



HAL
open science

Tradition et modernité : étude des tragédies de Voltaire

Naoki Shibuya

► **To cite this version:**

Naoki Shibuya. Tradition et modernité : étude des tragédies de Voltaire. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030017 . tel-00968766

HAL Id: tel-00968766

<https://theses.hal.science/tel-00968766>

Submitted on 1 Apr 2014

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 – Littérature française et comparée

EA 174 – Formes et idées de la Renaissance aux Lumières

Thèse de doctorat

Langue, littérature et civilisation française

Naoki SHIBUYA

**TRADITION ET MODERNITÉ.
ÉTUDE DES TRAGÉDIES DE VOLTAIRE**

Thèse dirigée par

Monsieur le Professeur Jacques BERCHTOLD

Université Paris-Sorbonne – Paris 4

Soutenue le 10 janvier 2014

Jury :

Professeur Jacques BERCHTOLD (Université Paris-Sorbonne – Paris 4)

Professeur Olivier FERRET (Université Lumière – Lyon 2)

Professeur Pierre FRANTZ (Université Paris-Sorbonne – Paris 4)

Professeur Jean-Paul SERMAIN (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

RÉSUMÉ

Voltaire a-t-il été rénovateur ou défenseur du classicisme ? Bien qu'il l'appréciât, il s'opposait à l'introduction de la galanterie qui était la tradition classique. Car, pour lui, la puissance de la tragédie, c'était d'inspirer la crainte et la pitié afin d'instruire les hommes. À ses yeux, la galanterie ne pouvait qu'affaiblir le rôle éducatif de la tragédie. Ainsi, il a tenté d'instruire dans le théâtre français des scènes qui inspirent la terreur, tout en respectant la bienséance du classicisme. Pour ce qui est de la pitié, il a mis en avant l'importance des liens familiaux ; les liens du sang font entendre la voix de la nature. Cela nous amène à la question de la nature humaine. En réalité, Voltaire avait confiance en la nature de l'homme, tout en soutenant l'empirisme. De là, une contradiction apparaît. Si l'homme est façonné par son environnement, il y a des cas où il se dénature et commet un crime. Voltaire pensait plutôt que l'homme était originellement l'être faible qui commit la faute. Alors, le crime s'unit à la nature humaine. Cependant, il croyait malgré tout à la bonté de l'homme car ce dernier possède la capacité de se régénérer. C'est là qu'intervient la force du remords. Pour Voltaire, ce sentiment est une des composantes de la vertu gravée dans la nature humaine. Même si un mortel commet un crime, il peut se régénérer grâce au remords. L'être humain, selon lui, résulte de sa nature bonne et l'empirisme. Voltaire a tenté jusqu'à sa mort d'être à la fois dramaturge et philosophe afin de mettre en lumière le rapport de la vertu et de la régénération. Pensant toujours à éduquer l'homme, tantôt il défend la tradition classique, tantôt il introduit de la modernité dans le classicisme. Toutefois, pour lui, moderniser la tradition classique était un moyen de la conserver, non pas de la détruire. En effet, il pensait que la tragédie classique était la plus efficace manière d'éduquer les hommes. La tragédie voltairienne, c'est donc l'intégration de la modernité à la tradition du classicisme.

Mots clés : Voltaire, tragédie, nature humaine, empirisme, remords, vertu

ABSTRACT

Was Voltaire the reformer or the guardian of the classicism? Although he appreciated it, he opposed the insertion of the coquettish story which was the classical tradition. For him, the power of the tragedy that was to inspire fear and pity in order to educate human being. In his eyes the coquettish story weakens the educational role of the tragedy. And so, for fear, he tried to introduce the spectacle of terror in the French theatre. But at the same time he minded the reserve of the classicism. In terms of pity, he highlighted the importance of family ties. He emphasized the voice of the nature in the same blood. This brings us to the problem of human nature. He trusted actually the nature of man, whereas he supported the empiricism. That so, the contradiction happens inside him. If human being is shaped according to his environment, there are cases where he is corrupted and commits a crime. Rather, he thought that man was originally the weak creature who committed the fault. In this thought, the crime joins human nature. However, Voltaire still believed in the goodness of human nature, because man has also the ability to regenerate : it is the power of remorse. For Voltaire, that feeling is one of the components of virtue engaged in human nature. Even if he commits crime, man has the possibility of regeneration, thanks to the feeling of remorse. Such a fusion of the human nature and of empiricism was his thought about man. Voltaire tried until his death to be both playwright and philosopher in order to highlight importance of the relation between virtue and regeneration. Always thinking to educate man, sometimes Voltaire defends the classical tradition, sometimes he introduces modernity in classicism. However, for him, modernizing the classical tradition was a way to conserve it, not to destroy it. Indeed, he thought that the classical tragedy was the most effective manner to educate man. So, Voltaire's tragedy is characterized by the integration of modernity into the classical tradition.

Keywords: Voltaire, tragedy, human nature, empiricism, remorse, virtue

À Mes Parents

Vis, mais pour me servir, superbe Mérione.
Ton maître t'a vaincu, ton maître te pardonne.
La cabale et l'envie avaient pu t'éblouir ;
Et ton seul châtement sera de m'obéir...
Braves Cydoniens, goûtez des jours prospères :
Libres ainsi que moi, ne soyez que mes frères :
Aimez les lois, les arts ; ils vous rendront heureux...
Honte du genre humain, sacrifices affreux,
Périssent pour jamais votre indigne mémoire,
Et qu'aucun monument n'en conserve l'histoire !...
Nobles, soyez soumis, et gardez vos honneurs...
Prêtres, et grands, et peuple, adoucissez vos mœurs.
(Les Lois de Minos, V, 4, v. 205-216 [Teucer])

REMERCIEMENTS

Avant tout, je remercie infiniment Monsieur le Professeur Jacques Berchtold de l'Université Paris-Sorbonne. De même, je suis vraiment désolé de vous avoir toujours causé tous ces ennuis à cause de mon français insuffisant. Cependant, vous avez bien voulu diriger continuellement ma recherche depuis 2005. Sans vos encouragements attentifs et généreux, je n'aurais jamais pu mener à bien cette recherche. Je tiens à vous exprimer ma profonde gratitude.

Je suis vivement reconnaissant aux Messieurs les Professeurs Jacques Berchtold, Olivier Ferret de l'Université Lumière, Pierre Frantz de l'Université Paris-Sorbonne et Jean-Paul Sermain de l'Université Sorbonne Nouvelle, d'avoir bien voulu vous charger de membres du Jury et accepter de lire ma thèse. En même temps, je suis vraiment désolé de vous avoir causé autant d'embarras en 2012. Toutefois, je vous remercie tellement de m'avoir exhorté à récrire cette thèse et de l'avoir attendue pendant un an et demi.

Je remercie vraiment Monsieur le Professeur Tomoki Tomotani de l'Université Kansai. Vous m'avez introduit aux études du théâtre voltairien et m'avez dirigé judicieusement et assidûment en prodiguant des conseils à ma recherche. Votre enseignement m'était toujours utile et me sera précieux à l'avenir aussi.

De même, depuis que j'habite à Paris en 2005, j'ai pu me faire heureusement beaucoup d'amis. Vous m'avez donné un soutien spirituel. Surtout pendant que je rédigeais cette thèse, vous m'avez continuellement encouragé et m'avez aidé dans mon travail. Merci beaucoup pour tous.

Pour finir, je remercie mes parents de leur appui de ma vie de Paris et de Suita. Je pense que c'est grâce à vous que je pouvais passer des journées satisfaites dans ces villes. Je vous suis tellement reconnaissant en vous souhaitant une excellente santé.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	15
PREMIÈRE PARTIE	31
CHAPITRE I	33
1. Le classicisme et l'intrigue galante.....	34
2. La galanterie au dix-huitième siècle.....	46
3. Le contenu de quatre tragédies	53
CHAPITRE II	99
1. L'obstacle de la galanterie dans la tragédie	99
2. L'unité d'action.....	107
CHAPITRE III	131
1. Les deux genres du théâtre	131
2. La condition de la scène amoureuse.....	159
DEUXIÈME PARTIE	175
CHAPITRE I	177
1. La contradiction française dans la frayeur du spectacle	177
2. L'introduction du spectacle terrible dans la tragédie française.....	183
CHAPITRE II	191
1. Le poète et le décorateur	191
2. La tragédie et l'opéra	202
CHAPITRE III	215
1. La contrainte de la rime	216
2. L'importance de la rime.....	221
3. La force du langage	255
4. L'éducation du peuple.....	263
TROISIÈME PARTIE	271
CHAPITRE I	273
1. L'idée des auteurs du classicisme	273
2. L'idée des contemporains de Voltaire	287
3. L'idée de Voltaire	298

CHAPITRE II	335
1. Le sujet de la tragédie	335
2. L'amour familial	343
CHAPITRE III	389
1. Le caractère formé	391
2. Les yeux d'autrui	401
3. La confiance en la nature humaine	408
QUATRIÈME PARTIE	421
CHAPITRE I	423
1. L'atténuation des caractères cruels	424
2. Le remords et la punition	437
CHAPITRE II	443
1. Brutus	443
2. Oreste	459
3. Les Pélopidés	479
CHAPITRE III	491
1. Les deux types du repentir chez Voltaire	491
2. Le vrai rôle du regret dans les tragédies voltairiennes	516
CHAPITRE IV	529
1. Le remords et la vertu	529
2. La tragédie et la vertu	538
CONCLUSION	549
BIBLIOGRAPHE	559
ANNEXES	593
TABLE DES MATIÈRES	667

LISTE DES ABRÉVIATIONS

OC : Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire / Complete Works of Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1968- (la présente édition ; 155 vol. parus).

M : Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Louis Moland, Paris, Garnier frères, 1877-1885, 52 vol.

GC : Voltaire, *Correspondance*, éd. Théodore Besterman, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977-1993, 13 vol.

D : Voltaire, *Correspondence and related documents*, in *Œuvres complètes de Voltaire / Complete works of Voltaire*, t. 85-135, éd. Théodore Besterman, Oxford, Voltaire Fondation, 1968-1977.

GM : Voltaire, *Mélanges*, éd. Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.

GH : Voltaire, *Œuvres historiques*, éd. René Pomeau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

GR : Voltaire, *Romans et contes*, éd. Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

SVEC : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Genève (Les Délices), Institut et Musée Voltaire ; Oxford, Voltaire Foundation, 1955-.

INTRODUCTION

Le 18 novembre 1718, Voltaire, qui aspirait à devenir un auteur tragique, a débuté brillamment dans le monde théâtral par son *Œdipe*. Son point de départ était le théâtre. Et notre poète a réalisé cette résolution primitive toute sa vie. En 1772, en jetant un regard sur la composition d'alors de sa première tragédie, il explique son ardeur pour les belles-lettres : « Je fais mon apprentissage de bonne heure dans cette maudite carrière de la littérature¹. » (*Lettres sur Œdipe*, « 1^{ère} lettre », éd. D. Jory, *OC*, t. 1A (2001), p. 325 [var.]). D'un côté, l'expression « cette maudite carrière » renvoie à une expérience si désagréable qu'on a injustement considéré Voltaire comme l'auteur de la satire *j'ai vu* que Lebrun a recréée sur la base de celle de l'abbé Régnier. D'un autre côté, cette expression exprime, semble-t-il, l'attraction invincible de la littérature. Autrement dit, tout en reconnaissant la situation très pénible d'homme de lettres, notre auteur n'a jamais pu échapper à sa fascination². Vers la fin de sa vie, il redit son goût inchangé pour la tragédie : « Après avoir fait *Œdipe* et *Les Lois de Minos*, à près de soixante années l'un de l'autre, et après avoir été calomnié et persécuté pendant ces soixante ans [...], je sors presque octogénaire (c'est-à-dire beaucoup trop tard) d'une carrière épineuse, dans laquelle un goût irrésistible m'engagea trop longtemps. » (*Les Lois de Minos*, « Épître dédicatoire à Monseigneur le duc de Richelieu [désormais "Épître dédicatoire au duc de Richelieu"] », éd. S. Davies, *OC*, t. 73 (2004), p. 77). Dans cette opinion, il manifeste le désir de se retirer du monde du théâtre. Mais sachant qu'il a continué énergiquement à créer *Irène* et *Agatocle* aux derniers jours de sa vie, cette déclaration au contraire, nous montre sa volonté inépuisable de travailler

¹ Concernant les citations, nous moderniserons l'orthographe pour rendre plus aisée la compréhension du sens d'une phrase, sauf en cas de changement où la syllabe et la rime se perdent. De même, nous ajoutons l'accent en utilisant des lettres majuscules, et nous mettrons les titres des livres, les vers et les phrases, que l'auteur cite dans son texte, en italique. De plus, à propos des ouvrages des auteurs et critiques dont la citation est d'un emploi fréquent, afin d'éviter un grand nombre des notes, lors de la première citation seulement, nous indiquons, dans la note ou le texte, le nom des auteurs et des critiques, le nom des ouvrages, l'éditeur, le tome, la société d'édition et l'année de la publication. À partir de la seconde citation, nous n'indiquerons que le nom des auteurs et des critiques, que le nom des ouvrages et le tome (dans le cas de plusieurs œuvres), et que l'acte, la scène et la ligne des vers (dans le cas des pièces) ou le chapitre et le page (dans le cas des ouvrages).

² A. Viala s'explique à propos de l'attitude des écrivains d'alors : « exceptions notables, Montesquieu et Voltaire issus de familles riches, peuvent afficher une image d'écrivains amateurs qui ne prennent la plume que par goût et par plaisir. » A. Viala, *La France galante*, Paris, PUF, 2008, p. 441.

pour le théâtre tragique. Pour lui, la tragédie était le genre littéraire le plus prestigieux qui pouvait rendre son lustre à la culture française et faire honneur aux Français. Cependant, la popularité de la tragédie était en baisse au dix-huitième siècle. R. Pignarre explique ainsi la situation de l'impopolarité du théâtre tragique des années 1710 : « Ni la longue pénitence qui attrista la fin du règne de Louis XIV, ni le libertinage qui lui succéda ne créèrent un climat favorable à la tragédie¹. » L'atmosphère de cette époque-là ne permettait guère d'accepter la pièce tragique. Car, quoique notre auteur lui-même aussi ait composé beaucoup d'ouvrages en dehors de la tragédie, d'autres genres comme l'opéra, le conte et le roman conquéraient une grande part du public. De même, les parodies aussi avaient une existence importante dans le peuple et étaient souvent jouées aux théâtres de la Foire ainsi qu'à la Comédie-Italienne². Selon I. Degauque, la popularité de ce genre commence à décliner effectivement après les années 1760, mais cette cause provient de la décadence du genre tragique. On cesse de parodier les tragédies voltairiennes, après la parodie de *Tancède* en 1760. Les parodistes ont compris que parodier la pièce tragique ne leur apporterait aucun bénéfice (I. Degauque, p. 14). Dans cette tendance d'alors, nous pouvons entrevoir le déclin de la tragédie³. De plus, il est possible d'en fournir la preuve par l'attitude des Parisiens, qui à partir des années 1760, ont commencé à ne plus éprouver d'intérêt pour le genre tragique. A. J. Ayer explique la situation de cette époque-là avec la volonté créatrice de Voltaire à l'égard de la tragédie :

In the 1760s [...] he was chiefly occupied with works of history, finding time also for five more of his prose tales and about as many comedies in verse. Even so he did not forsake his first love of poetic drama. [...] Taste was changing and *L'Olympie*, which was performed at Ferney in 1763 and in Paris the year after, was not so well received. Voltaire had better hopes of *Les Lois de Minos* [...], but he fell foul of

¹ R. Pignarre, *Histoire du théâtre*, 16^e édition, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 160, 1999 (1945), p. 84. Au contraire de Pignarre, A. Viala, qui a réécrit le même ouvrage précédent, parle de la situation d'alors : « La création de tragédies est extrêmement active dans le premier XVIII^e siècle. » A. Viala, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 160, 2005, p. 67.

² Au sujet du dédain voltairien de la parodie et de la situation de ce genre d'alors, voir I. Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'Edipe (1718) à Tancède (1760)*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 7-13. À propos de l'histoire de la parodie, voir G. Lanson, *Hommes et livres*, Paris, Lecène, 1895, p. 266-269.

³ De plus, I. Degauque dit : « cette fonction de divertissement plus ou moins virulent envers l'auteur pris pour cible explique le phénoménal succès de la parodie au XVIII^e siècle, mais l'engouement qu'elle suscite auprès d'une foule nombreuse pourrait traduire également plus que l'esprit d'une époque : un pressentiment de la disparition du genre tragique. » (p. 429).

the censor when he tried to get it performed in Paris. He had to be content with publishing the text in 1773. Meanwhile *Les Scythes* [...] was much applauded at Ferney but booed in Paris¹.

Le même public de Paris, qui avait accueilli *Œdipe* avec des applaudissements quarante ans auparavant, se désintéresse peu à peu des pièces tragiques du même auteur. Bien sûr, ce n'est pas la faute de Voltaire. Il s'agit du changement du goût du public pour la tragédie elle-même. R. Porter mentionne la révolution littéraire du goût et du style au dix-huitième siècle :

Not least, modern answers to the old questions : « What is style ? » and « What is taste ? » were developed by Enlightenment thinkers. The traditional conviction that the different genres of writing and art (epic, tragedy, mythological painting, etc.) and the canons of beauty governing them had been enunciated for all time by Aristotle and other Ancients was finally challenged and abandoned. Leading Enlightenment critics, from Shaftesbury to Diderot, Winckelmann to Lessing, instead sought to formulate a new philosophy of aesthetics².

Le doute sur l'esthétique traditionnelle et autoritaire s'est produit dans le cœur des auteurs. La gloire du classicisme devenait celle du passé. P. Gay souligne le changement du goût français pour le genre littéraire au milieu du dix-huitième siècle :

There was no distinctive Enlightenment style in the arts. The eighteenth century lived amid a profusion of tastes, techniques, and subject matter ; aesthetic ideas and ideals changed and traveled, amalgamating with traditional and foreign styles to produce hybrids and new species. « There is at present », Hogarth said in the early 1750s, a « thirst after variety. » The mixture ranged from late baroque to nascent romanticism, each style with its domestic coloring and differing from art to art and decade to decade. [...] And none of these styles was the domestic, or privileged, style of the Enlightenment³.

Depuis les années 1750, le public français aussi commence à se détourner de la forme desséchée de la littérature et à aspirer à de nouveaux genres. En réalité, W. Hogarth s'expliquait ainsi : « Aujourd'hui la variété est tellement recherchée qu'on va jusqu'à imiter la mesquine architecture des Chinois, qui plaît par sa nouveauté. Cependant on pourrait diriger d'après ce plan, non seulement l'architecture des Chinois, mais tous les

¹ A. J. Ayer, *Voltaire*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1986, p. 32-33.

² R. Porter, *The Enlightenment*, New York, Palgrave, 2001 (1990), p. 60.

³ P. Gay, *The Enlightenment : An interpretation*, t. II, « The science of freedom », New York, Knopf, 1969 ; rééd., New York, Norton, 1996, p. 216.

autres nouveaux genres¹ ». La curiosité des gens pour les conceptions nouvelles s'étendait à tous les domaines de l'art. Cela a engendré un chaos littéraire où le genre originel a dû changer son essence. De toutes les belles-lettres, c'est la tragédie qui a subi les dommages les plus importants, parce que ce genre traditionnel a été en butte aux attaques. C'étaient les circonstances d'alors à l'égard de la tragédie.

Ainsi, Voltaire, qui avait prévu ce déclin, est devenu dramaturge suite à *Œdipe* et il a cherché à rétablir la dignité du genre tragique pour lui redonner sa popularité. Ses efforts se sont poursuivis jusqu'à sa mort. P. Gay en témoigne :

Voltaire admired Racine and detested Richardson ; Diderot admired Racine and Richardson, and Voltaire as well ; Lessing attempted to free himself from Racine and Voltaire, but not from Diderot. Lessing and Diderot wrote dramas in the naturalistic manner of their contemporaries, while Voltaire persisted in writing tragedies in the neoclassical manner of the seventeenth century. (P. Gay, p. 216 ; nous soulignons).

Alors que Lessing et Diderot ont cherché à établir un nouveau genre de théâtre selon le goût de leurs contemporains, le patriarche de Ferney n'a jamais cessé de défendre le classicisme dans le changement rapide et la diversification des genres². Cependant, comment a-t-il essayé de susciter de nouveau un intérêt pour la tragédie parmi ses contemporains ? Cette question nous conduit en définitive à nous demander s'il voulait réformer le théâtre français pour accomplir son but. Pour lui, la tragédie coïncidait avec le classicisme qui avait fleuri sous le règne de Louis XIV. En même temps, bien que durant toute sa vie Voltaire fût un ardent admirateur de Racine, il faisait aussi continuellement l'éloge de la tragédie grecque. Sur ce point, M. Mat-Hasquin exprime ainsi son idée sur l'attitude ambivalente de notre dramaturge : « Voltaire utilise la tragédie grecque comme une caution susceptible de faire accepter les réformes qu'il propose grâce à l'autorité dont jouit l'antiquité auprès des esprits conservateurs. Il s'en sert aussi comme d'une référence prestigieuse pour fustiger la décadence de la tragédie

¹ W. Hogarth, *Analyse de la beauté* (1753), t. I, chap. VIII, trad. J. Hendrik, Paris, chez W. Hogarth et L. Schoell, 1805, p. 116.

² Contrairement à P. Gay, A. J. Ayer dénie l'influence de Voltaire sur Diderot dans les belles-lettres : « there is no internal evidence that he was indebted to Voltaire for his own highly distinctive literary work. » A. J. Ayer, *op. cit.*, p. 173. H. Lion explique les relations entre Voltaire et le classicisme : « malgré les changements apportés ou acceptés par lui, malgré une conception différente de la tragédie par rapport à Racine, Voltaire reste classique » ; « il ne songeait nullement à créer un nouveau genre dramatique ». H. Lion, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, 1895 ; Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 285-286 et 289.

contemporaine¹. » Tout en restant modéré, Voltaire a introduit la mise en scène de la tragédie antique pour rendre plus populaire les pièces tragiques de cette époque-là, héritée de la tradition classique du dix-septième siècle. De plus, la même critique dit : « Attentif à sauver le théâtre français de la décadence et à le ramener à la pureté racinienne, il recourt au théâtre antique comme à un modèle communément admis de culture » ; « il voulait aussi arrêter la décadence d'un genre parvenu à son acmé au siècle de Louis XIV et au début des années trente, il découvre chez les Grecs les modèles susceptibles de régénérer la tragédie française » (M. Mat-Hasquin, p. 155 et 160). Elle souligne encore une fois la nécessité du théâtre grec pour la restauration du classicisme chez Voltaire. L'intégration de la tragédie de la Grèce à celle de la France, où le préjugé contre la nouveauté était encore enraciné dans ce genre, devait être révolutionnaire aux yeux des gens du dix-huitième siècle. Toutefois, il s'est montré tantôt hardi, tantôt réservé pour la tragédie de sa nation. Il balançait continuellement entre la tradition et la modernité. Son attitude rend sa théorie sur la tragédie aussi équivoque que compliquée. Est-ce que Voltaire était novateur ou conservateur ? Afin de résoudre ce problème nous voulons distinguer minutieusement dans notre thèse la partie réformatrice et la partie traditionaliste. Cette recherche nous conduira finalement à saisir les véritables raisons qui ont poussé notre auteur à vouer sa vie à la tragédie. En même temps, nous pourrions préciser l'essentiel de sa pensée tirée de son traité sur la tragédie. C'est le but final de notre thèse.

Alors, comment les tragédies de Voltaire ont-elles été considérées jusqu'à maintenant ? Nous allons donner une vue d'ensemble des jugements sur ses pièces tragiques. À propos de la dramaturgie de Voltaire, D. Mornet affirme :

Il [Voltaire] s'est aperçu aussi bien que les spectateurs se lassaient et qu'il leur fallait un peu de cette nouveauté qu'ils commençaient à trouver dans Shakespeare, ou Lillo, ou Moore. Il a donc tenté sinon tout, du moins toutes sortes de choses : la tragédie historique à grand spectacle et sans intrigue d'amour (*La Mort de César*) – la tragédie nationale (*Tancrede, Adélaïde du Guesclin*), la tragédie exotique (*Alzire, L'Orphelin de la Chine*)².

Dans cette opinion, D. Mornet énumère les efforts que Voltaire a faits pour redonner un second souffle à la tragédie classique. Mais, au sujet de la dramaturgie voltairienne, ce critique s'affirme :

¹ M. Mat-Hasquin, *Voltaire et l'Antiquité grecque*, Oxford, Voltaire Foundation, 1981, p. 147-148.

² D. Mornet, *La Pensée française au XVIII^e siècle*, 11^e édition, Paris, Armand Colin, 1969 (1926), p. 13-14 ; nous soulignons.

La « conduite » même de ses pièces est dirigée par tous ceux qui ont raisonné sur les unités, sur l'amour tragique, sur le « sublime ». Il surveille cette conduite avec une application studieuse et tatillonne ; il écoute tous les conseils et il les provoque ; il remanie et retouche inlassablement. Mais il ne corrige jamais pour être lui-même, pour créer de la vérité. Et ses hardiesses apparentes ne sont que des copies de Corneille, de Crébillon, de Shakespeare et d'autres¹.

Selon D. Mornet, les réformes de Voltaire dans le théâtre tragique ne sont pas le fait d'une initiative particulière de notre auteur qui s'est contenté d'imiter les procédés de « Corneille », de « Crébillon » et de « Shakespeare ». En réalité, notre auteur connaissait les dramaturgies de ces trois auteurs, mais il n'a pas cessé de les blâmer. De même, bien que D. Mornet considérât une des dramaturgies voltairiennes comme la « tragédie [...] sans intrigue d'amour », il ne mentionne pas la motivation qui conduit notre auteur à composer une telle pièce. Cependant, cette raison est justement le premier trait caractéristique de Voltaire, dramaturge. C'est son opposition militante contre l'introduction de la galanterie dans la tragédie. Sur ce point, H. Lion commente l'idée de notre poète par-ci et par-là, mais ce critique ne développe pas non plus d'exposé de son idée de la galanterie (H. Lion, p. 150-152, 161-163, 196-202, 206-214 et *passim*). Au reste, le même critique disserte particulièrement sur l'amour de *Zaïre* et le compare avec celui d'*Othello* de Shakespeare. Mais sans mentionner l'opposition de Voltaire à la scène galante, H. Lion prétend que la passion des personnages de cette pièce voltairienne est plus proche de celle des héros de Racine que de celle de la tragédie shakespearienne, (p. 71 et 78-80). En réalité, son attitude à l'égard de cet épisode nous aide à préciser une de ses convictions importantes. Dans la première partie, nous examinerons ses critiques à l'encontre des scènes galantes pour deux raisons. L'une concerne l'unité d'action et l'autre le spectacle terrifiant intimement associé aux dramaturgies anglaise et grecque. Néanmoins, malgré son opposition à la présence d'épisodes galants, Voltaire était dramaturge et ne pouvait pas non plus résister au goût commun de son époque. Si le public n'éprouvait pas d'intérêt à assister à ses tragédies, le sens de son existence s'en trouverait ébranlé. Aussi, imposera-t-il aux auteurs tragiques, ses contemporains, les conditions à respecter pour introduire la galanterie dans la tragédie.

Dans la seconde partie, nous étudierons le goût de Voltaire pour le spectacle effrayant. Là aussi, il présente des exigences à l'égard d'une telle mise en scène. Il cherche à lier l'avantage des tragédies anglaise et grecque à celui du classicisme. Cette volonté apportera une atmosphère nouvelle dans le monde tragique grâce à l'attitude de

¹ *Ibid.*, p. 14 ; nous soulignons.

Voltaire qui procédera par tâtonnements entre la tendance de son époque et la position théorique dont il est convaincu. De là, une autre question surgit. Il s'agit des relations entre le spectacle et la versification. Sur ce point, D. Mornet souligne le zèle de notre dramaturge pour le spectacle : « Il a voulu “parler aux yeux” et même “secouer les nerfs” par des décors et des machines, les écussons et oriflammes d'un tournoi, des chaînes, un fantôme, des turbans qui soient “neuves” et même “modernes”¹. » Pour Voltaire, l'introduction du spectacle dans la tragédie, c'était la moderniser comme l'explique H. Lion aussi :

[...] la tragédie est pleine d'action et de spectacle. On ne saurait guère en effet, avec Voltaire, séparer ces deux mots. L'action n'est pas seulement, pour lui, une succession bien ménagée et rapide d'événements, c'est encore, c'est surtout la « représentation » devant les yeux (par opposition aux récits) du plus grand nombre possible de ces événements. Dès *Brutus* il s'est plaint du manque d'action de notre scène. (H. Lion, p. 258 ; nous soulignons).

H. Lion insiste sur le goût de Voltaire pour le spectacle². De même, P. Gay souligne l'ardeur de notre auteur pour la mise en scène en citant *L'Orphelin de la Chine*, *Mahomet* et *Zaïre* :

Voltaire resorted to stage business that startled his audiences ; he brought ghosts onto the stage, cannon shots and howling mobs, ideas in tragic combat, exotic personages and remote ages – Chinese, Muslims, medieval Frenchmen. [...] his plays explored territory unknown or unpleasant to his seventeenth-century predecessors. (P. Gay, p. 251).

Ce critique insiste sur le goût de Voltaire pour le spectacle et prétend qu'il faisait confiance aux effets scéniques.

Contrairement à P. Gay, I. Degauque considère la base de la tragédie voltairienne comme « dramaturgie classique dont Voltaire perpétue l'esprit, ou tente de le prolonger. » (I. Degauque, p. 13). Cependant, cette critique doute des relations intimes entre notre poète et le classicisme en alléguant les critiques des parodistes :

¹ D. Mornet, *op. cit.*, p. 14 ; nous soulignons.

² À propos du zèle voltairien au spectacle, H. Lion s'explique : « Pourquoi donc faire un crime à Voltaire de n'avoir pas atteint soit au *Polyeucte* de Corneille, soit à *l'Iphigénie* de Racine ? Ne savons-nous donc pas que pour lui les pièces doivent être surtout faites en vue de la représentation ? » (H. Lion, p. 267). Quand Voltaire a représenté *Olympie* en 1762, il a mis en scène un bûcher en feu dans le spectacle, mais H. Lion exprime l'ardeur de notre dramaturge d'alors : « Peu lui importe que la scène du bûcher ait brûlé plus de moitiés de son linge, il est toujours enchanté ». (p. 274). De même, I. Degauque s'explique : « Le goût de Voltaire pour le spectacle et le grandiose – mêlé ensuite de réticences, qui ne l'empêchent pas d'imaginer un dénouement embrasé pour *Olympie* ». (I. Degauque, p. 289-290).

Les parodistes se révèlent suspicieux dès que les tragédies de Voltaire dévient de la ligne de conduite que les préceptes classiques lui imposent. Leur lecture de la règle des trois unités en particulier témoigne d'un certain conservatisme lorsqu'il s'agit du respect de l'unité de lieu, mais aussi d'un regard amusé sur les contorsions nécessaires à Voltaire pour se conformer aux règles édictées par les Anciens dans le cas de l'unité de temps. (p. 181 ; nous soulignons).

Voltaire insistait sur l'importance des règles du théâtre classique, mais c'était faux semblant¹. Comme cet exemple, I. Degauque fait remarquer le changement de lieu dans *Tancrede* et elle rapporte que cette infraction à l'unité de lieu a été blâmée par Riccoboni (p.178-179 et 218). De même, cette critique relève aussi dédain voltairienne de la vraisemblance, c'est-à-dire, l'invraisemblance dans les tragédies voltairiennes. Selon elle, Voltaire prenait la nouveauté de la tragédie pour l'« invraisemblance » du comportement et de l'idée des personnages (p. 184-200, 214-220, 237-238, 287-289). De plus, I. Degauque exprime son idée sur les relations entre notre poète et les règles classiques :

Elles [les parodies] poussent l'historien du théâtre à s'interroger sur la portée de l'évocation constante du modèle cornélien et des règles des trois unités qui servent encore à décider de la perfection d'un ouvrage : les tragédies de Voltaire semblent rester en deçà de l'idéal classique aux yeux des parodistes. (p. 428).

Cette commentatrice relève l'infidélité de Voltaire aux règles inséparables du classicisme en citant les critiques des parodistes². Et comme D. Mornet, elle aussi considère que le trait caractéristique de la tragédie voltairienne est le spectacle. Elle insiste sur l'aide de la mise en scène de *Sémiramis* qui fait verser des larmes au spectateur :

[...] la jeune femme [Azéma] que se disputent Assur et Arzace est un personnage résolument passif, dont le seul intérêt est d'inciter le spectateur à pleurer avec elle. Mais cet ingrédient pathétique n'est pas de taille à faire réussir à lui seul *Sémiramis*. Le dernier recours de

¹ I. Degauque parle de la composition de Voltaire : « les parodistes ramènent constamment les tragédies de Voltaire aux exemples remarquables données par ses prédécesseurs [Racine et Corneille] pour en mettre à nu l'une des faiblesses principales : une composition dramatique fautive, qui pâtit de la rapidité avec laquelle le dramaturge compose ses pièces. » (I. Degauque, p. 200).

² Au contraire du doute des parodistes du dix-huitième siècle sur les relations entre le classicisme et la tragédie de Voltaire, P. Frantz indique le jugement des gens du dix-neuvième siècle sur ces rapports : « Voltaire est devenu, aux yeux des critiques romantiques, l'archétype du dramaturge "classique", le poète académique par excellence, celui d'une autre génération. » P. Frantz, « L'opéra au secours du théâtre », *Voltaire à l'opéra*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières : n° 7 », 2011, p. 21.

Voltaire pour gagner la sympathie de l'auditoire est le soin apporté au décor de sa tragédie, réalisés [*sic*] par les frères Slodtz. (p. 235).

C'était grâce à la décoration, mais non pas à l'excellence de l'intrigue elle-même, qui a pu tirer les larmes. Autrement dit, Voltaire a compensé la faiblesse de l'action par la puissance du décor spectaculaire. Puis, I. Degauque ajoute aussi le costume au trait caractéristique de la tragédie voltairienne et l'explique en citant l'exemple de *L'Orphelin de la Chine* :

La pièce de Voltaire marque un événement capital dans l'évolution du décor et des costumes en France par son observation de ce que les romantiques appelleront plus tard « la couleur locale ». Non seulement un grand soin fut apporté à la reconstitution d'un palais chinois, mais aussi aux costumes des comédiens qui surprirent et suscitèrent l'admiration du public (p. 129).

Dans cette tragédie, Voltaire a fait attention au « décor » et aux « costumes » pour donner au public un plaisir visuel¹. Enfin, I. Degauque souligne l'élément du spectacle de la tragédie voltairienne en invoquant la critique des parodistes :

[...] les parodistes s'amuse fréquemment à relever l'importance que Voltaire accorde au spectacle, aux dépens de la qualité de la composition dramatique : la tragédie évolue, sous l'influence de Voltaire, vers le grandiose, l'éblouissant. Cette transformation de la tragédie, conjuguée avec un usage outré du pathos, marque l'avènement d'une tragédie d'abord conçue pour étreindre le cœur du spectateur, sans qu'il soit capable de comprendre immédiatement les défauts de l'ouvrage pour lequel il s'enthousiasme. (p. 429).

Le goût pour le spectacle a rendu notre auteur négligent en ce qui est le noyau de la pièce. Mais, par bonheur pour l'auteur, comme la force du spectacle attire le public, celui-ci ferme les yeux sur la négligence de la composition. Sur ce point, S. Menant aussi fait remarquer : « Voltaire cherche à produire une commotion chez le spectateur. Cette préoccupation l'emporte sur toutes les autres. Elle finit par appauvrir le contenu des tragédies, en déplaçant l'intérêt du dedans vers le dehors, de la psychologie vers le spectaculaire². » En réalité, comme beaucoup de critiques le signalent, Voltaire pensait qu'il était important de « parler aux yeux » par le spectacle pour réformer la tragédie contemporaine. Cependant, sa vision de la tragédie était basée sur la théorie classique

¹ À propos des costumes de la pièce de Voltaire, voir I. Degauque, p. 130-131. H. Lion fait mention de la hardiesse théâtrale de notre auteur qui a écrit *Mérope* : « Voltaire avait déjà été, et dans une large mesure, plus révolutionnaire ; cela ne lui avait pas aussi bien réussi. » ; « Voltaire fait grand bruit de la chose. Il se nuit à lui-même par la façon indiscrète dont il exalte sa nouveauté. » (H. Lion, p. 168 et 169).

² S. Menant, *L'Esthétique de Voltaire*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1995, p. 46.

au sujet de la versification, ainsi cette relation restait trop enracinée pour l'en séparer. C'est pourquoi il attachera finalement plus d'importance à la versification qu'à la mise en scène. Bien que, pour toucher le public, Voltaire admette la puissance de l'efficacité de la fusion entre les bons vers et le bon spectacle, il croyait aussi que le sentiment de pitié et de frayeur pouvait être suffisamment inspiré au cœur des gens par les poésies. Une autre raison montre que Voltaire considère les vers comme plus importants que le spectacle. Il savait que la décoration éclatante avait une capacité nuisible de trahir le véritable mérite de la tragédie. Pour notre auteur, ce travail n'appartient pas au poète, mais au décorateur. L'auteur dramatique doit, avant tout, faire appel au cœur du public, par ses poèmes. Son travail ne consiste pas originellement à donner du plaisir aux yeux. Cette attitude de Voltaire nous révélera les deux éléments primordiaux qu'il juge indispensables aux vers, l'harmonie et la beauté. C'est la manière éducative de notre auteur dans le domaine de la versification.

Dans la troisième partie, nous dissertons sur le thème de l'effroi dans la tragédie en étudiant l'efficacité de la « frayeur » autrement que par le spectacle dans le tragique, parce que Voltaire connaît aussi les limites de la mise en scène. Et somme toute l'importance de la « frayeur », qu'il exigeait de la tragédie, se rattache à la « pitié ». D. Mornet signale « l'attendrissement » que les tragédies voltairiennes inspirent au cœur des gens : « Il s'est aperçu que ses contemporains se découvraient une âme sensible ; donc, au lieu de tenir la balance égale entre la “terreur” et la “pitié”, il a de plus en plus cherché à écrire des pièces attendrissantes¹. » Ce critique sépare l'« attendrissement » d'avec la « catharsis » prônée par Aristote. C'est pourquoi la tragédie de Voltaire est souvent désignée comme mélodrame. Au sujet de cette relation, P. Gay s'exprime : « And in his own plays he subjugated his principles to dramatic necessities : he introduced action that closely skirted the edges of pathos and melodrama » (P. Gay, p. 251 ; nous soulignons). A. J. Ayer critique plus sévèrement la tragédie de Voltaire comme mélodrame :

Racine procured masterpieces while observing all the conventions which Corneille had imposed upon the French theatre. Voltaire and many of his contemporaries believed that the same was true of him, but they were mistaken. Voltaire's tragedies were melodramas and like over-cooked soufflés they have fallen flat².

Le « mélodrame » est un drame attendrissant et emphatique. Certes Voltaire a tâché de tirer des larmes des gens. Mais il conciliait plus délicatement la « crainte » et la

¹ D. Mornet, *op. cit.*, p. 13.

² A. J. Ayer, *op. cit.*, p. 56 ; nous soulignons.

« pitié », qui sont le moyen de l'éducation du public, que les auteurs du classicisme et ses contemporains¹. Ainsi, ces deux sentiments sont indispensables à la tragédie voltairienne. Afin de comprendre la manière du patriarche de Ferney d'instruire l'homme, nous regarderons d'abord comment il envisageait la « catharsis » en comparaison d'avec les dramaturges des dix-septième et dix-huitième siècles. En même temps, cette recherche nous enseignera la raison principale de l'opposition obstinée de Voltaire à la galanterie et le sujet qui est à ses yeux le plus convenable à la tragédie : l'amour au sein de la famille. En un certain sens, Voltaire fut le plus fidèle à la théorie d'Aristote à propos du lien entre l'intrigue familiale et l'inspiration de la crainte ainsi que de la pitié. Ensuite nous étudierons en détail la composition de l'action familiale dans les tragédies voltairiennes. Cette recherche nous conduira à comprendre quelques formes de l'amour familial chez le père, la mère, les enfants et les frères à propos desquels il dégage une certaine typologie.

À la fin de notre thèse, nous pourrions préciser l'idéal que Voltaire a voulu incarner dans toutes ses tragédies. Ce qui est le plus important chez lui, c'est sa résolution qu'il a proclamée clairement en 1719. Il s'expliquait : « Je porte à présent un manteau de philosophe dont je ne me déferai pour rien au monde². » C'est justement la manifestation de Voltaire, dramaturge et philosophe. Six ans plus tard, il répète : « j'ai plus besoin que jamais de la philosophie dont je veux faire profession³. » Il s'efforçait toujours d'accomplir deux rôles⁴. Il est impossible chez lui de séparer l'un de l'autre. Il semble que dans une telle assimilation de dramaturge à philosophe, il y ait un trait caractéristique de Voltaire. Pour lui, le rôle du philosophe impliquait une participation directe dans la société, c'est-à-dire, de l'engagement. Il s'exprime en critiquant l'idée de Pascal :

Qu'est-ce qu'un homme qui n'agirait point, et qui est supposé se contempler ? Non seulement je dis que cet homme serait un imbécile, inutile à la société, mais je dis que cet homme ne peut exister [...].

Encore une fois, il est impossible à la nature humaine de rester

¹ R. S. Ridgway considère la tragédie voltairienne comme « mélodrame philosophique ». R. S. Ridgway, *La Propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, reprise dans *SVEC*, 15 (1961), p. 110.

² Lettre à la marquise de Mimeure, vers juin 1719, *GC*, t. I (1977), p. 60 [n° 47 (D82)] ; nous soulignons.

³ Lettre à la marquise de Bernières, vers mars 1725, *GC*, t. I, p. 165 [n° 160 (D225)]

⁴ H. Lion s'explique à l'égard de l'image de Voltaire : « Faire œuvre à la fois de poète, de dramaturge, de peintre et de philosophe, telle a été son audacieuse tentative. » (H. Lion, p. 339).

dans cet engourdissement imaginaire ; il est absurde de le penser, il est insensé d'y prétendre. L'homme est né pour l'action, comme le feu tend en haut et la pierre en bas. N'être point occupé et n'exister pas est la même chose pour l'homme. Toute la différence consiste dans les occupations douces ou tumultueuses, dangereuses ou utiles. (*Lettres philosophiques*, « 25^e lettre (n° XXIII) », *GM*, p. 118-119)¹.

Il ne suffit pas au philosophe de penser ou d'acquérir les connaissances. Le philosophe doit en même temps s'engager pour le bénéfice de la société. Ainsi, il ne faut pas que le philosophe vive en s'enfermant dans sa coquille, mais en étant chahuté par la vie. Voltaire souligne son avis en blâmant l'auteur des *Pensées* :

N'est-il pas absurde de penser qu'ils [les hommes] avaient des sens parfaits, c'est-à-dire des instruments d'action parfaits, uniquement pour la contemplation ? Et n'est-il pas plaisant que des têtes pensantes puissent imaginer que la paresse est un titre de grandeur, et l'action, un rabaissement de notre nature ? (*Lettres philosophiques*, « 25^e lettre (n° XXIII) », *GM*, p. 119)².

L'être humain est né pour agir. Pour notre auteur, la pensée de Pascal était d'autant plus impardonnable qu'elle a été proférée par un philosophe qui aurait dû s'engager dans la société au profit d'autrui. Aussi le patriarche de Ferney incarne-t-il cette idée en agissant de son propre chef tout au long de sa vie.

Mais qu'est-ce que Voltaire a enseigné au public par sa pièce tragique lorsqu'il visait l'éducation des hommes ? Quelle était sa véritable philosophie ? Au sujet des relations entre sa tragédie et la philosophie, D. Mornet dit : « Il s'est souvenu qu'il était philosophe et qu'il convenait, en écrivant *Zaïre*, ou *Mahomet*, ou *Alzire*, ou *Les Guèbres*, de combattre le fanatisme et de défendre l'"humanité"³. » Bien sûr, la tolérance est une valeur importante que tout le monde souligne dans sa tragédie. De même, chez les autres philosophes aussi, la tolérance était un des droits qu'ils continuaient à revendiquer unanimement. P. Gay le rappelle :

¹ Cf. « Mais quand j'y ai regardé de plus près, j'ai trouvé que cet éloignement que les hommes ont du repos, et de demeurer avec eux-mêmes, vient d'une cause bien effective, c'est-à-dire du malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable que rien ne nous peut consoler, lorsque rien ne nous empêche d'y penser, et que nous ne voyons que nous. » B. Pascal, *Pensées* [l'édition de Port-Royal], XXVI [1], in *Œuvres complètes*, t. II, éd. M. Le Guern, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 993.

² Cf. « Les hommes ont un instinct secret qui les porte à chercher le divertissement et l'occupation au-dehors, qui vient du ressentiment de leur misère continuelle. Et ils ont un autre instinct secret qui reste de la grandeur de leur première nature, qui leur fait connaître que le bonheur n'est en effet que dans le repos. » B. Pascal, *op. cit.*, XXVI [1], p. 995.

³ D. Mornet, *op. cit.*, p. 13.

Since philosophy, for the philosophes, was constructive as well as critical, they had good humanitarian, ethical, and even religious reasons for toleration : it is distasteful to expose men to constraint, compel them to silence, or condemn them to death for their political, social, or religious opinions, since all men are brothers. [...].

In fact, on the whole the philosophes found *Schwärmerei* [le fanatisme] highly suspect, and they based their demand for tolerance largely on practical grounds. (P. Gay, p. 399-400).

