunte ça et là des idées auxquelles il est sensible mais qu'il n'a pas créées, pour les transmettre dans ses oeuvres par la puissance contagieuse de sa passion et la puissance séductrice de son "don de théâtre", que Lanson écrit et avec raison: "la nouveauté chez Voltaire n'est jamais tout à fait neuve, ni la tradition simplement traditionnelle ... une combinaison se fait de Sophocle de Corneille, de Racine, de Quinault et de Shakespeare" où s'introduit la sensibilité et la philosophie voltairienne et où il y a toujours de l'imprévu pour amuser la curiosité et du connu pour rassurer les habitudes.⁸

Nous voyons ainsi que l'originalité de Voltaire se trouve dans son esprit d'éclectisme puisqu'il avait l'audace de saisir l'occasion offerte à ses talents de devenir à la fois le successeur de Racine et de Corneille et en imitant et corrigeant Shakespeare d'être le précurseur de l'âge nouveau.

De cet esprit d'éclectisme chez Voltaire, il résulte une certaine sobriété dans son oeuvre dramatique. Par exemple, ses "Préfaces" qu'elles soient explicatives ou combattives, malgré leurs contradictions apparentes, sont destinées à justifier la pièce du moment par leur "aspect utilitaire" car les affirmations les plus extrêmes se tempèrent les unes par les autres. C'est dire que si nous ne voyons pas dans l'oeuvre de Voltaire l'harmonieux développement de l'oeuvre racinienne, nous pouvons nous accorder avec

⁸Gustave Lanson, Voltaire (Paris: Hachette p. 1910), p. 213.

Lion⁹ et avec Naves¹⁰ quand ils parlent respectivement "d'une réelle unité" et de la "permanence" de l'oeuvre dramatique voltairienne, car c'est là qu'on trouve le mieux exprimés par un dramaturge contemporain la pensée et l'esprit du dix-huitième siècle. Et si Voltaire sa vie durant passe d'idée en idée, d'un système à l'autre et semble ainsi "évoluer", c'est pour retourner, à la fin, avec Agathocle, à la pensée de sa jeunesse. C'est dire que tâcher de séparer le goût de Voltaire de celui de son public serait une chose difficile et presque impossible; parce que, Voltaire, classique de tempérament et de goût, aristocrate de terme et de langage, incapable de se dégager de lui-même dans des personnages empruntés à la vie réelle, arrêté par mille difficultés dans la composition et dans la représentation de ses oeuvres, fut trop de son siècle et de son pays pour être un novateur trop hardi. A la différence de Shakespeare, de Mercier et d'Arnaud, Voltaire devait se contenter de pâles imitations des pièces de ses modèles corrigeant les défauts qui lui sautaient aux yeux et dont il avait horreur par d'autres moins susceptibles de choquer son public. C'est seulement de cette façon qu'il pouvait, à la représentation, plaire au goût du jour d'un public éminemment inquiet, curieux, raisonneur, moins délicat, moins purement lettré, plus nombreux, friand de romanesque et de galanterie, nerveux et blasé, avide de fortes émotions et surtout beaucoup moins psychologique que le public du dix-septième siècle, mais incapable quand même de tout supporter.

⁹Lion, op. cit., p. 429.

¹⁰Raymond Naves, Le goût de Voltaire (Paris: Librairie Garnier Frères 1938), p. 288.

De là, nous avons la suite de tragédies antiques, modernes, historiques, exotiques, simples, complexes, païennes, pleines d'amour et de romanesque, chrétiennes, pleines de tirades philosophiques et contemporaines; de là aussi nous avons des "comédies larmoyantes". Il en résulte également que si Voltaire introduit une troupe de sénateurs dans Brutus, il ne les fait pas parler, s'il met sur la scène "les noms des rois et des anciennes familles chers à la patrie", (Zaïre, Tancredè), il a la prudence de parler d'amour le plus tendrement possible pour flatter le goût de l'auditoire.