Le but des philosophes des Lumières était de combattre l'intolérance en coopération les uns avec les autres. Ainsi, l'attitude de J.-J. Rousseau, qui ne collaborait pas avec eux, a fait dire Voltaire : « Jean-Jacques n'écrit que pour écrire, et moi j'écris pour agir¹. » Voltaire ironisait sur Rousseau qui n'avait pas agi en faveur de la victime à l'occasion de l'affaire Sirven, mais il regrettait en même temps que ce grand talent n'ait pas contribué à la société comme Pascal. H. Lion fait mention de l'encouragement de notre auteur à l'égard des philosophes :

Il correspond presque chaque jour avec D'Alembert, Diderot, Damilaville surtout, accusant les philosophes de tiédeur et les excitant vivement, moitié fâché, moitié riant, au bon combat, celui contre « l'Infâme », c'est-à-dire la « persécution », le « fanatisme », « l'hypocrisie », qui ne va pas comme il le désirerait. Il enrage de la désunion des philosophes et ne se sent point de colère contre Rousseau. (H. Lion, p. 270).

À titre du chef des philosophes des Lumières, il leur remontait le moral, les réprimandait et s'efforçait de leur inspirer l'esprit de corps. D'Alembert admet l'action aussi énergique qu'ininterrompue de Voltaire avec ses tragédies : « Vos pièces seules ont du mouvement et de l'intérêt ; et ce qui vaut bien cela, de la philosophie, non pas de la philosophie froide et *parlière*, mais de la philosophie en action². » Notre poète a prouvé ses convictions par la pratique en créant ses propres tragédies. I. Degauque explique avec exactitude comment chez Voltaire les œuvres théâtrales ont permis la propagation de l'esprit des Lumières :

¹ Lettre à Vernes, 25 avril 1767, *M*, t. 45 (1881), p. 237 ; nous soulignons. Dans la même lettre qui a été insérée dans *Correspondance* de Voltaire éditée par T. Besterman, il n'y a pas cette parole. Voir lettre à Vernes, 25 avril 1767, *GC*, t. VIII (1983), p. 1108 [n° 10108 (D14143)].

² D'Alembert, lettre à Voltaire, 31 octobre 1761, *M*, t. 41 (1881), p. 499. H. Lion considère *Olympie* comme « une pièce militante, faite en partie pour la propagande philosophique. » (H. Lion, p. 299). À l'égard des relations entre la religion et les tragédies voltairiennes, voir *ibid.*, p. 132-142 et 145-147 ; R. Pomeau, *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1956, p. 82-89 et 264-266 ; M. Mat-Hasquin, p. 187-199.

Si les tragédies de Voltaire visent à émouvoir jusqu'aux larmes le spectateur, elles lui donnent aussi matière à réflexion. Que ce soit par le personnage du méchant, figure emblématique de la lutte voltairienne contre l'Infâme, [...] ou encore par des tirades à teneur philosophique. Pour Voltaire, ses tragédies doivent, avec les moyens qui leur sont propres, œuvrer à la diffusion de l'esprit des Lumières. (I. Degauque, p. 21).

I. Degauque manifeste que l'influence de la tragédie voltairienne était forte sur la propagation de la pensée philosophique et elle souligne le combat de Voltaire contre l'intolérance par le moyen de personnages infâmes mis en scène dans ses tragédies. De plus, cette même critique souligne un côté de la religion chez le patriarche de Ferney : « Considérant le théâtre comme une tribune pour diffuser la pensée des Lumières, Voltaire fait de certains personnages des porte-parole de son credo déiste, ou au contraire des incarnations du fanatisme religieux » (I. Degauque, p. 401). Cependant, à part sa lutte contre le fanatisme, il insiste continuellement sur un autre sujet, la puissance de la voix de la nature à l'intérieur de la relation familiale dans presque toutes ses tragédies. Et Voltaire développe le problème de la nature au sein de la famille jusqu'à celui de la nature chez l'individu. Mais s'ensuit-il qu'il croyait à la bonté de la nature humaine ? Nous ne pourrions pas immédiatement arriver à la conclusion qu'il avait confiance en le naturel de l'homme pour autant. Car, dans ses tragédies, il existe d'autres personnages aussi qui déniaient catégoriquement la bonté de la nature humaine et soutiennent l'empirisme. La personnalité est formée selon l'environnement au sein duquel l'homme a été élevé ; autrement dit, l'être humain devient bon ou mauvais en étant influencé par les gens qui l'entourent. Ici, la contradiction se manifeste dans l'idée voltairienne à propos de l'homme. Si Voltaire soutenait le principe de la bonté de la nature, l'empirisme n'existerait plus chez lui. Ainsi, si notre auteur prônait l'un ou l'autre, sa pensée ne parviendrait ni à les réconcilier ni à les rendre compatibles. Voltaire se situe dans la menace de cette contradiction.

À mesure qu'en ayant ce problème en tête nous continuons à regarder ses pièces, nous découvrirons les opinions des personnages qui s'expriment souvent sur la nature de l'homme. Pour cruel et implacable que devienne tel ou tel personnage principal à cause du mauvais environnement, les autres croient à sa bonne nature et au bon fonds humain en général. Dans ces jugements, l'idée de Voltaire sur la bonté de l'espèce

humaine sera affirmée par les regards d'autrui. Toutefois, il y a en même temps le cas aussi où malgré les yeux de la foi de l'entourage, le protagoniste commet souvent un crime. Il serait dès lors possible de suggérer que ce déroulement est normal dans la tragédie. Mais la bonté de la nature humaine est-elle encore une fois niée chez Voltaire pour autant ? Notre auteur semble faire confiance à l'humanité quand même. Pour étayer et vérifier cette idée, nous fixerons les yeux sur le sentiment du personnage principal qui a commis sa faute en dépit de la confiance des autres en sa bonne nature. Cette recherche nous conduira à trouver le mouvement commun de la psychologie des protagonistes. Ce sont justement le conflit psychique et le remords. Ils sont toujours tourmentés violemment par ces sentiments dans toutes les tragédies de Voltaire. Certes les deux émotions sont très importantes pour les autres auteurs aussi, car elles sont le pivot primordial de la tragédie. Néanmoins, il semble que personne n'ait attaché plus d'importance à ces psychologies que le patriarche de Ferney. Et celui-ci considérera le remords comme le plus important et insistera partout sur les relations essentielles entre la tragédie et le repentir. Avant tout, chez lui, le regret a un rapport profond dans les relations entre la bonté de la nature humaine et l'empirisme. Sa réflexion nous donnera une clef pour résoudre la contradiction qui concerne ces deux éléments. Par là, nous pouvons dégager l'idée de Voltaire sur l'homme, dramaturge et philosophe. Nous considérons que c'est là que réside l'idée qu'il voulait enseigner à ses congénères en harmonisant le théâtre de son époque avec le classicisme pour les éclairer le plus efficacement possible.

PREMIÈRE PARTIE

La critique de Voltaire contre la galanterie

CHAPITRE I

La tradition de la galanterie dans la tragédie française

Bien que Voltaire ait été un fervent partisan du classicisme, qui fut à son apogée sous le règne de Louis XIV, il régnait aussi une tradition classique pesante à laquelle il s'est opposé en réclamant des réformes. Il ne cessa de critiquer ce défaut spécifique jusqu'aux derniers jours de sa vie. C'était en particulier l'introduction de la galanterie dans la pièce tragique. À l'égard des tragédies étrangères, il estimait qu'elles furent sur ce point influencées par l'erreur des tragédies françaises qui ne fut jamais corrigée de son temps. Selon lui, un tel épisode n'est en aucun cas digne d'une tragédie. L'introduction de galanterie cause la destruction du rôle originel que le tragique a vocation et mission d'accomplir. Avec cette opinion, nous pourrions trouver sa définition de la tragédie. À partir du moment où Voltaire a critiqué continuellement les relations entre le tragique et l'intrigue de l'amour, il se déduit qu'il y avait à ses yeux des sujets plus particulièrement convenables et appropriés à ce genre. Il a souhaité s'y conformer le plus possible dans ses propres tragédies. Cette attitude témoigne justement de la véritable nature du dramaturge, selon l'image que s'en fait Voltaire.

Cependant, avant de prendre ce sujet en considération, nous examinerons d'abord la place de la galanterie dans les tragédies du dix-septième siècle. Nous pourrions comprendre la relation profonde et la familiarité avec la tragédie classique. Pour prouver l'enracinement de ce rapport, Voltaire fera mention de l'histoire de la galanterie dans les tragédies française et anglaise. Cette dernière sera corrompue par l'influence et un accueil abusivement favorable de la conception tragique de la France.

Puis, nous allons considérer la popularité de la tragédie galante au dix-huitième siècle. Nous comprendrons les relations profondément enracinées unissant galanterie et tragédie à son époque. En même temps, cette recherche nous aidera à reconnaître le ressentiment de Voltaire à l'égard des acteurs tyranniques qui ont gâté son *Œdipe* à cause de l'insertion forcée de scènes galantes et qui exerçaient trop d'autorités sur les auteurs d'alors. L'opposition de notre auteur à l'introduction de la galanterie sera extrêmement ferme et tenace.

Enfin, nous comparerons le contenu de quelques pièces françaises avec leurs versions étrangères, par exemple, *La Mort de César* de Scudéry, l'*Œdipe* de Corneille, et l'*Électre* de Crébillon. Ces comparaisons nous conduiront à entendre la grande différence entre le tragique en France et à l'étranger. Et à l'égard de Crébillon, les critiques de Voltaire seront dirigées vers certaines de ses tragédies aussi, ou plutôt il n'est pas exagéré de dire que notre auteur critiquait presque toutes ses pièces mettant en scène la galanterie. Mais ses blâmes sont la preuve que Voltaire restait fortement attaché au théâtre grec. De plus, nous étudierons aussi *Méropé*. Au sujet de cette pièce nous ferons un parallèle entre Gilbert et les autres dramaturges français. Leurs pièces offriront des exemples probants de liens étroits quasi insécables entre la scène galante et la tragédie française.

1. Le classicisme et l'intrigue galante

1) La pousse de la galanterie dans les tragédies classique et anglaise

Voltaire ne cessa de blâmer l'importance accordée à l'intrigue amoureuse entre les deux sexes dans la tragédie. Mais nous pouvons constater que, dans sa jeunesse déjà, il y avait des critiques contre la conception traditionnelle de l'action : « Je croyais dans l'âge même des passions les plus vives, que l'amour n'était point fait pour le théâtre tragique. » (*Zaïre*, « Lettre à M. de La Roque [désormais "Lettre à La Roque"] », éd. E. Jacobs, *OC*, t. 8 (1998), p. 419)¹. Ce fut lors de la représentation de *Zaïre* en 1732 que Voltaire exprima cette idée. Dans une autre lettre, il l'avait déjà formulée ainsi : « J'ai eu soin d'effacer autant que je l'ai pu les couleurs fades d'un amour déplacé, que j'avais mêlées malgré moi² ». Comme ce mot « malgré moi » l'indique, l'introduction d'une composante d'action galante dans cette pièce était involontaire et forcée. Et Voltaire disait qu'il l'avait remaniée, aussi parle-t-il d'*Œdipe* qui a été représenté en 1718 sur la scène du Théâtre-Français. Alors, quand avait-il commencé à rédiger cette tragédie ? En 1719 notre poète le révèle dans les *Lettres sur Œdipe* qui est un traité sur la tragédie, mais qu'il a envoyées à La Faluère de Genouville : « J'ai commencé cette

¹ Cette lettre a originellement paru dans le *Mercur de France* dont l'éditeur était Antoine de La Roque. Voir lettre au *Mercur de France*, vers le 25 août 1732, *GC*, t. I, p. 357 [n° 348 (D517)].

² Lettre à Porée, 7 janvier 1731, *GC*, t. I, p. 257 [n° 259 (D392)].

pièce à dix-neuf ans. » (*Lettres sur Œdipe*, « 1^{ère} lettre », *OC*, t. 1A, p. 325). Dans la variante, Voltaire dit qu'il a amorcé la composition de cet ouvrage « à dix-huit ans » (p. 325 [var.]) ; si cela est vrai, il est possible de penser que c'est en 1712. Mais si nous accordons de l'importance à la formule « l'âge même des passions les plus vives » qui apparaît sous la plume de Voltaire, le fait que cette année-là il n'a pas encore rencontré Olympe Du Noyer en Hollande pour qui il a éprouvé une grande passion, dénie la possibilité de la composition de 1712. Toutefois en 1713, il fut forcé par son père de se rendre à La Haye, car celui-ci s'indignait du culte voué aux belles-lettres par son fils¹. Il est donc possible de supposer que « l'âge même des passions » puisse se situer en 1713². C'est ainsi que Voltaire s'était déjà opposé à l'intrigue galante avant d'avoir débuté comme auteur de théâtre.

Afin de dénoncer ces abus, il désigne l'origine des relations entre la galanterie et le classicisme. Il juge que cette source remonte à un personnage du passé : « Depuis la *Sophonisbe* de Mairet [...], on avait commencé à regarder les déclarations d'amour des héros, les réponses artificieuses et coquettes des princesses, les peintures galantes de l'amour, comme des choses essentielles au théâtre tragique. » (*Nanine, ou l'homme sans préjugé* [désormais *Nanine*], « Préface », éd. M.-R. de Labriolle et C. Duckworth, *OC*, t. 31B [1994], p. 68). Selon notre auteur, la pièce de Mairet liait intimement la galanterie à la tragédie française³. La critique de Voltaire est tournée vers un grand

¹ Le notaire François Arouet, son père, avait deux fils et laissait souvent échapper son mécontentement. A. Maurois rend compte ainsi de la position du père : « Ce père n'avait pas de chance. Son fils aîné [Armand], de plus en plus janséniste, devenait dévot jusqu'à en être inhumain. Son cadet [Voltaire] ne se montrait que trop humain. "J'ai pour fils deux fous, disait-il, l'un en prose, l'autre en vers." » A. Maurois, *Voltaire* (1935), Paris, Bernard Grasset, 2005, p. 22. Mais A. J. Ayer rapporte ce que Arouet détestait Voltaire plus qu'Armand : « Little as he approved of Armand's religious fervour he preferred it to François-Marie's free thinking and free living. » A. J. Ayer, *op. cit.*, p. 8.

² En 1738, Voltaire mentionne de nouveau l'année de la composition de cette pièce : « L'auteur composa cette pièce à l'âge de dix-neuf ans » (*Œdipe*, « Avertissement sur L'*Œdipe* (1738) », *M*, t. 2 [1877], p. 7). Et afin de prouver que Voltaire a commencé à créer cette pièce à partir de 1713, Beuchot s'exprime dans sa note : « Dans une note de son *Commentaire historique sur sa vie*, Voltaire parle d'une lettre écrite, en 1713, par Dacier, à l'auteur, qui avait déjà fait sa pièce. » (A.-J.-Q, Beuchot, la note de l'« Avertissement sur L'*Œdipe* (1738) », *M*, t. 2 p. 7 [n. 2]). De même, D. Jory dit que l'*Iphigénie en Tauride* de Malézieu, qui a été représentée à Sceaux le 5 août 1713, a déterminé Voltaire à créer cette tragédie (D. Jory, « Introduction » d'*Œdipe*, *OC*, t. 1A, p. 24).

³ A. Viala émet son idée sur la situation de l'envahissement de la galanterie dans le classicisme : « La galanterie florissante a disséminé ses pollens sur tout le territoire littéraire, et de la sorte exercée des effets même dans des domaines où l'on ne l'attendrait pas. Non point dans l'éloquence de l'Église et du Parlement, mais dans la tragédie, oui. L'influence du modèle galant produit dans ce cas non pas une reprise, ni un surgeon ou une marcotte, plutôt une hybridation. [...] Il faut constater que la galanterie est entrée jusque dans le genre tragique [...]. ¶ Le constat du très sérieux père Rapon et de nombre de ses

auteur classique aussi dans la « Préface » de *La Mort de César* écrite par lui-même : « Corneille n'a jamais évité cette faiblesse [l'introduction de la galanterie]. Il n'a fait aucune pièce sans amour, et il faut avouer que dans ses tragédies (si vous exceptez *le Cid* et *Polyeucte*) cette passion est aussi mal peinte, qu'elle y est étrangère. » (*La Mort de César*, « Préface des éditeurs », éd. D. J. Fletcher, *OC*, t. 8, p. 251). Voltaire regrette non seulement la soumission de Corneille à cette mauvaise habitude, mais aussi ses mauvais vers. Notre auteur impute la cause de ces mauvaises mœurs à Racine même qui était pourtant son maître et qu'il respectait le plus. Selon son opinion, le succès de *Bérénice* en est la source : « Ce succès avait persuadé tout le public et tous les auteurs que l'amour seul devait être à jamais l'âme de toutes les tragédies. » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », éd. D. Jory, *OC*, t. 31A [1992], p. 405). La réussite de cette pièce, sans aucun doute « galante », fut si grande qu'elle a établi le canon et la définition de la tragédie française. Afin de justifier sa critique contre l'intrigue traditionnelle, Voltaire met en avant le sentiment qu'a éprouvé ce grand auteur avant et après la création d'*Athalie* :

Ce ne fut que dans un âge plus mûr que cet homme éloquent comprit qu'il était capable de mieux faire, qu'il se repentit d'avoir affaibli la scène par tant de déclamations d'amour, par tant de sentiments de jalousie et de coquetterie [...]. Il composa son chef-d'œuvre d'*Athalie* ; mais quand il se fut ainsi détrompé lui-même, le public ne le fut pas encore. On ne put imaginer qu'une femme, un enfant et un prêtre pussent former une tragédie intéressante. (p. 405).

Quand Racine s'est aperçu de sa faute, les préjugés contre la tragédie prenaient déjà racine dans le cœur du public. Il était trop tard pour avoir des regrets¹. Ainsi Voltaire se repent à la place de Racine qui n'a pas pu mettre suffisamment son talent éminent à profit : « Il est certain que si ce grand homme avait vécu, et s'il avait cultivé un talent qui seul avait fait sa fortune et sa gloire, et qu'il ne devait pas abandonner, il eût rendu au théâtre son ancienne pureté, il n'eût point avili par des amours de ruelle les grands

collègues, notamment Boileau, que l'amour a envahi toute la poésie, y compris la tragédie, parce que "notre nation est naturellement galante", ne les enthousiasme pas, tant s'en faut, mais le fait même qu'ils soient contraints de le dresser et d'accorder des concessions à cette tendance révélée que la galanterie est non seulement entrée dans la tragédie mais en est même devenue un trait majeur. » A. Viala, *La France galante*, *op. cit.*, p. 71-72.

¹ Voltaire rapporte les dernières années infortunées de la vie de Racine : « l'ouvrage le plus approchant de la perfection qui soit jamais sorti de la main des hommes resta, longtemps méprisé, et son illustre auteur mourut avec le chagrin d'avoir vu son siècle, éclairé mais corrompu, ne pas rendre justice à son chef-d'œuvre. » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 405).

sujets de l'antiquité. » (p. 406). Même Racine n'a su ni abattre le mauvais goût ni ouvrir le nouveau chemin requis.

Voltaire mentionne à milord Bolingbroke la relation du théâtre anglais avec la galanterie pour insister sur l'influence puissante et en partie nuisible de la France. En 1730, il l'explique à l'homme d'État de l'Angleterre en comparant la galanterie française avec l'anglaise : « Le mal est que l'amour n'est souvent chez nos héros de théâtre que de la galanterie, et que chez les vôtres il dégénère quelquefois en débauche. » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie à milord Bolingbroke [désormais "Discours sur la tragédie"] », éd. J. Renwick, *OC*, t. 5 [1998], p. 181). Une intrigue d'amour, en France, rend les personnages principaux amoureux, tandis qu'elle en fait des hédonistes en Angleterre. Deux ans plus tard, lorsque Voltaire a composé *Zaïre*, il l'a dédiée à Fawkenner, un marchand anglais, qui accueillait notre poète exilé chez lui pendant ses séjours en Angleterre¹. Mais en lui dédiant cette nouvelle tragédie, il compare encore une fois le théâtre français avec celui d'outre-Manche : « On croit qu'à votre théâtre on bat des mains au mot de *patrie*, et chez nous à celui d'*amour*, cependant la vérité est que vous mettez de l'amour tout comme nous dans vos tragédies. » (*Zaïre*, « Épître dédicatoire à M. Fawkenner », *OC*, t. 8, p. 399). Il semble en apparence que le théâtre anglais ait du goût pour le sujet de l'État, mais en réalité les Anglais aussi introduisent de la galanterie dans leur théâtre. Voltaire résume donc la situation anglaise de cette époque-là : « On reproche à notre nation d'avoir amolli le théâtre par trop de tendresse ; et les Anglais méritent bien le même reproche depuis près d'un siècle ; car vous avez toujours un peu pris nos modes et nos vices. » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 179). Tout en convenant honnêtement de la faute des Français, il relève parallèlement celle des Anglais. Et notre auteur fait l'historique de la cause pour laquelle ils en sont arrivés à préférer l'action française à leur intrigue à eux : « La coutume d'introduire de l'amour à tort et à travers dans les ouvrages

¹ Quand Voltaire lui a dédié son *Zaïre* en 1732, il dit ainsi : « Vous êtes Anglais, mon cher ami, et je suis né en France ; mais ceux qui aiment les arts sont tous concitoyens. [...] ainsi il n'est pas plus étrange de voir aujourd'hui une tragédie française dédiée à un Anglais, ou à un Italien, que si un citoyen d'Éphèse, ou d'Athènes, avait autrefois adressé son ouvrage à un Grec d'une autre ville. Je vous offre donc cette tragédie comme à mon compatriote dans la littérature, et comme à mon ami intime. » (*Zaïre*, « Épître dédicatoire à M. Fawkenner », *OC*, t. 8, p. 392). À propos du cosmopolitisme des philosophes du dix-huitième siècle, R. Porter s'explique : « The *philosophes* mocked narrow-minded nationalism along with all other kinds of parochial prejudice. They liked to view themselves as men of the world, who belonged less to Savoy, Switzerland, Scotland or Sweden than to an international republic of letters. » R. Porter, *op. cit.*, p. 47.

dramatiques passa de Paris à Londres vers l'an 1660 avec nos rubans et nos perruques. Les femmes, qui parent les spectacles, comme ici, ne veulent plus souffrir qu'on leur parle d'autre chose que d'amour. » (*Lettres philosophiques*, « 18^e lettre », *GM*, p. 84). Voltaire jugeait très dommage et lamentable que cette nation aussi ait adopté cette mauvaise coutume venue de France¹. Pour appuyer la vérité historique entre la tragédie anglaise et la scène galante, lorsqu'il a publié *Méropé*, il explique plus concrètement : « On a donné une *Méropé* [de Jeffreys] sur le théâtre de Londres en 1731. Qui croirait qu'une intrigue d'amour y entrât encore ? Mais depuis le règne de Charles II l'amour s'était emparé du théâtre d'Angleterre » (*Méropé*, « Lettre à M. le marquis Scipion Maffei [désormais "Lettre au marquis Maffei"] », éd. J. R. Vrooman et J. Godden, *OC*, t. 17 [1991], p. 222). Charles II commença historiquement à régner en 1660, Voltaire considérait donc que ce roi avait un rapport intime avec l'introduction de la galanterie dans la tragédie anglaise. De là, Jeffreys aussi a introduit l'épisode galant dans son *Méropé*². Cependant, ce qu'il persistait à formuler par le détour du procès de la galanterie dans la tragédie anglaise, c'était finalement son reproche contre le théâtre français qui a détérioré le goût des Anglais pour leur sujet. C'est-à-dire qu'en insistant sur cette cause de la provenance de France d'un effet nuisible, notre auteur revenait toujours aux relations déplorables entre le théâtre anglais et la scène galante.

¹ A. Beljame mentionne l'influence française sur le théâtre anglais à l'égard de la galanterie : « Cette tendance [la tragédie héroïque du classicisme] à la majesté continue, qu'il faut peut-être regretter dans notre tragédie classique, se trouva encouragée et aggravée en Angleterre par l'influence des femmes et leur goût pour la littérature galante et romanesque. » A. Beljame, *Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au dix-huitième siècle*, Paris, Hachette, 1883, p. 41.

² M. Mat-Hasquin résume les opinions des critiques sur la similarité entre la *Méropé* de Voltaire et celle de Jeffreys : « il est difficile de suivre T. E. Oliver pour qui Voltaire a, en bien des endroits, plagié la *Méropé* anglaise de Jeffreys qu'il résume en la ridiculisant. En effet, comme le remarquait H. C. Lancaster, T. E. d'Oliver "discovered no resemblances between Voltaire and Jeffreys that cannot be explained by the existence of a common source except in the case of very minor details that could readily suggest themselves independently to two dramatists". » (M. Mat-Hasquin, p. 70). Voir H. C. Lancaster, *French tragedy in the time of Louis XV and Voltaire, 1715-1774*, t. I, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1950, p. 213 (n. 109). T. E. Oliver, éditeur de la *Méropé* de Jeffreys, exprime ainsi son idée sur le pillage de Voltaire : « In summing up, we are prepared to admit that Jeffreys is correct in saying that Voltaire had read his play and used it without acknowledgment. We might even admit that in calling this use of his play "petty larceny" Jeffreys was far too generous. To be sure, plagiarism was not considered a serious offense in the eighteenth century, but when plagiarism is disguised and concealed under untruthful and unjust criticism, such as Voltaire used, it becomes doubly offensive and deserves our condemnation. » T. E. Oliver, « Introduction » de *Méropé*, in G. Jeffreys, *The Merope of George Jeffreys as a source of Voltaire's Merope*, Londres, chez J. Roberts, 1731 ; Illinois, University of Illinois, 1927 ; White Fish, Kessinger Legacy Reprints, 2010, p. 26.

2) L'évolution de l'épisode de la galanterie dans la pièce française

Afin de démontrer comment une pièce traditionnelle pouvait être modifiée par les auteurs français, Voltaire compare deux versions d'un même ouvrage. Il voulait une pièce sans galanterie et il a créé *La Mort de César* en 1735. Lors de sa publication l'année suivante, il parle de l'histoire de cette pièce selon les versions de Shakespeare, du duc de Buckingham, lui aussi un Anglais, et de l'abbé Conti, vénitien :

Aucun de ces auteurs n'a avili ce grand sujet par une intrigue de galanterie ; mais il y a environ trente-cinq ans que l'un des plus beaux génies de France s'étant associé avec mademoiselle Barbier, pour composer *Jules César*, il [Fontenelle] ne manqua pas de représenter César et Brutus amoureux et jaloux. Cette petitesse ridicule est un des plus grands exemples de la force de l'habitude, personne n'ose guérir le théâtre français de cette contagion. (*La Mort de César*, « Préface des éditeurs », OC, t. 8, p. 251).

Voltaire désigne *La Mort de César* de la version française qui a été jouée en 1709¹, mais il s'indigne contre l'adaptation irréfléchie que cet auteur a osé commettre à cause de l'habitude. En même temps, notre poète se lamente à propos de l'attitude impuissante des auteurs qui se contentent de prolonger cette mauvaise coutume². C'est pourquoi Voltaire essaie de créer la même pièce sans galanterie de son côté³. Quand il

¹ Voltaire considère Fontenelle comme l'auteur de *La Mort de César* en version française. Villemain et H. Lion mentionnent également les relations existantes entre Mlle Barbier et Fontenelle (A.-F. Villemain, *Cours de littérature française*, t. I, Paris, Didier, 1847, IX^e leçon, p. 209 : H. Lion, p. 61). Mais selon Beuchot, le collaborateur de cette femme est historiquement l'abbé Pellegrin et l'auteur de *La Mort de César* est Mlle Barbier ; en revanche, c'est Mlle Bernard, l'auteur de *Brutus* qui a un lien de parenté avec Fontenelle, son cousin, et P. Corneille qui est son oncle (A.-J.-Q. Beuchot, la note de la « Préface de l'édition de 1736 » de *La Mort de César*, M, t. 3 [1877], p. 310 [n. 2]). Plus tard, à propos de Mlle Bernard, Voltaire dit ainsi : « auteur de quelques pièces de théâtre, conjointement avec le célèbre Bernard de Fontenelle qui a fait presque tout le *Brutus*. » (*Le Siècle de Louis XIV*, « Catalogue de la plupart des écrivains français », art. « Bernard (Mlle) », GH, p. 1138). En ce qui concerne Mlle Barbier aussi, notre auteur dit dans le même ouvrage (art. « Barbier (Mlle) », p. 1136) qu'elle « a fait quelques tragédies. » C'est tout.

² Villemain, tout comme Voltaire, considèrent César et Brutus étant amoureux (A. F. Villemain, t. I, IX^e leçon, p. 209), mais en réalité Antoine est plus amoureux et plus jaloux que ces deux personnages dans la tragédie.

³ La Marre loue *La Mort de César* de Voltaire en mentionnant l'histoire de cette pièce : « Il [Voltaire] se déterminait pour satisfaire ses amis à faire un *Jules César*, qui sans ressembler à celui de Shakespeare fût pourtant tout entier dans le goût anglais. On dit que c'est la première parmi celles qui méritent d'être connues où l'on n'ait point introduit de femmes. [...] Ces quatre tragédies [de Shakespeare, du duc de Buckingham, de l'abbé Conti et de Voltaire] entièrement différentes les unes des autres, se ressemblent en un seul point, c'est qu'elles sont toutes sans amour. » (La Marre, « Avertissement » de *La Mort de César*, OC, t. 8, p. 246). De même, le marquis Algarotti commente *La Mort de César* de Voltaire : « On doit tenir compte à M. de Voltaire de ce ménagement, et ne lui point faire d'ailleurs un crime de n'avoir mis ni amour, ni femmes dans sa pièce : nées pour inspirer la mollesse et les sentiments, elles ne

commence à créer cette tragédie en 1731, il dit déjà à propos de sa construction : « Vous ne verrez dans cette tragédie ni femmes ni la moindre mention de la galanterie qui infecte le théâtre français¹. » Pour lui, tant que la tragédie française ne cesse pas toute relation avec la galanterie, elle ne peut pas être reconnue comme suffisamment améliorée. De plus, en 1735 Voltaire expose son idée à l'abbé Asselin, le proviseur du Collège d'Harcourt où cette pièce devait être représentée en août la même année : « vous réveillez en moi une idée que j'ai depuis longtemps, de vous présenter *La Mort de César*, pièce de ma façon, toute propre pour un collège où l'on n'admet point de femmes sur le théâtre². » On peut deviner son impatience devant la perspective de présenter cette pièce romaine. Villemain raconte la situation historique qui a encouragé Voltaire à composer *La Mort de César* :

Après le succès enivrant de cet ouvrage [*Zaïre*], Voltaire revint à son idée d'une tragédie plus austère, et voulut réaliser ce drame patriotique et républicain qu'il avait admiré sur le théâtre de Londres, et imparfaitement essayé dans *Brutus*. Il supprima les intrigues d'amour, les personnages de femme, et composa dans le goût anglais, dit-il, *la Mort de César*. (A.-F. Villemain, t. I, IX^e leçon, p. 207-208).

Zaïre a effectivement été un triomphe, mais Voltaire n'a jamais été content de ce résultat, parce que selon lui le sujet de la tragédie ne consiste pas originellement dans l'intrigue galante. Dans une telle attitude aussi, nous pouvons constater qu'il tâche d'aller jusqu'au bout de ses convictions tout en se soumettant au goût de son époque. À l'instar de *La Mort de César*, il commente l'histoire de *Méropé*, pièce où la galanterie est présente :

M. Gilbert, résident de la célèbre reine Christine, donna en 1643 sa *Méropé*, aujourd'hui non moins connue que l'autre. Jean de la Chapelle, de l'Académie française, auteur d'une *Cléopâtre*, jouée avec quelque succès, fit représenter sa *Méropé* en 1683. Il ne manqua pas de remplir sa pièce d'un épisode d'amour. [...].

Au mois de décembre 1701, M. de la Grange fit jouer son *Amasis*, qui n'est autre chose que le sujet de *Méropé*, sous d'autres noms : la galanterie règne aussi dans cette pièce. (*Méropé*, « Lettre au marquis Maffei », *OC*, t. 17, p. 218-219)³.

pourraient jouer qu'un rôle ridicule entre Brutus et Cassius ». (Algarotti, « Lettre de M. N... à M. N... sur la tragédie de *Jules César*, par M. de Voltaire [désormais "Lettre sur *Jules César*"] », *OC*, t. 8, p. 256).

¹ Lettre à Tournemine, 9 août 1731, *GC*, t. I, p. 286-287 [n° 277 (D423)].

² Lettre à l'abbé Asselin, vers le 10 mai 1735, *GC*, t. I, p. 591 [n° 560 (D869)].

³ À propos de la galanterie de la série de *Méropé*, H. Lion conclut en comparaison de la *Méropé* voltairienne : « ce qui lui était le principal, ce qui en faisant l'originalité, c'est qu'elle était dépouillée de tout épisode amoureux, de tout amour même nécessaire, logique, important. Et la chose est à remarquer.

En réalité, ce que notre auteur appelle la *Méropé* de Gilbert et de La Chapelle est *Téléphonte*, mais la série de *Méropé* française est emplies d'intrigue galante¹. À propos de cette pièce, il ajoute la critique suivante dans la même lettre à l'auteur italien : « M. de la Chapelle a outré tous les défauts du théâtre français, qui sont l'air romanesque, l'amour inutile, et les épisodes » (p. 224). Que cet académicien ait cherché à introduire la galanterie dans une pièce comme *Méropé*, qui n'est pas originellement convenable pour le sujet, relève d'une conduite inadmissible et déraisonnable pour Voltaire. Il suit de là que, de même qu'il l'avait déjà fait au moment où il avait décidé de composer *La Mort de César*, quand il a essayé de créer *Méropé*, il déclare sa volonté ferme à son ami :

*C'est lui [Cideville] dont je veux le suffrage,
Pour lui mon esprit tout entier
S'occupait d'un trop long ouvrage,
Et si j'ai paru l'oublier
C'est pour lui plaire davantage.*

Voilà une de mes excuses mon cher Cideville, et cette excuse vous arrivera incessamment par le coche. C'est une tragédie, c'est *Méropé*, tragédie sans amour².

Voltaire est convaincu que cette pièce n'a pas besoin de cette galanterie que les auteurs français ont eu l'aplomb d'insérer. Mais à cause de la pression du goût d'alors, le but de notre dramaturge est au début contrecarré par des acteurs. Desnoiresterres nous rend compte de cet épisode :

On a dit que *Méropé* fut refusée par le tripot tragique qui, en dépit du succès d'*Œdipe*, n'admettait pas une tragédie sans amour. Quelque

Car c'est une rareté, depuis le XVII^e siècle bien entendu, le XVI^e, qui abonde en tragédies, étant riche aussi en tragédies sans amour. » (H. Lion, p. 160).

¹ Voltaire parle des tragédies de La Chapelle et de Lagrange-Chancel : « Non seulement je me serais trompé en ayant devant les yeux mon sujet plus que mon parterre, mais encore en ne songeant pas assez que ce sujet a déjà été traité plusieurs fois. Je ne connais point du tout le *Téléphonte* de M. de La Chapelle. Je n'avais nulle idée de *L'Amasis*, je viens de lire cet *Amasis* que M. d'Argental a eu la bonté de m'envoyer. Je vous avoue que je n'y trouve rien selon mon goût, cela me paraît un roman chimérique, chargé d'incidents à mettre dans les *Mille et une Nuits*. » Lettre à Quinault, 2 janvier 1738, *GC*, t. I, p. 1055-1056 [n° 908 (D1417)]. Cependant, Voltaire demande à Moussinot de lui envoyer *Téléphonte* de La Chapelle par le marquis d'Entragues. Voir lettres à Moussinot (*GC*, t. I), 11 ou 12 novembre 1737, p. 1031 [n° 889 (D1387)] ; 17 novembre 1737, p. 1032 [n° 891 (D1391)] ; 3 décembre 1737, p. 1034 [n° 893 (D1395)] ; 4 janvier 1738, p. 1059 [n° 909 (D1418)] ; 10 janvier 1738, p. 1062 [n° 911 (D1420)].

² Lettre à Cideville, 23 décembre 1737, *GC*, t. I, p. 1046 [n° 902 (D1409)]. H. Lion mentionne l'ardeur de la composition de *Méropé* de Voltaire : « il ne se souciait pas à cette époque de courir de nouveau risques, devant les "galants" et "jolis" Français, avec une tragédie sans amour. » (H. Lion, p. 152).

temps après, Voltaire lisait *Méropé* à l'abbé de Voisenon ; ce dernier, transporté, se jette au cou du poète, et lui jure les larmes aux yeux que c'était sa plus belle pièce. « Eh bien, lui dit Voltaire, les comédiens viennent de la refuser. » L'abbé court d'un trait au théâtre et fait tant et si bien qu'après nouvelle lecture, l'aréopage, se ravisant, reçoit l'ouvrage avec acclamation¹.

Quoique *Méropé* ait été une fois refusée faute d'intrigue galante par les comédiens, elle a pu être représentée avec l'aide de l'abbé de Voisenon qui est intervenu auprès d'eux. Mais La Harpe démentit fermement cette anecdote : « Ils [les anecdotes de *Nécrologe*] racontent que l'abbé de Voisenon fit recevoir *Méropé* que les comédiens avaient refusée. Ces deux faits sont également faux : *Méropé* ne fut jamais refusée, et l'auteur n'eut besoin de personne pour la faire recevoir. » (La Harpe, *Correspondance littéraire*, 2^e édition, t. 1, éd. M. Migneret, Paris, chez Migneret, 1804 [1801], « Lettre XLVII », p. 378). Au contraire à l'avis de La Harpe, Beuchot reconnaît comme vraie l'histoire du refus de *Méropé*, mais il l'éclaire sous un autre aspect : « La *Méropé* de Voltaire fut commencée en 1736, terminée en 1737, refusée en 1738 par les comédiens français parce que, disaient-ils, la pièce ressemblait à l'*Amasis* de Lagrange » (A.-J.-Q. Beuchot, « Avertissement » de *Méropé*, M, t. 4 [1877], p. 176). À la fin, Moland conclut sur leurs jugements concernant le refus de cette tragédie voltairienne :

Méropé fut-elle refusée par les comédiens français ? L'auteur de la biographie de l'abbé de Voisenon, qui est en tête des *Œuvres complètes* de cet écrivain, édition 1781, l'affirme. [...] Cette anecdote est fort suspecte. Laharpe dans la *Correspondance littéraire*, nie absolument que *Méropé* ait jamais éprouvé un refus. On a prétendu aussi que *Méropé* avait dû céder la place à *Amasis* de La Grange-Chancel, dont le sujet était le même. *Amasis* avait été représentée pour la première fois le 13 décembre 1701 ; elle fut reprise le 29 janvier 1731, et eut alors seize représentations, pendant lesquelles elle attira de nombreuses assemblées. Il ne semble pas que huit ou dix ans après, ce souvenir pût être cause des retards que la tragédie de Voltaire

¹ G. Desnoiresterres, *Voltaire et la société française au XVIII^e siècle*, t. 2 (1868), « Voltaire au château du Cirey », Paris, Didier, chap. IX, p. 360. Cette anecdote portant sur l'abbé de Voisenon est originellement rapportée par l'éditeur des *Œuvres complètes de Voisenon* : « Ce grand Poète, après une lecture de *Méropé*, lui ayant demandé ce qu'il pensait de cette Tragédie, l'Abbé de Voisenon, dans l'enthousiasme, et les yeux humides de pleurs, lui répondit, en l'embrassant, que c'était une de ses meilleurs Pièces, et qu'il lui garantissait le succès le plus éclatant. Eh bien ! lui dit Voltaire, les Comédiens viennent de la refuser. Les Barbares ! s'écrie l'Abbé de Voisenon ; et aussitôt il court à leur assemblée, leur fait sentir mille beautés qu'ils n'avaient point aperçues, leur représente qu'ils sont déshonorés à jamais, si l'Auteur obtient un ordre pour la leur faire jouer malgré eux, ou s'il la fait imprimer ; enfin il les fait rougir de leur jugement, et les forces à le révoquer. » Turpin de Crissé, « Précis historique de la vie de M. l'abbé de Voisenon » d'*Œuvres complètes de M. l'abbé de Voisenon*, t. I, éd. Turpin de Crissé, Paris, chez Moutard, 1781, p. XVII-XVIII.

éprouva. Bien loin d'être arrêtée par une œuvre rivale, la *Méropé* de Voltaire barra le passage, au contraire, à une autre *Méropé*, et c'est peut-être ce qui est arrivé à celle-ci, qui a fait raconter ce qu'on a dit de celle-là. (L. Moland, « Avertissement pour la présente édition » de *Méropé*, M, t. 4, p. 171).

Les avis sur l'authenticité de l'anecdote autour de la *Méropé* impliquant Voltaire et l'abbé de Voisenon sont différents parmi les commentateurs, mais qu'elle soit vraie ou fausse, non seulement l'enracinement des habitudes mais aussi l'empire des acteurs se trouvent ainsi soulignés dans cet épisode. Car, une anecdote autour de la *Méropé*, qui a été refusée par les comédiens faute d'intrigue galante, apporte un témoignage au sujet de la polémique si importante parmi les critiques.

Il y a encore une tragédie qui fut l'objet de critiques violentes de la part de Voltaire. C'est *Électre* que Longepierre a jouée en privé en 1702. Notre poète pense qu'à cause de cette pièce, la tragédie française a fait une mauvaise impression sur les auditoires francophiles étrangers. Il l'exprime ironiquement : « Pour achever de fortifier la nation dans ce goût détestable, et qui nous rend ridicules aux yeux de tous les étrangers sensés, il arriva par malheur que M. de Longepierre, très zélé pour l'antiquité, mais qui ne connaissait pas assez notre théâtre, et qui ne travaillait pas assez ses vers, fit présenter son *Électre*. » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », OC, t. 31A, p. 407). Voltaire blâme non seulement la mauvaise influence que Longepierre a exercée, mais aussi sa méconnaissance vis-à-vis de la bonne et saine tradition du théâtre français. Notre auteur relève l'opinion détestable que cette pièce a eue au sujet d'auteurs français :

La chute de cette *Électre* fit en même temps grand tort aux partisans de l'antiquité : on se prévalut très mal à propos des défauts de la copie contre le mérite de l'original, et pour achever de corrompre le goût de la nation, on se persuada qu'il était impossible de soutenir, sans une intrigue amoureuse et sans des aventures romanesques, ces sujets que les Grecs n'avaient jamais déshonorés par de tels épisodes. (p. 408).

Cependant, il faut faire attention. Longepierre n'a pas inséré de scène amoureuse dans son *Électre* à l'imitation des auteurs grecs. Voltaire pensait que si cette pièce sans galanterie avait pu être un triomphe, l'impression sur les Français et le goût français en auraient été améliorés pour se détourner de la mauvaise tradition. Mais l'*Électre* de Longepierre a échoué bel et bien. C'est pourquoi sa pièce a donné une image plus partielle de la nation française aux étrangers et a contribué à renforcer la relation des

dramaturges français avec la scène amoureuse¹.

Crébillon fut ainsi influencé par l'infortune de la pièce de Longepierre et introduisit la scène d'amour dans son *Électre* en 1708. En comparant celle de Longepierre avec celle de Crébillon, Voltaire explique l'arrière-plan de l'époque où la pièce de son rival a été admise par ses gens d'alors :

Ce n'est que depuis peu d'années qu'on a osé en France produire des tragédies profanes sans galanterie. La nation était si accoutumée à cette fadeur, qu'au commencement du siècle où nous sommes, on reçut avec applaudissement une *Électre* amoureuse et une partie carrée de deux amants et de deux maîtresses dans le sujet terrible de l'antiquité, tandis qu'on sifflait l'*Électre* de Longepierre, non seulement parce qu'il y a avait des déclamations à l'antiquité, mais parce qu'on n'y parlait point d'amour. (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », éd. N. Cronk et Ch. Mervaud, *OC*, t. 39 [2008], p. 74-75).

Selon Voltaire, au début du dix-huitième siècle, on a représenté la tragédie dépourvue de scène amoureuse. Mais on s'est ensuite désintéressé de pièces aussi tièdes. Ainsi, l'*Électre* de Crébillon, qui a été remplie d'intrigue galante, a conquis le cœur du public de son temps. Autrement dit, cette insertion de la galanterie est la production de l'époque. Dans cette idée, il semble qu'en apparence Voltaire justifie la démarche de Crébillon. Toutefois, en définitive notre auteur le blâme partout d'avoir introduit l'épisode galant dans l'*Électre*. Comparativement à Longepierre, dans le cas de Crébillon, l'indignation et la violence des attaques, presque personnelles, atteignaient un tout autre degré de gravité. Voltaire dénonce les défauts de la pièce de son adversaire en exposant ses caractéristiques :

Comment *Électre* peut-elle être chez M. de Crébillon plus à plaindre et plus touchante que dans Sophocle, quand elle est occupée d'un amour froid auquel personne ne s'intéresse, qui ne sert en rien à la catastrophe, qui dément son caractère, qui de l'aveu même de l'auteur ne produit rien, qui jette enfin une espèce de ridicule sur le personnage le plus terrible et le plus inflexible de l'antiquité, le moins

¹ Dans la pièce de Longepierre, il y a la scène où Égisthe prend Oreste pour son bienfaiteur qui a tué le frère d'*Électre*. Et pour tourmenter celle-ci, ce tyran la force à se donner à ce coupable. Mais il ne s'agit pas de galanterie (Longepierre, *Électre*, éd. T. Tobar, Paris, Nizet, 1981, IV, 3, v. 1148-1160 ; 4, v. 1166-1168 ; 5, v. 1189-1204). De plus, Voltaire rapporte à J.-B. Rousseau la chute de l'*Électre* de Longepierre qui fut représentée à la Comédie-Française en 1719 : « La seule chose qui me fasse conserver quelque bonne opinion pour nos Français est l'accueil qu'on vient de faire à l'*Électre* de M. de Longepierre. Elle a été jouée ces jours-ci, et universellement sifflée au grand étonnement de l'auteur et de ses partisans que vous connaissez, et *vivent les Grecs* a été chanté par le parterre. » Lettre à J.-B. Rousseau, vers mars 1719, *GC*, t. I, p. 57 [n° 43 (D72)].

susceptible d'amour, et qui n'a jamais eu d'autres passions que la douleur et la vengeance ? (*Dissertation sur les Électre*, éd. D. Jory, OC, t. 31A, p. 608).

Voltaire n'a absolument pas pu comprendre ni accepter que Crébillon ait eu l'idée d'introduire de la galanterie dans cette pièce grecque, qui originellement n'avait jamais été conçue dans ce but. Pour notre auteur, cette conduite est une insulte qui avilit et détériore ce chef-d'œuvre de l'Antiquité. Il s'obstine à critiquer les rapports entre les goûts de sa nation et l'intrigue comportant de la galanterie en traitant la même pièce :

[...] tout cela [la scène du meurtre d'Égisthe] forme le coup de théâtre le plus frappant et le plus terrible, je ne dis pas pour notre nation, mais pour toute celle des Grecs, qui n'était point amollie par des idées d'une tendresse lâche et efféminée : pour un peuple, qui d'ailleurs humain, éclairé, poli autant qu'aucun peuple de la terre, ne cherchait point au théâtre ces sentiments fades et doucereux auxquels nous donnons le nom de galants. (p. 579).

Voltaire n'ose plus espérer que des auteurs français composent de tragédies sans amour à l'imitation de ceux de la Grèce. Il a donc créé *Oreste* qui reste fidèle à l'action de l'Antiquité pour regagner le prestige des anciennes pièces¹. Il formule le principe de cette composition : « je n'avais alors nulle habitude de notre théâtre français ; il ne m'entra pas dans la tête qu'on pût mêler de la galanterie dans ce sujet tragique » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », OC, t. 31A, p. 400). Il désapprouvait la tragédie de son pays comportant toujours des scènes galantes, mais surtout il voulait lancer un défi à Crébillon.

Voltaire imputait la cause de l'introduction de la galanterie dans la tragédie aux auteurs du dix-septième siècle, Mairet, Rotrou et surtout Corneille, bien qu'ils aient contribué grandement à établir le classicisme. De plus, selon notre auteur, le goût français pour la scène amoureuse s'était malheureusement étendu jusqu'au théâtre anglais lui-même. En revanche, Voltaire disait qu'au début du dix-huitième siècle en France, il y avait la tragédie sans galanterie et que de là Longepierre n'avait pas non

¹ M. Mat-Hasquin parle des sources de l'*Oreste* : « *Oreste* mérite-t-il plus que *Mérope* d'être qualifié de "tableau de l'antiquité", imité de Sophocle et d'Euripide ? [...] Sans doute. Mais, d'une part, Voltaire ne connaissait les originaux que par des traductions ou des résumés ; d'autre part, les tragiques grecs ne sont pas les seuls à avoir influencé [...] l'*Oreste* français. [...] il passe sous silence ses dettes à l'égard des *Électres* de Longepierre et de Crébillon : la première ne reçoit qu'éloges mitigés ; quant à la seconde, Voltaire ne rate pas une occasion d'en souligner les défauts. » : « la plupart des œuvres "à la grecque" de Voltaire se révèlent comme les résultantes d'influences composites, grecques et non grecques le plus souvent, mais parfois aussi exclusivement modernes. » (M. Mat-Hasquin, p. 71-72 et 78).

plus introduit cet épisode dans son *Électre*. Toutefois, selon notre auteur, à cause de l'échec de cette tragédie, le goût classique regagne du terrain et continue à faire rage dans les goûts exprimés pour le théâtre par ses contemporains.

2. La galanterie au dix-huitième siècle

Lorsque Voltaire a créé son *Œdipe*, il avait primitivement l'intention de ne pas y insérer de scène galante. Il rapporte à l'abbé Giry de Saint-Cry, précepteur du dauphin : « Je fis à 19 ans une tragédie d'après Sophocle, dans laquelle il n'y a pas même d'amour¹ ». Il avait tout d'abord achevé de composer *Œdipe* en y omettant de l'amour. Cependant, contrairement à son attente, une telle tragédie ne fut pas acceptée et notre auteur en fut réduit à subir de dures épreuves par des acteurs. Ce qu'il écrit concernant l'événement inaugural de sa pièce en témoigne : « Les actrices dirent qu'elles ne joueraient pas s'il n'y avait point d'amour dans la pièce. J'y ai mis du moins un souvenir d'amour. » (*Lettres sur Œdipe*, « 5^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 368 [var.]). Il a été forcé d'introduire l'épisode galant sous leur contrainte. Douze ans plus tard, à propos des attitudes orgueilleuses des actrices, il répète : « Les comédiennes se moquèrent de moi quand elles virent qu'il n'y avait point de rôle pour l'*amoureuse*². » Pour elles, qui jouaient d'habitude la tragédie conventionnelle héritée du dix-septième siècle, il était impensable qu'il existât une tragédie sans amour. Il suit de cette habitude qu'elles méprisèrent l'inexpérience de ce jeune auteur si peu au courant du théâtre français. Et Voltaire juge que ce fut en effet une faute de jeunesse de sa part. Du fait de son inexpérience, il se laissa influencer et il accepta les avis des acteurs avec une confiance mitigée. Il se rend compte de la situation d'alors :

En un mot, les acteurs, qui étaient dans ce temps-là petits-maîtres et grands seigneurs, refusèrent de représenter l'ouvrage. J'étais extrêmement jeune, je crus qu'ils avaient raison. Je gâtai ma pièce pour leur plaire, en affadissant par des sentiments de tendresse un sujet qui le comporte si peu. Quand on vit un peu d'amour, on fut moins mécontent de moi³.

¹ Lettre à Giry de Saint-Cyr, février 1743, *GC*, t. II (1977), p. 707 [n° 1667 (D2724)].

² Lettre à Porée, 7 janvier 1731, *GC*, t. I, p. 257 [n° 259 (D392)].

³ *Ibid.*, p. 257-258.

En racontant le souvenir passé, il éprouve non seulement le regret de s'être facilement soumis à leurs opinions, mais aussi du ressentiment contre l'abus d'autorité des acteurs qui ont détérioré sa pièce. Il sentait intensément qu'il devait défendre son opinion jusqu'au bout en se fiant à sa conviction bien fondée.

Il n'a jamais pu oublier ce souvenir aussi avilissant que déshonorant. Même après trente ans, il blâme encore les comédiens à propos de leurs exigences passées : « ils m'assurèrent que ce morceau ne pourrait jamais réussir en France ; ils m'exhortèrent à lire Corneille, qui l'avait soigneusement évité, et me dirent tous que si je ne mettais à son exemple une intrigue amoureuse dans *Œdipe*, les comédiens même ne pourraient pas se charger de mon ouvrage. » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 401). Aussi Voltaire a-t-il lu la pièce du grand auteur, mais il ne l'a pas appréciée : « Je lus donc l'*Œdipe* de Corneille, qui sans être mis au rang de *Cinna* et de *Polyeucte*, avait pourtant beaucoup de réputation. J'avoue que je fus révolté d'un bout à l'autre : mais il fallut céder à l'exemple et à la mauvaise coutume. » (p. 401). En réalité, à propos de cette pièce de l'auteur du classicisme, trente ans avant, Voltaire avait déjà exposé son idée : « On me regardait d'ailleurs comme un téméraire d'oser traiter un sujet où Pierre Corneille avait si bien réussi. On trouvait alors l'*Œdipe* de Corneille excellent, je le trouvais un fort mauvais ouvrage, et je n'osais le dire¹. » Même si l'épisode galant, que des acteurs ont forcé Voltaire à introduire, prenait peu de place dans *Œdipe*, cet incident était trop indigne du sujet principal de la tragédie grecque. Voltaire avertit ses contemporains de l'état actuel du théâtre français : « ces petites nous mettraient prodigieusement au-dessous des Athéniens, si nos grands maîtres n'avaient racheté ces défauts, qui sont de notre nation, par les sublimes beautés qui sont uniquement de leur génie. » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 403). Il s'inquiète de la déchéance de l'ordre de valeurs au sujet du théâtre de France. Puis, Voltaire établit ironiquement un lien entre la réussite de son *Œdipe* et le goût de son époque : « vous me blâmâtes universellement et avec très grande raison d'avoir prononcé le mot d'amour dans un ouvrage où Sophocle avait si bien réussi sans ce malheureux ornement étranger ; et ce qui seul avait fait recevoir ma pièce fut précisément le seul défaut que vous condamnâtes. » (p. 402). Il considère le succès d'*Œdipe* de façon ironique comme le résultat du mauvais goût ! Quel que soit le succès

¹ Lettre à Porée, 7 janvier 1731, *GC*, t. I, p. 258 [n° 259 (D392)].

que cette pièce ait pu remporter, puisqu'elle n'a pas été acceptée grâce au sujet unique qu'il voulait, ce fut pour lui un échec et un mauvais souvenir. Voltaire continue à se repentir de l'insertion de la galanterie dans son *Œdipe* :

J'oserai convenir avec vous hardiment qu'il y a une tragédie d'*Œdipe*, qui est mieux reçue au théâtre que celle de Corneille ; mais je crois avec la même ingénuité que cette pièce ne vaut pas grand'chose, parce qu'il y a de la déclamation, et que le froid ressouvenir des anciennes amours de Philoctète et de Jocaste me paraît insupportable. (*Commentaires sur Corneille*, « Jules César ; Réponse de l'auteur des commentaires à un académicien », éd. D. Williams, *OC*, t. 54 [1975], p. 235-236).

Il a du dégoût pour la scène amoureuse entre Jocaste et Philoctète¹. Mais notre auteur se justifie en imputant l'imperfection de son premier ouvrage aux mœurs de son époque : « L'auteur d'*Œdipe* convient lui-même, et cet aveu lui fait infiniment d'honneur, que l'amour de Jocaste et de Philoctète, qu'il n'a introduit que malgré lui, déroge à la grandeur de son sujet. » (*Dissertation sur les Électre*, *OC*, t. 31A, p. 587). Il dénonce la pression injuste sur les auteurs que les abus d'alors ont causée. À la fin, en 1764 il répète encore une fois son dépit : « Lorsqu'en 1718 il fut question de représenter le seul *Œdipe* [...], les comédiens exigèrent quelques scènes où l'amour ne fût pas oublié ; et l'auteur [Voltaire] gâta et avilit ce beau sujet par le froid ressouvenir d'un amour insipide entre Philoctète et Jocaste. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Œdipe* », éd. D. Williams, *OC*, t. 55 [1975], p. 820). Cela faisait plus de quarante-cinq ans que l'*Œdipe* était représenté. Cette longévité et l'obstination de l'opinion de Voltaire sont étonnantes.

C'était dans les années 1710 que des acteurs imposèrent à Voltaire de mettre un épisode d'amour dans l'*Œdipe*. Quand il représenta *Zaïre* en 1732, il fut aussi obligé d'y ajouter ce sujet à cause des mœurs et des goûts régnants. Il fait état des relations entre la galanterie et le public : « Plusieurs dames avaient reproché à l'auteur [Voltaire], qu'il n'y avait pas assez d'amour dans ses tragédies. Il leur répondit, qu'il ne croyait pas que ce fût la véritable place de l'amour, mais que puisqu'il leur fallait absolument

¹ A. J. Ayer commente l'introduction de l'épisode amoureux entre Jocaste et Philoctète : « Voltaire, perhaps under pressure from the management of the Comédie-Française, thought it necessary to introduce a love-interest and so brought Philoctetes, the famous archer and protégé of Hercules, into a legend in which he had no place, making him the lover of the youthful Jocasta, whom she secretly continued to prefer to Laius, and to Laius's and her son Oedipus, whom she had successively found herself required to marry. This considerable affects the character of the story but can hardly be said to add to its power. » A. J. Ayer, *op. cit.*, p. 7.

des héros amoureux, il en ferait tout comme un autre. » (*Zaire*, « Avertissement », *OC*, t. 8, p. 391). En France ce lien est toujours inséparable. En 1734, il représente *Adélaïde du Guesclin* et y insère la scène galante, mais il fait attention de ne pas dégrader la valeur de la tragédie : « j'avais peur qu'il ne parût un peu de coquetterie dans Mlle du Guesclin, mais puisque vous qui êtes expert en cette science, ne vous êtes pas aperçu de ce défaut, il y a apparence qu'il n'existe pas¹. » La réaction de son ami Cideville témoigne qu'Adélaïde du Gusclin n'est pas coquette et ce fait a rassuré notre auteur qui veillait à l'image de l'héroïne. Algarotti raconte la situation du théâtre français de 1735 à la place de Voltaire : « L'amour est depuis trop longtemps en possession du théâtre français, pour souffrir que d'autres passions y prennent sa place. » (Algarotti, « Lettre sur *Jules César* », *OC*, t. 8, p. 254). Les pièces françaises n'étaient plus évaluées autrement que comme des histoires amoureuses. C'était l'opinion courante des Italiens. Lorsque Voltaire a écrit la lettre à Maffei sur la *Méropé* en 1744, il mentionne les mœurs enracinées en France : « il n'y en a aucune qui ne soit chargée d'un petit épisode d'amour, ou plutôt de galanterie ; car il faut que tout se plie au goût dominant. » (*Méropé*, « Lettre au marquis Maffei », *OC*, t. 17, p. 220). Voltaire même n'a pas pu l'emporter sur la puissance de la tendance et devait se soumettre à la voix du public². Cependant il fait des efforts pour corriger le mauvais goût de cette époque-là. C'est pourquoi il a composé *Rome sauvée* qui venait, à ses yeux, d'être avilie par Crébillon. Il s'exprime dans la lettre à Mme du Maine : « Il y a ici trois ou quatre personnes qui ont le goût très cultivé et même très difficile, qui ne veulent point que l'amour avilisse un sujet si terrible ; qui me croiraient perdu si la galanterie de Racine venait affaiblir entre mes mains la vraie tragédie qu'il n'a connue que dans *Athalie*³. » Effectivement, peu de gens sont capables d'apprécier la vraie tragédie sans galanterie

¹ Lettre à Cideville, 15 novembre 1733, *GC*, t. I, p. 482 [n° 450 (D675)].

² Par la pression des mœurs enracinées, Voltaire a été forcé non seulement d'introduire une intrigue galante, mais aussi de renoncer à sa propre manière concernant la dramaturgie dans sa tragédie. Quoiqu'il pensât originellement à employer l'anneau comme une preuve de la reconnaissance entre Méropé et Égisthe, enfin à ce moment-là aussi, il a décidé de se soumettre à l'usage de son époque. Notre poète s'exprime : « Je n'ai pu me servir comme lui [Maffei] d'un anneau, parce que depuis l'*anneau royal* dont Boileau se moque dans ses *Satires*, cela semblerait trop petit sur notre théâtre. Il faut se plier aux usages de son siècle et de sa nation. » (*Méropé*, « Réponse de M. de Voltaire à M. de La Lindelle », *OC*, t. 17, p. 242-243). La Lindelle est le pseudonyme de Voltaire. Cependant, dans la *Méropé* de La Grange-Chancel et de Clément, l'anneau est employé comme le gage de la reconnaissance. F.-J. de La Grange-Chancel, *Amasis*, Paris, chez P. Ribou, 1702, I, 3 : P. Clément, *Méropé*, Paris, chez Prault fils, 1749, II, 3 et III, 2-3.

³ Lettre à la duchesse du Maine, 14 août 1749, *GC*, t. III (1975), p. 78-79 [n° 2467 (D3979)].

comme celle de Racine, mais Voltaire compose *Rome sauvée* pour eux. Une semaine plus tard, il incrimine avec ironie le *Catilina* de Crébillon : « Je laisse à mon confrère les idées audacieuses, les jalousies de l'amour, l'heureuse invention de rendre la fille de Cicéron amoureuse de Catilina, enfin tout ce qui est en possession d'orner notre scène¹ ». Et en réponse à Crébillon, cette fois notre poète crée *Oreste*. Il formule clairement son intention à Frédéric II : « On va jouer une *Électre* de ma façon sous le nom d'*Oreste*. Je ne sais pas si elle vaudra celle de Crébillon, qui ne vaut pas grand-chose, mais du moins *Électre* ne sera pas amoureuse, et *Oreste* ne sera pas galant. Il faut petit à petit défaire le théâtre français des déclarations d'amour². » Pour l'honneur et le prestige de la tragédie française, il faut la sauver des mauvaises mœurs qui reconnaissent volontiers la pièce où les deux personnages principaux tombent toujours amoureux. Après cette création aussi, il ajoute : « J'ai donné au moins à ma nation quelque idée d'une tragédie sans amour, sans confidents, sans épisodes ; le petit nombre des partisans du bon goût m'en sait gré, les autres ne reviennent qu'à la longue, quand la fureur de parti, l'injustice de la persécution et les ténèbres de l'ignorance sont dissipées. » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 411). Quoique Voltaire se montre satisfait d'avoir pu donner au public une pièce sans galanterie, beaucoup de Français, il le sait, conservent quand même des préjugés sur la tragédie.

Notre poète ne cesse de blâmer l'irréductibilité des mauvaises mœurs : « La nouvelle tragédie de *Philoctète* n'eût valu que mieux, si l'auteur avait évité l'amour de Pyrrhus pour la fille de Philoctète. Le goût du siècle l'a entraîné. Ses talents auraient surmonté la prétendue difficulté de traiter ces sujets sans amour, comme Sophocle. » (*Dissertation sur les Électre*, *OC*, t. 31A, p. 587-588). Cette pièce de Châteaubrun a été publiée en 1756³, mais aux yeux de Voltaire, il est regrettable qu'elle aussi s'avilisse à cause d'épisodes inutiles et que cet auteur n'ait pas pu l'emporter sur le cours du temps. Nous allons examiner simplement l'épisode galant de *Philoctète* pour nous assurer du bien-fondé de la critique de notre auteur contre cette pièce⁴. Dans le

¹ Lettre à Mme du Bocage, 21 août 1749, *GC*, t. III, p. 88 [n° 2475 (D3991)].

² Lettre à Frédéric II, 31 décembre 1749, *GC*, t. III, p. 148 [n° 2546 (D4081)].

³ Bien que *Dissertation sur les Électre* ait paru originellement en 1750, ce texte, que Voltaire a remanié partiellement, a été inséré dans les *Œuvres de Voltaire* de l'édition de 1757. (A.-J.-Q, Beuchot, la note de la *Dissertation sur les Électre*, *M*, t. 5 [1877], p. 168 [n. 1]).

⁴ Nous emploierons le texte suivant : J.-B. V. de Châteaubrun, *Philoctète*, Paris, chez Brunet, 1756.

Philoctète de Châteaubrun, quand Pyrrhus, qui est le fils d'Achille et arrivé dans l'île de Lemnos avec Ulysse, a vu Sophie, fille de Philoctète, ce jeune homme a le coup de foudre pour elle qui a pitié de la vie malheureuse de son père (I, 3). Pyrrhus a donc l'intention de sauver Philoctète pour Sophie, pas pour la Grèce (I, 4-5 et II, 1), et le fils d'Achille conclut une alliance avec Philoctète afin de se venger des ingrats grecs (II, 3). Ulysse, qui s'est aperçu que Pyrrhus aimait Sophie, craint que cet amour ne cause le résultat funeste à la destinée de la Grèce (II, 5). De même, comme d'autres soldats fougueux aussi ont connu la passion de Pyrrhus pour Sophie ainsi que son alliance avec Philoctète, ils se déterminent à les punir de mort, dans le cas où ils résisteraient à leur proposition pour le salut de la Grèce (III, 1). Aussi Ulysse convainc-t-il Pyrrhus de renoncer à son amour pour cette jeune fille. Et par l'effet de la persuasion du roi rusé d'Ithaque, ce jeune homme décide de se sacrifier pour les Grecs (III, 2). En revanche, Philoctète, qui ne connaît rien de la décision subite de Pyrrhus, conseille à Sophie de l'épouser dans son pays pour se défendre (IV, 2). Selon le conseil de Philoctète, elle enseigne à Pyrrhus l'approbation de l'hymen de son père. Le fils d'Achille aussi se réjouit de son aveu, mais comme il a déjà voulu se battre pour la Grèce, il recommande à Sophie de se rendre ensemble à Troie pour la guerre. Elle le blâme donc violemment de son intention et s'ébranle la détermination de Pyrrhus aussi (IV, 3). Le sujet de cette pièce concerne le conflit psychologique de Pyrrhus, plus tourmenté par l'amour pour Sophie que par l'amitié pour Philoctète. Ainsi, comme Voltaire l'avait critiqué, l'intrigue de la galanterie se dessine avec netteté dans le *Philoctète* de Châteaubrun. Telle était bel et bien la situation de la tragédie française en 1756.

En 1762 notre auteur se plaint de la tragédie remplie de galanterie et il rend compte d'une situation lamentablement quasi inchangée : « Aujourd'hui on regarde une douzaine de représentations comme un succès assez rare : soit que l'on commence à être rassasié de tragédies, dans lesquelles on a vu si souvent des déclarations d'amour, des jalousies et des meurtres » (*Éloge de M. de Crébillon, « Idoménée »*, éd. J. Vercruyse, *OC*, t. 56A [2001], p. 297). Cinq ans plus tard aussi, il répète qu'il observe les mêmes particularités : « Le public semble n'aimer que les sentiments tendres et touchants, les emportements et les craintes d'amantes affligées. Une femme trahie intéresse plus que la chute d'un empire. » (*Le Triumvirat, « Préface de*

l'éditeur », *M*, t. 6 [1877], p. 478). Bien que plus de cinquante ans aient passé depuis la composition de son *Œdipe*, et cent trente ans depuis l'épanouissement du classicisme, la mode du moment demeurait encore favorable à l'intrigue galante. Mais aux yeux de Voltaire, l'époque classique est meilleure que la situation des années 1760 où il se trouve, parce qu'au siècle précédent il y avait eu une pièce excellente sans galanterie qui était l'idéal de notre auteur. Celui-ci ne tarit pas d'éloges sur l'*Athalie* de Racine, maître de toute sa vie :

Athalie est peut-être le chef-d'œuvre de l'esprit humain. Trouver le secret de faire en France une tragédie intéressante sans amour, oser faire parler un enfant sur le théâtre et lui prêter des réponses dont la candeur et la simplicité nous tirent des larmes, n'avoir presque pour acteurs principaux qu'une vieille femme et un prêtre, remuer le cœur pendant cinq actes avec ces faibles moyens ; [...] ; c'est là ce [le grand art] qui n'a été donné qu'à Racine et qu'on ne reverra probablement jamais. (*Les Guèbres, ou la tolérance* [désormais *Les Guèbres*], « Discours historique et critique à l'occasion de la tragédie des *Guèbres* [désormais "Discours historique et critique"] », éd. J. Renwick, *OC*, t. 66 [1999], p. 505 ; nous soulignons).

L'art de ce grand maître, qui a rempli parfaitement une tragédie sans aide de galanterie, était l'ambition que notre auteur demandait à ses contemporains. Cependant la pièce de Racine revêtait un statut d'exception remarquable et la tendance continuait encore. Quand Voltaire composa *Les Lois de Minos*, il indique ainsi son intention singulière : « Mon but était d'essayer encore [de voir] si on pouvait faire réussir en France une tragédie profane qui ne fût pas fondée sur une intrigue d'amour, ce que j'avais tenté autrefois dans *Mérope*, dans *Oreste*, dans d'autres pièces et ce que j'aurais voulu toujours exécuter. » (*Les Lois de Minos*, « Épître dédicatoire », *OC*, t. 73, p. 73-74). Tel était le constat de l'état des lieux de 1773. Finalement, deux mois avant sa mort, Voltaire critique ironiquement Corneille :

Que peut-on reprocher à Corneille dans les tragédies de ce génie sublime qui sont restées à l'Europe [...] ? C'est d'avoir pris quelquefois de l'enflure pour de la grandeur ; de s'être permis quelques raisonnements que la tragédie ne peut admettre ; de s'être asservi dans presque toutes ses pièces à l'usage de son temps, d'introduire au milieu des intérêts politiques, toujours froids, des amours plus insipides. (*Irène*, « Lettre de Monsieur de Voltaire à l'Académie française [désormais "Lettre à l'Académie française"] », éd. P. Gethner, *OC*, t. 78A [2010], p. 105-106).

Pendant soixante-cinq ans notre auteur s'opposa à l'introduction d'épisodes galants :

dès sa jeunesse avant ses débuts d'auteur jusqu'à sa mort comme grand auteur consacré. Ainsi Voltaire a cherché à créer des tragédies sans galanterie. Cependant il n'a en réalité réussi à créer que cinq tragédies où l'intrigue galante fût parfaitement proscrite : *La Mort de César*, *Ériphyle*, *Méropé*, *Oreste* et *Rome sauvée*. De plus, M. Mat-Hasquin ajoute les deux œuvres voltairiennes comme la tragédie sans amour ; *Les Lois de Minos* et *Agathocle*¹. Mais si nous considérons que notre auteur a composé une trentaine de tragédies, dans presque toutes ses tragédies, une scène amoureuse resta présente, malgré son opposition de principe si intense contre l'épisode de la galanterie. La cause en était non seulement la réaction des acteurs orgueilleux, mais aussi la force des mœurs d'alors. Puisque c'est pour être regardé que le théâtre est conçu, il n'est pas question de s'entêter à aller contre le sens du courant.

Nous avons pu constater que la tragédie du dix-huitième siècle aussi était remplie de galanterie comme celle du siècle précédent et combien la critique de Voltaire était ferme et tenace. Enfin, nous allons comparer les scènes galantes de *La Mort de César*, de l'*Œdipe*, de la *Méropé* et de l'*Électre*, que Voltaire mentionnait continuellement et tout en particulier du fait de leurs intrigues, parmi les mêmes pièces française et anglaise. Par cette recherche, nous pourrions définir de façon sûre l'avis du patriarche de Ferney qui continuait à blâmer les traits caractéristiques de la tragédie française.

3. Le contenu de quatre tragédies

1) *La Mort de César*

C'est au début de 1599 que Shakespeare a composé *Jules César*. Trente-six ans plus tard, Scudéry aussi a écrit une pièce sur le sujet. En réalité ce dernier n'a pas lu la tragédie du premier, ainsi nous ne pouvons pas comprendre comment l'auteur français aurait intentionnellement changé la pièce par rapport à son homologue anglais. Mais l'auteur français a tiré son sujet des *Vies des hommes illustres* de Plutarque et

¹ M. Mat-Hasquin explique cette raison : « On ne peut non plus parler d'intrigue d'amour dans *Agathocle*. Certes, les deux fils du tyran se battent pour une jeune héroïne, Ydace, mais Polycrate est un barbare auquel il semble difficile de prêter un quelconque sentiment amoureux ; quant à Argide, il défend Ydace non par amour, mais par souci de justice [...]. ¶ Enfin nous sommes tentés de ranger dans cette catégorie de tragédies sans amour, *Les Lois de Minos* ». (M. Mat-Hasquin, p. 162).

Shakespeare aussi trouve son thème principal chez ce même historien romain¹. La comparaison entre les deux pourrait dès lors nous aider au moins à saisir la différence de positions au sujet de la tragédie entre la France et l'Angleterre. De même, au sujet de *La Mort de César* de Mlle Barbier, nous l'examinerons individuellement, et dans le cas où elle offre telle ou telle scène équivalente à celle de Scudéry ou de Shakespeare, nous les comparerons ensemble².

a) L'amour conjugal chez Scudéry

Dans la pièce de Scudéry, Porcie, femme de Brutus, le blâme de lui cacher son secret : « Dieux justes, Dieux cléments, permettez aujourd'hui, / Que Brute y puisse voir l'amour que j'ai pour lui ; / Afin qu'il puisse croire la voyant extrême, / Que me dire un secret, c'est le dire à lui-même. » (G. de Scudéry, *La Mort de César*, I, 2, v. 197-200). Son époux, qui était jusqu'alors inflexible, cède à cette demande et à cette lamentation. Il lui répond ainsi : « Ha ! c'est trop ; je me rends ; et contre mon dessein, / Ton zèle, et ton amour, s'en vont m'ouvrir le sein. » (I, 2, v. 201-202). Chez Mlle Barbier, d'abord, Porcie avoue seulement à Pauline, sa confidente, son mécontentement car Brutus ne lui confie pas son secret (Mlle Barbier, *La Mort de César*, II, 1, v. 386-387)³. Mais quand Brutus a appris qu'elle doutait de son amour et qu'elle viendrait lui reprocher son infidélité, il est ébranlé : « Je pourrais... ah ! fuyons, je me connais trop bien, / Je ne soutiendrais pas un si triste entretien. / Tu sais quel est l'amour qui pour elle m'enflamme, / Et mes yeux trahiraient le secret de mon âme. »

¹ Voir E. Dutertre, *Scudéry dramaturge*, Genève, Droz, 1988, p. 256 ; C. Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique*, t. I, « Le premier XVII^e siècle », Paris, Honoré Champion, 2006, p. 305 et 363-365. Au sujet de l'auteur anglais, voir L. Lecocq, « Introduction » de *Jules César*, in W. Shakespeare, *Œuvres complètes – Tragédies*, t. I, éd. M. Grivelet et G. Monsarrat, trad. L. Lecocq, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 687-688.

² Au sujet de *La Mort de César* de Scudéry, nous utiliserons le texte suivant : G. de Scudéry, *La Mort de César*, Paris, chez A. Coubé, 1637. À propos du texte de celle de Mlle Barbier, L. Moland dit que *La Mort de César* de Mlle Barbier a trois actes (L. Moland, la note de l'« Avertissement de l'édition de 1736 » de *La Mort de César*, M, t. 3, p. 308 [n. 1]), mais nous allons traiter sa pièce qui comporte cinq actes : Mlle Barbier, *La Mort de César*, in *Théâtre de Mlle Barbier*, Paris, chez Briasson, 1745. De plus, pour à la fois le texte du *Jules César* de Shakespeare et celui de ses autres tragédies, nous allons employer le texte suivant : W. Shakespeare, *Œuvres complètes – Tragédie*, éd. et trad. J.-M. Déprats et G. Venet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, 2 vol.

³ Dans *Jules César* de Shakespeare aussi, il y a la scène où Porcia [Portia] implore auprès de Brutus de lui confier son secret : « Maintenant à genoux, / Je vous conjure par ma beauté jadis vantée, / Par tous vos serments d'amour, et ce profond serment / Qui nous incorpora en un seul et même être, / De me dévoiler à moi, à vous-même, à votre moitié » (W. Shakespeare, t. I, *Jules César*, II, 1, v. 269-273).

(III, 1, v. 673-676). À sa lamentation, Flavien, son confident, lui conseille de dire la vérité à son amante (v. 683-684), mais le cœur de Brutus reste ambigu : « M'en croirait-elle ? non ; et pour la rassurer, / Il faudrait me résoudre à lui tout déclarer. / Avec elle toujours j'ignorai l'art de feindre » (v. 685-687). Et Porcie aussi, qui était calmée au commencement, est rendue folle de jalousie et manifeste à Brutus son mécontentement : « Mais j'ouvre enfin les yeux. Ce soin de m'éviter / Ne me fait que trop voir qu'il n'en faut plus douter. / Ô Ciel ! il est donc vrai, vous êtes infidèle ! » (III, 2, v. 713-715). Elle n'a plus le secret de Brutus en tête et se laisse emporter par la passion. Cependant, comme Brutus ne se décide pas encore à lui avouer la vérité, la colère de Porcie atteint le sommet :

Tu n'es plus à mes yeux qu'un objet de mépris.
 Adieu, je me retire, et crains d'être importune,
 Tu dois tous tes moments au[x] soins de ta fortune :
 Cependant ne crois pas jouir en sûreté
 De ces titres grandeurs dont César t'a flatté ;
 Crains pour ton cher Tyran quelque revers funeste :
 Si Rome perd Brutus, Porcie au moins lui reste.
 Je vais prendre ta place, et, bravant le danger,
 Tirer Rome des fers ; me perdre, ou la venger.
 Penses-tu qu'en toi seul tout notre espoir se fonde ?
 Je puis à ton défaut trouver qui me seconde :
 Il est des Cassius, des Cinnas, des Metels,
 Qui peuvent au Tyran porter cent coups mortels.

(III, 2, v. 734-746).

La position de Brutus, qui doit originellement frapper César, se trouve parfaitement renversée. Enfin, Brutus se détermine à lui confier son dessein (III, 2, v. 753-754 ; 3, v. 757-762 et 767-786). Au contraire de deux versions françaises, chez Shakespeare Brutus ne se soumet pas à la demande de son épouse et il se limite à lui dire qu'il a l'intention de lui confier son secret plus tard (W. Shakespeare, t. I, *Jules César*, II, 1, v. 232-308)¹.

Ensuite, dans la pièce de Scudéry, lorsque Calpurnia, femme de César, fit un rêve funeste à son sujet et se réveillait, son inquiétude ne s'est pas apaisée malgré la consolation de son époux. Il doute donc de son amour : « Puisqu'en me revoyant vous

¹ Villemain attache beaucoup de prix à la même scène de Shakespeare : « Shakespeare n'y a pas manqué. Près de la conspiration de Brutus, il a placé l'amour conjugal de Porcia. Cette scène, inspirée de Plutarque, me paraît d'une beauté sublime. Brutus s'est levé dans la nuit, tout agité de son projet. Porcia l'a suivi, le presse, l'interroge sur sa santé, sur son silence : [...] ¶ Ce n'est pas là, je crois, un amour qui rapetisse la grandeur historique du sujet. » (A. F. Villemain, t. I, IX^e leçon, p. 209-210).

avez de l'effroi, / Ce fantôme est plus fort, ni que vous, ni que moi. / Mon amour s'en offense, et ce mépris la [l'amour] blesse ; / Pour témoigner la vôtre ayez moins de faiblesse » (G. de Scudéry, *La Mort de César*, II, 2, v. 333-336). Dans cette scène, Plutarque raconte : « il ouït sa femme Calpurnia dormant d'un profond sommeil, qui jetait quelques voix confuses, et quelques gémissements non articulés, et que l'on ne pouvait entendre ; car elle songeait que l'on l'avait tué, et qu'elle le lamentait, le tenant mort entre ses bras¹ ». De même, Suétone aussi écrit au sujet de Calpurnia qui rêve : « de son côté, sa femme Calpurnie [*sic*] rêva que le faite de leurs maisons s'écroulait et que son mari était percé de coups entre ses bras² ». Chez Plutarque et Suétone, le cauchemar de la femme qui dort à côté de César, est souligné comme le présage du malheur imminent de son époux. Et ni l'écrivain grec ni l'historien latin ne décrivent le héros, qui est jaloux du rêve comme celui de Scudéry. De même, la tragédie de Shakespeare fait ressortir l'aspect vigoureux de César :

Les lâches meurent mille fois avant de mourir,
Le brave ne goûte jamais à la mort qu'une fois.
De tous les prodiges que j'aie eu à connaître,
Le plus étrange me semble que les hommes aient peur,
Vu que la mort, cette fin nécessaire,
Vient quand elle veut.

(W. Shakespeare, t. I, *Jules César*, II, 2, v. 32-37).

Contrairement à César chez Scudéry, ce héros shakespearien reste campé dans une attitude stoïque et ne se montre pas coquet auprès de Calpurnia. Dans la pièce de Mlle Barbier, il n'y a pas cette scène que jouent César et Calpurnia, et celui-ci se limite à rapporter à Albin, son confident, l'horreur éprouvée par son épouse qui a été obsédée par des cauchemars (Mlle Barbier, *La Mort de César*, I, 4, v. 200-202)³.

¹ Plutarque, *Les Vies des hommes illustres*, t. II, trad. J. Amyot et éd. G. Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, « Vie de Jules César », chap. LXXXI, p. 479.

² Suétone, *Vies des douze Césars*, t. I, *César – Auguste*, 7^e tirage, éd. et trad. H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1996 (1331), liv. I, chap. LXXXI, « César », p. 56-57.

³ Au sujet de la femme de Brutus, chez Scudéry, juste avant le complot que des sénateurs sont sur point d'exécuter, Porcia est tourmentée violemment au sujet de la destinée de son époux : « Ha Brute ! un prompt retour nous est bien nécessaire. / Vous me faites mourir, avec notre adversaire ; / Et bien que le discours face [*sic*] un puissant effort. / J'aimerais mieux souffrir, César, que votre mort. / Sortez de mon esprit faiblesse infortunée ; / Vous déplaitez à Brute, il vous a condamnée ; / Pourquoi retournez-vous fuyez, fuyez, d'ici » (G. de Scudéry, *La Mort de César*, IV, 4, v. 879-885). Dans la même pièce anglaise, Porcia aussi craint pour la sécurité de Brutus : « [Porcia] Ô constance, sois forte à mon côté, / Dresse une montagne immense entre mon cœur et ma langue ; / J'ai un esprit d'homme, mais un pouvoir de

Après la mort de César, apparaît clairement la différence entre les deux tragédies concernant la galanterie. Dans la pièce de Scudéry, Calpurnia supplie l'âme de son défunt époux de se venger : « Chère ombre, qui peux voir dans une âme fidèle, / Et l'amour immortel et la haine immortelle, / Joins ta main à la mienne, et me viens secourir, / Puisque je ne vis plus, que pour les voir mourir. » (G. de Scudéry, *La Mort de César*, V, 2, v. 1021-1024). Certes, il est naturel que la femme déplore le trépas de son époux et qu'elle conçoive du ressentiment contre les auteurs de cet assassinat, mais chez Shakespeare une telle scène n'est pas présente. Et à propos d'Antoine chez Scudéry, quand celui-là pleure la mort de son maître, lui aussi clame au ciel la vanité du sort des mortels. Toutefois il compare la destinée à une femme capricieuse : « Dieux, ne savais-tu point la maxime importante, / Que puisqu'elle [la destinée] était femme elle était inconstante ? / Qu'elle aime pour trahir, se plaît au changement, / et fait tout par caprice, et rien par jugement. » (V, 1, v. 959-962). De même, après que Brutus a déjà frappé César, cet auteur du complot assimile les Romains à des femmes : « Les Romains ne sont plus que femmes déguisées ; / Et ne voyant en eux qu'artifice, et que fard, / Il leur faut la quenouille, et non pas le poignard. » (V, 4, v. 1046-1048). Soit Antoine soit Brutus, ils lient des événements désastreux aux sentiments féminins : c'est une sorte de signe avertisseur devant la menace de la galanterie française !

En outre, chez Scudéry, après l'assassinat de César, il y a d'autres scènes originales et galantes que Shakespeare ne traite pas. Brutus, qui a accompli son entreprise, va dire adieu à sa femme Porcia :

En ce nouveau travail, que le destin me donne,
Il faut, hélas ! il faut, que Brute t'abandonne ;
Ce mal persécutant, que rien n'a diverti,
Est le plus grand des miens, et le plus senti.
Je quitterais la vie, avecques moins de peine.

(G. de Scudéry, *La Mort de César*, V, 5, v. 1093-1097).

Brutus déplore son sort malheureux et sent que sa tristesse est à son comble, mais il est obligé de quitter sa femme. Après qu'il lui a expliqué la raison de cette séparation, il

femme. / Qu'il est dur pour les femmes de garder un secret ! // [Lucius] Madame, que dois-je faire ? / Courir au Capitole, et rien de plus ? / Puis revenir près de vous, et rien de plus ? // [Porcia] Oui, reviens me dire, petit, si ton maître a bon visage, / Car il est parti souffrant ; et observe bien / Ce que fait César, quels suppliants le pressent. » (W. Shakespeare, t. I, *Jules César*, II, 4, v. 6-15). Comme nous pouvons le voir à travers les sentiments de ces deux femmes, elles se blâment de la faiblesse du féminin, mais celle d'Angleterre ne manifeste pas ses émotions pour son époux aussi fortement que la femme française.

ajoute : « Mais toi chère Porcie, en ce funeste orage, / Prends ce que je n'ai plus ; sers-toi de mon courage ; / Fais agir ta vertu dans un sort si douteux ; / Mon amour le permet, je n'en suis point honteux. » (V, 5, v. 1117-1120). Il veut que la femme qu'il aime vive pour elle-même. Malgré les vœux formulés par son mari, elle rejette ceux-ci pour l'amour : « Ma fin suivant la tienne (en étant éclaircie) / Sera digne de Brute, et digne de Porcie. » (v. 1137-1138). À sa réponse, enfin il se dédit et décide de rester avec elle : « Puisse le Ciel touché, par un désir si beau, / Nous rejoindre à la vie, ou du moins au tombeau. » (v. 1139-1140). Le Brutus de la tragédie française, qui est bien connu pour son inflexibilité et sa vertu sévère, diffère beaucoup de celui de Shakespeare¹. Avant tout, la différence la plus grande entre les deux dramaturges réside dans le fait que, dans la fameuse oraison funèbre d'Antoine, l'épouse de César apparaît, pour exprimer ses sentiments remplis de tristesse ainsi que de haine à l'égard des Romains : « Pour vous faire courir à de si justes armes, / Souffrez-moi de mêler ce Sang avec mes larmes : / Et si quelque pitié règne en vos cœurs pour moi, / Gardez bien d'en avoir, de ces hommes sans foi. » (V, 6, v. 1233-1236)². Pour l'une qui doit quitter son époux et pour l'autre qui est privée de la vie de son mari, leurs émotions sont naturelles. Au contraire, si elles ne s'étaient pas lamentées sur ces situations, de tels sentiments seraient anormaux. Il n'y a donc aucune contradiction à déplorer dans leurs paroles. Cependant, il est indéniable qu'après le meurtre de César, les sentiments amoureux des deux femmes à l'égard de leurs époux sont trop vivement mis en relief. En même temps, l'image de Brutus aussi est détruite par son lamentable sentiment

¹ Dans *Jules César* de Shakespeare, il n'y a pas la scène où Brutus dit adieu à Porcia et il apprend seulement la mort de sa femme de la bouche d'un conjurateur contre César. Après ce rapport Brutus exprime son sentiment : « Eh bien, adieu, Porcia. Nous devons mourir, Messala. / À force de penser qu'elle mourrait un jour, / J'endure avec patience que ce soit aujourd'hui. » (W. Shakespeare, t. I, *Jules César*, IV, 2, v. 239-241). Au reste, cette tragédie anglaise fait ressortir la scène de l'amitié où Brutus dit adieu à ses camarades : « Tu vois le monde, Volumnius, comme il tourne. / Nos ennemis nous ont acculés à la fosse. / Il est plus valeureux d'y sauter nous-mêmes / Que d'attendre qu'ils nous poussent. Bon Volumnius, / Tu sais que nous fîmes tous deux à l'école ensemble ; / Au nom même de cette vieille amitié, je t'en prie, / Tiens la poignée de mon épée, que je me jette sur elle » ; « Adieu à vous, à vous, et à vous Volumnius. / Straton, tu as dormi pendant tout ce temps ; / Adieu à toi aussi, Straton. Concitoyens, / Mon cœur se réjouit que de toute ma vie / Je n'ai rencontré d'homme qui ne me fût fidèle. / J'aurai plus de gloire dans ce jour de perte / Qu'Octave et Marc Antoine / N'en obtiendront par leur vil triomphe. » (V, 5, v. 22-28 et 31-38).

² Chez Scudéry, Brutus ne prononce pas ce discours aux républicains. Dès que lui et Cassius ont poignardé César, ces sénateurs sont acculés et ils s'attirent de l'inimitié du public (G. de Scudéry, *La Mort de César*, V, 4).

amoureux. À présent, prenons en considération la même tragédie de Mlle Barbier, que Voltaire a critiquée.

b) La jalousie violente d'Antoine et sa révolte contre César

Cette pièce est bien différente des deux autres. Afin de se protéger, César entreprend de marier Brutus, pas encore marié à Porcie, avec Octavie : « La Fille de Caton tient son âme asservie : / Pour rompre cet hymen, qu'il épouse Octavie. » (Mlle Barbier, *La Mort de César*, I, 4, v. 227-228). César craint que le mariage entre Brutus et Porcie ne mette sa vie en danger. Aussi ordonne-t-il directement à Brutus d'épouser cette femme : « Je vous entends, Brutus, vous adorez Porcie : / Mais songez de quel père elle a reçu le jour, / Et que César ne peut approuver votre amour. » (I, 5, v. 268-270). Brutus accepte cet ordre pour lui montrer sa fidélité apparente (v. 313-314). De plus, même César a l'intention de marier Antoine avec Porcie (v. 304-308), mais en réalité celui-ci et Octavie s'aiment. Par là, commence la lamentation d'Antoine qui a entendu que Brutus se marierait avec Octavie :

Qu'entends-je ? quel revers contre toute apparence,
Quand je me crois heureux, détruit mon espérance.
César m'ôte Octavie ! ô Dieux ! mais dans quel temps !
Au moment qu'il doit tout à mes soins éclatants.
[...]
Et, lorsque pour tout fruit je ne veux qu'Octavie ;
On m'apprend que l'ingrat me l'a déjà ravie.
Je lui donne un Empire, et j'en reçois la mort.
Non, non qu'il craigne tout de mon jaloux transport.
Je puis contre sa tête exciter quelque orage,
Je puis du moins, je puis détruire mon ouvrage.
(II, 5, v. 575-588).

Sa tristesse se transforme en des ressentiments contre son maître. Dans cette pièce, Antoine, qui est le plus fidèle à César historiquement, exprime son mécontentement au sujet de ce dictateur et devient un personnage dont l'existence est marquée par la faiblesse et remplie de jalousie ainsi que de douleur. Et quand Octavie a dit à Antoine qu'elle se marierait avec Brutus selon l'ordre de César, son amant est fou de colère :

Quoi vous accepteriez l'époux qu'on me préfère !
Mais quel devoir ! Je sais qu'Octave votre frère
D'une sœur de César tient la clarté du jour :
Mais vous, lorsqu'au devoir vous immolez l'amour,

Devez-vous à César la même obéissance ?
Une autre que sa sœur vous donne la naissance.