J'en eus, écrit-il au père Porée en 1730, bien davantage [de la peine] à faire recevoir une tragédie presque sans amour. Les comédiennes se moquèrent de moi quand elles virent qu'il n'y avait point de rôle pour l'amoureuse.¹¹

Ce qui plus est, c'est qu'on ne saurait laisser de côté la personnalité de l'homme lui-même: sa vanité d'auteur, son désir continuel d'écraser ses ennemis, d'imposer son influence, de reculer pour mieux sauter, de marcher toujours en tête de l'armée littéraire, doivent être ajoutés à l'influence du public pour mieux expliquer les ressemblances de l'oeuvre dramatique voltairienne au drame. Car cet homme qui laissa à la postérité cinquante-deux pièces de théâtre en face de trente-trois de Corneille et douze de Racine avait bien compris que, dans les conditions du dix-huitième siècle, le théâtre représentait le meilleur moyen de se faire une bonne réputation et de conquérir le grand public. Il écrit au comte d'Argental dans une lettre de mars 1743:

Persécuté de tous côtés, que j'aie au moins le public pour moi.

¹¹O.C. XXXII, p. 199.

Il est de mon intérêt de me présenter, sous des faces différentes et d'élever en ma faveur la voix publique.¹²

Nous comprenons pourquoi Lion dit que la voix de Voltaire est faite de nombreux zig-zags avec de multiples méandres et de telles sinuosités que l'oeil ne peut toujours s'y reconnaître.¹³

Alors ne pouvons-nous comprendre, facilement et complètement, comment Voltaire en voulant sauver la tragédie classique de l'imbroglio romanesque et de la galanterie y faisait largement entrer des éléments secondaires ou étrangers en étalant dans des oeuvres composées un magnifique spectacle, des tableaux pittoresques, de la pantomime et d'autres traits qui allaient caractériser le drame? Ne voyons-nous pas comment notre dramaturge voulant mêler Racine et Corneille à Shakespeare annonce par beaucoup de côtés Diderot, Sedaine et même Mercier et Arnaud, aidant ainsi à la transformation et à la décadence de la tragédie? Sans aucun doute nous le pouvons. Cependant, en dépit des changements apportés ou acceptés par lui dans la tragédie, malgré une conception différente de la tragédie par rapport à Racine et à Corneille, malgré ses "comédies attendrissantes" et ses "pièces dramatiques", Voltaire par sa dévotion au genre tragique comme genre sauva, sans aucun doute, la tragédie de l'oblitération totale immédiate et resta classique et assez éloigné du drame par ce côté: qu'il défendit tout mélange des genres et cela constamment et repoussa toute incursion de la comédie dans le domaine de la tragédie qui resta pour lui un "genre pur", d'une essence supérieure auquel on ne saurait toucher sans

¹² Ibid., XXXVI, p. 195.

¹³ Lion, op. cit., p. 422.

impiété. Quant à la comédie, il se contenta à la suite de Terence et de Destouches, de lui permettre l'attendrissement. En effet, si comme Diderot, Voltaire insista sur le pathos, les gestes et des tableaux agissants, si Voltaire comme les auteurs du drame en général adopta en pratique une attitude libérale envers les règles classiques et voulut déchirer le coeur et toucher l'âme par la sensibilité, si avec lui, avec Diderot et avec Mercier l'oeuvre dramatique monta à l'assaut des grandes questions qui troublaient et troublent encore la société, si Voltaire comme les auteurs du drame sut introduire dans le théâtre plus de mouvement, de vie et de "naturel", en deux mots, si le théâtre voltairien et le drame répondirent à l'attente d'un siècle plus curieux de pensée que d'art, soulignons ce fait et soulignons-le avec force: en fin de compte le drame fit peur à Voltaire. Par exemple, dans La préface de Socrate, il semble que Voltaire se serve du drame et se range sous le drapeau de Diderot en invoquant le patronage d'Addison, car ici aussi bien que dans les préfaces de ses "comédies attendrissantes", il admet la peinture de toutes les conditions et le mélange du pathétique et du familier dans une comédie et constate que ce "genre inférieur" [le drame] a son mérite au sublime continu;¹⁴ mais Socrate lui-même "pièce dramatique" (c'est la nomenclature de Voltaire), n'est pas un drame; c'est une satire violente de l'intolérance religieuse et des magistrats contemporains, sans aucun pathétique et sans comique.

De plus écoutons ce que Voltaire dit de sa tragédie, Irène, avant de l'avoir retouchée:

... d'ailleurs, la pièce roulant uniquement sur le remords continuuel d'aimer à la fureur, le meurtrier de son mari, ne

¹⁴O.C. V, pp. 361-363.

pouvait comporter cinq actes. J'étais obligé de me réduire à trois et cela me paraissaient avoir l'air d'un drame de Mercier.¹⁵ C'est bien dommage, car il y avait du neuf dans cette bagatelle.

Peut-être que, outre ce qu'il dit dans sa critique de Don Sanche d'Aragon et dans les préfaces de Nanine et de L'Enfant prodigue, (cf. deuxième chapitre "La Théorie"), l'attitude de Voltaire envers le drame se trouve le plus nettement exprimée dans la satire du Pauvre Diable qui est de 1760. Écoutons-le:

Il est vrai que je fais peu de cas
De ce faux genre, et j'aime assez qu'on rie
Souvent je baïlle au tragique bourgeois
Aux vains efforts d'un auteur amphibie
Qui défigure et qui brave à la fois
Dans un jargon, Melpomène et Thalie
Mais après tout, dans une comédie
On peut parfois se rendre intéressant
En empruntant l'art de la tragédie
Quand par malheur on n'est point né plaisant.¹⁶

Ajoutons à cela, ce qu'il écrit à M. le comte d'Argental le cinq septembre 1772:

On s'est avisé de jouer à Lyon Le dépositaire, on y a ri de tout son coeur, et il a fort réussi. Les Lyonnais apparemment ne sont point gâtés par La Chaussée; ils vont à la comédie pour rire. O Molière! Molière! le bon temps est passé. Qui vous eût dit qu'on rirait un jour au théâtre de Racine, et qu'on pleurerait au vôtre, vous eût bien étonné. Il nous manque une tragédie en prose, nous allons l'avoir. C'en est fait, le monde va finir, l'antéchrist est venu,¹⁷ [Maillard de Sedaine].

¹⁵ Ibid., VII, p. 317.

¹⁶ Ibid., X, p. 108.

¹⁷ Voltaire, Correspondance LXXXIII (ed. Théodore Besterman, Genève: Institut et Musée Voltaire 1963), p. 6.

Y a-t-il rien de plus classique et de plus opposé au drame du dix-huitième siècle que ces quelques mots?

Malgré la ressemblance de l'oeuvre dramatique voltairienne au "drame bourgeois", sa vie durant, Voltaire ne cessa de traiter le drame comme un monstre bâtard, né de l'impuissance de faire rire ou de faire pleurer, un genre hybride. En effet si le drame allait jouir, au dix-huitième siècle, de succès avec Diderot et Sedaine, c'était d'un succès éphémère, tandis que des pièces telles que Mahomet, Alzire, Olympie, Tancrède, etc., continuaient à jouir de succès même après la révolution et longtemps après la mort rapide du drame. Ainsi Voltaire avait raison d'avoir crié à maintes reprises que les sieurs Aubert et Fauconneau ne pourraient jamais remplacer les héros de l'antiquité. C'est dire que Voltaire plus que les auteurs du drame, mais pas autant que Corneille et Racine, savait parfois penser à la chose qu'il faisait, s'y identifier et s'y perdre lui-même.

Voltaireien D'un sur l'autre.