(II, 6, v. 607-612).

Antoine aussi se rend compte que puisqu'Octave est du même sang que César, ce neveu doit obéir à l'ordre de son oncle. En revanche, chez Octavie, la position est différente d'Auguste. Certes elle est sa sœur, mais elle n'a pas le même sang que César. Ainsi il n'est pas nécessaire qu'elle exécute fidèlement le commandement de son oncle sans lien du sang. La rancune d'Antoine contre son amante continue :

Hé bien ! obéissez, trahissez-moi, cruelle :
Mais ne prétendez pas qu'à moi-même infidèle,
J'achève des projets pour vous seule entrepris,
Et dont une autre enfin doit recevoir le prix :
Non, je ne serai point l'instrument de ma perte ;
Et puisque votre main à Brutus est offerte,
C'est à lui désormais d'engager le Sénat
À remettre à César le destin de l'État.

(II, 6, v. 623-630).

L'amant jaloux d'Octavie s'obstine à s'imaginer qu'elle l'abandonnerait et deviendrait l'époux de Brutus, sans tenir compte de l'intention de son amante. De plus, il lui déclare : « Mais quand même Brutus dompterait sa fierté ; / À vos communs efforts quand tout serait possible ; / Songez que j'y puis mettre un obstacle invincible ; / Et que ne suivant plus que mon juste transport... » (II, 6, v. 634-637). Antoine, qui est historiquement considéré comme le meilleur et le plus loyal subordonné de César, se laisse emporter par la jalousie violente et en arrive à décider de se révolter contre son maître. À la vue de la passion effrénée de son amant, Octavie essaye de calmer le transport d'Antoine : elle lui conseille d'apprendre leur amour à son maître pour qu'ils puissent se marier. (v. 654-659). Finalement, ce jaloux accepte l'opinion de son amante, mais il lui dit ainsi :

Je vais lui déclarer l'amour que j'ai pour vous.
Puisse-t-il à son tour m'écouter sans courroux.
C'est à lui de savoir dans cette concurrence
Entre Antoine et Brutus mettre une différence.
Il peut me refuser : mais qu'il y pense bien ;
Après un tel affront, je ne répons de rien.

(II, 6, v. 661-666).

Tout en espérant que César comprenne son amour pour Octavie, il entreprend de l'affronter, dans le cas où il ne lui permettrait pas d'épouser son amante.

Puis, Antoine demande à César d'accepter l'hymen avec Octavie, mais au début son maître rejette sévèrement son souhait (Mlle Barbier, *La Mort de César*, III, 6, v. 883-884 et 891-894). Naturellement, à ce refus, le subordonné désespéré tient des propos pleins d'aigreur :

Vous n'aspirez, Seigneur, qu'à voir Rome sujette,
Et voilà d'où me vient le sort dont je me plains :
Brutus peut au Sénat traverser vos desseins,
Vous craignez seulement qu'il ne vous soit contraire,
Vous l'avouez vous-même, il vous est nécessaire ;
Ainsi donc je verrai mes services passés
De votre souvenir en un jour effacés.

(III, 6, v. 896-902).

En relevant l'intention politique de César qui veut se servir de la force à Brutus pour affirmer son autorité sur Rome, l'amant d'Octavie le blâme de son ambition. Mais Antoine entraîné par l'indignation lui avoue inconsciemment :

Cependant des Romains ce que j'ai pu connaître,
M'apprend qu'avec regret ils souffriront un maître :
Le premier en ces lieux : mais, parmi vos égaux,
Vos sujets prétendus sont autant de rivaux.
Et ce rang, qu'en secret peut-être on vous dispute ;
Est assez chablang pour en craindre la chute.

(III, 6, v. 923-928).

Antoine avertit son maître que comme beaucoup de sénateurs puissants désirent devenir dominateurs des Romains, il est difficile qu'il parvienne au pouvoir. Face à cet affront que lui fait son subordonné, la colère de César aussi atteint à son comble : « Arrêtez, téméraire, ou craignez mon courroux. » (III, 6, v. 929). Mais Antoine n'a pas peur de la menace de son maître. Ce subordonné a la hardiesse de lui déclarer : « Et peut-il me porter de plus terribles coups ? / C'est un bonheur pour moi que de perdre la vie, / Lorsque je perds l'espoir d'obtenir Octavie... / Elle vient. Que sa vue augmente mes transports ! » (v. 930-933). Antoine oublie complètement que César est son maître et il ne peut penser qu'à l'amour pour Octavie. Et finalement César, qui a bien pressenti l'amour d'Antoine pour Octavie et celui de Brutus pour Porcie, admet les deux mariages (IV, 4, v. 1293-1296)¹. Cependant, ce qui est aussi étrange que le sentiment d'Antoine, c'est que, à la suite de cette approbation, s'affaiblit la

¹ À propos des deux hommes, Antoine se dispute avec Brutus à cause de leurs amantes, mais après, César ayant décidé de rendre Octavie à Antoine et Porcie à Brutus, ils se réconcilient (IV, 4-5).

détermination ferme de Brutus pour le complot : « Hélas ! quelle fureur n'en serait adoucie ? / Touché de mes regrets, il m'a rendu Porcie. / J'ai vu dans ce moment ses pleurs prêts à couler ! » (V, 1, v. 1389-1391). La cause de ce changement en son cœur dépend de l'amour. Sa reconnaissance le conduit à confier à César la vérité sur le complot des sénateurs et à l'implorer de ne pas se rendre au Sénat (V, 3, v. 1466-1473 et 1485-1490). De plus, Brutus propose à Porcie l'annulation de l'intrigue ourdie contre son maître : « Quel crime a-t-il commis, pour attaquer sa vie ? » (V, 5, v. 1541). Offrant un contraste vis-à-vis d'une telle faiblesse, au contraire elle s'oblige à poursuivre et à exécuter son entreprise :

Tu ne comptes pour rien de voir Rome asservie ?
Il forme le plus noir de tous les attentats :
Et c'est un crime encor qui ne te touche pas ?
Ô mon triste pays, quelle est ta destinée ?
Rome, par quelle main es-tu donc enchaînée ?

(V, 5, v. 1542-1456).

L'amour de la patrie de Porcie est plus fort que celui de Brutus. Bien sûr, à la fin Brutus frappe César au Sénat (V, 10). Mais après cet assassinat de son maître, il n'y a pas les harangues de Brutus et d'Antoine. Chez Mlle Barbier, la passion de ces deux sénateurs est le sujet central. Ainsi, l'image de Brutus et celle d'Antoine semblent manquer de vigueur à cause de l'introduction de la galanterie. De même, le rôle de César aussi, qui intervient dans le mariage de ses deux subordonnés et s'attire leur inimitié, provoque un sentiment de perte de dignité. Enfin, Voltaire parle à Desfontaines ainsi : « Si vous aviez vu jouer la scène entière de Shakespeare, telle que je l'ai vue et telle que je l'ai à peu près traduite, nos déclarations d'amour et nos confidentes vous paraîtraient de pauvres choses auprès¹. » Aux yeux de notre auteur, *La Mort de César* des auteurs français est absolument inférieure à la même tragédie de Shakespeare.

2) *Œdipe*

Voltaire aussi crée un *Œdipe* qui offre une scène de galanterie entre Jocaste et Philoctète, alors qu'il critique la pièce équivalente de Corneille partout dans ses ouvrages. Ces reproches se rattachent surtout au rôle de Thésée qui est devenu étrange

¹ Lettre à Desfontaines, 14 novembre 1735, *GC*, t. I, p. 656 [n° 606 (D940)].

à cause de l'introduction de l'épisode amoureux. Quand l'*Œdipe* de Voltaire a été publié en 1730, La Motte aussi publie sa version. D'abord, nous allons considérer les relations de Thésée avec la galanterie, en nous reportant aux critiques principales de notre auteur, ensuite nous examinerons l'intrigue galante chez La Motte¹.

a) Les faits et dits déplacés de Thésée chez Corneille

Dans cette pièce de Corneille, il y a l'amour entre Thésée et Dircé, fille et sœur d'*Œdipe*. Voltaire blâme sévèrement la bizarrerie de ce héros : « Il faut avouer que Thésée joue un étrange rôle pour un héros, au milieu des maux les plus horribles dont un peuple puisse être accablé. » (*Lettres sur Œdipe*, « 4^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 354). L'amant s'occupe seulement de son amour, loin de sauver le peuple qui souffre de la catastrophe. Voltaire exprime son mécontentement en citant les paroles de Thésée (P. Corneille, t. III [1987], *Œdipe*, I, 2, v. 5-6), lorsqu'il s'adresse à la duchesse du Maine en 1750 :

En effet, Madame, quelle place pour la galanterie que le parricide et l'inceste qui désolent une famille, et la contagion qui ravage un pays ? et quel exemple plus frappant du ridicule de notre théâtre et du pouvoir de l'habitude, que Corneille d'un côté qui fait dire à Thésée : *Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste, l'absence aux vrais amants est encor plus funeste.* [?] (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 402).

Bien que le sujet originel d'*Œdipe* soit étroitement lié non seulement avec les crimes graves, mais aussi avec l'état d'urgence, la parole de ce héros n'est jamais appropriée à cette situation². En citant les mêmes vers prononcés par Thésée, Voltaire répète en

¹ Au sujet de l'*Œdipe* de La Motte, nous emploierons le texte suivant : La Motte, *Œdipe*, in *Les Œuvres de théâtre de M. de La Motte*, t. II, Paris, chez G. Dupuis, 1730. Pour à la fois le texte de l'*Œdipe* cornélien et celui de tous ses ouvrages, nous utiliserons les textes ci-dessous : P. Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987. 3 vol.

² Mme Montagu, anglaise, elle aussi, qui discutera violemment avec Voltaire en 1778 à propos de l'appréciation de Racine, blâme l'intrigue galante entre Thésée et Dircé : « Les yeux crevés et sanglants d'*Œdipe* sont sans doute des objets trop horribles pour être exposés à la vue du spectateur ; mais Thésée au milieu de la peste et de la famine adorant *les beaux yeux* de la Princesse Dircé, est un objet aussi choquant et bien plus ridicule. » (Mme Montagu, *Apologie de Shakespeare, en réponse à la critique de M. de Voltaire* [désormais *Apologie de Shakespeare*], Londres [i. e. Paris], chez Merigot, le jeune, 1777, p. 42). Dans l'*Œdipe* de Corneille, on ne peut pas trouver les paroles de Thésée « *les beaux yeux* » que Mme Montagu cite, mais Thésée dit à Dircé ainsi : « Ah, Madame, vos yeux combattent vos maximes, / Si j'en crois leur pouvoir, vos conseils [de s'éloigner d'elle et de vivre ailleurs pour elle] sont des crimes. / Je ne vous ferai point ce reproche odieux, / Que si vous aimiez bien, vous conseilleriez mieux » (P. Corneille, t. III, *Œdipe*, I, 1, v. 81-92). De plus, il y a l'échange entre Thésée et *Œdipe* ci-dessous :

1761 : « On ne revient point de sa surprise, à cette absence qui est pour les vrais amants pire que la peste. On ne peut concevoir ni comment Corneille a fait ces vers, ni comment il n'eut point d'amis pour les lui faire rayer, ni comment les comédiens osèrent les dire. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Œdipe* », *OC*, t. 55, p. 801). Cette ironie est bien digne de lui. Et dans le même texte notre poète juge déjà la première scène du premier acte ainsi :

Cette scène est une contestation entre deux amants, qui ressemble aux conversations de *Clélie* ; rien ne serait plus froid, même dans un sujet galant, à plus forte raison dans le sujet le plus terrible de l'antiquité. Y a-t-il une plus forte preuve de la nécessité où étaient les auteurs d'introduire toujours l'amour dans leurs pièces que cet épisode de Thésée et de Dircé, dont Corneille même a le malheur de s'applaudir dans son examen d'*Œdipe* ? (p. 801-802).

Voltaire attaque à la fois cette scène et la relation de la tragédie avec la galanterie, mais même si le sujet d'une pièce était galant, l'épisode de Corneille, qui l'a adopté et adapté, est le moins bien réussi¹. Dans la scène suivante, Œdipe dit à Thésée qu'il ne peut pas volontiers célébrer le mariage au milieu du malheur et qu'il attend l'oracle pour secourir son pays de la souffrance (P. Corneille, t. III, *Œdipe*, I, 2, v. 121-128) ; malgré une telle situation, après que ce héros a dit au roi qu'il voulait transmettre son cœur rempli d'amour (v. 129-134), il avoue que c'est Dircé qu'il aime (v. 151-155) ; à cet aveu aussi hardi qu'inattendu, Œdipe lui annonce que sa fille épousera Hémon, fils du frère de Jocaste, et qu'il est donc impossible de se marier avec elle (v. 157-159). Comme Voltaire l'indique déjà, leur conversation n'a aucun rapport avec les infortunes de ce roi ni avec celles de Thèbes. Il semble que ces exemples suffisent à justifier son jugement.

De plus, il y a une scène que Voltaire condamne violemment. Nérine, dame d'honneur de la reine, raconte à Dircé l'ombre de Laïus qui a annoncé qu'il fallait

« [Thésée] Chez vous est la beauté qui fait tous mes souhaits, / Vous l'aimez à l'égal d'Antigone, et d'Ismène ; / Elle tient même rang chez vous, et chez la Reine : / En un mot, c'est leur sœur, la Princesse Dircé, / Dont les yeux... // [Œdipe] Quoi, ses yeux, Prince, vous ont blessé ? » (I. 2, v. 152-156).

¹ Quand Dryden, auteur anglais, a créé son *Œdipe* en 1679, il parle de celui de Corneille ainsi : « In our own Age, Corneille has attempted it [le même sujet que l'*Œdipe* de Sophocle], and it appears by his Preface, with great success : But a judicious Reader will easily observe, how much the Copy is inferiour to the Original. He tells you himself, that he owes a great part of his success to the happy Episode of Theseus [Thésée] et Dirce [Dircé] ; which is the same thing, as if we should acknowledge, that we were indebted for our good fortune, to the under-plot of Adrastus, Eurydice, and Creon [Créon]. » J. Dryden, *Oedipus*, in *Works of John Dryden*, t. XIII, éd. E. N. Maximillian, G. R. Guffey et A. Roper, Berkeley, Los Angeles et Londres, Université de California Press, 1984.

choisir une victime parmi sa famille (P. Corneille, t. III, *Œdipe*, II, 3, v. 605-610) ; elle décide de sacrifier sa propre vie, parce qu'elle pense que cette mort vient de son crime (v. 653-655). Pour sauver la vie de Dircé, à son tour Thésée prétend devant Jocaste qu'il est son propre fils condamné à être puni, mais il lui dit ainsi : « Hélas, cette Princesse à mes désirs si chère / En un fidèle Amant trouve un malheureux frère, Qui mourrait de douleur d'avoir changé de sort, / [...] / Ce frère malheureux meurt en Amant fidèle. » (III, 5, v. 1077-1080). Naturellement, bien que Jocaste, qui a écouté un tel aveu de Thésée, ne puisse pas croire qu'il s'agisse de son propre fils, il continue :

Que vous connaissez mal ce que peut la Nature !
Quand d'un parfait amour elle a pris la teinture,
Et que le désespoir d'un illustre projet
Se joint aux déplaisirs d'en voir périr l'objet,
Il est doux de mourir pour une sœur si chère.
Je l'aimais en Amant, je l'aime encore en frère,
C'est sous un autre nom le même empressement,
Je ne l'aime pas moins, mais je l'aime autrement.

(III, 5, v. 1113-1120).

Voltaire ne mentionne pas cet échange entre Thésée et Jocaste, mais il est incontestable qu'une telle parole du roi d'Athènes n'est pas convaincante. Puis, en cherchant à faire croire à Dircé aussi qu'il est son frère, il lui confie leur relation :

Je ne puis en Amant ce que je puis en frère,
J'en garderai le nom, tant qu'il faudra mourir ;
Mais si jamais d'ailleurs on peut vous secourir,
Peut-être que le Ciel me faisant mieux connaître,
Sitôt que vous vivrez, je cesserai de l'être ;
Car je n'aspire point à calmer son courroux,
Et ne veux, ni mourir, ni vivre, que pour vous.

(IV, 1, v. 1222-1228).

Après que Thésée a convaincu Jocaste au sujet de la véritable nature de leur relation, dans l'échange entre lui et Dircé aussi, il apparaît clairement à tous qu'il n'est pas son frère. Thésée continue toutefois vainement à vouloir l'en persuader :

J'ai mêmes yeux encore, et vous, mêmes appas,
Si mon sort est douteux, mon souhait ne l'est pas,
Mon cœur n'écoute point ce que le sang veut dire,
C'est d'amour qu'il gémit, c'est d'amour qu'il soupire,
Et pour pouvoir sans crime en goûter la douceur,
Il se révolte exprès contre le nom de sœur.

(IV, 1, v. 1235-1240).

Cet aveu vain et presque drôle du héros, Voltaire le traite sévèrement et le prend pour cible de ses critiques :

Cependant, qui le croirait ! Thésée dans cette même scène se lasse de son stratagème. Il ne peut plus soutenir davantage le personnage de frère ; et sans attendre que le véritable frère de Dircé soit connu, il lui avoue toute la feinte, et la remet par là dans le péril dont il voulait la tirer, en lui disant pourtant :

*Que [Et] l'amour pour défendre une si chère vie,
Peut faire vanité d'un peu de tromperie* [v. 1273-1274].

(*Lettres sur Œdipe*, « 4^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 356).

Le malheureux résultat inévitablement produit par l'insertion forcée de l'épisode est inconvenant à ce sujet¹. Voltaire adopte des dernières conduites de Thésée comme l'exemple du comble de la bizarrerie : « Enfin lorsque Œdipe reconnaît qu'il est le meurtrier de Laïus, Thésée, au lieu de plaindre ce malheureux roi, lui propose un duel pour le lendemain ; il épouse Dircé à la fin de la pièce » (p. 356-357). Voltaire ne

¹ En 1663, d'Aubignac parle du rôle de Thésée sous un autre aspect : « quand on soupçonne Thésée d'être fils de Laïus, et de lui avoir ôté la vie, cela n'est pas encore mieux inventé, car il y avait déjà seize ans que Laïus était mort, et celui qui l'avait tué, était un homme tout à fait capable d'avoir battu trois braves l'un après l'autre, et à ce compte, il fallait que ce coupable eût près de quarante ans, de sorte que si Thésée, est supposé assez jeune, pour être si passionnément amoureux de Dircé qu'il renonce à son royaume, il ne peut pas être soupçonné d'avoir tué Laïus ; ou s'il est assez âgé pour cela, il n'est guère vraisemblable qu'il fasse une si grande folie par amourette. » (D'Aubignac, *Troisième Dissertation concernant le poème dramatique, en forme de remarques : Sur la tragédie de M. Corneille, intitulé l'Œdipe, envoyée à Madame la Duchesse de R**, in *Œdipe, Corneille et Voltaire*, éd. D. Reynaud et L. Thirouin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 115). En revanche, Voltaire s'exprime à propos de la relation de Jocaste avec son âge dans son *Œdipe* en citant les pièces de Corneille et de Sophocle : « je ne puis être de l'avis de ceux qui trouvent Jocaste trop âgée pour faire naître encore des passions ; elle a pu être mariée si jeune, et il est si souvent répété dans la pièce qu'Œdipe est dans une grande jeunesse, que sans trop presser les temps, il est aisé de voir qu'elle n'a pas plus de trente-cinq ans. [...] ¶ Je veux que Jocaste ait plus de soixante ans dans Sophocle et Corneille. La construction de leur fable n'est pas une règle pour la mienne : je ne suis pas obligé d'adopter leurs fictions » (*Lettres sur Œdipe*, « 5^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 368). Voltaire mentionne souvent l'âge des héroïnes. Quand il a composé *Le Dépositaire*, comédie, il parle de Mlle de Ninon de Lenclos : « Le lecteur est seulement prié de faire attention que ce n'est pas la Ninon de vingt ans, mais la Ninon de quarante. » (*Le Dépositaire*, « Préface », *M*, t. 6, p. 395). Et notre auteur présume l'âge d'Athalie : « Supposons qu'elle fût mariée à quinze ans, il est clair qu'elle avait au moins soixante-quatre ans. [...] pour peu qu'un des quarante-deux frères eût été majeur, Athalie devait être âgée de cent six ans, quand le prêtre Joad la fit assassiner. » (*Olympie*, « Remarques à l'occasion d'Olympie [désormais "Remarques"] », éd. T. E. D. Braun, *OC*, t. 52 [2011], p. 366). Quelques ans tard aussi, Voltaire répète l'âge de la même reine : « Athalie est une grand-mère de près de cent ans » (*Les Guèbres*, « Discours historique et critique », *OC*, t. 66, p. 509) ; « J'avoue qu'il n'est pas possible qu'une femme d'environ cent ans veuille égorger son petit-fils, son unique héritier » (p. 513) : « Athalie est une bonne vieille de plus quatre-vingt ans » (*Les Guèbres*, « Fragments sur Athalie », *OC*, t. 66, p. 635) : « il [Joad] trompe indignement sa reine ; il fait égorger des prêtres cette femme âgée de quatre-vingt ans » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *M*, t. 17, p. 415). Enfin, Voltaire s'explique à propos de l'âge d'Elizabeth dans *Le Comtesse d'Essex* de T. Corneille : « On applaudissait à la reine Elizabeth amoureuse comme une fille de quinze ans, à l'âge de soixante et huit. » (*Les Guèbres*, « Discours historique et critique », *OC*, t. 66, p. 507).

comprend en aucun cas la conduite de Thésée¹. Finalement, notre auteur blâme d'un ton tranchant si les scènes où ce héros apparaît : « Thésée n'est plus qu'un personnage intrigant, qu'un valet de comédie, qui a imaginé un très plat mensonge pour tirer la pièce en longueur. Il est très inutile de remarquer toutes les fautes [...] de toutes ces scènes où Thésée joue un si froid et si avilissant personnage. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Œdipe* », *OC*, t. 55, p. 814.). Le rôle de Thésée a été dénaturé et il ne donne plus en représentation qu'une existence étrange et peu convaincante².

b) La faiblesse d'Œdipe chez La Motte

Nous allons examiner maintenant l'*Œdipe* de La Motte. Dans sa pièce, il n'insère pas l'intrigue d'amour des nouveaux personnages que Voltaire et Corneille ont supposés, mais il renforce l'amour conjugal entre Œdipe et Jocaste³. R. Trousson mentionne l'intention de La Motte lorsqu'il caractérise Œdipe et Jocaste :

À propos de son propre *Œdipe*, Houdar de La Motte observe que le sujet, chez Sophocle, lui a toujours « paru vicieux par cette fatalité tyrannique qui entraîne un homme dans des malheurs qu'il ne s'est point attirés par sa faute ». Aussi juge-t-il bon de prêter à son héros « un excès d'ambition » et à Jocaste « un excès d'amour »⁴.

¹ À propos du mariage entre Thésée et Dircé, en réalité, elle lui propose de confier leur sort à Dieu : « Un autre ordre demain peut nous être donné. / Allons voir cependant ce Prince infortuné, / Pleurer auprès de lui notre destin funeste, / Et remettons aux Dieux à disposer du reste. » (P. Corneille, t. III, *Œdipe*, V, 9, v. 2007-2010).

² Sur l'ensemble d'*Œdipe* de Corneille Voltaire se prononce ainsi : « Il faut avouer que les personnages de Jocaste, de Thésée et de Dircé sont ce que nous avons de plus mauvais au théâtre. Il fallait donc que le rôle d'Œdipe fût bien intéressant par lui-même, puisqu'il soutenait seul cette tragédie de Corneille. » (*Lettres sur Œdipe*, « 4^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 358 [var.]). À propos des critiques contre Dircé et Jocaste, voir *ibid.*, p. 357-358.

³ Condorcet, qui a remanié l'« Avertissement sur L'*Œdipe* » de Voltaire, rapporte l'échange sur l'estimation d'*Œdipe* entre La Motte et Chaulieu : « La pièce fut imprimée pour la première fois en 1719. M. de Lamotte approuva la tragédie d'*Œdipe*. On trouve dans son approbation cette phrase remarquable : “Le public, à la représentation de cette pièce, s'est promis un digne successeur de Corneille et de Racine ; et je crois qu'à la lecture il ne rabattra rien de ces espérances.” ¶ L'abbé de Chaulieu fit une mauvaise épigramme contre cette approbation : il disait que l'on connaissait Lamotte pour un mauvais auteur, mais non pour un faux prophète. » (Condorcet, « Avertissement sur L'*Œdipe* [de 1738] », *M*, t. 2, p. 7).

⁴ R. Trousson, « Le théâtre tragique grec au siècle des Lumières », *SVEC*, 155 (1976), p. 2122. Voir La Motte, *Discours sur la tragédie*, in *Textes critiques : Les raisons du sentiment*, éd. F. Gevrey et B. Guion, Paris, Honoré Champion, 2002, « Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'*Œdipe* », p. 669-670.

Effectivement, chez La Motte, la reine aime passionnément Œdipe. De même, le roi de Thèbes possède l'« excès d'ambition ». Avant le mariage avec Jocaste, il aspirait à prendre le pouvoir et à épouser l'ex-femme de Laïos. Et après l'alliance avec elle, il décide de s'immoler pour sauver des Thébains du malheur. Cependant, à mesure que se développe l'échange entre Jocaste et Œdipe, la détermination et l'ambition deviennent peu à peu faibles. Nous allons examiner ce déroulement qui nous montrera la puissance d'une femme et la faiblesse d'un mari dans l'*Œdipe* de La Motte.

D'abord, Jocaste, qui vient d'écouter la résolution de son époux, ne peut pas comprendre l'intention de son époux. Aussi le roi lui explique son but :

J'attends de votre amour un autre témoignage,
Jocaste. Il faut ici respecter mon courage.
Songez que ce dessein, puisque je m'y résous,
Est digne d'un grand Roi, digne de votre époux ;
Et que le nœud sacré qui nous joint l'un à l'autre,
Du devoir d'un époux fait aujourd'hui le vôtre.

(La Motte, *Œdipe*, I, 3, v. 43-48).

Il veut accomplir son projet pour sa nation et son épouse. Mais quand même Jocaste ne peut pas encore tenir compte du sentiment de son mari. Elle lui dit : « Œdipe veut mourir ! Et quand j'en veux douter, / Votre bouche cruelle ose m'arrêter. / Que vous ai-je donc fait pour m'arracher la vie ? » (I, 3, v. 49-51). Dans le cœur de la reine, son mécontentement à l'égard d'Œdipe commence à déjà se produire. Et pour dissuader sa femme d'accepter sa résolution, le roi, qui aspire à sauver les Thébains, insiste sur la gravité de la catastrophe en racontant ces circonstances malheureuses :

On méconnaît partout l'amour, et la nature.
Plus de liens sacrés et plus de cœurs unis.
Le Frère fuit le Frère ; et le Père, le Fils.
Les femmes, au mépris des nœuds qui les attachent,
Des bras de leurs Époux avec horreur s'arrachent.

(I, 3, v. 60-64).

Certes il est possible d'assimiler la gravité de la catastrophe à l'adieu de la famille, mais il semble que mentionner la relation conjugale après celle du sang affaiblit la misère de la ville¹. Ensuite, malgré la ferme détermination d'Œdipe, Jocaste lui

¹ Dans l'*Œdipe* de Sophocle, le prêtre rapporte le malheur thébain à la place du roi : « Tu le vois comme nous, Thèbes, prise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort la frappe dans les germes où se forment les fruits de son sol, la mort la frappe dans ses troupeaux de bœufs, dans ses femmes, qui n'enfantent plus la vie. Une déesse porte-torche, déesse affreuse entre

reproche son attitude :

Croyez-vous donc, malgré ce que je viens d'entendre,
Pouvoir, sans mon aveu, disposer de vos jours ?
Songez-vous quel serment m'en engage le cours ?
Et que du saint hymen l'autorité suprême
Me donne autant de droit sur vos jours, qu'à vous-même ?
(I, 3, v. 80-84).

Il est naturel que comme Jocaste aime Œdipe, elle ne veuille pas le perdre. Mais elle est en même temps mécontente que son mari lui soit supérieur. Elle ne peut pas lui permettre de ne pas accéder docilement au souhait de sa femme. Et son insatisfaction accumulée la conduit à raconter l'amour passé :

Jocaste, cette Épouse autrefois si chérie,
Qui vous donna sa main et son Trône et sa vie ;
Qui, s'il faut l'avouer, pour se donner à vous,
Brava, sans balancer, le céleste courroux
Dont je devais subir les fureurs vengeresses,
Si jamais de l'amour j'écoutais les faiblesses.
D'un crime fait pour vous, qu'il fallait prévenir,
C'est vous-même, vous seul qui voulez me punir.
(I, 3, v. 95-102).

Jocaste a envie d'alléguer le sacrifice auquel elle a consenti pour lui et de lui faire valoir ses services. À la suite de sa plainte, la position d'Œdipe en tant qu'époux est réduite à un rang inférieur : « De grâce épargnez-moi de si rudes atteintes. / N'abusez point de pouvoir de vos plaintes. / Votre amour est en droit d'exiger tout. Eh bien, / C'est par ce même amour qui couronna le mien » (I, 3, v. 103-105). Il tente désespérément d'apaiser la colère de cette femme. Finalement pour se justifier, lui aussi rappelle à Jocaste la passion passée :

Quand j'appris que le Sphinx pouvait combler ma gloire,
Et que le Trône était le prix de la victoire,
Mon espoir me servit de guide : et sur sa foi
Je partis, je volai, je me crus déjà Roi,
Je vainquis. J'osai plus ; je vous aimai, Madame.
Du don de votre main vous payâtes ma flamme ;
Et sans un don si cher, j'en atteste les Dieux,
Ce Trône tant cherché n'était rien à mes yeux.
(I, 3, v. 135-142).

toutes, la Peste, s'est abattue sur nous, fouillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos, cependant que le noir Enfer va s'enrichissant de nos plaintes, de nos sanglots. » Sophocle, *Œdipe roi*, in *Tragédies*, t. II, *Ajax – Œdipe roi – Électre*, 8^e tirage rev. et corr. par J. Irigoin, éd. A. Dain et trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 2002 (1958), v. 22-30.

Même Œdipe, qui a affronté et vaincu ce monstre, ne peut pas l'emporter sur la rancune d'une femme. Avant tout, il n'a pas terrassé le sphinx pour en délivrer les Thébains, mais pour se marier avec Jocaste qu'il aimait déjà.

De plus, dans cette tragédie, on peut voir Œdipe déplorer l'amour froid de Jocaste pour son époux. Après que Jocaste s'est aperçue malheureusement qu'elle était la mère d'Œdipe (La Motte, *Œdipe*, IV, 5, v. 960), elle se trouve dans une situation de face à face avec lui dans l'acte suivant. Quand son mari, qui ne connaît pas encore ce secret, a dit le mot « Œdipe ? cet Époux » (V, 1, v. 994), Jocaste s'écrie : « Œdipe ! mon Époux ! vous me faites frémir. / Quoi donc en liberté ne pourrai-je gémir ? / Si pour les malheureux quelque pitié vous reste ; / Laissez-moi respirer. » (v. 995-998). Le roi thébain, qui a vu l'attitude froide de Jocaste, sent qu'elle ne l'aime plus. De là il déplore l'inconstance de sa femme : « Ô changement funeste ! / Le voilà donc, hélas, ce malheur que j'ai craint ! / Votre amour pour Œdipe à jamais est éteint ! » (v. 998-1000). Œdipe en conclut qu'elle, qui lui a pardonné d'avoir tué par hasard son ancien époux, commence à ressentir de la haine envers lui¹. À cette attitude du roi, Jocaste répond en prétendant encore une fois qu'« Un lâche assassin ! non, vous n'êtes point, à ce point » (v. 1005), mais comme il ne peut pas comprendre du tout le sens de la parole de la reine, il s'adresse : « Si je suis innocent, pourquoi donc, à ce point, / Votre haine pour moi... » (v. 1007-1008). Et bien que Jocaste lui réponde que « Non, je ne vous hais point. // [...] // Non, mon cœur ne vous hait point, vous dis-je. / Vous ne m'êtes, hélas, que trop cher ! » (v. 1008-1010), le cœur d'Œdipe ne se calme pas :

Ô prodige !
Qui ne peut rien concevoir à cet égarement ?
Ce que vous prononcez, tout en vous le dément.
Il semble, à cette voix, à ce maintien farouche,
Que la haine et l'horreur sortent de votre bouche.
Rappelez vos esprits. Songez à m'écouter.
Œdipe est devant vous.

(V, 1, v. 1010-1016).

Le roi de Thèbes ne peut pas croire le propos de la reine et s'imagine complètement qu'elle le hait. De là, il redoute qu'elle ait un secret et, pour se rassurer, il lui demande

¹ Quand Jocaste apprit que son époux était le meurtrier de Laïus, elle le consola : « Je vois toujours en vous ce Héros adoré, / À qui seul pour jamais tout ce cœur fut livré. / Je n'impute qu'au sort mes mortelles alarmes ; / Et je vous dois toujours mon amour et mes larmes. » (La Motte, *Œdipe*, III, 6, v. 699-702).

de le lui confier. Cependant elle rejette obstinément son souhait : « Laissez-moi m'épargner de trop sensibles coups. / Et croyez-moi, Seigneur, c'est par amour pour vous, / (Dieux, pardonnez ce mot, du moins, à la nature) / Ce n'est pas amour pour vous, que je vous en conjure. » (V, 1, v. 1023-1026). Enfin, Œdipe, qui ne s'aperçoit pas ni de leur rapport mère-fils ni de la souffrance maternelle, déplore encore une fois l'attitude de Jocaste : « Inutiles efforts ! je ne me rends à rien. / Ouvrez-moi votre cœur, pour soulager le mien. / C'est trop, c'est trop garder un barbare silence. » (v. 1027-1029). Au début de cette tragédie, Œdipe ne pensait qu'à secourir les Thébains contre leur malheur, mais à la fin de la pièce il ne se préoccupe plus que de l'amour conjugal. Chez La Motte, la faiblesse d'Œdipe est soulignée.

3) *Méropé*

Voltaire avait dit lui-même que Gilbert, La Chapelle et La Grange-Chancel ont déjà écrit *Méropé*. Qu'en réalité Voltaire ait lu ces pièces ou pas, c'est le problème, mais M. Mat-Hasquin n'admet pas beaucoup l'influence que les pièces de La Grange-Chancel et de La Chapelle ont eue sur celle de Voltaire :

Quant à l'*Amasis* de La Grange-Chancel et au *Téléphonte* de La Chapelle, ils n'ont pu influencer la conception générale de la *Méropé* de Voltaire [...]. Il écrit, en effet, à Mlle Quinault le 2 janvier 1738 qu'il vient à peine de lire l'*Amasis* et réclame à Moussinot le 10 janvier de la même année le *Téléphonte* qu'il n'a toujours pas reçu. Sans doute Voltaire leur doit-il un détail qui n'apparaît pas chez Maffei : Méropé accepte d'épouser le tyran si elle peut immoler elle-même le meurtrier présumé de son fils. (M. Mat-Hasquin, p. 70-71)¹.

Selon cette commentatrice, Voltaire n'a emprunté aux auteurs français que la scène de la décision du mariage de la reine non introduite par la version italienne², mais la scène de notre auteur ne contenant pas de scène amoureuse entre Méropé et Polifonte, cet épisode n'appartient pas à la catégorie de la galanterie. De plus, M. Mat-Hasquin

¹ Voir lettre à Mlle Quinault, 2 janvier 1738, *GC*, t. I, p. 1055 [n° 908 (D1417)] ; lettre à Moussinot, 10 janvier 1738, *GC*, t. I, p. 1062 [n° 911 (D1420)] ; *Méropé*, *OC*, t. 17, II, 6, v. 268-275.

² Cependant, chez Maffei, Polifonte, tyran et usurpateur, est effectivement passionné de Méropé et avoue clairement son amour à la reine : « Notre hymen peut seul assurer le repos de mes jours, et je veux enfin satisfaire un amour si longtemps captivé. » ; « Si vous êtes sage, recevez la fortune qui se présente en imposant silence à votre raison. Il vous importe plus que vous ne croyez, de profiter des effets de ma tendresse, sans en rechercher la cause. » F. S. Maffei, *Méropé* (1714), trad. abbé du Bourg, Paris, chez la veuve Bienvenu, 1743, p. 5 et 6.

souligne la différence entre la pièce voltairienne et les autres : « *Méropé* est l'exemple le plus souvent cité de pièce sans amour. Non content de bannir de ce sujet les épisodes galants qu'avaient introduits La Grange, La Chapelle et Jeffreys [...], celui-ci [Voltaire] écarta même de son imitation les propos amoureux tenus par le tyran à Méropé dans la pièce italienne. » (p. 161). Voltaire a éliminé de sa *Méropé* non seulement l'intrigue amoureuse, mais aussi les expressions de l'amour, contrairement aux pièces précédentes. Et H. Lion dénie tout lien aussi entre la *Méropé* de Voltaire et celle de Gilbert : « Voltaire ne doit rien au [...] *Téléphonte* de Gilbert » (H. Lion, p. 158 [n. 1]). Certes, comme Voltaire n'a nommé Gilbert ni dans ses correspondances ni dans ses œuvres, nous ne pouvons attester le fait qu'il a effectivement lu *Téléphonte* de cet auteur. Mais nous voulons surtout nous concentrer sur la pièce de Gilbert, parce qu'elle est particulièrement pleine de passion excessive et qu'elle nous offrira un témoignage des relations intimes entre la tragédie française et la galanterie¹.

a) La passion autoritaire et démente chez Gilbert

Dans le cas de cette tragédie de Voltaire, Polifonte qui a assassiné Cresfonte, roi précédent, est l'incarnation de l'ambition et veut se marier avec Méropé malgré son âge déjà vénérable, uniquement pour atteindre le pouvoir et obtenir l'autorité. Cependant, chez Gilbert, ce tyran, qui est tombé sous le charme de la reine, épouse déjà cette femme (G. Gilbert, *Téléphonte*, I, 1, v. 35-36 [Céphalie])². Quand Hermocrate a vu le chagrin de son épouse qui a été causée par l'ordre d'assassiner Téléphonte, fils entre Méropé et Cresfonte, d'abord cet époux lui dit : « Et quoi n'avez-vous pas un époux qui vous aime, / Ne partagez-vous pas mes honneurs et mes biens ? » (I, 2, v. 134-135). Il pense que l'amour suffit à l'épouse pour soulager son chagrin. Bien qu'à ce mot de son mari, elle l'implore d'annuler le décret cruel

¹ Au sujet de la série de *Méropé*, nous nous référerons aux textes suivants : G. Gilbert, *Téléphonte*, Paris, chez T. Quinet, 1643 ; J. de La Chapelle, *Téléphonte*, Paris, chez T. Guillain, 1683 ; F.-J. de La Grange-Chancel, *Amasis*, *op. cit.* ; P. Clément, *Méropé*, *op. cit.*

² Chez Gilbert, Hermocrate joue le rôle de Polifonte de Voltaire et Céphalie est la confidente de Méropé. À propos de Voltaire, voir *Méropé*, *OC*, t. 17, I, 3, v. 141-164 [Polifonte]. Notre auteur ne le mentionne pas, mais Polifonte de la *Méropé* de Clément aussi est ambitieux et désire l'hyménée avec Méropé pour lui enlever seulement l'autorité et le cœur du peuple (Clément, *Méropé*, I, 1-3 : III, 6 : V, 7). Cependant, à la longue Hermocrate commence à hésiter à épouser Méropé. Aussi Adraste, capitaine des gardes, doit-il presser son maître de se marier avec elle pour affermir le pouvoir (III, 4), mais avant tout la reine a toujours du dégoût pour la proposition du tyran (I, 4 : II, 2 : III, 6).

concernant son fils, il ne prête pas l'oreille à la supplication de son épouse : « Suis-je pas votre époux ? / Le saint nœud qui nous joint, le Dieu qui nous assemble, / N'a-t-il pas confondu nos intérêts ensemble ? / Oui, oui, quelque'autre objet qui vous puisse toucher, / Le salut d'un mari vous doit être plus cher. » (v. 180-184). Il s'entête de lier la sainteté de l'hyménée au pouvoir de l'époux. Cependant, ce tyran, qui n'a pas pu apaiser la reine, confie sa tristesse à Démochare, son fils : « Elle s'en va pleine de désespoir. / Je ne puis l'ouïr plaindre, et ne pas m'émouvoir, / Ah que je suis troublé ! » (I, 3, v. 195-197). Pour intransigeant qu'il se montre à propos de sa femme, c'est l'image du tyran. Ainsi, le père est consolé par le fils : « Pour les pleurs d'une femme / Faut-il que la douleur s'empare de votre âme ? » (v. 197-198). Une telle image du père doit sembler misérable et pauvre aux yeux du fils¹. Et après qu'Hermocrate et Mérope ont appris la mort de Téléphonte, encore une fois il en est réduit à consoler son épouse qui se lamente après le trépas de son fils, mais pour commencer ce tyran donne une excuse à son ordre cruel de l'assassiner : « Si quelque autre moyen flattant mon espérance, / Eût pu mettre avec moi ma flamme en assurance, / Jamais ce triste Édit n'eût abrégé son sort, / Et votre œil affligé n'eût point pleuré sa mort. » (IV, 2, v. 1049-1052). Ce crime provient de l'amour qui n'est pas suffisamment récompensé. En se servant de cette raison comme excuse, il cherche à tirer la mère accablée de l'affliction :

Je ne fus point poussé d'ambition, d'ennui,
Le désir de régner, ni celui de la vie,
Ne m'a point inspiré d'avancer son trépas,
Mais celui de jouir de vos divins appas.
Et de posséder sans troubles et sans craintes,
Tariessez donc vos pleurs, et finissez vos plaintes.
Puisque je ne vois plus d'obstacles à mes amours,
Rien n'agitera plus le calme de vos jours.

(IV, 2, v. 1053-1060).

Jouir du charme de Mérope tout son soûl était le véritable but du meurtre de Téléphonte². On le reconnaît : à l'évidence une telle proposition ne constitue pas une

¹ Hermocrate, qui est très superstitieux, assiste au fantôme de Cresfonte et il est saisi d'effroi violent. De même, il craint que Téléphone ne le frappe. Aussi, son fils tâche-t-il encore une fois de soulager la peur de son père dans la même scène (G. Gilbert, *Téléphonte*, I, 2).

² Il continue à consoler sa femme : « Je le dois avouer, et je le puis sans honte, / Par le vouloir d'un Dieu j'eus fait périr un Roi, / Pour l'Amour et pour vous j'ai violé la Loi, / Et je préfère à tout vos beautés que j'adore, / Si j'ai fait un grand mal, j'eusse fait pis encore : / [...] / Mon bras à tous les Rois eût déclaré la

parole de consolation ou de réconfort adressée convenablement à une mère qui vient de perdre son fils bien-aimé.

De plus, pour accroître son autorité, Hermocrate veut marier Démochare avec Philoclée qui est fille d'Amyntas et qui aime Téléphonte (G. Gilbert, *Téléphonte*, I, 1, v. 83-92 [Céphalie])¹. Mais comme en réalité Hermocrate aussi sait que la jeune fille n'aime pas Démochare, il révèle cette vérité à son fils (I, 3, v. 261-277 et 287-289). Étant désormais informé et sachant à quoi s'en tenir, Démochare répond à son père : « Il faut, si mon amour ne peut rien sur son âme, / La traiter en esclave, user d'autorité, / Et lui faire des lois de votre volonté » (v. 290-292). Il semble que le fils soit plus tyrannique que le père. Et ce fils expose directement son idée orgueilleuse à Philoclée qui ne désire pas le mariage avec lui : « Cette contrainte est douce, et facile à souffrir, / Alors qu'à sa captive un Prince vient s'offrir. / Que dans tous ses États il la rend souveraine, / Que d'esclave qu'elle est, il en fait une Reine » (II, 3, v. 483-486). Son attitude la méprise complètement comme prisonnière. Mais c'est en regardant l'attitude inflexible de celle qu'il aime qu'il se montre encore plus impérieux à son égard : « Il [l'honneur de Philoclée] est en ma puissance ; / Songez quel est celui que ce mépris offense, / Voyez votre fortune et les honneurs offerts, / Abaissez votre orgueil et reprenez vos fers. » (v. 509-512). À ses yeux il importe de faire preuve de toute l'autorité qu'il n'a pas gagnée par lui-même et qui n'est que celle de son père. Enfin, il lance les paroles offensantes à cette femme qui s'obstine à refuser le mariage avec lui : « Trop orgueilleuse esclave. » (v. 514). La scène est dominée par l'arrogance. Démochare considère en effet toujours cette femme comme une esclave en s'abritant sous l'autorité de son père qui a usurpé le trône.

Dans la scène suivante, lorsque le fils d'Hermocrate a été insulté par Philoclée, il sent son amour-propre trop blessé et jure de se venger de cet affront :

Je veux l'humilier et punir son audace,
Orgueilleuse beauté n'espère plus grâce,

guerre, / Et pour vous posséder eût désolé terre. » (G. Gilbert, *Téléphonte*, IV, 2, v. 1078-1086). Chez La Chapelle aussi, Hermocrate désire le mariage avec Mérope, mais elle s'obstine à refuser sa proposition. Car, elle croit que son ordre cruel ait assassiné Téléphonte (La Chapelle, *Téléphonte*, I, 5). Cependant, plus tard, elle lui pardonne de l'épouser, à condition qu'il sacrifie le coupable qui a tué son fils et est le favori de ce tyran. Ainsi, à cause de cette exigence de son amante, Hermocrate est tourmenté entre l'amitié pour Téléphonte-Philoxène et l'amour pour Mérope (III, 1 et IV, 5).