CONCLUSION

C'est dire que dans cette étude, nous nous sommes limités à un rôle. Dans cet exercice sur "le drame chez Voltaire", nous avons proposé d'étudier, autant qu'il importait, toute l'oeuvre dramatique de Voltaire pour voir en quoi son théâtre ressemble au drame en théorie et en pratique et en quoi il s'en éloigne, et d'examiner les contradictions entre ses théories et sa pratique dramatiques. Arrivé maintenant à la fin de notre étude, nous ne prétendons pas avoir épuisé le sujet. L'oeuvre de Voltaire est trop vaste pour qu'elle soit épuisée; mais nous croyons avoir suffisamment montré d'une part que si Voltaire est un écrivain contradictoire, s'il ressemble à la fois aux auteurs du drame et aux classiques, c'est parce qu'il est le produit d'un siècle désireux de nouveauté et d'anciennes choses. Ce sont, en effet, les contradictions entre ses théories et ses pratiques dramatiques, apparentes à tout lecteur, qui ont donné naissance à cette dissertation. D'autre part, si Voltaire, en fin de compte, adopte une attitude négative envers le drame, signalons le fait qu'il s'est laissé influencer par lui, beaucoup de fois. Car, si Voltaire, après son séjour en Angleterre et après la libération de la scène française en 1759, demande de plus en plus d'action, de spectacle, voire de nouveauté, il semble qu'après le succès éclatant du Philosophe sans le savoir de Sedaine et le succès moyen du Fils naturel et du Père de famille de Diderot, c'est le drame qui dirige les dramaturges dans des voies nouvelles, jusqu'à la révolution et le mélodrame. Mais nous touchons là à un sujet qui serait l'objet de quelque autre thèse ou de quelque article ayant comme but d'examiner l'influence réciproque du drame et du théâtre

voltairien l'un sur l'autre.

C'est dire que dans cette étude, nous nous sommes limités à la tâche de tirer de l'oeuvre dramatique de Voltaire et du drame les points de ressemblance et de différence. Alors quoique Voltaire reste assez contradictoire, sachons-lui gré d'avoir écrit ses tragédies, ses "pièces dramatiques", ses "comédies attendrissantes", car en faisant cela, il a sans aucun doute laissé à la postérité quelques-uns des documents littéraires originaux les plus complets sur l'esprit et la pensée de la société du XVIII^e siècle; sachons-lui gré aussi d'avoir sauvé la tragédie de la décadence totale immédiate; finalement, sachons-lui gré d'avoir fait un effort pour unir son siècle littéraire en tâchant de concilier le drame, la tragédie et même la comédie.

En fin de compte, si Voltaire est contre le drame du dix-huitième siècle, il reste aussi éloigné de son excessive liberté que de la contrainte de ses propres théories des "Commentaires sur Corneille".

Par cette étude, nous espérons donc avoir jeté quelque lumière sur une des parties les plus importantes et considérables de l'oeuvre de Voltaire: son théâtre.

On peut, sans doute, dire que c'est au dix-huitième siècle que la pratique et la théorie littéraires tendent à se séparer de plus en plus, laissant ainsi un vide qu'il allait falloir combler un jour.

Voilà pourquoi nous avons essayé de faire ressortir les contradictions que Voltaire exprime et qu'il incarne même; car si Voltaire est typique de son siècle, c'est certainement autant par ses contradictions que par ses idées ou par ses actes.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

- Aghion, Max, Le théâtre à Paris au XVIII^e siècle. Paris: Librairie de France, 1926. 442 pp.
- Béclard, Léon, Sébastien Mercier : sa vie, son oeuvre, son temps. Paris: H. Champion, 1903. 810 pp.
- Bellessort, André, Essai sur Voltaire. Paris: Perrin et cie, 1926. 386 pp.
- Brunetière, F., Les époques du théâtre français 1636-1850. Paris: Librairie Hachette, 1892. 404 pp.
- Cabeen, David Clark, A Critical Bibliography of French Literature, IV. Edited by G. R. Haves, New York: Syracuse University Press, 1952. 411 pp.
- Deschanel, Emile, Le théâtre de Voltaire, "Le romantisme des classiques". Paris: Librairie Michel Lévy Frères, 1886. 444 pp.
- Diderot, Denis, Oeuvres complètes, IV, VII, XIX. Paris: Garnier Frères, 1875-77.
- Gaiffe, Félix, Le drame en France au XVIII^e siècle. Paris: Librairie Armand Colin, 1910. 600 pp.
- Hugo, Victor, Préface de Cromwell and Hernani. The Lake French Classics, Chicago: Scott, Foresman and Company, 1900. 261 pp.
- Julleville, Léon Petit de, Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900, VI. Paris: Armand Colin, 1898.
- Klapp, Otto, Bibliographie der französischen literaturwissenschaft, I-III. Frankfurt am Main: V. Klosterman, 1960. 1538 pp.
- Lancaster, H. C., French Dramatic Literature in the 17th Century, V Recapitulation 1610-1700. Baltimore: John Hopkins Press, 1942. 235 pp.
- , French Tragedy in the time of Louis XV and Voltaire 1715-74. Baltimore: John Hopkins Press, 1950. 662 pp.
- Lanson, Gustave, Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante. Les grands écrivains français, Paris: Librairie Hachette et cie, 1903. 322 pp.

- Lanson, Gustave, Voltaire. Paris: Librairie Hachette, 1910. 224 pp.
- , Manuel bibliographique de la littérature française moderne, 1500-1900. Paris: Hachette, 1914. 1736 pp.
- , Esquisse d'une histoire de la tragédie française. New York: Columbia University Press, 1920. 155 pp.
- La Villehervé, Bertran de, François Thomas Baculard d'Arnaud, son théâtre et ses théories dramatiques. Paris: E. Champion, 1920. 168 pp.
- Lemaître, Jules, Impressions de théâtre, II. Paris: Ancienne Librairie Lécène, Oudin et cie, 1902. 393 pp.
- Lion, Henri, Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire. Paris: Librairie Hachette, 1895. 477 pp.
- Lioure, Michel, Le Drame. Paris: Armand Colin, 1963. 420 pp.
- Mercier, Sébastien, Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique. Amsterdam: chez E. Van Harrevelt, 1773. 402 pp.
- Miller, John, Richardson, Boileau en France au dix-huitième siècle. Baltimore: John Hopkins Press, 1942. 626 pp.
- Mornet, Daniel, Le romantisme en France au XVIII^e siècle. Paris: Librairie Hachette, 1925. 286 pp.
- , La pensée française au XVIII^e siècle. Paris: Armand Colin, 1932. 220 pp.
- , Diderot, l'homme et l'oeuvre. Paris: Boivin, 1941. 208 pp.
- , Les origines intellectuelles de la révolution française, 1715-1787. Paris: Librairie Armand Colin, 1947. 552 pp.
- Naves, Raymond, Le goût de Voltaire. Paris: Librairie Garnier Frères, 1938. 566 pp.
- , Voltaire, l'homme et l'oeuvre. Le livre de l'étudiant, Paris: Boivin, 1944. 176 pp.
- Ridgway, R. S., "Les tragédies de Voltaire et sa théorie dramatique". Manitoba: University of Manitoba, 1953. 144 pp.
- , "La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire", Studies on Voltaire and the 18th Century, XV. Ed. Theodore Besterman, Genève: Institut et Musée Voltaire, 1961. 260 pp.
- Torrey, Norman, L., The spirit of Voltaire. New York: Columbia University Press, 1938. 314 pp.

Trahard, Pierre, Les maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle 1715-1789, I. Paris: Boivin et cie, 1931. 289 pp.

Voltaire, Oeuvres complètes, I-LII, édition Louis Moland, Paris: Garnier Frères, 1877-1885.

-----, Correspondance, 1-104. ed. Theodore Besterman, Genève: Institut et Musée Voltaire, 1953-65.

Wade, Ira, O., "The "Philosophe" in the French Drama of the 18th Century", Elliot Monographs in the Romance Languages and Literatures. ed. Edward C. Armstrong, New York: Kraus Reprint Corporation, 1965. 143.pp.

ARTICLES

Bowen, V. E., "Voltaire and Tragedy : Theory and Practice", Esprit Créateur VII. (4) ed. John D. Erickson, 1967, pp. 259-68.

Francq, H., "Voltaire et la tragédie", The Humanities Association Bulletin XIX. ed. Gerald McCaughey and Maurice Legris, 1968, pp. 29-36.