¹ Dans la pièce de La Chapelle, Hermocrate conseille à Ismène, sa fille, de se marier avec un jeune homme mystérieux qui est regardé comme l'assassin de Téléphonte (La Chapelle, *Téléphonte*, I, 6).

Si demain ton esprit ne répond à mes vœux,
 Si ta sévère humeur ne brûle de mes feux,
 Et si tu ne consens à l'Hymen où j'aspire,
 Tu me nommes Tyran, mais je deviendrai pire.
 Je n'aurai plus pour toi nul rayon de bonté,
 Ma fureur passera jusqu'à l'extrémité.
 Je ferai sans respect, sans crainte de personne,
 Ce qu'Hermocrate veut et que le Ciel ordonne.

(G. Gilbert, *Téléphonte*, II, 4, v. 573-582).

Démochare se montre suprêmement jaloux et sournois. Avec une telle disposition d'esprit, il vient annoncer à Philoclée que comme Téléphonte est mort, il faut à présent se marier avec lui. En dépit de la raison alléguée, son exigence est violemment rejetée par son amante. Aussi ce fils implacable et tortueux oblige-t-il cette femme persécutée à l'épouser, en alléguant, de façon quelque peu abusive, la volonté de son père comme raison inexorable :

Ici mon père règne, et je suis absolu.
 Montrez-vous complaisante à ma pudique flamme,
 Tandis que le respect loge encor dans mon âme,
 Choisissez me voyant maître de votre sort,
 Ou l'Amour ou la haine, ou l'hymen ou la mort.

(III, 2, v. 760-764).

Philoclée ne fait pourtant aucun cas de sa menace et s'entête à choisir la mort (III, 2, v. 768). Au bout du compte, Démochare ne peut pas s'empêcher d'abuser de son autorité : « La mort dans les discours n'est jamais effroyable. / Mais quand elle est présente, elle est épouvantable. / Demain vous quitterez ce mépris, cet orgueil, / Et le trône Royal est plus doux qu'un cercueil. » (v. 769-772). Cette ligne argumentative se référant aux contraintes inexorables du pouvoir durcit à l'extrême la situation présentée.

La scène de la rencontre masculine entre Démochare et Téléphonte se présente comme un pendant¹. Le fils du tyran ne connaît pas la vérité au sujet de l'identité de

¹ Quand Démochare a directement appris de la bouche de Philoclée que c'était Téléphonte qu'elle aimait, il insultait son rival et faisait étalage de son pouvoir : « Serait-ce Téléphonte ? / C'est lui-même, c'est lui, la fureur me surmonte. / Téléphonte, ô bons Dieux ! mon ennemi mortel, / L'horreur de tous les miens, ce brutal, ce cruel, / Qui veut tremper ses mains dans le sang de mon Père, / Quoi, c'est ce furieux, c'est lui qu'on me préfère ? / C'est lui qui cause donc ces dédains, ces froideurs, / Qui vous fait mépriser ma gloire et mes grandeurs ? / Ce fugitif sans biens, ce Prince sans couronne, / Que la fortune laisse et le Ciel abandonne. » ; « Mais qu'il soit votre Époux, et qu'il ait des appas, / Le dessein que j'ai fait ne se changera pas. / Voici mes volontés, et les lois de mon Père, / Demain dès que le jour luira sur l'Hémisphère / Au Temple de Junon je veux être avec vous, / Là nous prendrons les noms et d'Épouse et d'Époux. / Que nul de votre part ne choque mon ennui : / Car un seul mot lâche lui coûterait la vie. / Vous y pourrez songer tout le reste du jour, / Mais pour mon intérêt respectez mon amour. » (G. Gilbert, *Téléphonte*, II, 3, v. 529-538 et. 551-560). Il est très douteux que ce sentiment soit appelé l'amour.

Tyndare-Téléphonte et croit que cet homme a tué le fils de Mérope. Mais il manifeste sa puissance devant son rival même :

Je veux sans différer jouir de tant de charmes,
Je ne suis point ému de soupirs ni de larmes,
Leur pouvoir est bien grand, mais il me doit céder,
De force ou d'amitié je la veux posséder,
Il faut ou qu'elle meure, ou qu'elle soit ma femme.

(G. Gilbert, *Téléphonte*, IV, 6, v. 1329-1333).

Démochare s'obstine face à la femme qu'il convoite en lui donnant le choix de la mort ou du mariage. Avant tout, le rapport de force prédomine : Démochare préfère afficher son mépris de cette femme, plutôt que de lui témoigner de l'amour de façon convaincante : « Philoclée est captive et sujette à mes lois, / Tu sais qu'elle est Esclave, une Esclave est sans choix » (v. 1335-1336). Pour ce jeune potentat, elle n'est toujours qu'une esclave. Il jette à la fin à son rival la parole insultante :

Et l'Hymen dès demain la doit mettre en mes bras,
Elle est dedans Missène [*sic*] et mon Rival là bas,
Pour joindre à ses tourments une fureur jalouse
Des Enfers dans mon lit il verra son épouse.
Il ne peut plus troubler ni mon Père ni moi,
L'un est Amant heureux, l'autre paisible Roi.

(IV, 6, v. 1343-1346).

Il semble que le grand sujet de cette tragédie soit la jalousie d'un homme dont l'amour-propre a été froissé et qui ne possède comme mérite que l'autorité du père, comme le chevalier de Rohan-Chabot qui a tramé une conspiration contre Voltaire en 1725 et dont le complot a définitivement provoqué chez notre auteur le bannissement de la France l'année suivante.

Quant à Téléphonte, qui est en définitive l'autre personnage principal chez Gilbert, il n'apparaît pour la première fois que dans la troisième scène du quatrième acte. Bien sûr, il est venu à Mycènes pour venger son père de l'affront reçu, mais à mesure qu'il affermit sa résolution, il se souvient que Démochare a l'intention de lui enlever Philoclée. Il se laisse donc emporter par la jalousie et la fureur :

Je dois aller trouver cet orgueilleux Rival,
Est-il quelque supplice à mon supplice égal ?
Pourrais-je commander à ma fureur jalouse ?
Il veut faire un outrage à ma pudique épouse.
Ce brutal suit son père, il l'imite aujourd'hui,

Il veut ravir l'honneur et la femme d'autrui,
Il veut que dès demain un fatal Hyménée
M'enlève la beauté que le Ciel m'a donnée.

(G. Gilbert, *Téléphonte*, IV, 5, v. 1223-1230).

Téléphonte oublie complètement son devoir à cause de la passion de jalousie. Et quand il a vu quelqu'un s'approcher de lui, il s'aperçoit qu'il lui faut se calmer. Mais l'amant de Philoclée tâche d'apaiser ainsi son transport : « Je l'aperçois qui vient, dissimule mon âme, / Oublions un instant et l'amour et ma femme. » (IV, 5, v. 1237-1238). En comparaison de la passion anormale de Démochare pour Philoclée, l'amour de Téléphonte pour la même femme est raisonnable et apparaît comme mesuré. Cependant, il semble qu'il soit un peu étranger de traiter la vengeance pour son père et l'amour pour son amante sur le même pied. Avant tout, après cette scène, il n'apparaît qu'en deux scènes (IV, 6 et V, 4). Téléphonte cède donc la place de personnage principal à Démochare. Naturellement, la cause de cette prééminence tient beaucoup aux scènes où le fils abominable d'Hermocrate manifeste sa jalousie folle¹.

b) La jeune fille chez La Chapelle, La Grange-Chancel et Clément

Nous avons examiné le *Téléphonte* de Gilbert à propos de la scène amoureuse, mais nous allons aussi parcourir brièvement les points particuliers d'autres *Méropes*. Dans *Téléphonte* de La Chapelle, le héros éponyme qui ne sait pas qu'Ismène, fille d'Hermocrate, est à Mycènes, déplore continuellement qu'elle lui ait été enlevée. Tyrène, son gouverneur, lui donne donc le conseil d'oublier son amour qui affaiblit sa résolution de venger son père Cresfonte d'un affront (La Chapelle, *Téléphonte*, II, 1). Lorsque Téléphonte voit Hermocrate, qui croit que ce jeune inconnu a frappé le fils de Mérope, se réjouir de ce meurtre, il demande au tyran d'épouser sa fille pour que la vengeance tourne à son avantage (II, 2). Cependant, cette femme, que Téléphonte a vue, était justement Ismène ; aussi ce jeune homme apprend-il malheureusement dans le même temps qu'elle était la fille d'Hermocrate (II, 3). Il en résulte qu'il est tourmenté par un conflit entre le désir de vengeance et le désir de mariage avec la fille

¹ Au sujet de la complexité d'*Amasis*, H. Lion s'exprime ainsi en comparant avec la *Méropes* de Voltaire : « De ce qu'il n'y a point dans *Méropes*, comme dans *Amasis* ou dans *Gustave Wasa*, un enchevêtrement inimaginable d'événements défiant tout résumé, et un encombrement inouï de personnages dont beaucoup pourraient ne pas quitter les coulisses, il en conclut vite qu'elle est à la grecque. » (H. Lion, p. 159).

de l'usurpateur (II, 4-5 : III, 6 : IV, 1-2). Enfin, bien qu'il révèle son véritable nom à Ismène qui l'oblige à lui confier la vérité, après cet aveu il l'implore de le sacrifier à son gré pour ne pas l'attrister à cause de la vengeance exercée sur le père de son amante. Il oublie complètement son devoir pour Cresfonte (III, 4). Ainsi, Tyrène réprimande encore une fois Téléphonte sur sa faiblesse et lui demande de renoncer totalement à sa passion pour Ismène (IV, 1). D'un autre côté, Ismène, qui a découvert la vérité, s'érige en intermédiaire entre son père et son amant (III, 4 et 6 : IV, 2 et 5).

La Grange-Chancel a composé *Amasis* en 1702. Comme Voltaire le disait déjà, cette pièce appartient à la série de *Mérope*. Sésostris, fils de Nitocris qui est la reine d'Égypte et la veuve d'Apriès, est fougueux et s'enflamme d'ardeur de vengeance. Mais, en même temps il tombe passionnément amoureux d'Arthénice, fille de Phanès. Ce dernier, qui était autrefois le sujet fidèle de Nitocris, est à présent favori d'Amasis qui a assassiné son maître. Cependant, en réalité Phanès a simplement et superficiellement des relations intimes avec Amasis pour tromper le tyran. Car, le père d'Arthénice a l'intention de punir l'usurpateur pour avoir tué Nitocris afin de jurer fidélité au feu roi. Et Sésostris demande à Phanès de l'aider à venger son père. Cependant, son but était non seulement le trône, mais aussi le mariage avec sa fille. Confronté à une telle proposition, Phanès la refuse en lui disant : « Ma fille ! hé quoi, Seigneur, par un servile espoir, / Croyez-vous m'exciter à faire mon devoir ? » (La Grange-Chancel, *Amasis*, I, 1, v. 119-120). Ce père ne comprend ni ne sait pourquoi le prince aime une telle fille de condition servile. Phanès se sent donc trompé. De plus, Sésostris s'est d'abord présenté sous le nom de Psamménite, fils de Ladice, qu'autrefois Amasis a aimée et éconduite pour l'amour de la reine. En réalité, bien que Sésostris ait déjà assassiné Psamménite qui est le vrai fils du tyran, celui-ci le considère comme fils de la première épouse en vertu des deux preuves matérielles : l'une est l'anneau que Sésostris a pris à Psamménite ; l'autre est le fer qui est regardé comme celui du fils de Nitocris que lui-même prétend avoir tué (I, 3).

Avant tout, la galanterie la plus particulière de cette pièce est qu'Amasis aussi aime Arthénice, pas Nitocris, veuve du roi précédent qu'il a assassiné (La Grange-Chancel, *Amasis*, I, 4-5 : II, 5 : IV, 6 : V, 6). C'est-à-dire que, pour Sésostris, ce tyran est non seulement le meurtrier de son père, mais aussi un rival en amour. Toutefois, comme cette fille a eu le coup de foudre pour Sésostris-Psamménite, elle refuse la

passion d'Amasis et déplore la proposition du mariage avec lui (I, 6-7 : II, 6 : IV, 7 : V, 2). Au reste, quand Nitocris a demandé à Arthénice de l'aider à punir l'assassin de son fils, cette amante est tourmentée par le devoir dont elle est chargée d'assassiner son amant (III, 7-8)¹. Dans les mêmes pièces de Gilbert et de La Chapelle aussi, apparaît la jeune femme qui aime le fils de la reine. Toutefois, chez Gilbert, la passion de Philoclée pour Téléphonte est si violente qu'elle se croit plus malheureuse que Mérope. Cette amante l'avoue directement à la reine qui est la mère de son amant : « [Philoclée] Je souffre plus que vous. // [Mérope] Ah ! je crains pour mon fils. // [Philoclée] Et moi pour mon époux. » (G. Gilbert, *Téléphonte*, II, 1, v. 319-320). De plus, Philoclée croit obstinément que Téléphonte est mort et elle déplore cette mort de façon violente. Et lorsque Tyrène, confident de Téléphonte, a vu l'expression intense de la tristesse de Philoclée, il est stupéfait de cette attitude inattendue. Le confident raisonne Philoclée : « Aveuglement d'Amour ! / Le Prince en quelque lieu respire encore le jour : / Mais votre désespoir un cercueil lui prépare. » (III, 4, v. 863-865). De même, dans le *Téléphonte* de La Chapelle, Ismène, héroïne et fille d'Hermocrate, est prise de passion amoureuse. Elle aime Philoxène qui est en réalité Téléphonte, mais comme elle ne connaît pas cette véritable identité, elle s'irrite contre son amant qui hésite à se marier avec elle (La Chapelle, *Téléphonte*, II, 4). En comparaison de la même femme de la pièce de Gilbert [Philoclée] et de celle de La Chapelle [Ismène], Arthenice est fragile, sensible et délicate.

Enfin, nous examinerons l'intrigue de la galanterie dans la *Mérope* de Clément qui a été représentée en 1749, c'est-à-dire, après sept ans de celle de Voltaire. Ismène, fille d'Euristhène, sait que le fils de Mérope est son fiancé. Mais elle aime passionnément un jeune homme Égisthe-Cresfonte qui a sauvé sa vie. De plus, bien qu'elle comprenne que ce bienfaiteur s'appelle Égisthe, elle ignore que le nom « Égisthe » est celui du fils de Mérope. Et quand elle a rencontré la mère de son fiancé, d'abord elle dit ainsi à la reine qui déplore le malheur de son fils : « Mérope ainsi que moi, s'en était arrachée ; / Elle n'eût pas conçu le plus grand des malheurs, / À perdre une Couronne et de viles

¹ H. Lion porte un jugement sur *Mérope* en considérations des relations entre celle de Voltaire et les autres pièces : « C'est de plus, vu l'époque où elle parut, une tragédie originale. Et elle est telle, non seulement parce que, malgré un certain air de famille avec *Andromaque*, ou *Ériphyle*, ou aussi *Amasis* et *Électre* elle est très différente de toutes ces tragédies, inférieure à la première et infiniment supérieure aux autres, mais encore parce que c'est, ne l'oublions pas, une tragédie sans amour. » (H. Lion, p. 168-169).

grandeurs. » (P. Clément, *Méropé*, II, 2, v. 460-462). Ismène confond la douleur de la fiancée avec celle de la mère. Ainsi, Méropé lui répond : « Nos maux sont différents. » (v. 463). Cependant, aux yeux de la jeune fille, sa propre peine est plus grave que celle de la reine. D'ailleurs, dans la tête d'Ismène, il n'y a plus l'amour pour Égisthe qui est déjà considéré comme mort. Elle est hardie à avouer sa passion pour un autre amant à la mère de son fiancé :

Ah ! le mien est extrême.
 Cet Amant que je fuis, ce bienfaiteur que j'aime,
 De mon sort, qu'il ignore, accuse la rigueur,
 Me cherche, me regrette, et se peint ma douleur ;
 Désespéré de vivre et de m'avoir perdue,
 Fuyant l'affreux séjour qui m'offrait à sa vue,
 Abandonnant ses Dieux, son Père, son Pays,
 Traîne ses jours errants ainsi que votre fils.

(II, 2, v. 463-470).

Ismène continue à souligner la gravité de la tristesse de son amour pour ce jeune homme inconnu sans tenir compte de la peine de la mère. De même, quand Méropé, qui considérait Égisthe comme l'assassin et ne savait pas encore qu'il était son propre fils, était sur le point de le punir, Ismène vient l'empêcher de frapper son bienfaiteur en s'écriant ainsi : « Cher Égist[h]e ! » (IV, 5, v. 1092). Par ce nom prononcé de la bouche d'Ismène, Méropé apprend que ce jeune homme était son propre fils, mais son amante continue : « [Ismène] Oui, je l'aimai, c'est lui, je l'arrache à vos coups : / Punissez-moi. // [Méropé] Qu'entends-je ? Ô Ciel ! Quoi ? Cet Égist[h]e ! ... // [Ismène] Le voilà. Contre vous dans un moment si triste / J'ose encor le défendre. » (v. 1094-1097). Comme Ismène ne s'aperçoit pas encore que le nom « Égisthe » est justement celui du fils de la reine, celle-ci le défend de nouveau : « Cruelle, ouvrez les yeux, et voyez où vous êtes : / Voyez, tremblez ; ces murs, ces voûtes indiscrètes, / Ces marbres odieux font retentir vos cris. / Voulez-vous donc toujours perdre un malheureux fils ? » (v. 1115-1118). Quoiqu'Ismène eût dû épouser le fils de Méropé, cette jeune fille, qui ne sait pas que ce bienfaiteur est en réalité Égisthe, essaie désespérément de le sauver face à la l'hostilité de la mère de son fiancé. En revanche, quant à Égisthe-Cresfonte, il apparaît pour la première fois dans la première scène du quatrième acte. Il soupire à propos d'Ismène, qui lui est ravie par Polifonte, et celui-ci vagabonde pour chercher son amante (IV, 1). En réalité, ces deux amoureux sont fiancés par la promesse faite entre Méropé et Euristhène, roi de Raconie. Mais Égisthe ne sait pas qu'il est le fils de

la reine et que le père de son amante est Euristhène. De même, elle l'aime comme bienfaiteur de sa vie. Autrement dit, en s'aimant ils ne connaissent pas réciproquement leur rang (III, 8). Et dès qu'Égisthe a retrouvé Ismène, il épanche sa tristesse et lui dit regretter de ne pas avoir pu la voir jusqu'ici (IV, 2). Dans la *Méropé* de Clément aussi, la galanterie se dessine donc avec netteté comme celle de Gilbert, de La Chapelle et de La Grange-Chancel.

4) *Électre*

a) Voltaire et Crébillon

Avant que nous examinions la critique de Voltaire contre l'*Électre* de Crébillon, il importe de saisir les relations entre les deux auteurs. Car, en dépit du fait que Crébillon fût émule ou l'objet de l'attaque de notre auteur, il est indéniable que l'influence de l'auteur d'*Électre* était grande pour lui. Voltaire lui reconnaissait du mérite aussi :

J'ai défendu à mon esprit d'être satirique, et il est impossible à mon cœur d'être envieux. J'en appelle à l'auteur de *R[h]adamiste* et d'*Électre*, qui par ces deux ouvrages m'inspira le premier le désir d'entrer quelque temps dans la même carrière : ses succès ne m'ont jamais coûté d'autres larmes que celles que l'attendrissement m'arrachait aux représentations de ses pièces ; il sait qu'il n'a fait naître en moi que de l'émulation et de l'amitié. (*Alzire*, « Discours préliminaire », éd. T. E. D. Braun, *OC*, t. 14 [1989], p. 122-123).

Cet auteur a exercé une influence réelle sur le jeune Voltaire qui aspirait à devenir auteur dramatique. Notre poète l'appelait souvent « maître ». Quand il a fait le discours de réception à l'Académie française en 1746, il accorde à Crébillon une estime semblable : « Le théâtre, je l'avoue, est menacé d'une chute prochaine ; mais au moins je vois ici ce génie véritablement tragique qui m'a servi de maître quand j'ai fait quelques pas dans la même carrière » (*Discours de réception à l'Académie*, éd. K. Racevskis, *OC*, t. 30A [2003], p. 30-31 ; nous soulignons). De plus, Voltaire avait conduit Ribou, acteur, à s'exprimer ainsi avant la représentation d'*Oreste* :

Messieurs, l'auteur de la tragédie que nous allons avoir l'honneur de vous donner n'a point la vanité téméraire de vouloir lutter contre la pièce d'*Électre*, justement honorée de vos suffrages, encore moins contre son confrère qu'il a souvent appelé son maître, et qui ne lui a inspiré qu'une noble émulation, également éloignée du découragement et de l'envie ; émulation compatible avec l'amitié, et telle que doivent

la sentir les gens de lettres. (*Oreste*, « Discours », *OC*, t. 31A, p. 524 ; nous soulignons).

En 1759 aussi, il parle de son rival : « celle [l'épître dédicatoire de *Catilina*] que vous reçûtes de M. Crébillon, mon confrère à l'Académie, et mon premier maître dans un art que j'ai toujours aimé, fut un monument de sa reconnaissance » (*Tancrede*, « À Madame la marquise de Pompadour », éd. J. S. Henderson et T. Wynn, *OC*, t. 49B [2009], p. 127 ; nous soulignons). Doit-on considérer que le respect de Voltaire à l'égard de ce poète désormais âgé était sincère ? Bien sûr, c'est ironiquement que Voltaire avait jusqu'alors appelé Crébillon « mon maître ». En 1760, Voltaire confie clairement son sentiment aux d'Argental : « Crébillon mon maître. Bonne plaisanterie, que Fréron prend pour du sérieux. Il faut pourtant ne pas trop changer ce que Madame la marquise [Pompadour] a approuvé. Voulez-vous : *que j'ai regardé comme mon maître* ? Politesse ne coûte rien et fait toujours un bon effet¹. » L'attitude de notre auteur envers Crébillon est très malveillante et très calculatrice. L'appellation de « mon maître » n'est qu'un titre honorifique d'apparence. Cependant, qu'est-ce qui s'est passé au niveau de l'estime réciproque entre les deux auteurs ? H. Lion donne son avis sur leur relation en mentionnant les événements qui se sont produits entre Voltaire et Crébillon. Ainsi, nous allons examiner l'évolution de leur rapport selon les réflexions de ce critique. Nous pourrions saisir le changement de la disposition d'esprit de Voltaire envers son rival et entrevoir les véritables intentions de notre auteur qui considérait continuellement ce vieil auteur comme un ennemi.

H. Lion pense que la première cause de l'hostilité de Voltaire envers Crébillon provient du rôle de censeur qu'il s'assigne dans la seconde édition du *Temple du goût* de 1735². Puis, l'interdiction par Crébillon des représentations de *Mahomet* de 1742 et de *La Mort de César* de 1743 a accru de plus en plus de la rancune dans le cœur de Voltaire. Enfin, quand ce censeur a permis la représentation de la parodie de *Sémiramis* aux Comédiens italiens, la haine de notre auteur atteint son stade ultime et définitif

¹ Lettre au comte et à la comtesse d'Argental, 26 novembre 1760, *GC*, t. VI (1980), p. 106 [n° 6340 (D9425)].

² Cependant, P. O. LeClerc ne considère pas la cause de l'antipathie voltairienne comme la censure du *Temple du goût* : « Voltaire had totally eclipsed the older poet by 1740, had established himself as the dominant tragic poet of the age, and considered Crébillon less a rival than a predecessor. Nor can it be traced to Crébillon's early activities as a censor since these had not significantly affected the publication of Voltaire's works ; indeed, he was the censor preferred by Voltaire for the *Temple du goût* in 1733. The quarrel therefore must have been sparked sometime after 1740 ». P. O. LeClerc, *Voltaire and Crébillon père : history of an enmity*, repris dans *SVEC*, 115 (1973), p. 39.

(H. Lion, p. 176 et 185). La parodie, que ce commentateur cite ici, est la *Sémiramis* de Bidault de Montigny qui a commencé à écrire à partir du 20 septembre 1748. I. Degauque aussi dit sur ce point : « Crébillon père, ennemi du philosophe, ayant malignement laissé passer la parodie, Voltaire doit faire vite. Il soupçonne le roi et sa favorite de vouloir lui nuire et de rehausser par compensation le prestige du vieil auteur tragique. » (I. Degauque, p. 282). L'attitude, que Crébillon a prise à titre de censeur, a causé la méfiance dans le cœur de notre auteur. Celui-ci doute que non seulement Louis XV mais aussi la marquise de Pompadour ne s'allient avec Crébillon et il craint qu'ils ne trament tous les trois un complot contre lui-même. I. Degauque et H. Lion considèrent l'affaire de *Sémiramis* comme la cause la plus importante de l'inimitié de Voltaire contre ce vieil auteur¹. Et après que H. Lion a comparé *Sémiramis*, *Oreste* et *Rome sauvé* de notre dramaturge avec des pièces comparables de Crébillon âgé, il s'exprime : « Nous dirons simplement que Voltaire a lutté contre Crébillon et le romanesque et la galanterie fade de ses tragédies » (H. Lion, p. 218). Le premier a écrit trois pièces pour détruire les scènes galantes du dernier. À la fin, H. Lion ajoute que le blâme violent de Voltaire envers son ennemi provient d'un sentiment de violente jalousie :

Crébillon meurt (14 juin 1760) et Voltaire ne désarme pas, jaloux des honneurs qu'on rend à son rival mort et de l'empressement avec lequel académiciens, comédiens et gens de lettres assistent soit à ses funérailles soit aux services funèbres. Que devient cette jalousie quand Louis XV ordonne de faire, aux frais de sa cassette, un tombeau de marbre à son poète favori ! Alors et comme pour mêler sa voix au concert de louanges qui célèbrent la mémoire de l'auteur de *Rhadamist[h]e*, il compose un *Éloge de Crébillon*, éloge moins élogieux que satirique, finement et malicieusement écrit. (p. 311).

Les louanges et le respect du public contemporain à l'adresse de Crébillon avaient

¹ Sur ce point aussi, P. O. LeClerc s'exprime : « Voltaire had begun composing his first attack on one of Crébillon's plays, *Sémiramis*, as early as May 1764 [...]. Moreover, the decision must have been made during a period in which Voltaire's position at court was still relatively secure. Already historiographer of France, Louis XV had favoured his election to the Académie Française in May 1746 and appointed him *gentilhomme ordinaire* in December of the same year. [...] Voltaire's decision to fight Crébillon publicly and in a manner traditional to the French theatre could not possibly have resulted from the censor's return to favour ; instead, it was the direct result of Crébillon's refusal to approve *Mahomet* and the *Mort de César*. Voltaire was never jealous of Crébillon ; but he was conscious of his own worth and could not but be enraged when a poet of such inferior talent could interfere capriciously with the production of his tragedies. It was indignation, not envy, that put his pen to work, and all the court intrigues that followed only deepened his animosity toward Crébillon and increased his desire for revenge. » P. O. LeClerc, *op. cit.*, p. 59-60.

violemment dépité notre poète jusqu'alors. Au reste, après la mort de son ennemi, sa jalousie est devenue plus intense dans son cœur et l'a conduit à écrire l'œuvre qui a calomnié ironiquement le rival défunt. À propos d'un tel comportement voltairien sans pitié, même d'Alembert le lui reprocha dans une lettre :

Qu'est-ce qu'un *Éloge de Crébillon*, ou plutôt une satire sous le nom d'éloge, qu'on vous attribue ? Quoique je pense absolument comme l'auteur de cette brochure sur le mérite de Crébillon, je suis très fâché qu'on ait choisi le moment de sa mort pour jeter des pierres sur son cadavre ; il fallait le laisser pourrir de lui-même, et cela n'eût pas été long. (D'Alembert, lettre à Voltaire, 8 septembre 1762, *M*, t. 42 (1881), p. 231).

La réprobation d'Alembert contre Voltaire témoigne du degré atteint par la jalousie ressentie à son égard et à quel point celle-ci se trouvait enracinée et à quel point sa conduite était jugée impitoyable ainsi qu'inhumaine¹.

Cependant, il est étrange que ce soit à partir de la composition d'*Oreste* que Voltaire ait surtout commencé à attaquer personnellement son ennemi. Certes, notre auteur s'opposait très souvent et partout à l'introduction de la scène galante et il connaissait bien sûr *Électre* de Crébillon. Mais il ne blâmait pas spécialement, ni la galanterie de cette pièce, ni celle de ses autres tragédies, jusque vers 1750. En réalité, à mesure que nous examinons la critique de Voltaire, nous découvrons notre poète admirer la dramaturgie de son rival aussi. Ainsi, c'est seulement à ce moment et sur ce point que nous pouvons porter un vrai jugement sur la critique de Voltaire contre Crébillon. En outre, nous avons constaté que la source de la haine de notre poète a été provoquée par l'autorisation de la représentation de la parodie de *Sémiramis* ; toutefois, depuis lors, son ressentiment se porte particulièrement sur la galanterie des tragédies de Crébillon et non plus vers son attitude envers notre auteur². Si nous tenons

¹ Marmontel se souvient des relations de cette époque-là entre Voltaire et Crébillon en traitant leurs pièces sujettes à comparaison. J.-F. Marmontel, *Mémoires*, 1^{er} vol., liv. IV, in *Œuvres complètes de Marmontel*, t. I, éd. A. Morellet et R. de Chazet, Paris, chez Verdière, 1818, p. 258-263.

² Mais quand Voltaire avait créé *Brutus*, il avait blâmé Crébillon de son comportement envers lui : « M. de Crébillon avait été trouver M. de Chabot [le chevalier de Rohan], et avait fait le complot de faire tomber *Brutus*, que je ne veux pas leur en donner le plaisir. » Lettre à Thieriot, janvier 1730, *GC*, t. I, p. 248 [n° 245 (D371)]. H. Lion commente cette parole : « Cette accusation de Voltaire contre Crébillon n'est qu'un accès de mauvaise humeur de la part de notre poète. Crébillon et lui étaient alors dans les meilleurs termes. » (H. Lion, p. 46). De plus, Desnoiresterres fait mention du tempérament de Crébillon : « Nature indolente, paresseuse, inhabile à l'intrigue, Crébillon n'était pas homme à enchevêtrer, en dehors de ses tragédies, des trames aussi noires. » G. Desnoiresterres, *Voltaire et la société française au XVIII^e siècle*, t. 1 (1867), « La jeunesse de Voltaire », *op. cit.*, chap. XI, p. 414-415.

compte de ces faits, un tel changement d'attitude ne vient-il pas de l'émulation portée avec le dramaturge plutôt que la jalousie et la rancune envers lui ? Naturellement, Voltaire doit avoir eu des mécontentements au sujet de la dramaturgie de Crébillon jusque-là aussi. Mais il est difficile de penser que cette affaire ait forcé notre auteur à fabriquer subitement des critiques sévères que nous puissions trouver à partir de la composition d'*Oreste*. C'est-à-dire que de tels blâmes existaient originellement chez Voltaire, lors même qu'il ne les aurait pas exprimés publiquement jusqu'ici¹. Partant, ce qui importe, lorsque nous lisons sa critique contre Crébillon, est de la traiter de manière impartiale en mettant à part les jalousies de notre auteur. Son jugement sur les pièces tragiques de son adversaire, qui ne vient pas du mécontentement causé par des sentiments de jalousie et de haine, correspond à un constat justifié de la dramaturgie de Voltaire. En tout cas, il est indéniable que Crébillon était omniprésent de manière obsédante et excitait toujours la volonté créatrice de notre auteur. Dans ce sens, pour lui, l'existence de ce vieil auteur était importante. Dès lors, nous allons poursuivre l'examen et la critique de Voltaire concrètement contre *Électre* de Crébillon, que Voltaire accuse violemment.

b) L'*Électre* de Crébillon

i) La réprobation persistante de Voltaire

En 1749, Voltaire exprime d'abord un mécontentement violent au sujet d'*Électre* de Crébillon dans la lettre à d'Argental : « Savez-vous que c'est un homme qui trouve *Électre* détestable ? Il pense comme Boileau s'il écrit comme lui. *Électre* amoureuse² ! » Dans cette tragédie de Crébillon, il y a deux intrigues de la galanterie. D'un côté, c'est celle d'*Électre* et d'*Itys*, fils d'*Égisthe* ; de l'autre c'est celle d'*Oreste* et d'*Iphianasse*, fille du même roi. C'est-à-dire que s'aiment des enfants de deux familles qui doivent originellement se haïr. Ces épisodes galants affaiblissent le sujet de la pièce qui est la vengeance. Voltaire critique Crébillon de négliger la pièce

¹ À propos de l'époque, où Voltaire a rencontré Crébillon pour la première fois, et du caractère de l'ennemi voltairien, P. O. LeClerc dit en citant M. Pellisson : « Voltaire seems to have first met Crébillon in 1716 or 1717. But Pellisson tells us that Crébillon little endeared himself to his patrons, for "par son insouciance, ses fantaisies dépensières, sa paresse, son goût excessif pour le plaisir, il finit par laisser les meilleures volontés" ». P. O. LeClerc, *op. cit.*, p. 26. Voir M. Pellisson, *Les Hommes de lettres au XVIII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1911, p. 169.

² Lettre au comte et à la comtesse d'Argental, 28 août 1749, *GC*, t. III, p. 93 [n° 2479 (D3995)].

grecque : « il faut n'avoir jamais lu ni le texte ni la traduction de Sophocle, pour oser dire qu'elle [Électre] songe plus à venger ses propres injures, que la mort de son père. » (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 586). La pièce française insiste plus sur le ressentiment d'Électre face à une situation malheureuse, qu'à la vengeance de l'assassin d'Agamemnon. Voltaire ajoute, pour prouver l'ignorance de cet auteur à propos de la tragédie de Sophocle :

Qu'on dise après cela que si on avait quelque chose à imiter de Sophocle, ce ne serait certainement pas son *Électre*. Qu'on appelle ce prince de la tragédie *Grec babillard*, il résulte de ces invectives que l'art de Sophocle est inconnu à celui qui tient ce discours, ou qu'il n'a pas daigné travailler assez son sujet pour y parvenir, ou enfin que tous ses efforts ont été inutiles, et qu'il n'a pu y atteindre. (p. 588).

Voltaire blâme non seulement son ignorance, mais aussi son manque de talent. Enfin, notre auteur attaque la propre personnalité même : « Il n'appartient qu'à l'ignorance et à la présomption [...], de dire qu'il n'y a rien à imiter dans les anciens » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », OC, t. 31A, p. 410). Le rapport entre Voltaire et la tragédie grecque est trop intime pour pardonner le crime commis par cet auteur. Aussi, sa critique se concentre-t-elle sur la relation de la galanterie avec le théâtre de la Grèce : « Pourquoi Électre amoureuse aurait-elle eu un meilleur succès à Athènes? » (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 585). En réalité, sa pièce est tellement remplie de scènes galantes que le thème originel de la Grèce est perdu. Voltaire ne croit pas du tout que des Athéniens acceptent la pièce telle qu'elle est. Mais à propos de l'amour d'Électre, Crébillon s'exprimait ainsi, quarante ans plus tôt :

J'ai bien un autre procès à soutenir contre les zélateurs de l'antiquité, plus considérable selon eux, plus léger encore selon moi que le précédent ; c'est l'amour d'Électre ; c'est l'audace que j'ai eue de lui donner des sentiments que Sophocle s'est bien gardé de lui donner. Il est vrai qu'ils n'étaient point en usage sur la scène de son temps, que, s'il eût vécu du nôtre, il eût peut-être fait comme moi¹.

¹ P. J. Crébillon, *Électre*, « Préface », in *Œuvres de Crébillon*, t. 1, Paris, P. Didot l'aîné, 1812, p. 184-185. M. Soulatges fait remarquer le trait caractéristique de la dramaturgie de Crébillon en citant un autre passage de la « Préface » d'*Électre* (p. 183) : « “Se louer ou se plaindre du public, style ordinaire des préfaces. Jamais auteur dramatique n'eut une plus belle occasion de suivre un usage que la vanité de ses confrères a consacré dès long-temps. En effet, je sais peu de pièces dont on ait parlé plus diversement que celle-ci ; et il n'y en a peut-être point qui ait mieux mérité tout le bien et tout le mal qu'on en a dit. Mes amis d'une part, les critiques de l'autre, ont outré la matière sur cet article. C'est donc aux gens *indifférents* que ceci s'adresse, puisque ce sont ceux, qui doivent être précisément à notre égard ce qu'on appelle public.” On ne peut mieux, fondant son théâtre sur l'instant du spectacle et distinguant un “vrai” d'un “faux” public, signifier leur indésirable présence à ceux qui font de l'analyse dramatique un acte

Crébillon a volontairement introduit de la galanterie entre la fille de Clytemnestre et le fils d'Égisthe dans sa pièce. Il n'éprouve aucuns remords pour cet acte intrépide qui risque de dégrader l'autorité de Sophocle¹. Plutôt, l'auteur français a la hardiesse de prétendre même que celui de la Grèce aussi aurait fait la même chose, s'il était né en France du dix-huitième siècle. Bien sûr, Voltaire ne lui permet pas cette opinion arrogante. Notre auteur compare d'abord Électre française avec celle de trois tragédies grecques en citant la parole d'Horace (*Art poétique*, v. 123) :

Électre n'est point amoureuse chez les trois tragiques grecs ; en voici les raisons : les caractères étaient constatés, et comme consacrés dans les tragédies de Sophocle, d'Euripide et d'Eschyle, parce que les caractères étaient constatés chez les anciens. Ils ne s'écartaient jamais de l'opinion reçue : *Sit Medaea ferox invictaque* [Que Médée soit farouche et indomptable], etc. (*Dissertation sur les Électre, OC*, t. 31A, p. 584).

Voltaire exprime son opinion sur le caractère des personnages. Il est nécessaire que des auteurs obéissent à leur tempérament qui est déjà connu en général par le public. Ensuite, afin de justifier cette assertion, notre auteur cite le caractère de quelques personnages à titre d'exemple :

Électre ne pouvait pas plus être amoureuse que Polyxène et Iphigénie ne pouvaient être coquettes, Médée douce et compatissante, Antigone faible et timide. Les sentiments étaient toujours conformes aux personnages et aux situations. Un mot de tendresse dans la bouche d'Électre aurait fait tomber la plus belle pièce du monde, parce que ce mot aurait été contre le caractère distinctif et la situation terrible de la fille d'Agamemnon, qui ne doit respirer que la vengeance. (p. 584-585).

Le tempérament des personnages, qui est contraire à celui qu'ils doivent originellement avoir, détruit non seulement leur image, mais aussi la valeur de cette tragédie par elle-même. Dix ans plus tard aussi, Voltaire répète :

critique *a posteriori*, disjoint du temps de la représentation et averti de ce fait des "erreurs" de l'affect. ¶ Cette éviction de la critique savante du champ de l'analyse dramatique, analyse ramenée à la seule réception d'un plaisir théâtral d'ordre "intuitif", nous semble d'autre part également inscrite dans l'esthétique propre et singulière du théâtre de Crébillon. » M. Soulatges, « Crébillon père *fossoyeur* de la tragédie classique ? », *Tragédies tardives*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 41-42.

¹ M. Mat-Hasquin émet son idée sur le rôle de la Grèce antique au dix-huitième siècle : « Ainsi, le rêve hellénique du siècle des Lumières est-il à la fois le prolongement du classicisme et une rupture avec le passé, une contestation du présent. [...] se développe un mouvement de contestation de l'esthétique et de la pensée classiques qui réinterprète l'antiquité grecque en fonction d'idéaux et d'objectifs nouveaux. Au dix-huitième siècle, la Grèce antique est un mythe contradictoire, utilisé à la fois par les conservateurs et par les novateurs, par la tradition et par la révolution. » (M. Mat-Hasquin, p. 49).

On ne parle d'amour dans cette pièce que pour en parler. C'est une grande faute, il faut l'avouer, d'avoir rendu amoureuse cette Électre âgée de quarante ans, dont le nom même signifie *sans faiblesse*, et qui est représentée dans toute l'antiquité, comme n'ayant jamais eu d'autres sentiments que celui de la vengeance de son père. (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Électre* », *OC*, t. 56A, p. 302).

Le caractère inflexible d'Électre, qui ne pense qu'à se venger de Clytemnestre ainsi que d'Égisthe, est démoli par son amour étranger à son caractère. Mais la critique de Voltaire ne cesse pas de finir. En fustigeant une telle Électre amoureuse, il reproche à Crébillon d'avoir rendu Oreste amoureux aussi dans la pièce la plus tragique :

Électre amoureuse du fils d'Égisthe, assassin de son père, séducteur de sa mère, persécuteur d'Oreste, auteur de tous ses malheurs ; Oreste amoureux de la fille de ce même Égisthe, bourreau de toute sa famille, ravisseur de sa couronne, et qui ne cherche qu'à lui ôter la vie, auraient l'un et l'autre échoué sur le théâtre d'Athènes. Ce double amour aurait eu nécessairement le plus mauvais succès. (*Dissertation sur les Électre*, *OC*, t. 31A, p. 588-589).

Si l'on réfléchit aux sentiments acharnés des enfants dont le père a été assassiné, il est impossible qu'ils tombent amoureux des enfants du responsable de leur malheur. Ces épisodes ne sont qu'une injure contre les Grecs¹. Puis, Voltaire imagine les sentiments de la nation grecque au sujet d'une tragédie ainsi défigurée. L'introduction de la galanterie des deux orphelins d'Agamemnon est un facteur de détérioration :

Vainement on aurait dit en faveur du poète, que plus Électre est malheureuse, plus elle est aisée à attendrir ; le peuple d'Athènes aurait répondu que plus Oreste et Électre sont malheureux, moins ils sont susceptibles d'un amour puéril et insensé, qu'ils sont trop occupés de leurs infortunes et de leur vengeance pour s'amuser à lier une partie carrée avec les deux enfants du bourreau d'Agamemnon et de leurs plus implacables ennemis. Ces amants transis auraient fait horreur à toute la Grèce, et le peuple aurait prononcé sur le champ contre une fable aussi absurde et aussi déshonorante pour le destructeur de Troie et pour toute la nation. (p. 588-589).

Les émotions de tels personnages amoureux, qui n'ont en soi aucun rapport avec la tragédie de la vengeance, n'avaient jamais pu émouvoir les Grecs, tant s'en faut. Elles

¹ J.-J. Rousseau aussi prétend que la tragédie grecque n'avait aucun rapport avec la galanterie dans la note de la *Lettre à d'Alembert* : « Les Grecs n'avaient pas besoin de fonder sur l'amour le principal intérêt de leur tragédie, et ne l'y fondaient pas, en effet. La nôtre, qui n'a pas la même ressource, ne saurait se passer de cet intérêt. » (J.-J. Rousseau, « Note » de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* [désormais *Lettre à d'Alembert*], in *Œuvres complètes*, t. V, « Écrits sur la musique : La langue et le théâtre », éd. B. Gagnebin et J. Rousset, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 26).

avaient suscité leur indignation devant l'outrage. À la fin, Voltaire s'explique à propos des caractères d'Électre et d'Oreste dans son *Oreste* : « Il [Voltaire] a représenté Électre et son frère toujours occupés de leur douleur et de la vengeance de leur père, et n'étant susceptibles d'aucun autre sentiment. C'est précisément le caractère que Sophocle, Eschyle et Euripide leur donnent » (p. 593). Il se vante d'avoir conservé fidèlement le sujet grec en se passant de la galanterie inutile qui aurait avili le rôle des personnages.

ii) Les enfants amoureux d'Agamemnon et d'Égisthe

Nous allons examiner à présent en quoi la pièce de Crébillon est différente des pièces grecques¹. Dans la première scène du premier acte, Électre a déjà le cœur troublé entre l'amour et le devoir :

Allons à ces autels, où m'attend son époux [Égisthe],
Immoler avec lui l'amant qui nous outrage :
C'est là le moindre effort digne de mon courage.
Je le dois... D'où vient donc que je ne le fais pas.
Ah ! si c'était l'amour qui me refînt le bras !

(P. J. Crébillon, *Électre*, I, 1, v. 36-40).

Égisthe, avec l'aide de Clytemnestre, oblige Électre à se marier avec Itys (I, 5, v. 185-200 ; 6, v. 243-252), et de plus, dans cette pièce, cet usurpateur pensera à forcer Oreste, qu'il prend pour Tydée, à épouser Iphianasse, sa fille, pour affermir son autorité (I, 7, v. 307-318)². Et alors qu'Électre entreprend de frapper non seulement Égisthe mais aussi Itys, elle aime secrètement le fils du tyran. Pour cette raison elle ne peut pas se décider à venger le malheur de son père³. Sa faiblesse se manifeste dès le début et son

¹ Au sujet de la pièce tragique de Crébillon, excepté *Atrée et Thyeste*, *Rhadamisthe et Zénobie*, nous utiliserons le texte suivant : P. J. Crébillon, *Théâtre complet*, éd. A. Vitu, Paris, Classiques Garnier, 1923. À propos de ses deux tragédies, nous allons employer les textes suivants : P. J. Crébillon, *Atrée et Thyeste*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. I, éd. J. Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972 ; *Rhadamisthe et Zénobie*, éd. M. Soulatges, Montpellier, Éditions espaces 34, 1999.

² Dans l'*Oreste* de Voltaire, Égisthe propose à Clytemnestre le mariage entre Électre et Plistène, fils du tyran, et puis la mère adultère conseille cet hyménée à sa fille : « Vous savez, pour unir ma famille et la vôtre, / Qu'Électre eût pu prétendre à l'hymen de mon fils, / Si son cœur à vos lois eût été plus soumis ; / Si vos soins avaient pu fléchir son caractère » ; « D'Égisthe contre vous j'ai su fléchir la haine ; / Il veut vous voir en fille, il vous donne Plistène. / Plistène est d'Épidaure attendu chaque jour : / Votre hymen est fixé pour son heureux retour. / D'un brillant avenir goûtez déjà la gloire ; / Le passé n'est plus rien, perdez-en la mémoire. » (Voltaire, *Oreste*, OC, t. 31A, I, 5, v. 338-341 [Égisthe] ; II, 5, v. 199-204 [Clytemnestre]).

³ Voltaire critique la parole d'Électre (P. J. Crébillon, *Électre*, I, 1, v. 47-49) : « elle avoue à la Nuit que le vertueux Itys [à travers ma douleur] n'en a pas moins trouvé le chemin de son [mon] cœur : mais Arcas ne vient pas [point], dit-elle. Quel rapport cet Arcas [l'ancien officier d'Agamemnon] a-t-il avec

caractère ferme ne retrouve plus la puissance originelle, comme Voltaire l'a déjà relevé. De plus, lorsqu'Électre a reconnu Oreste qui a été élevé sous le nom de Tydée, Palamède, son gouverneur, exige de la fille d'Agamemnon qu'elle promette en apparence de se marier à Itys et qu'elle amène son amant avec Égisthe à l'autel pour les punir (IV, 3, v. 1289-1294). Cependant, le poids de son devoir, sacrifier son amour pour sa vengeance, recommence à assaillir Électre et à la tourmenter : « L'entraîner aux autels ! Ah ! projet qui m'accable ! / Itys y périrait ; Itys n'est point coupable. » (v. 1297-1298). Elle s'inquiète plus pour son amant que pour l'honneur d'Agamemnon. En revanche, Itys aussi, depuis le commencement de la pièce, se lamente sur son amour qui n'est pas récompensé :

Madame, pardonnez à l'innocente erreur
 Qui vous offre un amant guidé par sa douleur.
 D'un amour malheureux la triste inquiétude
 Me faisait de la nuit chercher la solitude.
 Pardonnez, si l'amour tourne vers vous mes pas.
 (I, 3, v. 95-99).

Son ressentiment à l'égard d'Électre, qui le traite d'une manière froide, continue jusqu'à la fin de la pièce (I, 4 : V, 2)¹.

Toutefois, la grande différence par rapport aux pièces anciennes, réside dans le fait qu'Oreste se croit le fils de Palamède. Au reste, bien qu'il soit l'un des complices requis pour punir Égisthe, non seulement il est un guerrier qui sert sous le règne d'Égisthe, mais aussi il s'éprend d'Iphianasse, qui est la fille du tyran et qui aime également le fils d'Agamemnon. Ainsi, Oreste, comme Électre, est tourmenté par son devoir de punir le père de son amante :

Le sort m'offrit alors l'aimable Iphianasse,

cet Itys et avec cette Nuit ? il n'y a là nulle suite d'idées, nul art, nulle connaissance de la manière dont on doit sentir et s'exprimer. » (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Électre* », OC, t. 56A, p. 303).

¹ En nommant Boileau, Voltaire ironise sur le rôle d'Itys qui ne semble pas être prononcé de la bouche du fils d'Égisthe (P. J. Crébillon, *Électre*, I, 3, v. 119-129) : « *Enfin pour vous forcer à vous donner à moi, / Vous savez si jamais je n'exigeai rien du roi : / Il prétend qu'avec vous un nœud sacré m'unisse, / Ne m'en imputez point la cruelle injustice. / Au prix de tout mon sang je voudrais être à vous, / Si c'était votre aveu qui me fit votre époux. / Ah par pitié pour vous, princesse infortunée, / Payez l'amour d'Itys par un tendre hyménée ; / Puisqu'il faut l'achever ou descendre au tombeau, / Laissez-en à mes feux allumer le flambeau. / Régné donc avec moi, c'est trop vous en défendre...* ¶ Je suppose que l'auteur eût consulté feu M. Despréaux sur ces vers, je ne dis pas sur le fond (car ce grand critique n'aurait pas pu supporter une déclaration d'amour à Électre), je dis uniquement sur la langue et sur la versification. Alors M. Despréaux lui aurait dit, sans doute : Il n'y a pas un seul de tous ces vers qui ne soit à réformer. » (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 611-612).

Et ma haine bientôt à d'autres soins fit place.
Ses pleurs, son désespoir, Itys prêt à périr,
Quels objets pour un cœur facile à s'attendrir !
Oreste ne vit plus ; mais, pour la sœur d'Oreste,
Il faut de ses États conserver ce qui reste,
Me disais-je à moi-même, et, loin de l'accabler,
Secourir le tyran qu'on devait immoler :
Je chasserai plutôt Égisthe de Mycènes.

(P. J. Crébillon, *Électre*, II, 1, v. 465-473).

Et quand Anténor, son confident, a vu sa tristesse et son désespoir, il lui en demande la cause (II, 1, v. 489-491). Oreste lui répond : « Prends pitié de mes feux. / Plains mon sort : non, jamais on ne fut plus à plaindre. / Il est encor pour moi des maux bien plus à craindre. » (v. 492-494). Puisqu'il ne sait pas qu'il est le fils d'Agamemnon, il est naturel qu'il ne s'attache pas tant à la vengeance et qu'il soit saisi de passion pour la fille d'Égisthe. Mais il semble que pour un héros qui doit venger son père, ce fils soit trop faible. Car, même si Oreste sait qu'il est le véritable fils d'Agamemnon plus tard, il est douteux qu'après ce fait grave il puisse tout d'un coup changer de sentiment pour accomplir la vengeance. Dans la scène suivante, Oreste, qui a appris qu'Iphianasse était forcée à se marier avec un roi, se contraint à conseiller à son amante d'épouser ce roi avec un chagrin rempli de dépit :

Que ne vaincrez-vous point ? quelle haine obstinée
Tiendrait contre l'espoir d'un illustre hyménée ?
Du bonheur qui l'attend Téléphonte charmé,
Sur cet espoir flatteur, a déjà désarmé ;
Et, si j'en crois la cour, cette grande journée
Doit voir Iphianasse à son lit destinée.

(II, 2, v. 557-562).

En recommandant à Iphianasse de se marier avec son rival, Oreste est tourmenté par une violente jalousie et à la fin il ne peut s'empêcher de lui avouer son amour (II, 2, v. 571-586). Cependant, après son aveu elle le blâme de sa hardiesse (v. 587-594). Ainsi, Oreste, qui a assisté à l'attitude mécontente d'Iphianasse, se repent de sa faute et sombre dans le désespoir :

Qu'ai-je dit ? où laissé-je égarer mes esprits ?
Moi parler, pour me voir accabler de mépris !
Les ai-je mérités, cruelle Iphianasse ?
Mais quel était l'espoir de ma coupable audace ?
Que venais-je chercher dans ce cruel séjour ?
Moi, dans la cour d'Argos entraîné par l'amour !

Rappelons ma fureur. Oreste, Palamède...
Ah ! contre tant d'amour inutile remède !
Que servent ces grands noms, dans l'état où je suis,
Qu'à me couvrir de honte et m'accabler d'ennuis ?
Ah ! fuyons, Antéonor ; et, loin d'une cruelle,
Courons où mon devoir, où l'oracle m'appelle :
Ne laissons point jouir de tout mon désespoir
Des yeux indifférents que je ne dois plus voir.

(II, 3, v. 595-608).

Il est complètement terrassé par le comportement froid de son amante et décide de partir de ce pays pour oublier ce pénible souvenir.

Dans le troisième acte, Électre retrouve Oreste, et dans le quatrième acte elle se rend compte que Tydée était Oreste (P. J. Crébillon, *Électre*, IV, 2, v. 1203-1212)¹. Lorsqu'ils ne connaissaient pas encore cette vérité, elle, qui lui gardait une rancune pour sa relation intime avec Égisthe, l'en blâme en lui disant que s'il était Tydée qui ami d'Oreste, il devrait frapper le tyran pour Oreste (III, 2, v. 812-816). Mais Oreste-Tydée s'excuse ainsi :

À mes remords du moins faites grâce, madame.
Il est vrai, j'ai brûlé d'une coupable flamme ;
Il n'est point de devoirs plus sacrés que les miens ;
Mais l'amour connaît-il d'autres droits que les siens ?
Ne me reprochez point le feu qui me dévore.

(III, 2, v. 817-821).

Oreste-Tydée, qui ne sait pas encore que soi-même est en réalité Oreste et qui prend conscience qu'il doit aider les orphelins d'Agamemnon dans leur vengeance, sent fortement dans son cœur que cette passion pour la fille d'Égisthe est une trahison contre son devoir, mais il ne peut pas résister à la flamme de l'amour. Ainsi, Oreste-Tydée implore Électre même de consentir à son amour : « Pourvu que votre haine épargne Iphianasse, / Il n'est rien que pour vous ne tente mon audace. » (III, 2, v. 865-866). Si Électre aime l'amante de ce désespéré, il n'y a plus aucun obstacle contre sa passion. Pour comble, quand Oreste, qui croyait que Palamède était son vrai père et qu'il était mort, le revoit, ce vieillard aussi lui reproche de s'être allié avec Égisthe (III, 5, v. 1011-1017). Toutefois, comme lors de la conversation avec Électre, le fils d'Agamemnon lui implore pitié :

¹ Mais c'est dans le troisième acte qu'Oreste sait qu'il était le fils d'Agamemnon par la bouche de Palamède (P. J. Crébillon, *Électre*, III, 5, v. 1060).

Il suffit qu'à vos yeux la honte m'en punisse ;
Ne m'en souhaitez pas un plus cruel supplice.
D'un malheureux amour ayez pitié, seigneur :
Le ciel, qui m'en punit avec tant de rigueur,
Sait les tourments affreux où mon âme est en proie.

(III, 5, v. 1021-1025).

Oreste conjure son père adoptif de ne plus le blâmer de sa passion, parce que la punition de Dieu suffit. À la fin, il se laisse emporter par la passion pour Iphianasse, à tel point qu'il oublie qu'il doit frapper Égisthe :

Et que m'importe à moi le sang d'Agamemnon ?
Quel intérêt si saint m'attache à ce grand nom,
Pour lui sacrifier les transports de mon âme,
Et le prix glorieux qu'on propose à ma flamme ?
Et pourquoi votre fils lui doit-il immoler...

(III, 5, v. 1047-1051).

Il en résulte qu'il apprend qu'il est Oreste par la bouche de Palamède qui ne peut plus supporter sa réponse (III, 5, v. 1060). Et après avoir appris la vérité, le fils d'Agamemnon a honte de l'amour déshonorant et décide immédiatement de venger son véritable père de l'affront. Cependant, ce changement de sentiment a lieu si brusquement qu'il semble artificiel (v. 1089-1098).

c) La galanterie chez Crébillon

En réalité, l'*Électre* de Crébillon était très différente des pièces des trois auteurs grecs, c'est pourquoi Voltaire l'a blâmé violemment en critiquant non seulement la galanterie de cette pièce, mais aussi presque toutes les tragédies de son rival. Afin de constater le bien-fondé des critiques violentes de notre poète contre l'option d'association étroite entre l'intrigue galante et la pièce tragique de Crébillon, nous allons examiner des scènes particulières de ses tragédies. Quand Voltaire a écrit *Catilina* que son rival avait déjà créé, il exprime un enthousiasme ardent à propos de la composition de cette pièce : « Lisez, lisez seulement ce que je vous envoie, vous allez être étonnés et je le suis moi-même. Le 3 du présent mois ne vous ne déplaisent le diable s'empara de moi et me dit : Venge Cicéron et la France, lave la honte de ton pays¹ ». Car Voltaire n'a jamais pu pardonner la bassesse du personnage de Cicéron chez Crébillon. Notre poète incrimine ainsi : « On fut surtout indigné de la manière

¹ Lettre au comte d'Argental, 12 août 1749, *GC*, t. III, p. 74 [n° 2463 (D3974)].

dont Cicéron est avili. Ce grand homme conseillant à sa fille de faire l'amour à Catilina, était couvert de ridicule d'un bout à l'autre de la pièce. » (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Catilina* », *OC*, t. 56A, p. 319). Comme Voltaire le dit, dans cette scène, Cicéron craint continuellement le pouvoir de Catilina¹. Aussi, cet orateur pense-t-il à calmer son rival en utilisant sa propre fille : « Employons sur son cœur le pouvoir de Tullie, / Puisqu'il faut que le mien jusque-là s'humilie. / Quel abîme pour toi, malheureux Cicéron ! » (P. J. Crébillon, *Catilina*, II, 4, v. 793-795). Il était inadmissible pour Voltaire que la dignité de cet illustre orateur s'avilisse à cause d'une telle défense. En revanche, après que Catilina a échoué dans le complot pour tuer Cicéron, ce rebelle décide de se frapper et revient auprès de son amante Tullie pour lui transmettre sa résolution (V, 6, v. 1731-1732 et 1774-1775). Mais la fille de Cicéron l'implore de vivre pour son amour malgré l'assassin de son père (v. 1803-1824 et 1854-1863)².

De même, à côté de la tragédie *Catilina* qui traite Cicéron, Crébillon en a créé une seconde, *Le Triumvirat*, que Voltaire aussi recomposera plus tard : dans la pièce du rival de notre poète, Antoine et Fulvie, sa femme, entreprennent de supprimer Cicéron (P. J. Crébillon, *Le Triumvirat*, I, 2, v. 89 [Clodomir] ; 4, v. 224-227 [Lépide]) ; en revanche, Octave, qui est déjà l'époux de Scribonie, a de la sympathie pour Cicéron et veut épouser Tullie, fille de l'orateur (I, 2, v. 101-106 [Clodomir] ; 4, v. 235 [Lépide] : II, 4, v. 569 [Tullie]) ; mais Cicéron s'oppose toujours au triumvirat et met en cause le caractère humain d'Octave (I, 4, v. 249-250 : II, 2, v. 429-434 : IV, 4, v. 1264-1272). Ainsi, comme dans *Catilina*, afin de se défendre contre les adversaires politiques, le père de Tullie cherche encore une fois à marier sa fille avec Sextus qui est le fils de Pompée et déguisé sous le nom de Clodomir. Cicéron se demande :

De ses frayeurs pour moi Sextus qui se défie
Ne connaît pas encore tout le cœur de Tullie.
Non, ne lui laissions plus ignorer un secret
Que ma tendre amitié lui cachait à regret.

¹ Cependant, quand Voltaire a lu *Catilina* pour la première fois, il avait réagi ainsi : « Je menai hier M. Crébillon chez M. le duc de Richelieu. Il nous récita des morceaux de son *Catilina* qui m'ont paru très beaux. Il est honteux qu'on le laisse dans la misère. » Lettre à Cideville, 19 août 1731, *GC*, t. I, p. 291 [n° 280 (D426)].

² En réalité, *Catilina* de Crébillon a été représenté devant Louis XV en 1748 et a remporté un vif succès. Voltaire, qui l'apprit plus tard, s'explique en mentionnant sa même pièce : « on croit que *Rome sauvée* peut être jouée, je ne m'y oppose pas ; mais je tremble beaucoup. Je dois tomber, puisque la farce allobroge de Crébillon a réussi. » Lettre au comte d'Argental, 8 janvier 1752, *GC*, t. III, p. 577 [n° 3106 (D4760)].

Clodomir, devenu le fils du grand Pompée,
Ne pourra me blâmer de l'avoir détrompée.
Unissons-les ; donnons à César un rival
Dont le nom seul pourra lui devenir fatal.

(I, 5, v. 345-352).

La personne, que Tullie doit épouser, dépend toujours de la volonté de son père pour son intérêt. Certes le mariage politique était inséparable de la lutte pour le pouvoir dans la période guerres civiles, mais l'aspect de Cicéron, qui réfléchit continuellement sur le mariage de sa fille pour la sécurité de lui-même, semble perdre sa dignité. Et après que Tullie a appris de Cicéron que Clodomir était Sextus, elle communique l'intention de son père directement au fils de Pompée :

Mon père avant sa mort veut que notre hyménée
Éclaire de ses feux cette horrible journée.
Eh ! que lui servira d'unir des malheurs
Menacés comme lui du sort le plus affreux ?
Quel temps a-t-on choisi pour me faire connaître
Un époux qui n'aura qu'un seul moment à l'être ?

(II, 6, v. 681-686).

Cicéron voulait que Tullie épousât le fils de Pompée, tandis qu'elle se lamente au sujet du mariage éphémère avec son amant en pensant à la situation présente. Toutefois, dans l'acte suivant, Cicéron leur conseille directement à tous les deux au sujet du mariage : « Je veux, avant ma mort, que ma main vous unisse. / J'ai promis à Sextus ce tendre sacrifice » (III, 1, v. 737-738)¹. Cicéron sera finalement assassiné par Léna dont il a pourtant défendu la vie autrefois (V, 2, v. 1558-1568). Précédemment, pour maintenir sa carrière politique Cicéron s'intéresse toujours à la personne que sa fille doit épouser dans *Catilina* et dans *Le Triumvirat* de Crébillon.

Dans *Xerxès* aussi, Artaban, qui est le capitaine des gardes, utilise sa fille Barsine pour son intérêt. Mais en comparaison de Cicéron, le père de cette pièce est inhumain et impitoyable. Artaban entreprend d'user des charmes de Barsine pour flatter Darius, le fils aîné de Xerxès qui est le roi de Perse. Ce père confie son intention à Tissapherne, son confident : « Offre-lui [Darius] de ma part trésors, armes, soldats : / De ma fille surtout vante-lui les appas ; / Dis-lui qu'avec plaisir mon respect lui destine / Et le bras d'Artaban, et la main de Barsine. » (P. J. Crébillon, *Xerxès*, I, 1, v. 63-66).

¹ Octave aussi propose à la fille de Cicéron de se marier avec lui pour sauver la vie de son père des mains d'Antoine (P. J. Crébillon, *Le Triumvirat*, II, 4, v. 634-642 : IV, 4, v. 1256-1257).

Cependant, ce qui est pire, c'est qu'Artaban tâche de marier sa fille avec Darius tout en sachant pertinemment que le prince ne l'aime pas :

Non, je m'y connais mal, ou, moins ardent pour elle,
Ce prince brûle ailleurs d'une flamme infidèle.
Même avant son départ, malgré les soins du roi,
Son mépris pour Barsine a passé jusqu'à moi :
De ma feinte amitié l'adroite vigilance
N'en pouvait plus surprendre accueil ni confiance.
Trop heureux cependant de pouvoir aujourd'hui
D'un prétexte si vrai me parer envers lui !
Quoi qu'il en soit, pourvu qu'il soulève l'empire,
Il ne m'importe pas pour qui son cœur soupire :
Ce n'est qu'en le portant aux plus noirs attentats
Que je puis à mes lois soumettre ces États.

(I, 1, v. 69-80).

Artaban devine le caractère inconstant du fils du roi. De là, le capitaine des gardes prévoit même que Barsine vivra tôt ou tard dans les larmes à cause du comportement de son époux. Mais, pour ce père, la détresse de sa fille n'est pas importante. Artaban est un père cruel qui peut immoler sa propre fille sans regret pour obtenir le pouvoir. Et sans aucune pitié pour elle, il conseille à Xerxès de célébrer les noces entre Darius et Barsine le plus tôt possible :

Eh bien ! feignez, seigneur,
Que Darius retourne à sa première ardeur,
Qu'épris plus que jamais il revient à ma fille.
À vos moindres desseins je livre ma famille ;
Disposez-en, seigneur, dût Barsine en ce jour
Devenir le jouet d'une envieuse cour.
Pour prévenir les maux qui vous glacent de crainte,
On peut sans s'abaisser aller jusqu'à la feinte.
Arsace est dans ces lieux ; forcez-le à déclarer
Pour ce nouvel hymen qu'il vient tout préparer ;
Que, sûr de votre aveu, Darius qui l'envoie,
À l'amour de Barsine est tout entier en proie.

(I, 2, v. 189-200).

Artaban ne regarde sa fille que comme un instrument donné à son profit pour acquérir le pouvoir¹.

¹ Dans *Pyrrhus* aussi, Néoptolème, qui est le père d'Éricie, conseille à sa fille d'épouser Pyrrhus pour se faire son soutien (P. J. Crébillon, *Pyrrus*, II, 1, v. 451-468 et 514-520). De même, Glaucias, qui est le père de Pyrrhus, supplie Éricie d'épouser son fils pour le sauver des mains de Néoptolème qui demande sa tête (IV, 5, v. 1465-1470).

À la fin, nous allons parcourir brièvement l'épisode galant dans les autres tragédies de Crébillon. Il a représenté *Atrée et Thyeste* en 1707 et Voltaire aussi a créé cette pièce en 1771. Bien sûr, son but était, comme d'habitude, de concurrencer son rival. Mais il y a dix ans, notre poète critiquait déjà l'épisode galant chez Crébillon : « L'auteur tombe encore dans le défaut tant reproché aux modernes, celui d'un amour insipide. » (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Atrée* », *OC*, t. 56A, p. 299). Et quand Voltaire a composé la même tragédie que son rival, il porte le même jugement : « Le troisième défaut est un amour inutile, qui a paru froid, et qui ne sert, dit-on, qu'à remplir le vide de la pièce. » (*Les Pélopidés, ou Atrée et Thyeste* [désormais *Les Pélopidés*], « Fragment d'une lettre », éd. M. Hawcroft et Ch. Todd, *OC*, t. 72 [2011], p. 38). Aux yeux de notre auteur, l'intrigue galante que Crébillon a introduite est toujours frivole et superflue. En réalité, dans l'*Atrée et Thyeste* de Crébillon, Plisthène, fils d'Atrée, et Théodamie, fille de Thyeste, qui devraient originellement se haïr, s'aiment comme dans son *Électre* (P. J. Crébillon, *Atrée et Thyeste*, I, 5 : IV, 2-3). De plus, ce qui est étonnant, c'est qu'en fait Plisthène était le fils de Thyeste. Ainsi, il y a le risque d'inceste. Puis, *Idoménée* décrit l'amour du roi de Crète. Idoménée aime Érixène, fille de Mérion qu'il a tué autrefois (P. J. Crébillon, *Idoménée*, II, 2). Cependant, Idamante aussi, fils du roi, tombe amoureux de la même femme (I, 4 : III, 5-7), c'est-à-dire qu'ils deviennent rivaux en amour malgré leur relation de père et fils (IV, 2 ; V, 2-3)¹. Dans *Pyrrhus*, Illyrus et Pyrrhus élevé sous le nom d'Hélénus, deux frères, aiment la même femme, Éricie (I, 7 : III, 4). *Rhadamisthe et Zénobie* adoptent à la fois le sujet d'*Idoménée* et celui de *Pyrrhus*. Autrement dit, Pharasmane, roi d'Ibérie, a ses deux fils, Rhadamisthe et Arsame, mais tous les trois aiment la même femme, Zénobie (P. J. Crébillon, *Rhadamisthe et Zénobie*, I, 2-4 : III, 2-3 : IV, 4 : V, 6). Voltaire mentionne la galanterie de cette tragédie en évaluant aussi les mérite et démerite respectifs de Racine :

On trouva, il est vrai, l'exposition trop obscure, et l'amour d'Arzame trop faible ; Pharasmane ressemblait trop à Mithridate amoureux d'une jeune personne, dont ses deux fils sont amoureux aussi. C'était imiter un défaut de Racine ; mais le rôle de Pharasmane est plus fier et plus tragique que celui de Mithridate, s'il n'est pas si bien écrit. (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Rhadamist[h]e* », *OC*, t. 56A, p. 312).

¹ Au contraire de ces deux tragédies, *Xerxès* traite une confrontation de deux frères, Darius et Artaxerxe (P. J. Crébillon, *Xerxès*, I, 2 : II, 8 : IV, 6 : V, 6).

En comparaison du *Mithridate* de son maître, Voltaire admet exceptionnellement l'amour pathétique de Pharasmane chez Crébillon, tout en ironisant sur la versification de son rival. Nous avons vu les tragédies de Crébillon ; en réalité, chez lui sont incrustées les scènes de galanterie qui n'ont pas tellement de rapports avec le sujet. Et dans ses pièces il y a trois compositions typiques concernant la galanterie : l'amour entre des enfants dont les familles se haïssent depuis longtemps ; le mariage d'une fille forcée par son père ; une famille qui se dispute à propos d'une femme.

Les tragédies françaises se révèlent très différentes de celles des étrangers qui portent les mêmes titres, à cause de l'introduction de la scène galante. Si l'on examine les différentes pièces françaises entre elles, on constate que ces auteurs ne suppriment également jamais la scène galante et la mettent au premier plan à leur manière. Cependant, pourquoi Voltaire s'est-il continuellement opposé à l'insertion de ce sujet dans la tragédie ? Comme raison nous pourrions examiner l'obstacle que produit cette insertion. Dans le chapitre suivant, nous étudierons ce blocage qui tracassait toujours notre auteur.

CHAPITRE II

Le méfait de la galanterie

Dès que Voltaire a commencé à composer *Œdipe*, il avait déjà l'intention de n'y insérer aucun épisode galant. Malgré un dessein aussi fortement affirmé, il fut contraint d'introduire l'action amoureuse dans sa tragédie à cause de la pression des acteurs tyranniques d'alors et de l'enracinement du goût contemporain pour ce sujet. Cette contrainte de l'époque exerce une influence non seulement sur *Œdipe* mais aussi sur presque toutes ses pièces. Toutefois tout en l'y insérant, Voltaire continue à blâmer la situation héritée de l'époque précédente qui est restée inchangée même au dix-huitième siècle. Car, quand des auteurs modernes récréent des anciennes pièces en insérant de la galanterie, cet épisode forcé qui n'a aucun rapport avec l'action originelle détériore, dans la plupart des cas, les contenus des tragédies de l'Antiquité. Autrement dit, les pièces originales, qui sont parées de tenue de la manière française d'alors, perdent leurs propres valeurs.

Nous commencerons par examiner l'obstacle qui est causé par l'introduction de la scène galante en regardant les défauts de l'*Œdipe* de notre auteur et de Corneille. Voltaire critiquera d'autres pièces de ce grand auteur. Certes ces erreurs ont pour cause leurs talents, mais selon l'opinion de Voltaire, insérer l'épisode qui n'est pas convenable au sujet originel, cause une multiplicité nuisible à une tragédie. Notre auteur considérait l'intrigue inutile comme une atteinte à l'idéal d'unité d'action. Nous constatons ainsi la première raison de l'opposition de Voltaire à l'association entre la tragédie et la galanterie.

1. L'obstacle de la galanterie dans la tragédie

Voltaire, qui a été forcé d'introduire la scène amoureuse dans son propre *Œdipe*, s'est décidé et a inséré l'épisode entre Jocaste et Philoctète comme le souvenir de l'amour. Cependant, cette remémoration n'était pas un simple épisode, il s'en fallait de beaucoup. Il convient docilement de son erreur et que le rôle de Philoctète était déplacé

et inutile :

Il arrive au premier acte, et s'en retourne au troisième. On ne parle de lui que dans les trois premiers actes, et on n'en dit pas un seul mot dans les deux derniers. Il contribue un peu au nœud de la pièce, et le dénouement se fait absolument sans lui : ainsi il paraît que ce sont deux tragédies, dont l'une roule sur Philoctète, et l'autre sur Œdipe. (*Lettres sur Œdipe*, « 5^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 365-366).

Quand l'auteur introduit une intrigue galante dans le propos tragique, cet épisode accessoire doit être lié au sujet¹. Mais dans l'*Œdipe* voltairien, ce héros mythologique ne participe guère à la trame de la tragédie. De plus, chez Voltaire, dès que Philoctète a appris qu'Œdipe était meurtrier de Laïus, il renonce facilement à l'amour pour Jocaste et s'en va en laissant le mot suivant à Œdipe :

N'attendez point seigneur, outrage pour outrage,
Je ne tirerai point un indigne avantage ;
Du revers inouï qui vous presse à mes yeux
Je vous crois innocent malgré la voix des dieux.
Je vous rends la justice enfin qui vous est due,
Et que ce peuple et vous ne m'avez point rendue.
J'abandonne à jamais ces lieux remplis d'effroi,
Les chemins de la gloire y sont fermés pour moi.
Sur les pas du héros [Héraclès] dont je garde la cendre,
Cherchons des malheureux que je puisse défendre.
(*Œdipe*, *OC*, t. 1A, III, 4, v. 187-196).

Dès que Philoctète est arrivé à Thèbes, il a été suspecté de meurtre de Laïus par Œdipe et le peuple thébain (II, 1-5). Aussi, reproche-t-il indirectement au roi leur injustice, mais l'ami d'Héraclès sort du pays car il croit avoir découvert le meurtrier et après son départ il ne prend pas du tout contact ni avec Œdipe ni avec Jocaste. Il en résulte que son rôle est frappé d'inutilité. Voltaire blâme ce héros vain en ces termes : « Voici un défaut plus considérable, qui n'est pas du sujet, et dont je suis seul responsable. C'est le personnage de Philoctète. Il semble qu'il ne soit venu en Thèbes que pour y être accusé ; encore est-il soupçonné peut-être un peu légèrement. » (*Lettres sur Œdipe*, « 5^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 365). Non seulement on suspecte Philoctète d'avoir tué Laïus, mais aussi on le met en accusation sans preuve irréfutable. Notre auteur le regrettera plus tard aussi : « mon *Œdipe* est encore une preuve que des intérêts trop divers, et si je puis user de ce mot, mal assortis, font nécessairement une duplicité

¹ À propos du rôle de Philoctète dans la pièce voltairienne, voir M. Voiret, « L'Anti-Œdipe de Voltaire », *SVEC*, 311 (1993), p. 5-6.

d'action. L'amour de Philoctète n'est point lié à la situation d'Œdipe, et dès là cette pièce est double. » (*Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 271). Une tragédie, qui consistait originellement en une seule action principale, a été divisée en deux pièces à cause de l'insertion de l'intrigue galante qui n'avait jamais de rapport au sujet.

Mais Voltaire critique l'épisode amoureux entre Thésée et Dircé dans l'*Œdipe* de Corneille aussi : « la passion de Thésée fait tout le sujet de la tragédie, et les malheurs d'Œdipe n'en sont que l'épisode. » (*Lettres sur Œdipe*, « 4^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 356-357). La scène galante, qui a été introduite comme un épisode supplémentaire, a occupé tant de places que les proportions entre les thèmes se sont renversées. De même, notre auteur critique aussi Jocaste qui ne cherche pas à collaborer à la poursuite de criminel de Laïus : « De peur que la pièce ne finisse au premier acte, elle ferme les yeux sur les lumières qu'Œdipe lui donne, et jusqu'à la fin du quatrième acte, il n'est pas dit un mot de la mort de Laïus, qui pourtant est le sujet de la pièce. Les amours de Thésée et de Dircé occupent toute la scène. » (p. 360). La fonction de Jocaste consiste à faire obstacle à l'histoire galante entre ce héros et sa fille. Voltaire blâme l'échec de son illustre prédécesseur. Cependant, dans le cas de sa propre pièce, finalement un personnage n'apportait guère de contribution au dénouement. En revanche, chez Corneille, le rôle secondaire est beaucoup plus développé que celui du personnage principal. Et au sujet de l'unité d'action, Voltaire persiste à reprocher à Corneille la composition de sa pièce *Horace* en le comparant avec l'*Électre* de Sophocle :

Elle [Clytemnestre] est plus théâtrale, en ce qu'elle fait le vrai sujet de la pièce. Car cette mort est préparée et attendue, et celle de Camille dans les *Horaces*, n'est qu'un événement imprévu qui pouvait ne pas arriver, qui ne fait qu'une double action vicieuse, et un cinquième acte inutile, qui devient lui-même une triple action dans la pièce. Il n'y a qu'une seule action au contraire dans Sophocle, la punition des deux époux étant le seul sujet de la pièce. C'est cette unité qui contribuait tant au pathétique de la catastrophe. (*Dissertation sur les Électre*, *OC*, t. 31A, p. 578).

Dans l'*Électre* de Sophocle, le seul but de punir Clytemnestre ainsi qu'Égisthe est bien défendu sans que le sujet ne se dédouble¹. Au contraire de la pièce grecque, dans l'*Horace* de Corneille il existe non seulement deux actions, mais trois. En ce qui

¹ À propos de l'action d'*Électre* des deux auteurs grecs, Corneille remarque : « Les deux *Électre* de Sophocle et d'Euripide aboutissent à la même action par des moyens si divers, qu'il faut de nécessité que l'une des deux soit entièrement inventée. » (P. Corneille, t. II (1984), *Héraclius, empereur d'Orient*, « Examen », p. 360).

concerne l'*Électre* de Sophocle, Voltaire critique comme d'habitude celle de Crébillon : « On a surtout condamné la *partie carrée* d'Électre avec Itys fils de Thyeste [Thyeste], et de Hiphianasse avec Thidée [Tydée], qui est enfin reconnu pour Oreste. Ces amours sont d'autant plus condamnables, qu'ils ne servent en rien à la catastrophe. » (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Électre* », *OC*, t. 56A, p. 302). Comme nous l'avons déjà constaté, Crébillon a inséré deux amours dans son *Électre*, mais ces épisodes n'ont aucun rapport avec ce sujet et n'ont assurément aucun rôle dans le dénouement¹. C'est-à-dire que Voltaire reproche à son prédécesseur âgé que l'action de l'*Électre* de Sophocle, qui n'avait à l'origine qu'un sujet, s'est embrouillée à cause de l'introduction de l'intrigue inutile de la galanterie². On peut en dire autant de l'*Œdipe* de Voltaire lui-même. Tout se passe, comme si Racine avait prévu la faute de notre auteur en critiquant indirectement celle de Corneille, lorsqu'il s'exprimait dans la « Préface » de 1675 de *La Thébàide* qui a été représentée en 1664³. Il relève les rapports de la scène d'amour avec l'*Œdipe* de Sophocle : « En un mot je suis persuadé que les tendresses ou les jalousies des Amants ne sauraient trouver que fort peu de place parmi les incestes, les parricides et toutes les autres horreurs qui composent l'Histoire d'Œdipe et de sa malheureuse Famille. » (J. Racine, *La Thébàide ou Les Frères ennemis* [désormais *La Thébàide*], « Préface », p. 120). Le grand auteur

¹ De plus, en critiquant les propos inutiles dans l'*Atrée et Thyeste* de Crébillon, Voltaire exige que les paroles des personnages aussi servent au dénouement : « Thyeste y raconte un songe qui n'est au fond qu'un amas d'images incohérentes, une déclamation absolument inutile au nœud de la pièce » (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Atrée* », *OC*, t. 56A, p. 300). De même, Voltaire blâme les paroles chez Corneille : « On est fort dégoûté aujourd'hui de toutes ces longues conversations, qui ne sont amenées que pour remplir le vide de l'action, et qui ne le remplissent pas. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarque sur *Horace* », *OC*, t. 54, p. 247).

² En réalité, Voltaire n'a pas inséré de scène galante dans son *Oreste*, mais Geoffroy relève l'imbroglie des épisodes de cette pièce voltairienne : « Dans le cours de la pièce, l'action ne fait pas même un pas, quoique les coups de théâtre soient fréquents, et qu'il règne sur la scène beaucoup de fracas et de confusion. Tout à coup, quand on s'y attend le moins, lorsqu'Oreste et Pylade sont découverts et prêts à périr par l'ordre du tyran *les mutins n'entendent point raison* [*Dissertation sur les Électre*, *OC*, t. 31A, p. 605] ; une insurrection éclate, et, dans la bagarre, Égisthe et Clytemnestre sont tués, sans que personne puisse se douter comment on a pu faire une opération si brusque. Ce n'est pas là perfectionner Sophocle, comme le prétend Laharpe, c'est le gêner ; c'est mettre, à la place d'une tragédie grecque, un roman moderne. » (J.-L. Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, t. 3, Paris, chez P. Blanchard, 1819, « *Oreste* », p. 139). Après que La Harpe a comparé en détail l'*Oreste* de Voltaire avec l'*Électre* de Crébillon, ce critique porte de manière catégorique son jugement sur les deux pièces : « si l'*Électre* balance encore l'*Oreste* au théâtre, malgré la supériorité réelle du dernier, c'est que les avantages de Voltaire se font sentir surtout dans les trois premiers actes, et ceux de Crébillon dans les deux derniers. » (La Harpe, *Lycée ou cours de littérature*, t. 10 [1825], Paris, chez Depelafol, sect. XI, p. 203).

³ À propos de tous les ouvrages de Racine, nous emploierons le texte suivant : J. Racine, *Œuvres complètes*, t. I, « Théâtre – Poésie », éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

classique affirme que cette tragédie n'est guère susceptible d'introduire la galanterie indépendante de ce sujet. Puis, cet auteur du classicisme met les relations entre la famille Œdipe et l'épisode galant sur le tapis. Il reproche à des auteurs d'avoir ajouté des autres sentiments aux personnages principaux qui n'avaient originellement qu'un dessein dans *La Thébàide* :

L'amour qui a d'ordinaire tant de parts dans les tragédies, n'en a presque point ici. Et je doute que je lui en donnasse davantage si c'était à recommencer. Car il faudrait ou que l'un des deux Frères fût amoureux, ou tous les deux ensemble. Et quelle apparence de leur donner d'autres intérêts que ceux de cette fameuse haine qui les occupait tout entiers ? Ou bien il faut jeter l'amour sur un des seconds Personnages, comme j'ai fait. Et alors cette passion qui devient comme étrangère au sujet, ne peut produire que de médiocres effets. (p. 119-120).

Racine jugeait avec suffisamment d'acuité que le sujet de la tragédie se trouvait détérioré à cause de l'épisode superflu. Ce sont là justement les échecs de Voltaire et de Corneille dans leur *Œdipe*. Cependant, notre auteur ne se contente pas de critiquer ce grand auteur classique. Il blâme Crébillon sans faire un retour critique sur sa propre faute : « C'est le peu de connaissances des bons ouvrages anciens, ou plutôt l'impuissance de fournir cinq actes dans un sujet si noble et si simple, qui fait recourir un auteur à cette malheureuse ressource d'un amour trivial. » (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Électre* », *OC*, t. 56A, p. 302). Voltaire reproche à Crébillon d'ignorer la tragédie grecque et se moque de son talent médiocre qui le conduit de façon obligée à introduire l'épisode galant comme moyen de combler cinq actes¹.

Notre auteur s'obstine à fustiger la violation de l'unité d'action, mais avant que La Motte ne mentionne le problème de l'*Œdipe* de Voltaire, il relève d'abord la duplicité celui de Corneille : « Le premier [l'intérêt] tombe sur Thésée accusé de la mort de Laïus. C'est lui que je vois d'abord en péril ; et quand il en sort, le danger retombe sur

¹ I. Degauque mentionne la critique des parodistes contre la scène amoureuse entre Titus et Tullie dans *Brutus* de Voltaire : « Parmi ces scènes jugées ennuyeuses parce qu'elles font double emploi, figurent en bonne place les atermoiements amoureux de Titus dans *Brutus*, tiraillé entre sa fidélité à la cause paternelle et son amour interdit pour Tullie, sans qu'il arrive à résoudre cette alternative. » ; « Biancolelli et Romagnesi reprochent à Voltaire d'avoir fait de Titus un personnage profondément indécis, tiraillé entre la loyauté envers Rome et sa passion qui le pousse à la trahison, et dont les hésitations ne peuvent que retarder le dénouement. » (I. Degauque, p. 201 et 202). De même, I. Degauque parle de la passion de Gengis Khan à l'égard d'Idamé aussi : « La tragédie de *L'Orphelin de la Chine* pâtit elle aussi des égarements du cœur du conquérant tartare, qui revient constamment parler d'amour à Idamé sans que l'action s'en trouve enrichie. » (p. 202).

Œdipe, et Thésée n'est plus dans le reste de la tragédie qu'un personnage insipide. » (La Motte, *Suite des réflexions sur la tragédie, où l'on répond à M. de Voltaire* [désormais *Suite des réflexions sur la tragédie*], in *Textes critiques : Les raisons du sentiment, op. cit.*, p. 739). La Motte critique l'inutilité du rôle du prince d'Athènes succédant la résolution de la crise. Ensuite, cet académicien s'exprime à propos de l'*Œdipe* de Voltaire :

L'action est la même chose dans votre *Œdipe* : c'est la découverte du meurtrier de Laïus. Mais comme si vous aviez voulu imiter Corneille dans la duplicité d'intérêt, vous le faites tomber d'abord sur Philoctète, qui m'occupe longtemps lui seul ; et quand son péril est passé, vous le faites partir de Thèbes avec beaucoup de raison, ce me semble, car la pièce est finie pour lui. Elle commence alors pour Œdipe ; et de là jusqu'au dénouement, c'est à lui seul que je m'intéresse. (p. 739-740).

Voltaire a atteint le but d'aboutir à la découverte du meurtrier de Laïus dans son *Œdipe*, mais le défaut des rôles des deux héros, qui ont divisé un sujet unique en deux épisodes, était clair aux yeux du tout le monde aussi. Bien sûr, il en est de même pour Corneille. Toutefois, La Motte défend l'*Œdipe* de Corneille :

Quelle est l'action de l'*Œdipe* de Corneille ? C'est la recherche du meurtrier de Laïus. L'impunité du crime a irrité les dieux contre Thèbes, et c'est la punition du meurtrier qui doit désarmer leur vengeance : c'est donc la recherche, la découverte et le châtimement du coupable qui forment évidemment l'action de la tragédie. L'action est une. (p. 739).

Pour cet académicien, puisque le criminel de Laïus a été trouvé et qu'on a ainsi réparé son crime, le sujet principal a été strictement respecté. À propos de ce problème, Voltaire ne donne pas son accord à La Motte, mais, à la fin, notre poète impute la cause de l'action double de deux *Œdipe* aux contraintes propres à l'écriture de la tragédie française¹. Naturellement, il est indéniable que, si cette pièce a eu un double sujet, cela est dû aussi à son habileté, mais il s'obstine à attribuer sa faute à la mauvaise tradition. Notre auteur finit par critiquer la façon dont doit être composée la tragédie française elle-même : « Il faut donc conclure qu'il fallait traiter *Œdipe* dans toute la simplicité grecque. Pourquoi ne l'avons-nous pas fait ? C'est que nos pièces en cinq actes, dénuées de chœurs, ne peuvent être conduites jusqu'au dernier acte sans des secours

¹ Concernant la critique contre l'*Œdipe* de Voltaire, voir J. L. Schorr, « An early critique of Voltaire's *Œdipe* », *SVEC*, 302 (1992), p. 7-22.

étrangers au sujet. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Œdipe* », *OC*, t. 55, p. 819-820). Bien que la pièce grecque n'ait pas originellement besoin d'épisode, la pièce française élimine le chœur qui jouait le rôle directeur. Lors de la création d'*Œdipe*, Voltaire avait déjà l'intention de le faire apparaître sur sa scène suivant le conseil de Dacier qui a traduit l'*Œdipe* de Sophocle. Notre auteur parle en se rappelant la situation d'alors : « Il me conseilla de mettre un chœur dans toutes les scènes à la manière des Grecs. [...] J'eus bien de la peine seulement à obtenir que les comédiens de Paris voulussent exécuter les chœurs qui paraissent trois ou quatre fois dans la pièce¹ ». En réalité, Voltaire n'a pas intentionnellement fait entrer en scène les chœurs dans son *Œdipe*². Mais selon notre auteur, la tragédie française devait compenser ce manque par « l'action inutile », c'est-à-dire, l'épisode galant, quoiqu'il sentît que la scène amoureuse inutile constituât un obstacle qui nuisait à l'unité d'action. À propos de la relation du chœur avec la galanterie dans la tragédie française, Dacier s'exprimait :

Je ne m'étonne pas que nous l'avons [le chœur] retranché ; car [...] les actions qui sont le sujet de nos Tragédies, ne sont presque plus des actions visibles, elles se passent la plupart dans des chambres, dans des cabinets. Le moyen donc de faire entrer là un Chœur pour le rendre témoin de ces actions, qui sont plus secrètes que publiques. Le Chœur y serait non seulement inutile, et incommode, mais peu

¹ Lettre à Porée, 7 janvier 1731, *OC*, t. I, p. 257 [n° 259 (D392)].

² Voltaire relève le point incommode du chœur : « Chez les anciens le chœur remplissait l'intervalle des actes, et paraissait toujours sur la scène. Il y avait à cela plus d'un inconvénient ; car ou il parlait dans les entractes de ce qui s'était passé dans les actes précédents, et c'était une répétition fatigante ; ou il prévenait ce qui devait arriver dans les actes suivants, et c'était une annonce qui pouvait dérober le plaisir de la surprise ; ou enfin il était étranger au sujet, et par conséquent il devait ennuyer. ¶ La présence continuelle du chœur dans la tragédie me paraît encore plus impraticable : l'intrigue d'une pièce intéressante exige d'ordinaire que les principaux acteurs aient des secrets à se confier. » (*Lettres sur Œdipe*, « 6^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 374). Au contraire, A. Dacier souligne l'importance du rôle du chœur grec : « On va voir comment le Chœur sert à la continuité de l'action, et comment il ne dit rien qui ne convienne au sujet de la pièce. Créon vient de rapporter un Oracle ; il s'agit de savoir ce qu'il signifie et de trouver les moyens de l'accomplir ; c'est par là que le Chœur commence ses réflexions, et il implore ensuite le secours des Dieux en faisant une peinture admirable de la peste qui les consumait. On ne persuadera jamais à des gens de bon goût, que nos violons remplissent mieux les intervalles des Actes, qu'un Chœur comme celui-ci » ; « Pour les [les philosophes] imiter utilement il faut rétablir le Chœur, qui en fondant toute la vraisemblance de la Tragédie donne particulièrement le moyen d'étaler tous les sentiments qu'on doit inspirer aux peuples, et de leur faire connaître ce qu'il a de vicieux ou de louable dans les caractères qu'on introduit. » (A. Dacier, *L'Œdipe et l'Électre de Sophocle*, « Remarques sur l'*Œdipe* de Sophocle – Remarques sur le premier intermède, ou le premier chœur », Paris, chez C. Barbin, 1692, p. 169 et *La Poétique d'Aristote*, Paris, chez C. Barbin, 1692, « Préface », p. XVI). En résumant les idées de Voltaire sur la relation du rôle du chœur avec la tragédie, M. Mat-Hasquin recherche la véritable intention de notre auteur qui tantôt prône la nécessité de la chorale, tant la critique (M. Mat-Hasquin, p. 131-134 et 156-157).

vraisemblable. (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, chap. XIX (n. 27), p. 312).

Selon le commentateur de l'*Art poétique*, l'intrigue galante introduite par les auteurs français dans leur tragédie n'étant pas propre au rôle du chœur, ceux-ci l'ont banni du théâtre français. En revanche, Voltaire signalait que l'introduction de la galanterie était la conséquence du rejet du chœur. Il est effectivement difficile de conclure que l'action amoureuse ait confiné le chœur à l'inanité et au mutisme ou que son absence ait causé la mutation de ce sujet, mais la chorale se lie intimement à la galanterie dans la tragédie française.

Ainsi, même si l'on admet le bien-fondé de l'opinion de Voltaire, constatons qu'il ne reprochait pas unilatéralement l'introduction de l'épisode amoureux aux auteurs français. Il a conscience que l'évolution répond à des contraintes et est dictée par celles-ci. Il interprétait à sa manière la cause principale qui les forçait à insérer cette intrigue dans leurs pièces. Il tient compte de la peine de Corneille aussi : « Corneille sentit bien que la simplicité, ou plutôt la sécheresse de la tragédie de Sophocle ne pouvait fournir toute l'étendue qu'exigent nos pièces de théâtre. » (*Lettres sur Œdipe*, « 4^e lettre », p. 353). Si des auteurs n'introduisent pas la galanterie dans leurs tragédies, leurs intrigues ne peuvent pas se maintenir jusqu'à la fin. Également, Brumoy signale le mauvais goût traditionnel en ayant égard au sentiment de Corneille : « La mauvaise humeur que causait au grand Corneille l'espèce de nécessité où le jetait le goût dominant de Paris, l'a fait sans doute parler ainsi, et s'applaudir d'avoir renversé le plus beau sujet de l'antiquité Tragique, pour y faire entrer l'amour comme le ressort principal. » (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, Paris, chez Rollin père, J.-B. Coignard et Rollin fils, 1730, « *Œdipe* de Pierre Corneille », p. 109). Certes, cette intrigue n'est pas appropriée pas à cette pièce, mais la tendance de cette époque-là l'a forcé à l'y insérer¹. De plus, Tournemine envoie à Brumoy une lettre où il devine bien l'intention de Corneille : « Tous les connaisseurs habiles soutiennent que la galanterie romanesque a dégradé notre théâtre, et aussi nos meilleurs poètes. Le grand Corneille l'a senti ; il souffrait avec peine la servitude où le réduisait le mauvais goût dominant » (Tournemine, Lettre du père de Tournemine, jésuite, au père Brumoy, sur la tragédie

¹ Brumoy fait mention d'Achille de l'*Iphigénie* de Racine aussi au même point de vue : « Le caractère d'Achille est tout à fait Français chez Racine. Le Poète l'a voulu tel, parce qu'il fallait plaire à des personnes qu'il avait faites à cette manière galante de traiter la Tragédie. » (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, « Réflexions sur l'*Iphigénie en Aulide* », p. C).

Méropé [désormais “Lettre à Brumoy sur *Méropé*”], *OC*, t. 17, p. 215). Cette contrainte provenait en définitive d’une tendance nuisible qui a avili non seulement la tragédie française, mais aussi les dramaturges de talent¹. La tradition particulière à la tragédie française la conduit justement à blesser son propre honneur.

Voltaire s’opposait à l’insertion de la galanterie d’autant plus qu’il donnait de l’importance à l’unité d’action. Quand notre auteur a débuté comme dramaturge pour son *Œdipe* en 1718, il ressentit l’obstacle de la scène galante. Il n’avait pas primitivement l’intention d’insérer la galanterie dans cette tragédie, puisque ce n’était pas le cas dans la pièce originelle de Sophocle. Un tel sujet originel l’a donc encouragé à composer cette tragédie afin de justifier ses convictions tout en étant animé par l’esprit de compétition avec Corneille. Cependant, malgré la décision entêtée du jeune Voltaire, les acteurs ont refusé la représentation de sa première tragédie pour le motif qu’il ne s’y trouvait pas de scène galante. Ainsi, il en a été réduit à ajouter l’amour entre Jocaste et Philoctète, mais cet épisode qu’il a introduit n’était pas plus adroit que celui de Corneille. Chez ce dernier, l’introduction de la galanterie détourne le public du sujet originel et le thème se renverse. Dans le cas de notre poète, l’unité d’action est rompue à cause de cette action superflue qui partage la pièce en deux. Depuis cette expérience désagréable où l’intrigue galante a complètement détérioré sa tragédie, son opposition obstinée à ce sujet a continué jusqu’à sa mort, parce qu’il attachait de l’importance à l’unité d’action dans la tragédie. C’était là, la première raison de son opposition aux rapports entre la galanterie et la tragédie.

2. L’unité d’action

1) L’ardeur de Voltaire

Dans cette section, nous allons examiner les idées de Voltaire qui s’attache à l’unité d’action dans la tragédie. Mais il s’agira d’abord des théories des auteurs classiques sur cette règle. Nous voulons les saisir autour de celle de Corneille qui a

¹ Corneille fait mention des relations entre l’*Œdipe* de Sophocle et la galanterie : « Je reconnus [...] qu’enfin l’amour n’ayant point de part en cette tragédie, elle était dénuée des principaux agréments qui sont en possession de gagner la voix publique. » (P. Corneille, t. III, *Œdipe*, « Examen », p. 20).

provoqué *La Querelle du Cid* avec Scudéry et Chapelain. Ensuite, nous regarderons l'attachement ardent de notre poète pour l'unité d'action. Cette recherche nous conduira à comprendre combien Voltaire considérait cette règle comme la contrainte caractéristique la plus importante de la tragédie grecque. En même temps, bien que notre poète assimile souvent l'unité d'action à la simplicité dans la pièce des Grecs, il prônera toujours l'importance de leurs règles.

a) L'unité d'action et le classicisme

Afin que nous saisissons combien Voltaire était attaché à l'unité d'action, nous observerons d'abord les définitions des autres auteurs sur cette règle. Aristote prétend que, si un auteur veut joindre un sujet à un autre dans sa pièce, il doit approfondir les relations des intrigues entre elles. Selon ce philosophe grec, quand un épisode est enlevé d'une pièce, si le contenu ne s'effondre pas, c'est la preuve que chacun n'a aucun rapport et que son existence est inutile¹. Ces exemples s'appliquent justement à l'*Œdipe* de Voltaire et de Corneille. Horace aussi explique l'importance d'unité d'action en indiquant les relations d'un cyprès avec la peinture d'un naufrage ainsi que celles d'une amphore avec une cruche². Quant aux opinions des auteurs français sur cette règle, en comparant la tragédie à la peinture, l'abbé d'Aubignac dit qu'il est possible d'insérer plusieurs actions dans une tragédie comme dans la peinture. Mais il ajoute que quand des auteurs dessinent la vie d'un mortel, il est naturel qu'il a beaucoup de passés qui ont élevé son existence jusqu'ici, il faut donc extraire le foyer capital³.

Avant tout, quand *La Querelle du Cid* a eu lieu en 1637, le problème de l'unité d'action aussi a été traité comme l'objet de la critique. G. de Scudéry insiste sur l'importance des relations intimes entre la tragédie et cette règle, en disant clairement

¹ Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, chap. 8, v. 1451a31-1451a35. De plus, ce philosophe définit le tragique et le comique sous l'aspect de l'unité d'action : « ce [la structure double] n'est pas là le plaisir que doit donner la tragédie, c'est plutôt le plaisir propre de la comédie » (chap. 13, 1453a35-1453a36).

² Horace, *Art poétique*, in *Épîtres*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 2002, v. 19-23.

³ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. H. Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, liv. I^{er}, chap. VI, p. 77 ; liv. II^e, chap. III, p. 137-138.

que la tragédie ne doit avoir qu'une action¹. Chapelain, qui était l'arbitrage de la controverse entre Corneille et Scudéry, prétend que l'auteur du *Cid* y a introduit trop d'épisodes à cause de son incapacité à écrire une pièce d'un seul sujet². Au contraire, quoique Corneille reconnaisse qu'il a inséré bien des événements dans sa pièce, il impute les critiques dirigées contre lui à la règle d'unité de temps. Il s'explique :

Je ne puis dénier que la règle des vingt et quatre heures presse trop les incidents de cette Pièce. [...] mais il n'en va pas ainsi du combat de Don Sanche [à la différence du temps avoisinant entre la mort du comte et l'arrivée des Maures], dont le Roi était le maître, et pouvait lui choisir un autre temps que deux heures après la fuite des Maures. Leur défaite avait assez fatigué Rodrigue toute la nuit pour mériter deux ou trois jours de repos, et même il y avait quelque apparence qu'il n'en était pas échappé sans blessures. (P. Corneille, t. I [1980], *Le Cid*, « Examen », p. 703-704).

¹ G. de Scudéry, *Observations sur Le Cid*, in P. Corneille, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 784. Au sujet de cette discussion, Voltaire mentionne ironiquement ces deux critiques en citant Boileau (*Épîtres*, VII, 43-45) : « Boileau disait à Racine : ¶ Cesse de t'étonner si l'envie animée, / Attachant à ton nom sa rouille envenimée, / La calomnie en main quelquefois te poursuit. ¶ Scudéry et l'abbé d'Aubignac calomniaient Corneille. » (*Lettres sur Œdipe*, « 1^{ère} lettre », *OC*, t. 1A, p. 385 [variant de 1719]). Mais, en 1730 notre auteur blâme surtout d'Aubignac en défendant Corneille : « Je suis persuadé que tous ces raisonnements délicats, tant rebattus depuis quelques années, ne valent pas une scène de génie, et qu'il y a bien plus à apprendre dans *Polyeucte* et dans *Cinna*, que dans tous les préceptes de l'abbé d'Aubignac. » (*Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 261). Quarante ans plus tard aussi, Voltaire compare d'Aubignac avec Corneille en méprisant ce théoricien dans les deux textes : « L'abbé d'Aubignac, qui comme prédicateur du roi se croyait l'homme le plus éloquent du royaume, et qui pour avoir lu la *Poétique* d'Aristote, pensait être le maître de Corneille, fit une tragédie en prose, dont la représentation ne put être achevée, et que jamais personne n'a lue. » ; « Vous pouvez voir dans ce commentaire que l'abbé d'Aubignac, prédicateur ordinaire de la cour qui croyait avoir fait une *Pratique de théâtre*, et une tragédie, appelait Corneille *Mascarille*, et le traitait comme le plus méprisable des hommes. Il se mettait contre lui à la tête de toute la canaille de la littérature. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 80 : *Les Lois de Minos*, « Épître dédicatoire au duc de Richelieu », *OC*, t. 73, p. 76). Et Voltaire résume très simplement la vie d'Aubignac : « Attaché au cardinal de Richelieu, il était l'ennemi de Corneille. Sa *Pratique du théâtre* est peu lue ; il prouva par sa tragédie de *Zénobie* que les connaissances ne donnent pas les talents. » (*Le Siècle de Louis XIV*, « Catalogue de la plupart des écrivains français », art. « Aubignac (François d') », *GH*, p. 1135). Cependant, après que H. Lion a énuméré les traits caractéristiques de la tragédie voltairienne, ce critique met en doute l'attitude de notre poète, qui critiquait sévèrement d'Aubignac et il s'exprime : « Mais quoi, Voltaire ne s'est-il pas déjà suffisamment écarté de cette poétique, peu dissemblable d'ailleurs de celle d'un d'Aubignac ? N'a-t-il pas lui-même, soit dans ses préfaces, soit dans ses tragédies, battu en brèche nombre de préceptes énoncés ici avec une candeur tout autoritaire ? Que deviendraient ses propres tragédies, s'il les fallait juger d'après son propre code ? [...] En face de ses tragédies, c'est-à-dire en face de la pratique, les choses changent. » (H. Lion, p. 281).

² J. Chapelain, *Les Sentiments de l'Académie Française touchant les observations faites sur la tragédie du Cid*, in *Opuscules Critiques*, éd A. C. Hunter, Genève, Droz, 2007, p. 291-292. Concernant le rapport de Chapelain avec *La Querelle du Cid*, voir G. Collas, *Un Poèteprotecteur des lettres au XVII^e siècle : Jean Chapelain 1595-1674*, Paris, Académique Perrin, 1911 ; Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 92-145.

Selon l'auteur du *Cid*, certes il n'est pas étrange que dès que Don Gomès a été tué par Rodrigue, l'armée maure arrive à Séville, parce que ces deux affaires ne se rattachent pas l'une à l'autre. Mais il paraît impossible, du double point de vue du temps écoulé et de la dépense physique requise, qu'après que le fils du Don Diègue a lutté contre les Maures, il ait immédiatement une confrontation avec Don Sanche. Car, Rodrigue est à bout de force à cause du combat. Corneille continue :

Cette même Règle presse aussi trop Chimène de demander justice au Roi la seconde fois. Elle l'avait fait le soir d'auparavant, et n'avait aucun sujet d'y retourner le lendemain matin pour en importuner le Roi [...]. Le Roman lui aurait donné sept ou huit jours de patience avant que de l'en presser de nouveau ; mais les vingt et quatre heures ne l'ont pas permis : c'est l'incommodité de la Règle. (p. 704).

Corneille considère l'introduction de plusieurs événements dans le cadre de la contrainte de vingt-quatre heures, mais non pas dans celui d'un sujet unique. C'est-à-dire que, s'il était permis que ces incidents aient lieu pendant une semaine comme dans un roman, ils se disperseraient et les spectateurs ne sentiraient pas qu'il y a beaucoup d'épisodes. Toutefois, dans le cas de la tragédie, le même nombre d'événements que le roman semblent d'autant plus nombreux et plus artificiels qu'il existe cette contrainte de vingt-quatre heures. Corneille insiste sur ce point en remplaçant le problème de l'unité d'action par celui de l'unité de temps. Et l'auteur du *Cid* définit l'unité d'action dans l'Examen d'*Horace* :

Le second défaut est, que cette mort [la mort de Camille] fait une action double par le second péril où tombe Horace après être sorti du premier. L'unité de péril d'un Héros dans la Tragédie fait l'unité d'action ; et quand il en est garanti, la pièce est finie, si ce n'est que la sortie même de ce péril l'engage si nécessairement dans un autre, que la liaison et la continuité des deux n'en fasse qu'une action. (P. Corneille, t. I, *Horace*, « Examen », p. 840).

Il pense que « l'unité d'action » consiste dans « l'unité de péril »¹. Même si certaines situations critiques étaient insérées dans la tragédie, si chacune se lie intimement, elles sont réduites en un sujet. De plus, Corneille explique plus concrètement cette règle :

¹ Corneille insiste de nouveau sur ces relations entre la tragédie et l'assimilation de l'unité d'action à celle de péril en comparant la comédie : « l'unité d'action consiste, dans la comédie, en l'unité d'intrigue, ou d'obstacle aux dessins des principaux acteurs, et l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte. » (P. Corneille, t. III, *Les Trois Discours sur le poème dramatique* [désormais *Les Trois Discours*], « Discours des trois unités », p. 174). À propos de cette idée de Corneille, Voltaire s'explique ainsi : « Corneille entend ici par unité d'action et d'intrigue, une

[...] ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie n'en doive faire qu'une sur le théâtre. [...] ces trois parties [un commencement, un milieu et une fin] non seulement sont autant d'actions qui aboutissent à la principale, mais en outre, chacune d'elles en peut contenir plusieurs avec la même subordination. Il n'y doit avoir qu'une action complète [...], mais elle ne peut le devenir, que par plusieurs autres imparfaites, qui lui servent d'acheminement, et tiennent cet auditeur dans une agréable suspension. (P. Corneille, t. III, *Les Trois Discours*, « Discours des trois unités », p. 174-175).

Il semble que, d'après son opinion, Corneille remplace des sujets par « un commencement, un milieu, et une fin » qu'Aristote considère comme des éléments constitutifs de la tragédie, mais l'auteur du classicisme préconise que si définitivement chaque partie se lie à un ensemble, ce soit par l'unité d'action¹. Concernant des autres auteurs français aussi, Rapin tient un sujet pour un but, mais il affirme que tous les sujets se dirigent vers un but et qu'ils doivent avoir des relations étroites (R. Rapin, *Les Réflexions sur la poétique*, éd. E. T. Dubois, Genève, Droz, 1970, p. 32-33). Racine avait déjà conscience de l'importance de l'unité d'action, depuis qu'il avait composé *La Thébaïde*, son premier ouvrage :

Ce sujet avait été autrefois traité par Rotrou sous le nom d'*Antigone*. Mais il faisait mourir les deux Frères dès le commencement de son troisième Acte. Le reste était en quelque sorte le commencement d'une autre Tragédie, où l'on entra dans des intérêts tout nouveaux. Et il avait réuni en une seule Pièce deux Actions différentes, dont l'une sert de matière aux *Phéniciennes* d'Euripide, et l'autre à l'*Antigone* de Sophocle. Je compris que cette duplicité d'Actions avait pu nuire à sa Pièce. (J. Racine, *La Thébaïde*, « Préface », p. 119).

Racine critique le double sujet de la pièce de Rotrou et accorde une attention minutieuse à l'unité d'action dès ses débuts. Son jugement s'applique justement aux fautes de l'*Œdipe* de Voltaire et de Corneille.

Quoique notre auteur ait échoué dans cette pièce, il s'explique au sujet des relations entre la tragédie et cette règle : « J'assiste à une tragédie, c'est-à-dire, à la représentation d'une action. Le sujet est nécessairement l'accomplissement de cette

action principale, à laquelle les intérêts divers et les intrigues particulières sont subordonnés, un tout composé de plusieurs parties qui toutes tendent au même but. C'est un bel édifice, dont l'œil embrasse toute la structure, et dont il voit avec plaisir les différents corps. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours* : 3^e discours », *OC*, t. 55, p. 1049).

¹ À propos des « commencements, milieu, et fin », Aristote s'explique en définissant la tragédie : « Notre thèse est que la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout et a une certaine étendue [...]. ¶ Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. » (Aristote, *La Poétique*, chap. 7, 1450b21-1450b26).

action unique. » (*Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 266). Pour lui, assister à une tragédie, c'est regarder un sujet unique. Il souligne son idée dans le même texte : « Je ne suis point venu à la Comédie pour entendre l'histoire d'un héros, mais pour voir un seul événement de sa vie. » (p. 266). Certes, tant que nous avons considéré son idée concernant l'unité d'action, il semblait qu'elle ne différât pas des opinions des auteurs précédents. Mais l'attachement de notre poète à l'unité d'action, souvent considérée sous l'aspect de la simplicité, est plus exceptionnel que chez les autres. Unité d'action et simplicité resteront pour toujours des éléments essentiels de la dramaturgie de Voltaire. Quand il a composé *Méropé*, il reconnaissait son engouement pour l'unité d'action : « c'est à cette simplicité, dont j'ai toujours été idolâtre » (*Méropé*, « Lettre au marquis Maffei », *OC*, t. 17, p. 231). Le laconisme du contenu qui ne comporte pas plusieurs épisodes était le but qu'il recherchait continuellement dans la tragédie. Concernant cette pièce il fait mention de celle de Maffei : « M. le marquis Mafey [Maffei] a réussi prodigieusement en Italie avec une pièce simple, familière même quelquefois, sans incidents, sans intrigue¹. » Bien que cet ouvrage italien manquât trop d'épisodes, il a néanmoins pu remporter un triomphe. Voltaire confie sa préférence pour la simplicité de cette pièce de l'auteur italien : « J'avouerai encore que la simplicité de l'ouvrage de M. Mafey [Maffei] m'avait séduit² ». Le grand mérite de cette pièce consiste dans l'unité d'action qui convient à son goût. Et Voltaire aussi crée *Méropé* en prenant la simplicité en considération, mais il la fait avancer de manière plus extrême dans sa pièce. Notre auteur s'explique dans la même lettre : « j'ai pu pousser la simplicité jusqu'à la platitude³ ». La simplicité normale ne lui suffit pas. À propos de *Méropé*, Tournemine loue le mérite de Voltaire qui a respecté non seulement la simplicité, mais aussi d'autres éléments importants que la pièce grecque conservait. Ce jésuite dit à Brumoy :

Vous, mon père, qui nous avez donnés en français Euripide, tel qu'il charma la Grèce, avez reconnu dans la *Méropé* de notre illustre ami, la simplicité, le naturel, le pathétique d'Euripide. Monsieur de Voltaire a conservé la simplicité du sujet ; il l'a débarrassé non seulement d'épisodes superflus, mais encore de scènes inutiles. Le péril d'Égist[h]e occupe seul le théâtre. L'intérêt croît de scène en scène

¹ Lettre à Mlle Quinault, 2 janvier 1738, *GC*, t. I, p. 1055 [n° 908 (D1417)].

² *Ibid.*, p. 1056.

³ *Ibid.*, p. 1057.

jusqu'au dénouement, dont la surprise est ménagée, préparée avec beaucoup d'art. (Tournemine, Lettre à Brumoy sur *Méropé*, OC, t. 17, p. 213-214 ; nous soulignons)

Il semble que cette louange de Tournemine soit un peu exagérée, mais il souligne l'importance de l'unité d'action qui est l'essence de la tragédie grecque en alléguant la conservation de cette règle de la *Méropé* voltairienne¹.

b) La simplicité et la tragédie grecque

Et, comme Tournemine, le zèle de Voltaire aussi s'ancre dans l'admiration pour le modèle de la Grèce. Il souligne que l'unité d'action est une valeur grecque :

Il faut avouer qu'elle [*l'Électre*] était dans le goût antique ; une froide et malheureuse intrigue ne défigurait pas ce sujet terrible ; la pièce était simple et sans épisode : voilà ce qui lui valait avec raison la faveur déclarée de tant de personnes de la première considération, qui espéraient qu'enfin cette simplicité précieuse qui avait fait le mérite des grands génies d'Athènes, pourrait être bien reçue à Paris, où elle avait été si négligée. (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », OC, t. 31A, p. 407-408).

Voltaire compte la simplicité parmi les mérites des Grecs². La pièce qui s'est bien conformée à cette règle était *Électre* de l'Antiquité. Mais il nomme une autre tragédie représentative de la Grèce qui respectait l'unité d'action. C'était l'*Œdipe* de Sophocle. Sans tenir compte de sa propre erreur, Voltaire témoigne du mépris à l'égard de la

¹ Au sujet de l'éloge de Tournemine, après que M. Mat-Hasquin a relevé le peu de rapport entre la *Méropé* de Voltaire et la tragédie d'Euripide, elle analyse cette lettre : « Ainsi, la *Méropé* de Voltaire apparaît-elle *a priori* bien peu grecque et il est assez étonnant qu'un homme aussi érudit que le jésuite Tournemine reconnaisse à Voltaire le mérite d'avoir restauré, dans cette pièce, la tragédie grecque et l'écrive au traducteur du *Théâtre des Grecs*, le p. Brumoy, qui, d'après le contexte, semble partager cet avis. Sans doute dans cette lettre, destinée indirectement à Voltaire, y a-t-il une part de complaisance des deux pères à l'égard d'un élève brillant de leurs collègues [...] ? » (M. Mat-Hasquin, p. 71).

² M. Mat-Hasquin rend compte des contraintes des traducteurs qui sont obligés de sacrifier la simplicité de l'Antiquité au goût du public du dix-huitième siècle : « Poincette de Sivry et Fréron déplorent certes l'étroitesse de goût [la persistance dans les bienséances classiques et le bon goût] de leurs contemporains, incapables d'apprécier la simplicité antique, mais dans leur esprit, comme dans celui de mme Dacier ou d'Auger, la simplicité doit s'allier à la noblesse [...]. Tirailés entre les exigences d'un public sourcilieux et le désir de respecter le ton de l'original – ou ce qu'ils considèrent comme tel, entravés par leurs propres habitudes littéraires, les traducteurs aboutissent souvent à des versions hybrides, bien éloignées de la "simplicité antique". » (M. Mat-Hasquin, p. 36). Quand Brumoy a traduit les tragédies grecques, il s'exprimait à propos de la simplicité d'Eschyle : « j'ai hasardé la traduction entière de sept Tragédies, dont trois sont de Sophocle, et quatre d'Euripide. On verra aisément pourquoi je n'ai traduit en entier aucune pièce d'Eschyle. Ce père de la Tragédie a été celui des trois que le Temps a le plus maltraité. De plus, son extrême simplicité et ses défauts auraient pu d'abord dégoûter les Lecteurs ». (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, « Discours sur le théâtre des Grecs », p. XVI).

pièce de Corneille en comparaison de celle du poète grec dans la même épître : « j'admire l'antique dans toute sa noble simplicité. Ce fut là ce qui me donna la première idée de faire la tragédie d'Œdipe, sans même avoir lu celle de Corneille. » (p. 400). Pratiquement, la pièce cornélienne a-t-elle été indispensable à la réflexion de Voltaire, mais son aveu met l'accent sur la valeur de la simplicité dans la tragédie grecque¹. Au reste, la cible de la critique voltairienne vise aussi les auteurs étrangers : « L'action de la pièce chinoise dure vingt-cinq ans, comme dans les farces monstrueuses de Shakespeare et de Lope de Vega, qu'on a nommées tragédies ; c'est un entassement d'événements incroyables. » (*L'Orphelin de la Chine*, « À Monseigneur le maréchal duc de Richelieu [désormais "Au duc de Richelieu"] », éd. B. Guy et R. Bret-Vitoz, *OC*, t. 45A [2009], p. 112). La « pièce chinoise » est *l'Orphelin de Tchao* traduit par le père Brémare, mais Voltaire affirme qu'une action compliquée ne convient pas au tragique. À partir des opinions exprimées, nous pouvons comprendre qu'il pense que l'unité d'action est un des éléments primordiaux qui compose la tragédie. À la fin, Voltaire délègue à Haymarket, qui a représenté *Athalie* à Londres en 1735, de parler des rapports entre l'unité d'action et la tragédie anglaise :

Non, croyez-moi, me répliqua-t-il, si on ne joue point *Athalie* à Londres, c'est qu'il n'y a point assez d'action pour nous ; c'est que tout s'y passe en longs discours [...]. La simplicité n'est point du tout un mérite sur notre théâtre ; nous voulons bien plus de fracas, d'intrigue, d'action et d'événements variés. (*Les Guèbres*, « Discours historique et critique », *OC*, t. 66, p. 511-512).

Quoique les Anglais aient du goût pour la tragédie remplie de plusieurs épisodes à la différence des Français², l'unité d'action demeure, aux yeux de Voltaire, indispensable à la tragédie.

¹ M. Mat-Hasquin parle du goût de notre auteur pour la simplicité antique : « en 1719, Voltaire parlait non de la simplicité, mais de la "sécheresse" de la pièce de Sophocle et c'est seulement à partir de 1730 qu'il louera la simplicité grecque. » (M. Mat-Hasquin, p. 168). Et la même critique définit l'idée voltairienne sur la simplicité de la tragédie grecque : « Pour Voltaire, réformer la tragédie française sur le modèle de la simplicité antique signifiait simplement éliminer les épisodes galants » (p. 202). Cependant, si Voltaire s'opposait déjà à l'introduction de l'épisode galant tandis qu'il composait *Œdipe*, nous pouvons aussi dire qu'il louait la simplicité de l'Antiquité dans les années 1710.

² Cette fois-ci, à la place des Français Voltaire reprend la même opinion dans les *Fragments sur Athalie* : « Mais croyez-moi, Si on ne joue point *Athalie* à Londres, c'est qu'il n'y a point assez d'action, c'est que tout s'y passe en longs discours [...]; c'est que le grand mérite de cet ouvrage consiste dans l'extrême Simplicité [...]. La Simplicité n'est point du tout un mérite en Angleterre ; on y veut bien plus

Toutefois, en même temps, Voltaire reconnaît suffisamment la difficulté de créer une pièce qui soit simple : « Plus je vois combien cette simplicité est difficile, plus elle me charme » (*Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 273). Cette tentative est d'autant plus précieuse qu'il est très difficile de la trouver sous une forme accomplie. Trente ans plus tard, Voltaire répète deux fois la même pensée dans un ouvrage : « les pièces simples ont beaucoup plus d'art et de beauté que les pièces complexes. » ; « Il y a mille fois plus d'art dans cette belle simplicité, que dans cette foule d'incidents dont on a chargé tant de tragédies. » (*Commentaires sur Corneille*, « Examen de *Cinna* », *OC*, t. 54, p. 171 ; « Remarques sur *Bérénice* », *OC*, t. 55, p. 955). Même s'il continuait à écrire beaucoup de pièces pendant plus de quarante-cinq ans, la difficulté de réaliser l'unité d'action dans une tragédie reste inchangée chez lui. Racine aussi admet cette difficulté de composer une tragédie en défendant solidement l'unité d'action, mais le fruit de ses efforts continuels se lie à la simplicité de *Bérénice*. Il se loue :

Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'Incidents a toujours été le refuge des Poètes qui ne sentaient pas dans leur Génie assez d'abondance, ni assez de force, pour attacher durant cinq Actes leurs Spectateurs, par une action simple. (J. Racine, *Bérénice*, « Préface », p. 451).

Ce grand auteur du classicisme prétend qu'il est facile d'introduire de nombreux épisodes dans une tragédie, mais rien n'est plus difficile que de la remplir d'un sujet unique. Voltaire s'exprime comme son maître : « croyez que la multiplicité des événements et des intérêts compliqués, n'est que la ressource des génies stériles, qui ne savent pas tirer d'une seule passion de quoi faire cinq actes. » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 177 [var.]). Des auteurs dramatiques, qui introduisent plusieurs épisodes dans leurs pièces, font la preuve de leur impuissance et du fait qu'ils n'ont point assez de talent pour les remplir d'un sujet unique. Voltaire souligne la distinction entre le génie et l'homme médiocre en mentionnant la composition de son *Oreste* :

de fracas, d'intrigue et d'action ». (*Les Guèbres*, « Fragments sur *Athalie* », *OC*, t. 66, p. 637). Par la frénésie à l'unité d'action, Voltaire compose *La Mort de César* pour exclure les intrigues compliquées de *Jules César* de Shakespeare. La Harpe fait l'éloge de la pièce française : « une action simple et grande, une marche claire et attachante depuis la première scène jusqu'au moment où César est tué » (La Harpe, *Lycée ou cours de littérature*, t. 9 [1825], sect. VI, p. 279).

[...] [la simplicité] si difficile à saisir ; c'était là le vrai caractère de l'invention et du génie [...] : un personnage étranger, qui dans l'*Œdipe* ou dans l'*Électre* ferait un grand rôle, qui détournerait sur lui l'attention, serait un monstre aux yeux de quiconque connaît les anciens [...]. L'art et le génie consistent à trouver tout dans son sujet, et non pas à chercher hors de son sujet. (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 410-411).

En formulant cette opinion, effectivement il fait allusion au manque de talent de Crébillon qui a rempli son *Électre* de personnages amoureux, mais pour notre auteur, seuls les poètes, qui ont pu surmonter la difficulté de l'unité d'action, sont appelés des génies. Tout en étant sensible à la difficulté qui requiert un talent exceptionnel, Voltaire propose à milord Bolingbroke d'insérer l'unité d'action dans les pièces de sa nation aussi : « que votre pièce soit simple ; imitez cette beauté des Grecs » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 177 [var.]). En avançant l'importance de l'unité d'action dans la tragédie, notre auteur souligne le mérite de la Grèce qui défendait cette règle¹. Il répète sa valeur à Fawkenner, marchand anglais : « Cette heureuse simplicité / Fut un des plus dignes partages / De la savante antiquité. / [...] / répandez dans vos ouvrages / La simplicité de vos mœurs. » (*Zaire*, « Épître dédicatoire à M. Fawkenner », *OC*, t. 8, p. 395). On ne peut pas raconter la tragédie grecque sans penser à l'unité d'action. Cette simplicité, il a lui-même voulu en faire l'élément essentiel de la composition de ses pièces : « Je me suis imposé, surtout, la loi de ne pas m'écarter de cette simplicité tant recommandée par les Grecs, [...] ; c'était l'essence du théâtre. » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 410-411). C'est une preuve de l'attachement à la simplicité de la tragédie grecque à laquelle Voltaire cherchait à obéir fidèlement².

¹ En citant les pièces grecques et la leçon d'Horace, Racine prétend que les Grecs faisaient aussi grand cas de la simplicité : « Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une Tragédie avec cette simplicité d'Action qui a été si fort du goût des Anciens. Car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés. "Que ce que vous ferez, dit Horace, soit toujours simple, et ne soit qu'un (*Art poétique*, v. 23)." Ils ont admiré l'*Ajax* de Sophocle, qui n'est autre chose qu'*Ajax* qui se tue de regret pour n'avoir pas obtenu les armes d'Achille. Ils ont admiré le *Philoctète*, dont tout le sujet est Ulysse, qui vient pour surprendre les flèches d'Hercule. L'*Œdipe* même, quoique tout plein de reconnaissance, est moins chargé de matière, que la plus simple Tragédie de nos jours. » (J. Racine, *Bérénice*, « Préface », p. 450-451). Brumoy aussi loue la simplicité des pièces grecques en critiquant le dédain des Français de cette règle : « Nous verrons dans la suite combien nous nous sommes écartés de l'ancienne simplicité en négligeant cette règle, et en donnant souvent plus de matière à nos Tragédies qu'il n'en faudrait pour de longs Poèmes héroïques. » (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, « Discours sur l'origine de la tragédie », p. LXVI).

² J. Vier signale que Voltaire néglige souvent la leçon des auteurs grecs et qu'il s'en ressouvent à sa convenance quand il s'agit d'accabler ses rivaux. Voir J. Vier, « La dramaturgie de Voltaire », *Das*

Finalement, Voltaire exige l'unité d'action dans l'opéra même, mais il accorde de l'importance surtout à l'harmonie de la musique avec l'action. D'abord, notre auteur mentionne les relations entre des chœurs de l'opéra italien et ceux de la tragédie grecque dans la lettre au cardinal Querini, italien :

Les chœurs, que vous y avez ajoutés depuis quelques années, et qui sont liés essentiellement au sujet, approchent d'autant plus des chœurs des anciens, qu'ils sont exprimés avec une musique différente du récitatif, comme la strophe, l'épode et l'antistrophe étaient chantées chez les Grecs tout autrement que la mélodie des scènes. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », éd. R. Niklaus, *OC*, t. 30A [2003], p. 142).

Voltaire reconnaît que les chœurs italiens ont souvent un rapport étroit avec le sujet. Cependant, en même temps il signale que les musiques grecque et italienne sont parfois séparées des sujets principaux. Ensuite, notre poète avertit du risque qui en découle :

Je sais que ces tragédies si importantes par les charmes de la musique, [...] ont un défaut que les Grecs ont toujours évité ; je sais que ce défaut a fait des monstres des pièces les plus belles, et d'ailleurs les plus régulières : il consiste à mettre dans toutes les scènes de ces petits airs coupés, de ces ariettes détachées qui interrompent l'action. (p. 143).

Notre poète craint que l'introduction de la musique, qui manque d'unité, ne fasse obstacle à l'action principale dans l'opéra italien. Toutefois, l'objet véritable de la critique de Voltaire était son propre pays. Il blâme plus sévèrement l'opéra français que celui de l'Italie sous l'aspect de l'unité d'action. Il compare l'opéra des deux pays ainsi : « notre mélodie rentre bien moins que la vôtre dans la déclamation naturelle ; elle est plus languissante ; elle ne permet jamais que les scènes aient leur juste étendue » (p. 144-145). Dans le cas de l'opéra français, les rapports entre l'introduction des chants et le sujet sont si légers que la fonction de la mélodie n'occupe pas une

Französische theater des 18. Jahrhunderts, n° 570 (1984), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 215. De même, M. Mat-Hasquin aussi relève la compréhension insuffisante de Voltaire sur la simplicité de la tragédie grecque : « Voltaire, se méprenant sur le sens et la fonction de la péripétie dans la tragédie antique, croyait perfectionner les sujets grecs en y introduisant les effets de suspension chers au public français. Victime de son ignorance et de sa théorie du progrès de l'art, il ne mesurait pas à quel point il altérerait cette simplicité qu'il vantait par ailleurs. » (M. Mat-Hasquin, p. 172). Cependant, soit que Voltaire alléguât l'importance de la simplicité de la tragédie grecque pour la polémique, ou soit qu'il ne comprît pas assez l'essence de cette règle, comme ses paroles l'indiquaient, il avait toujours présente à l'esprit la dramaturgie grecque de la simplicité.

place importante. De plus, Voltaire prononce cette sentence à l'opéra de son pays : « Parmi nos défauts nous avons, comme vous, dans nos opéras les plus tragiques une infinité d'airs détachés, mais qui sont plus défectueux que les vôtres, parce qu'ils sont moins liés au sujet. » (p. 147). Dans ces opinions exprimées sur l'opéra aussi, nous pouvons constater l'attitude voltairienne qui prône l'importance des relations entre ce genre et l'unité d'action. Mais Voltaire ne se contente pas de recommander d'adopter cette règle dans l'opéra seulement. Quinze ans plus tard, il applique cette assertion à tous les domaines de l'art : « Un épisode inutile à la pièce est toujours mauvais ; et en aucun genre ce qui est hors d'œuvres ne peut plaire ni aux yeux, ni aux oreilles ni à l'esprit. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours* : 1^{er} discours », *OC*, t. 55, p. 1039). L'ardeur voltairienne à préconiser l'unité d'action est remarquable¹.

2) L'antagonisme entre Voltaire et La Motte

Nous venons de regarder l'attachement ardent de Voltaire à l'unité d'action, mais son culte causera la discussion acharnée avec La Motte autour de cette règle. De plus, cette controverse se développera en litige à propos de l'unité d'intérêt. Les critiques de Voltaire nous enseigneront les relations intimes entre son discours sur la tragédie et les règles grecques. De même, notre auteur blâme aussi souvent cet académicien pour son idée concernant la versification. Lorsque Voltaire formule cette critique, il montre clairement son idéal de dramaturgie et les exigences indispensables à sa définition de la tragédie. Mais nous examinerons plus tard en détail la vive et âpre discussion âpre sur la versification entre les deux auteurs. Limitons-nous, dans ce chapitre, à la discussion sur la dramaturgie.

a) La polémique sur l'unité d'action

À propos des relations intimes entre la tragédie et l'unité d'action, un débat très animé s'est engagé entre Voltaire et La Motte, poète et académicien. D'abord, en 1716,

¹ Voltaire insistait sur la signification que l'unité d'action possède : « Vous [Voltaire] prétendez que c'est le sujet seul qui en fait la beauté. » (*Méropé*, « Réponse de Voltaire », *OC*, t. 17, p. 242). Mais I. Degauque fait mention de la disparité de l'action de *Mahomet* : « Si la pièce est coupable de partir à vau-l'eau, le dénouement n'intéresse plus guère, car la composition de *Mahomet* est accusée d'être si inconstante qu'elle interdit au spectateur d'en imaginer la conclusion. » (I. Degauque, p. 204).

celui-ci expliquait déjà l'unité d'action avant que notre auteur ne débute dans le monde théâtral :

L'unité d'action fait sans doute un fort bel effet dans un poème. Il faut bien de l'art au poète, pour arranger son action de manière qu'elle croisse toujours, qu'elle intéresse de plus en plus à mesure qu'elle avance, et que les épisodes qu'il y mêle en paraissent des parties nécessaires. (La Motte, *Réflexions sur la critique*, in *Textes critiques : Les raisons du sentiment*, op. cit., « De l'unité d'action », p. 310 ; nous soulignons).

Dans cet avis, en émettant la définition de l'unité d'action, comme les mots « les épisodes » l'indiquent, La Motte mentionne aussi l'importance de l'unification des incidents. Son idée s'accorde avec celle d'Aristote (*La Poétique*, chap. 8, v. 1451a31-1451a35), mais l'académicien français insiste sur l'importance des épisodes : « C'est aussi un grand plaisir pour le lecteur d'embrasser un grand nombre d'incidents et d'images sous le même point de vue. » (La Motte, *Réflexions sur la critique*, « De l'unité d'action », p. 310). Plusieurs épisodes aussi peuvent donner de la joie au public. Et quinze ans plus tard, quand Voltaire a écrit la préface d'*Œdipe*, la discussion a commencé entre les deux. Notre poète ne peut pas accepter son idée et attaque cet académicien qui attache de l'importance à une tragédie qu'il voudrait remplie de plusieurs épisodes : « M. de La Motte en défendant une tragédie de sa composition, préfère à cette noble simplicité, la multitude des événements » (Voltaire, *Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 268). Il ne pourra jamais ni comprendre ni admettre le sentiment de La Motte. Voltaire souligne donc l'importance de l'unité d'action en comparant la tragédie à la peinture :

Qu'est-ce qu'une pièce de théâtre ? La représentation d'une action.
Pourquoi d'une seule et non de deux ou trois ? C'est que l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois ; c'est que l'intérêt qui se partage s'anéantit bientôt ; c'est que nous sommes choqués de voir même dans un tableau deux événements ; c'est qu'enfin la nature seule nous a indiqué ce précepte, qui doit être invariable comme elle. (p. 264).

D'Aubignac avait, lui aussi, déjà utilisé l'exemple de ces rapports, mais pour notre auteur la simplicité est nécessaire pour se concentrer sur un sujet et éviter une confusion dans la trame.

En revanche, La Motte s'oppose à l'idée que Voltaire a manifestée dans la préface d'*Œdipe* : « Vous dites qu'on serait choqué de voir deux événements dans un tableau. Oui sans doute, car un tableau ne doit représenter qu'un instant, et deux événements, deux lieux sont évidemment contradictoires à ce dessein. » (La Motte, *Suite des réflexions sur la tragédie*, p. 738). Lui aussi admet qu'il est impossible de dessiner deux faits dans une peinture, parce que, comme elle ne contient qu'un moment, elle ne peut pas développer simultanément deux choses. Cependant, dans son opinion il traite seulement « une peinture » qui n'a ni de temps continuels ni d'action parallèle, il applique donc le problème du nombre à « une tragédie » qui n'est pas dans la même dimension. Il s'explique :

Il n'en est pas de même d'une tragédie : elle représente une action successive et qui en renferme plusieurs autres. Il y aurait vingt tableaux à faire des différents moments et des différentes situations d'une tragédie. Donc il ne s'ensuit pas que la multiplicité d'événements et de lieux, qui choquerait dans un tableau, choquât de même dans une tragédie (p. 738-739).

Au contraire d'une « peinture », une « tragédie » peut contenir plusieurs événements, car celle-ci est à l'origine constituée de choses en mouvement. Aussi, n'est-il jamais étrange que plusieurs épisodes soient insérés en elle¹. Sur ce point, Brumoy aussi exprime les relations entre la tragédie et la peinture :

Reprenons cette suite de tableaux, et réunissons-les en un seul. Aussi bien ne forment-ils ensemble qu'un tableau tragique. La peinture ordinaire ne saurait représenter qu'un unique instant. La Tragédie en réunit plusieurs dans un point de vue. C'est le même tableau diversifié. De part et d'autre même ordonnance, mêmes proportions, même but. (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, « Réflexions sur *Œdipe* », p. 92).

Le Théâtre des Grecs de Brumoy a paru en 1730, c'est-à-dire, la même année que la publication de la *Suite des réflexions sur la tragédie* de La Motte, et Brumoy soutient l'idée de La Motte, lui apporte son appui et l'adopte dans son ouvrage. Dans une telle relation entre les deux auteurs, nous pouvons reconnaître aussi l'influence de l'avis de La Motte sur ses contemporains. Cependant, Voltaire s'obstine à indiquer à son rival le

¹ R. M. Worvill s'explique : « When Voltaire attacks La Motte's questioning of the unities and invokes the traditional comparison made between drama and painting in order to defend the unity of action, La Motte rejects it as invalid ». R. M. Worvill, « Seeing » speech : illusion and the transformation of dramatic writing in Diderot and Lessing, repris dans *SVEC* 2005 : 09, p. 58.

bien-fondé de son opinion en montrant des relations entre l'unité d'action et celle de lieu :

J'assiste à une tragédie, c'est-à-dire, à la représentation d'une action. Le sujet est nécessairement l'accomplissement de cette action unique. On conspire contre Auguste dans Rome ; je veux savoir ce qui va arriver d'Auguste et des conjurés. Si le poète fait durer l'action quinze jours, il doit me rendre compte de ce qui se sera passé dans ces quinze jours ; car je suis là pour être informé de ce qui se passe, et rien ne doit arriver d'inutile. (Voltaire, *Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 266).

Si une tragédie, qui a un sujet unique, est représentée pendant quinze jours, on peut certes aller au théâtre quinze fois pour bien le comprendre. Accepter cette réalité ne présente aucun inconvénient. En revanche, Voltaire condamne l'effort requis du spectateur pour bien comprendre une action comportant quinze volets d'action distincts :

Or s'il met devant mes yeux quinze jours d'événements, voilà au moins quinze actions différentes, quelques petites qu'elles puissent être. Ce n'est plus uniquement cet accomplissement de la conspiration, auquel il fallait marcher rapidement ; c'est une longue histoire, qui ne sera plus intéressante, parce qu'elle ne sera plus vive, parce que tout se sera écarté du moment de la décision, qui est le seul que j'attends. Je ne suis point venu à la Comédie pour entendre l'histoire d'un héros, mais pour voir un seul événement de sa vie (p. 266).

Au contraire de l'exemple précédent (une seule et unique action), si en un jour la tragédie montre tout d'un coup quinze affaires qui ont lieu pendant quinze jours, l'intérêt du spectateur ainsi que le sujet originel risque de s'effacer. C'est-à-dire que le public ne pourra pas se concentrer sur une pièce.

À l'égard d'une telle pensée de Voltaire, La Motte énumère plus posément les mérites et démérites de l'unité d'action : « L'avantage de la simplicité, c'est de n'avoir besoin que de la plus légère attention du spectateur. On suit un objet avec d'autant plus de plaisir qu'on l'embrasse avec moins de peine, et le cœur entre plus aisément dans la passion quand l'esprit n'est pas occupé à démêler les circonstances qui la fondent. » (La Motte, *Discours sur la tragédie*, « Second Discours à l'occasion de la tragédie de *Romulus* », p. 588). Concernant la qualité de l'unité d'action, les idées des deux dramaturges concordent. La simplicité aide le public à se concentrer. Et La Motte aussi

relève l'obstacle de cette règle : « L'inconvénient de la simplicité, c'est de ne pas assez exercer l'imagination, toujours avide de nouveaux objets, et de dégénérer bientôt en une languissante uniformité. » (p. 588). Comme l'unité d'action ne mobilise pas l'imagination du public, celui-ci ne peut regarder qu'une image faible dans la pièce et elle ne suscite pas sa curiosité. En somme, un tel sujet l'ennuie ! Puis, La Motte explique la valeur de tragédies comportant plusieurs épisodes : « Au contraire, l'avantage de la multiplicité est de promener l'esprit d'objets en objets, de faire renaître sa curiosité en la satisfaisant, et d'ajouter toujours aux émotions du cœur la nouvelle force que leur donne la surprise. » (p. 588). Selon lui, la richesse des sujets peut développer l'esprit du public et lui donner plus d'intérêt en développant ses sentiments. De même, il indique aussi le désavantage de la complexité d'action : « L'inconvénient est le danger de la confusion, qui changerait en étude ce qui ne doit être qu'un divertissement, et de ne faire sur le cœur que des impressions légères à force d'en vouloir faire de différentes. » (p. 588). Comme le peuple doit remettre en ordre des épisodes mélangés, il ne peut pas voir aisément cette pièce comme un divertissement. Dans ce cas-là, la complication principale ne laisse au public que peu de souvenirs, à cause du morcellement des sujets. À la fin, La Motte affirme sa préférence de goût :

Enfin, dans l'un et l'autre cas, l'on ne saurait plaire qu'en satisfaisant à la fois à différents besoins de l'esprit, soit en multipliant par la variété des aspects des événements trop simples, soit en unissant sous une même vue des objets différents.

Ces conditions une fois observées, si on me demande de laquelle de ces méthodes doit résulter un plus grand plaisir pour les spectateurs, j'avoue que je penche beaucoup pour la multiplicité d'incidents, par la raison que dans un événement trop simple la variété ne peut être que fine, et que l'uniformité du fond est bien plus frappante que la diversité des circonstances ; que dans la multiplicité [...] l'esprit et le cœur sont émus à tout moment par des tableaux sensiblement variés, et qu'ainsi et la curiosité et la passion y sont à la fois et plus sûrement satisfaites. (p. 588-589).

La Motte donne sa préférence à la pièce donnant aux spectateurs de l'amusement par une fraîcheur renouvelée résultant de la succession d'épisodes lors d'une représentation. C'est la tragédie qu'il recommande et qu'il promeut. Autrement dit, il semble qu'il considère la tragédie comme un divertissement. Au contraire, pour Voltaire le but du tragique est l'exaltation d'un sujet grâce à la concentration de l'unité

d'action qui permet de bien comprendre la pièce. Afin de justifier son opinion, La Motte compare la simplicité de la *Bérénice* avec la multiplicité d'actions adjacentes du *Cid* en mentionnant la différence de popularité : « *Bérénice*, malgré l'abondance la plus délicate de sentiments, n'a jamais pu faire qu'une impression d'élégie : elle a besoin d'être un peu oubliée pour être revue ; et *Le Cid*, malgré sa multiplicité d'incidents, attache encore, tout répété qu'il est depuis près d'un siècle. » (p. 589). Le public demande plus la diversité de Corneille que l'unité d'action de Racine ! J. Truchet émet son avis sur la simplicité du classicisme : « la parfaite simplicité de la tragédie classique est une légende. *Bérénice*, qui y atteint presque, l'*Ariane* de Thomas Corneille doivent être tenues pour des exceptions, rarement imitées¹. » Presque toutes les pièces du classicisme échouent à respecter strictement cette règle. Certaines réussites du maître de Voltaire et du frère du grand Corneille restent exceptionnelles. Aussi, est-il possible de dire que l'opinion de La Motte est juste. Comme Voltaire a de surcroît aussi bien lu les tragédies classiques, il semble qu'en réalité il se rende bien compte de cette réalité (l'exigence se présente comme quasi inapplicable), mais malgré tout la parole de l'académicien La Motte irrite notre auteur. Ce dernier réfute :

[...] il croit son sentiment autorisé par le peu de cas qu'on fait de *Bérénice*, et par l'estime où est encore *le Cid*.

Il est vrai que *le Cid* est plus touchant que *Bérénice* ; mais *Bérénice* n'est condamnable que parce que c'est une élégie plutôt qu'une tragédie simple ; et *le Cid*, dont l'action est véritablement tragique, ne doit point son succès à la multiplicité des événements, mais il plaît malgré cette multiplicité. (Voltaire, *Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 268-269 ; nous soulignons).

Voltaire prétend avec force que l'impopularité de la *Bérénice* n'est pas due à l'unité d'action, et de même, que la popularité du *Cid* ne vient pas de la diversité des actions². Dans le cas de la pièce de Corneille, c'est plutôt grâce aux éléments nécessaires qu'elle

¹ J. Truchet, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF, coll. « SUP », 1975, p. 49.

² Voltaire s'obstine dans la pensée que La Motte méprise Racine, mais en réalité l'académicien admet la valeur de la *Bérénice* : « Il faut avoir bien de la force pour soutenir un sujet trop simple par la richesse et la beauté des détails. ¶ *Bérénice* est un chef-d'œuvre à cet égard, et il est étonnant que M. Racine ait pu faire naître tant de fleurs dans un champ si étroit. Il faudrait être bien hardi pour suivre son exemple » (La Motte, *Discours sur la tragédie*, « Seconde discours à l'occasion de la tragédie de *Romulus* », p. 589). Dans les dernières années de sa vie, tout en admettant la faute de la *Bérénice*, Voltaire défend cette pièce que Mme Montagu a critiquée : « qu'elle examine cette *Bérénice* tant condamnée par nous-mêmes, pour n'être qu'une idylle amoureuse. Que le principal personnage de cette idylle soit représenté par une actrice Mlle Gaussin, alors je répons que Mme Montagu versera des larmes. » (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 107).

est admise par le public. Ainsi, du point de vue de l'unité d'action du *Cid*, aux yeux de Voltaire, la pièce demeure un échec¹.

b) La définition de l'unité d'intérêt

On passe du problème de l'unité d'action au problème de l'unité d'intérêt. Et au fur et à mesure de la discussion du lien entre les deux, l'examen du problème conduit à celui de la supériorité entre les trois unités et l'unité de l'intérêt². La Motte insiste sur l'importance de celle-ci :

Je hasarderai ici un paradoxe : c'est qu'entre les premières règles du théâtre on a presque oublié la plus importante. On ne traite d'ordinaire que des trois unités, de lieu, de temps et de d'action ; et j'y en ajouterais une quatrième, sans laquelle les trois autres sont inutiles, et qui toute seule pourrait encore produire un grand effet, c'est l'unité d'intérêt, qui est la vraie source de l'émotion continue, au lieu que les trois autres conditions exactement remplies ne sauveraient pas un ouvrage de la langueur. (La Motte, *Discours sur la tragédie*, « Premier discours sur la tragédie à l'occasion des *Macchabées* », p. 553).

Il affirme que l'unité d'intérêt est plus importante que les trois unités, parce qu'elles peuvent exister grâce à cette règle qui provoque continuellement l'attendrissement des

¹ Trente ans plus tard, quand Voltaire a relu *Le Cid*, il s'explique au sujet de cette pièce : « J'ai relu *Le Cid* – Pierre je vous adore. » Lettre à Damilaville et à Thieriot, 24 mai 1761, *GC*, t. VI, p. 390 [n° 6621 (D9790)].

² Voltaire pense que les relations entre la tragédie française et les trois unités sont très fortes et qu'on ne puisse jamais considérer ces liens puissants séparément. Il l'indique sous l'aspect historique : « Les Français sont les premières d'entre les nations modernes qui ont fait revivre ces sages règles du théâtre ; les autres peuples ont été longtemps sans vouloir recevoir un joug qui paraissait si sévère : mais comme ce joug était juste, et que la raison triomphe enfin de tout, ils s'y sont soumis avec le temps. » (*Edipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 263). En réalité, dans la variante « Les Français » se transforment en « Les Italiens » et l'opinion de Voltaire sur l'origine de la reproduction des anciennes règles chancelle entre la France et l'Italie. Mais à la fin il considère l'introduction des trois unités comme le mérite des Italiens en critiquant que des auteurs aient sous-estimé les règlements importants grecs : « on négligeait la tragédie régulière ressuscitée dans la seule Italie avec tous les beaux arts monstrueuses [*sic*] dans lesquelles l'esprit humain peut tomber quand il s'abandonne à son imagination sans goût, sans règles, et sans choix. » (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 106 [var.]). Au sujet de la première introduction des trois unités en France, il dit souvent que c'est le mérite de Mairet : (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 149 : *Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours* : 1^{er} discours », *OC*, t. 55, p. 1028 : *Sophonisbe*, « Avis des éditeurs de Lausanne » ; « À Monseigneur le duc de La Vallière » ; « À M. le G... de G... », éd. Ch. Todd, *OC*, t. 71B [2005], p. 44, 46-49, 53). Cependant, en 1778 Voltaire regarde l'adoption des règles comme le mérite de Corneille : « La tragédie d'*Irène* ne peut être digne de vous ni du théâtre français ; elle n'a d'autre mérite que la fidélité aux règles données aux Grecs par le digne précepteur d'Alexandre, et adoptées chez les Français par le génie de Corneille, le père de notre théâtre. » (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 102).

spectateurs¹. La Motte répète la supériorité de l'unité d'intérêt sur ces trois unités en parlant du *Cid* :

L'unité d'intérêt est encore indépendante des trois autres unités, puisque dans *Le Cid* il n'y a unité ni de temps, ni de lieu, ni d'action, et que cependant l'unité d'intérêt y subsiste toujours, puisqu'il n'y tombe jamais que sur Rodrigue et sur Chimène, ce qui prouve très bien, en passant, que l'unité d'intérêt est très distinguée de l'unité d'action. (La Motte, *Suite des réflexions sur la tragédie*, p. 737 ; nous soulignons).

Dans *Le Cid* les trois unités ne sont pas bien respectées, mais comme les regards du public ne sont versés que sur deux personnages principaux, il existe l'unité d'intérêt². Ici, il ne s'agit plus de trois unités. La Motte continue à insister sur la différence entre l'unité d'action et celle d'intérêt :

L'unité d'action est sans doute plus fondamentale, et on pourrait penser d'abord qu'elle n'est pas différente de l'unité d'intérêt. Je crois cependant que ce n'est pas la même chose.

Si plusieurs personnages sont diversement intéressés dans le même événement, et s'ils sont tous dignes que j'entre dans leurs passions, il y a alors unité d'action, et non pas unité d'intérêt, parce que souvent en ce cas je perds de vue les uns pour suivre les autres. (La Motte, *Discours sur la tragédie*, « Premier discours sur la tragédie à l'occasion des *Macchabées* », p. 557 ; nous soulignons).

¹ Voltaire blâme sévèrement l'idée de La Motte qui déprécie les trois unités : « M. de La Motte veut d'abord proscrire l'unité d'action, de lieu et de temps ; car elles sont tellement unies ensemble, que qui en combat une les attaques toutes. » (*Édipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 262) ; « La Motte, homme de beaucoup d'esprit et de talent, mais homme à paradoxes, a écrit de nos jours contre ces trois unités. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours* : 1^{er} discours », *OC*, t. 55, p. 1028).

² Pour critiquer les unités de lieu et de temps chez les Français, A. J. Ayer allègue la « Préface » qu'en 1765 S. Johnson a écrite dans *The Plays of William Shakespeare* : « Delusion, if delusion be admitted, has no certain limitation ; if the spectator can be once persuaded, that his old acquaintance are *Alexander* and *Cæsar*, that a room illuminated with candles is the plain of *Pharsalia*, or the bank of *Granicus*, he is in a state of elevation above the reach of reason, or of truth, and from the heights of empyrean poetry may despise the circumscriptions of terrestrial nature. There is no reason why a mind thus wandering in ecstasy should count the clock, or why an hour should not be a century in that calenture of the brains that can make the stage a field. ¶ [...] the different actions that complete a story may be in places very remote from each other ; and where is the absurdity of allowing that space to represent first *Athens*, and then *Sicily*, which was always known to be neither *Sicily* nor *Athens*, but a modern theatre. » De plus, A. J. Ayer allègue la définition de S. T. Coleridge à propos de la psychologie qui peut accepter la pluralité de lieu et de temps dans la tragédie sans résistance. Coleridge s'explique : « so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. » S. Johnson, « Préface », in W. Shakespeare, *The Plays of William Shakespeare*, vol. 1, éd. S. Johnson, Londres, chez J. et R. Tonson, 1765, p. [xxiv-xxv] ; S. T. Coleridge, *Biographia literaria ; or, Biographical sketches of My literary life and opinions*, t. II, Londres, chez Rest Fenner, 1817, ch. XIV, p. 2 ; nous soulignons. Voir A. J. Ayer, *op. cit.*, p. 54-55.

Aux yeux de La Motte il faut distinguer strictement ces deux unités¹. Autrement dit, La Motte prête attention au nombre des personnages intéressants qui peuvent attirer le spectateur. Et même si une tragédie est constituée de plusieurs épisodes, si l'intérêt du public est divisé équitablement pour chaque personnage, c'est une œuvre ratée. Partant de cette opinion, le dramaturge qui polémique avec Voltaire prétend que la centralisation de l'intérêt, c'est-à-dire l'« unité d'intérêt », doit être accomplie dans une pièce.

Toutefois, Voltaire ne peut pas accepter une telle pensée de La Motte. Notre auteur contre-attaque contre l'académicien :

Qu'on lise nos meilleures tragédies françaises, on trouvera toujours des personnages principaux diversement intéressés ; mais ces intérêts divers se rapportent tous à celui du personnage principal, et alors il y a unité d'action. Si au contraire tous ces intérêts différents ne se rapportent pas au principal acteur, si ce ne sont pas des lignes qui aboutissent à un centre commun, l'intérêt est double, et ce qu'on appelle *action* au théâtre l'est aussi. (Voltaire, *Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 270 [var.]).

Pour lui, l'unité d'intérêt et celle d'action n'ont aucun rapport avec le nombre de personnages. Si les intentions des protagonistes se dirigent vers un but unique, l'unité d'intérêt se lie nécessairement avec celle d'action. De même, si celle-ci n'atteint pas son but, l'autre n'existe plus. C'est justement l'unité d'action chez Voltaire. Il traite ces relations sur le même pied, mais en réalité il n'y a que l'unité d'action chez lui, parce que si les deux sont les mêmes choses, il n'est pas nécessaire de les distinguer. Cependant, La Motte réfutait cette idée de notre auteur en commentant l'option négative :

Une femme disait un jour d'une tragédie, qu'elle lui paraissait belle, et qu'elle n'y trouvait qu'une chose à reprendre : c'est qu'il y a avait trop de héros. Cette expression singulière renfermait une pensée

¹ J. Truchet dit à propos des relations entre l'« unité d'intérêt » que cet académicien avançait et l'« unité de péril » que Corneille a définie : « Au XVIII^e siècle, Houdar de La Motte proposa une nouvelle notion : l'*unité d'intérêt*. » J. Truchet, *op. cit.*, p. 33 (n. 1). De plus, P. Frantz rapporte l'idée de Schlegel au sujet de l'« unité d'intérêt » : « Il discute l'idée d'unité d'action, telle que les Français l'ont conçue et n'a guère de mal à montrer combien Voltaire, si novateur par ailleurs, est ici superficiel dans ce qu'il conçoit d'une action. Houdar de La Motte va plus loin selon lui, lorsqu'il substitue l'unité d'intérêt à l'unité d'action. C'est qu'en effet l'unité d'action, donc l'action, elle-même, n'est pas une notion directement présente dans l'expérience. » P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 193. Voir A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, t. 1, éd. E. van Bemmet, trad. A.-A. Necker de Saussure, Paris, chez A. Lacroix, Vervoeckoven, 1865, « X^e leçon », p. 364-367 et 374-379.

fort raisonnable. Elle entendait par ce mot de *héros* des personnages qui attiraient son admiration et sa pitié ; et ne sachant pour qui prendre parti, l'émotion qu'elle recevait de chacun d'eux n'était ni assez distincte, ni assez suivie pour l'attacher autant qu'elle l'eût voulu. (La Motte, *Discours sur la tragédie*, « Premier discours sur la tragédie à l'occasion des *Macchabées* », p. 557 ; nous soulignons).

Dans le cas envisagé, il y a tant de personnages que l'attention du spectateur n'a pas pu comprendre à qui elle devait s'intéresser. À cette réfutation de La Motte, Voltaire répond ainsi :

[...] le défaut est de ne savoir pas [*sic*] fixer notre intérêt sur un seul, en nous en présentant plusieurs. C'est alors qu'il n'y a plus unité d'intérêt, et c'est alors aussi qu'il n'y a plus unité d'action.

La tragédie de *Pompée* en est un exemple. César vient en Égypte pour voir Cléopâtre, Pompée pour s'y réfugier. Cléopâtre veut être aimée et régner. Cornélie veut se venger sans savoir comment. Ptoloméé songe à conserver sa couronne. Toutes ces parties désassemblées ne composent point un tout, aussi l'action est double et même triple, et le spectateur ne s'intéresse pour personne. (Voltaire, *Edipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 271).

Il semble en apparence que Voltaire consente à la pensée de La Motte. Toutefois, comme nous l'avons déjà rappelé ci-dessus, celui-ci considère la division de l'intérêt non fixe pour les personnages comme « unité d'action », mais non pas comme « unité d'intérêt ». En revanche, pour Voltaire, qu'il y ait beaucoup de personnages ou pas, si leurs comportements ne se concentrent pas dans un point, ce n'est ni l'« unité d'intérêt » ni l'« unité d'action »¹. Ainsi, selon notre poète, la faute du *Pompée* est que cette tragédie rentre dans la catégorie de la pièce avec un groupe qui offre une multiplicité d'intérêts et où il n'y a pas de personnages principaux². En même temps,

¹ À propos des personnages principaux dans l'épopée aussi, Voltaire s'exprime en comparant *Iliade* avec *Énéide* : « Il [Virgile] chante les actions d'Énée, et Homère l'oisiveté d'Achille. Le poète grec était dans la nécessité de suppléer à l'absence de son principal héros [...]. Virgile, au contraire, sentait qu'il ne fallait point affaiblir son principal personnage et le perdre dans la foule : c'est au seul Énée qu'il a voulu et qu'il a dû nous attacher ; aussi ne nous le fait-il jamais perdre de vue ». (*Essai sur la poésie épique*, chap. III, *M*, t. 8 [1877], p. 324). Cependant, au sujet de ce poème épique de Virgile, Voltaire fait parler ainsi à Pococuranté dans le *Candide* : « le second, le quatrième et le sixième livre de son *Énéide* sont excellents ; mais pour son pieux Énée, le fort Cloanthe, et l'ami Achates, et le petit Ascanius, et l'imbécile roi Lavinia, je ne crois pas qu'il y ait rien de si froid et de plus désagréables. » (*Candide ou l'optimisme*, chap. XXV, *GR*, p. 216-217).

² Voltaire attachait beaucoup de prix à l'art des personnages dans la tragédie grecque, mais sous un aspect de cet art, il respectait la technique de Racine plus que celle des auteurs grecs : « Les Grecs auraient appris de nos grands modernes [...], à lier les scènes les unes aux autres, par cet art imperceptible qui ne laisse jamais le théâtre vide, et qui fait venir et sortir avec raison les personnages. C'est à quoi les anciens ont souvent manqué, et c'est en quoi le Trissino les a malheureusement imités. Je maintiens, par exemple, que Sophocle et Euripide eussent regardé la première scène de *Bajazet*

en niant l'« unité d'action » de *Pompée*, notre poète dénie l'existence par elle-même de l'« unité d'intérêt » que La Motte arbore et avance. Ce qui est important, c'est la cohésion des actions des protagonistes¹.

Nous avons examiné les idées sur l'unité d'action de Voltaire et de La Motte, mais par leurs opinions nous avons pu constater la différence précise de conception à propos de la tragédie entre les deux auteurs. Notre auteur insistait constamment sur l'importance de l'unité d'action. Voltaire pensait que l'unité d'action pouvait aider le public à comprendre plus facilement la tragédie en élevant sa concentration. Contrairement à notre auteur, La Motte, attachant une grande importance au divertissement théâtral, justifiait la diversité d'action. De plus, pour ce dernier, l'unité d'action était la demande non sévèrement réglementée à l'égard des relations profondes entre les personnages principaux et les autres, tandis que Voltaire considérait ces rapports comme essentiels. Une telle différence d'idée entre ces deux auteurs provenait de leur interprétation de l'unité d'action. Ainsi, au fur et à mesure que la polémique avançait entre Voltaire et l'académicien, l'objet du débat passa de la question de l'unité d'action à celle de l'unité d'intérêt. Chez La Motte, l'unité d'intérêt consiste dans le nombre restreint de personnages dans une pièce qui, par ailleurs, peut comporter plusieurs actions. Ici, il ne s'agit pas de la diversité des incidents. Cependant, pour Voltaire l'unité d'intérêt n'est possible que fondée sur l'unité d'action. Le sujet de la tragédie, qui consiste à suivre le destin du protagoniste, doit toujours rester le centre

comme une école où ils auraient profité. » (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 150). Aux yeux de Voltaire, les auteurs grecs eux-mêmes n'ont pas pu atteindre au génie capable de réaliser au même niveau de perfection où Racine sut la porter. De plus, notre poète s'explique à l'égard de l'entrée en scène des personnages : « La règle est qu'aucun personnage ne doit paraître sur la scène sans nécessité. Ce n'est pas encore assez, il faut que cette nécessité soit intéressante. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Sertorius* », *OC*, t. 55, p. 883). Cependant, H. Lion relève l'entrée en scène du personnage dans *Zaire* : « Il en use avec non moins de sang-gêne au sujet des entrées et des sorties des personnages. Ainsi l'arrivée d'Omar, toujours peu naturelle, est toujours une sorte de coup de théâtre ». (H. Lion, p. 142).

¹ R. M. Worvill conclut à propos du discussion entre Voltaire et La Motte : « their disagreement shows that La Motte has come to think of a play as a series of physical images that communicate with the spectator both visually and aurally. He is focusing on the impact it has on spectators as viewers, who watch the drama unfold on the stage before them. » R. M. Worvill, *op. cit.*, p. 58-59. Le meme critique mentionne la définition de la tragédie par La Motte : « La Motte's attack on the dominance of the linguistic sign in tragedy should be accompanied by a corresponding interest in visual effects, for which he uses the terms "spectacle" and "tableau". [...] La Motte maintains, as Diderot later will, that drame must offer the spectators physical images which are taken in through the physical eye. This, for him, is the basis for comparisons between the theatre and painting. » *Ibid.*, p. 58.

d'intérêt et il doit donc être unique. En d'autres termes, même s'il y a plusieurs personnages qui attirent l'attention du spectateur, si le héros, qui constitue donc le centre de l'intérêt, se dessine avec netteté, il s'ensuit que l'action reste unitaire. C'est la compréhension de l'unité d'intérêt comme étant intégrée à l'unité d'action qui caractérise la conception de Voltaire. Et plus tard, nous pourrions comprendre l'importance des relations entre cette règle et la scène amoureuse chez notre auteur.

CHAPITRE III

Les deux genres théâtraux et la condition de la scène galante

Bien que Voltaire ait obéi aux mœurs, aux conventions et aux exigences de son époque qui appelle de ses vœux une intrigue amoureuse dans la tragédie, il a considéré de façon constante que cet épisode n'était pas originellement convenable pour la pièce tragique. Mais pourquoi persiste-t-il à soutenir cette assertion à ce point ? Il semble que notre auteur désirait préserver la particularité que le genre tragique aurait dû originellement conserver. De même, à propos de la comédie aussi, il est possible que Voltaire pensait que la pièce comique dût toujours traiter un sujet approprié particulier à ce genre. Autrement dit, il s'agit de la spécificité de chaque genre chez notre poète. Afin de mieux constater une telle conception et disposition d'esprit voltairiennes, dans ce chapitre nous voulons analyser ses définitions de la comédie et de la tragédie autour de la présence de la galanterie dans l'intrigue. Voltaire fera strictement la distinction de ces deux genres pour conserver à chacune sa particularité et sa dignité. En même temps, ce n'est que la conviction théorique de Voltaire qui, dans la pratique, veut accomplir sa mission de dramaturge tragique durant toute sa vie.

1. Les deux genres du théâtre

1) La comédie

Voltaire pensait que des auteurs pouvaient transporter l'épisode de la galanterie aussi bien dans la comédie que dans la tragédie. Cependant, si nous examinons sa définition de ces deux genres, nous nous apercevons qu'il croyait que cette intrigue était plus convenable à la comédie qu'à la tragédie. Il maintiendra cette assertion. Pour constater les raisons qu'il donne, nous examinerons d'abord sa définition de la comédie en comparant avec celles des autres auteurs. Dans ses définitions, il s'agira des personnages de ces deux genres. De plus, Voltaire accentuera les relations entre le genre comique et la société pour que le public unisse le comique intimement à la galanterie.

a) Les relations entre la comédie et la galanterie

En 1725, Voltaire mentionne les relations entre la tragédie et la comédie en citant des pièces de Racine : « Dans ces trois dernières [*Britannicus*, *Phèdre* et *Mithridate*] tout l'intérêt est renfermé dans la famille du héros de la pièce : Tout roule sur des passions que des bourgeois ressentent comme les princes. Et l'intrigue de ces ouvrages est aussi propre à la comédie, qu'à la tragédie. » (*Hérode et Mariamne*, « Préface », éd. M. Freyne, *OC*, t. 3A [2004], p. 191-192 ; nous soulignons). Voltaire estime que l'intrigue galante insérée dans la tragédie est capable d'être appliquée aussi à la comédie. Il semble en apparence qu'il admette l'action amoureuse dans la pièce tragique, mais il laisse en fait entendre qu'il n'est pas nécessaire de prendre la peine de l'insérer dans le sujet tragique. Car, cet épisode pouvant être inséré dans la comédie ainsi que dans la tragédie, la distinction de deux genres risquerait de disparaître. Pour montrer la justesse de son avis, il s'exprime plus en détail sur chaque contenu des pièces du même auteur :

Mithridate n'est qu'un vieillard amoureux d'une jeune fille : Ses deux fils en sont amoureux aussi ; et il se sert d'une ruse assez basse pour découvrir celui des deux qui est aimé.

Phèdre est une belle-mère, qui enhardie par une intrigante, fait des propositions à son beau-fils, lequel est occupé ailleurs.

Néron est un jeune homme impétueux qui devient amoureux tout d'un coup : qui dans le moment veut se séparer d'avec sa femme, et se cache derrière une tapisserie pour écouter les discours de sa maîtresse. Voilà des sujets que Molière a pu traiter comme Racine. Aussi l'intrigue de l'Avare est-elle précisément la même que celle de Mithridate. (p. 192).

Selon Voltaire, dans *Mithridate* et dans l'*Avare* aussi, les conduites de ces personnages amoureux sont déraisonnables, mais elles sont en un sens moins tragiques que comiques¹. C'est-à-dire que l'intrigue solennelle se transforme en une histoire qui prête à rire. Voltaire raconte l'action de son propre *Hérode et Mariamne* sur le même ton : « On peut appliquer tous ces exemples à *Mariamne*. La mauvaise humeur d'une femme, l'amour d'un vieux mari, les *tracasseries* d'une belle-sœur, sont de petits objets comiques par eux-mêmes. » (p. 193 ; nous soulignons). Tous les éléments qui ont

¹ G. Flaubert commente cet avis de Voltaire : « Voltaire compare *Mithridate* à l'*Avare* de Molière et établit que la différence des styles fait seulement la différence du tragique et du comique. ¶ (Il n'y a en effet au fond ni tragique ni comique, il y a un fait, le style est une manière de le reproduire. Le génie lui-même est-il autre chose qu'une certaine façon de percevoir le monde ?) » G. Flaubert, *Le Théâtre de Voltaire*, t. I, repris dans *SVEC*, 50 (1967), éd. T. Besterman, « *Mariamne* », p. 15.

rapport à la galanterie sont déjà chargés de côtés comiques par eux-mêmes ! Plus tard, quand *Sémiramis* est représentée en 1748, il fait cette fois la distinction entre la tragédie et la comédie : « Il faut convenir que, d'environ quatre cents tragédies qu'on a données au théâtre, depuis qu'il est en possession de quelque gloire en France, il n'y en a pas dix ou douze qui ne soient fondées sur une intrigue d'amour, plus propre à la comédie qu'au genre tragique. » (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 155 ; nous soulignons). Tout en se lamentant sur l'état actuel de cette époque-là, il continuait à croire que l'action galante conviendrait mieux au genre comique¹. Voltaire le répète :

Une chose à mon sens assez étrange, c'est que [...] nos grands modernes négligeant de tels sujets [*Électre* et *Iphigénie*] n'aient presque traité que l'amour, qui est souvent plus propre à la comédie qu'à la tragédie. [...] la galanterie est à sa place dans la comédie et dans des contes : mais rien de tout cela n'est digne du pathétique et de la grandeur de la tragédie. (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 403-404 ; nous soulignons).

Dans cette opinion il déclare que l'action galante est appropriée au sujet de la comédie. En même temps, Voltaire déplore que l'autorité de la tragédie soit écornée sinon perdue non seulement à cause de l'insertion de la galanterie dans le tragique, mais aussi à cause de l'adoption d'actions semblables à celles qui ressortissent au registre comique².

¹ J. D. de Visé montre la manière d'introduire la galanterie dans la comédie à propos du *Misanthrope* de Molière : « on ne pouvait plus souhaiter que le voir Amoureux, puisque l'Amour doit bien donner de la peine aux Personnes de son Caractère, et que l'on doit en cet état, en espérer quelque chose de plaisant, chacun traitant ordinairement cette Passion selon son tempérament ; et c'est d'où vient que l'on attribue tant de choses à l'Amour, qui ne doivent, souvent, être attribuées qu'à l'humeur des Hommes. » J. D. de Visé, *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*, in Molière, *Œuvres complètes*, t. I, éd. G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 639. À propos de Visé, fondateur du *Mercurie galant*, Voltaire dit à La Harpe : « Vous prêtez de belles ailes à ce Mercure qui n'était pas même galant du temps de Visé, et qui devient, grâce à vos soins, un monument de goût, de raison et de génie. » Lettre à La Harpe, 19 avril 1772, *GC*, t. X (1986), p. 1005 [n° 12763 (D17702)].

² H. Lion mentionne le processus historique de la galanterie que les genres littéraires ont introduite et son influence sur la tragédie en France : « Deux genres, nés sur les confins du siècle [16^e et 17^e siècles], sont à la mode, qui vivent d'amour, presque exclusivement d'amour : la tragi-comédie et la pastorale, qui même s'unissent parfois et n'en forment qu'un pour plaire davantage au public. [...] ¶ L'*Astrée* vint donc à son heure. [...] L'amour est partout. On ne parle, on ne saurait parler que d'amour. D'abord la finesse de l'esprit et la vanité y trouvent leur compte. Puis parler d'amour est toujours un plaisir... quand ce n'est pas une consolation. Des conversations, des romans, des pastorales, des tragi-comédies il devait passer infailliblement dans la tragédie et bientôt, conséquence fatale, y dominer en maître. » (H. Lion, p. 160-161).

Au sujet du mélange de deux genres, notre auteur s'exprime ainsi : « C'est presque toujours la même pièce, le même nœud, formé par une jalousie et une rupture, et dénoué par un mariage ; c'est une coquetterie continuelle, une simple comédie » (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 155). Il n'y a plus de différence de thème qui puisse faire la distinction entre la tragédie et la comédie. Voltaire formule la même idée dans un autre texte aussi : « l'amour dans beaucoup d'ouvrages [...], est traité comme il doit l'être en effet dans le genre comique. La galanterie, les déclarations d'amour, la coquetterie, la naïveté, la familiarité, tout cela ne se trouve que trop chez nos héros et nos héroïnes de Rome et de la Grèce dont nos théâtres retentissent. » (*Nanine*, « Préface », *OC*, t. 31B, p. 67). C'est-à-dire qu'il pense qu'il ne doit pas être permis au personnage noble du tragique de parler des sujets convenables à la comédie. Vingt ans plus tard aussi, il se lamente sur cette similarité qui estompe la distinction entre la tragédie et la comédie : « Puisse-t-on n'y plus traiter l'amour comme un amour de comédie dans le goût de Térence, avec déclaration, jalousie, rupture, et raccommodement ! » (*Les Lois de Minos*, « Épître dédicatoire au duc de Richelieu », *OC*, t. 73, p. 78). Selon son opinion, c'est le caractère comique qui est exprimé par ces éléments. À l'égard des relations intimes entre la galanterie et la comédie, A. Viala s'explique en citant Aristote :

Une comédie, ou, variante si l'on prend des personnages de pseudo-bergers, une pastorale, c'est en général l'histoire d'un bon tour joué par des jeunes gens sympathiques à des antipathiques, une « galanterie » en ce sens. Comme il est question d'amour et d'art de plaire, c'est galanterie en un deuxième sens. Enfin, pour que ce bon tour ne cause « ni dommage ni affliction », selon la formule de la *Poétique* d'Aristote [chap. 5, v. 1449a35], il faut que l'ensemble respire la gaieté, qu'il soit galant en ce troisième sens¹.

A. Viala affirme que ces rapports proviennent de trois essences de la comédie même : la première est la jeunesse des personnages ; la seconde le sujet amoureux et la technique d'amuser ; la dernière la gaieté. En revanche, Voltaire ne voit pas ces relations dans l'essence du comique et il pense qu'elles sont engendrées avec la formation de la société moderne qui entretient un rapport étroit avec la galanterie. Il insiste sur cette relation entre la modernité et le comique : « La bonne comédie ne pouvait être connue en France, puisque la société et la galanterie, seules sources du bon comique, ne

¹ A. Viala, *La France galante*, *op. cit.*, p. 302.

faisaient que d'y naître. » (*Vie de Molière, avec de petits sommaires de ses pièces* [désormais *Vie de Molière*], éd. S. S. B. Taylor, OC, t. 9 [1999], p. 411 ; nous soulignons). Selon notre auteur, le sujet de la comédie consiste dans les relations intimes entre la « société » et la « galanterie ». Il explique ainsi l'histoire de la comédie en France :

Pierre Corneille tira le théâtre de la barbarie et de l'avilissement, vers l'année 1630. Ses premières comédies, qui étaient aussi bonnes pour son siècle, qu'elles sont mauvaises pour le nôtre, furent cause qu'une troupe de comédiens s'établit à Paris. Bientôt après, la passion du cardinal de Richelieu pour les spectacles mit le goût de la comédie à la mode ; et il y avait plus de sociétés particulières qui représentaient alors, que nous n'en voyons aujourd'hui. (p. 394-395).

Bien que Voltaire n'attache pas beaucoup de prix aux pièces mêmes de Corneille, il lui sait gré d'avoir poli la comédie de son temps et il lui reconnaît le mérite d'avoir su saisir l'occasion de le faire¹. De même, notre poète considère que grâce à Richelieu le genre comique est devenu familier à la nation française et qu'en proportion de la popularité de la comédie, des associations diverses ont été utilement fondées au dix-septième siècle. Et ce qui est important, c'est que l'occasion d'assister à la pièce comique a augmenté partout, de là le public a pu facilement se réunir et une telle consistance a activé les échanges des gens. Autrement dit, l'occasion des relations sociales, qui était le privilège de la classe aristocratique et où l'amour a germé fréquemment entre les deux sexes, s'est ouverte à la bourgeoisie aussi. Ainsi, la galanterie qui a un rapport profond à la société contemporaine, convient mieux à la comédie qui s'est développée avec la modernité. Voltaire soutient qu'il faut que le sujet originellement convenable à chaque genre soit désormais intégré dans l'un comme dans l'autre².

¹ En réalité, quand Corneille a écrit *Mélie*, lui-même avait raconté l'histoire de la comédie : « Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu Hardy [...] et de quelques Modernes [Scudéry, Rotrou et Du Ryer], qui commençaient à se produire, et qui n'étaient pas plus Réguliers que lui. [...] Le succès en fut surprenant. Il établit une nouvelle troupe de Comédiens à Paris » (P. Corneille, t. I, *Mélie ou les fausses lettres*, « Examen », p. 5).

² D'Aubignac recherche la raison de l'intimité de la comédie avec la galanterie dans les Grecs et les Romains en soulignant leurs mœurs. Mais selon sa théorie, en comparaison d'eux, les rapports entre la comédie française et la société n'étaient pas intimes. Ce qui a été permis dans l'Antiquité n'était pas permis en France sous un aspect religieux. C'est-à-dire que l'esprit du christianisme n'a pas accepté la comédie qui était l'objet de la galanterie. Ce théoricien s'explique : « Autant en pouvons[-]nous dire des Comédies ; car les Grecs et les Romains, parmi lesquels la débauche des jeunes gens avec les Courtisanes n'était qu'une galanterie, souffraient volontiers et se divertissaient au Théâtre, par les

b) La description contemporaine des mœurs

À propos du lien entre la comédie et les mœurs, Corneille avait apporté un élément dans sa définition du terme : « La Comédie n'est qu'un portrait de nos actions, et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance. » (P. Corneille, t. I, *La Veuve ou le Traître trahi*, « Au lecteur », p. 202). Comme les « nos » l'indiquent, il considère le comique comme le genre qui reflète le mieux les comportements et les propos des contemporains. Boileau, lui, indique avec précision la façon de peindre des personnages dans la comédie :

Que la Nature donc soit votre étude unique,
Auteurs, qui prétendez aux honneurs du Comique.
Quiconque voit bien l'Homme, et d'un esprit profond,
De tant de cœurs cachés a pénétré le fond :
Qui sait bien ce que c'est qu'un Prodigue, un Avare,
Un Honnête homme, un Fat, un Jaloux, un Bizarre,
Sur une scène heureuse il peut les étaler,
Et les faire à nos yeux vivre, agir, et parler.
Présentez-en par tout [*sic*] les images naïves :
Que chacun y soit peint des couleurs les plus vives¹.

La comédie consiste à représenter les défauts des gens de manière amusante ; mais comme les personnes du passé n'existent plus, les auteurs ne peuvent plus les connaître directement. Ainsi, les contemporains deviennent l'objet des auteurs comiques. Et ceux-ci doivent examiner en détail le comportement des gens pour les peindre avec animation. Dans l'opinion de Despréaux nous retrouvons l'importance accordée aux rapports entre la modernité et la comédie. De même, Voltaire considère le comique comme le genre intimement attaché aux mœurs. Quand en 1725 il a représenté *L'Indiscret*, sa première comédie, il critique deux auteurs de la comédie qui ont avili ce lien en produisant des pièces médiocres : « Dancourt et Le Grand ont accoutumé le parterre au bas comique et aux grossièretés, et insensiblement le public s'est formé le préjugé que des petites pièces en un acte doivent être des farces pleines d'ordures et

intrigues et les discours des femmes publiques [...] : Au lieu que parmi nous toutes ces choses sont mal reçues, ou du moins paraissent froides et sans agrément, à cause que l'honnêteté de la vie Chrétienne ne permet pas aux personnes de condition honorable, d'approuver les exemples du vice, ni de s'y plaire ; et les règles dont nous gouvernons nos familles, ne connaissent plus les finesses des serviteurs, ni la nécessité de nous en défendre. ¶ C'est pour cela même que nous voyons dans la Cour de France les Tragédies mieux reçues que les Comédies ». (D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, liv. II^e, chap. I, p. 121).

¹ Boileau, *L'Art poétique*, in *Œuvres complètes*, éd. F. Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, ch. III, v. 359-368.

non pas des comédies nobles où les mœurs soient respectées¹. » Leurs pièces ont installé une conception fautive de la comédie dans le public. Même si le but de la comédie avait mission de peindre la plaisanterie, ce genre doit refléter noblement les mœurs. Voltaire met l'accent sur ces rapports importants en rendant compte des circonstances du Paris de cette époque-là :

Des sons fiers et hardis du théâtre tragique,
Paris court avec joie aux grâces du comique.
C'est là qu'il veut qu'on change et d'esprit et de ton :
Il se plaît au naïf ; il s'égaie au bouffon ;
Mais il aime surtout qu'une main libre et sûre
Trace des mœurs du temps la riante peinture.

(*Ériphyle*, « Discours prononcé avant la représentation », éd. R. Niklaus, *OC*, t. 5, v. 29-34).

Bien que la prévalence de la comédie dans le suffrage du public soit regrettable aux yeux de Voltaire qui donne une importance plus grande au tragique qu'au comique, c'était le cours du temps. Toutefois, notre poète loue ceux qui ont uni leurs comédies aux mœurs : « Je compte parmi vous [les académiciens] ceux qui ont après le grand Molière achevé de rendre la comédie une école de mœurs et de bienséance : école qui méritait chez les Français la considération qu'un théâtre moins épuré eut dans Athènes. » (*Discours de réception à l'Académie*, *OC*, t. 30A, p. 31). Voltaire a égard au mérite des auteurs comiques, mais il admirait toujours celui de Molière comme le plus grand fondateur de la comédie.

En outre, notre auteur souligne l'importance de la versification pour décrire les mœurs dans ce genre. Pour lui, la façon moliéresque d'exprimer le sentiment des personnages était un modèle admirable. Voltaire compare ce grand auteur comique avec *La Chaussée* en citant les vers de celui-ci (*Le Préjugé à la mode*, III, 5, v. 948-950 [Clitandre]) :

Si la même maîtresse est l'objet de nos vœux,
L'embarras de choisir la rendra plus perplexe.
Ma foi, marquis, il faut prendre pitié du sexe.

Ce n'est pas ainsi que Molière fait parler ses personnages. Dès lors le comique fut banni de la comédie. On y substitua le pathétique ; on disait que c'était par bon goût, mais c'était par stérilité.

¹ Lettre à la marquise de Bernières, 20 août 1725, *GC*, t. I, p. 179-180 [n° 175 (D246)]. Moland aussi traite cette citation dans son « Avertissement » (L. Moland, « Avertissement pour la présente édition » de *L'Indiscret*, *M*, t. 2, p. 243).

Ce n'est pas que deux ou trois scènes pathétiques ne puissent faire un très bon effet. Il y en a des exemples dans Térence ; il y en a dans Molière ; mais il faut après cela revenir à la peinture naïve et plaisante des mœurs. (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 85).

Certes Molière aussi a fait de temps en temps prononcer à ses protagonistes les paroles tragiques qui diminuent la gaieté de la comédie, mais contrairement à La Chaussée, ce grand auteur du dix-septième siècle décrivait fidèlement la coutume de l'époque aussi, conformément aux convenances de ce genre¹. De même, bien que Voltaire dise encore que la valeur de la comédie française consiste dans le raffinement, au sujet de la description des mœurs il compare *La Prude*, sa comédie, avec *The Plain dealer* de Wicherley anglais qui était le modèle de la pièce voltairienne. Sur ce point, Beuchot rapporte la parole de Voltaire qui se trouvait dans l'« Avertissement » de *La Prude* de l'édition de 1752 : « Cette comédie est un peu imitée d'une pièce anglaise intitulée *Plain dealer*. Elle ne paraît pas faite pour le théâtre de France. Les mœurs en sont trop hardies, quoiqu'elles le soient bien moins que dans l'original : il semble que les Anglais prennent trop de liberté, et que les Français n'en prennent pas assez. » (*La Prude*, « Avertissement de 1752 », *M*, t. 4, p. 390). Si fidèlement que la comédie représente les mœurs, elle a besoin de la modération. C'est le raffinement sur lequel Voltaire insiste. Il indique les moyens d'y remédier dans le même texte :

Nos bienséances, qui sont quelquefois un peu fades, ne m'ont pas permis d'imiter cette pièce dans toutes ses parties ; il a fallu en retrancher des rôles tout entiers.

Je n'ai donc donné ici qu'une très légère idée de la hardiesse anglaise ; et cette imitation, quoique partout voilée de gaze, est encore si forte qu'on n'oserait pas la représenter sur la scène de Paris. (p. 390-391).

En certains cas, la discrétion excessive de la description rend le comique français

¹ Visé loue la technique de Molière relativement aux rapports entre l'introduction des personnages et le dessin des mœurs : « En réalité, l'adresse de cet Auteur est admirable ; ce sont là de ces choses que tout le Monde ne remarque pas, et qui sont faites avec beaucoup de jugement. Le Misanthrope, seul, n'aurait pu parler contre tous les Hommes : mais en trouvant le moyen de le faire aider d'une Médisante, c'est avoir trouvé, en même temps, celui de mettre dans une seule Pièce, la dernière main au Portrait du Siècle. Il y est tout entier, puisque nous voyons encore, une Femme qui veut paraître Prude, opposée à une Coquette, et des Marquis qui représentent la Cour : tellement qu'on peut assurer que dans cette Comédie, l'on voit tout ce qu'on peut dire contre les Mœurs du Siècle. » : « L'Auteur ne représente pas, seulement, le Misanthrope, sous ce Caractère, mais il fait, encore, parler à son Héros, d'une partie des Mœurs du Temps : et ce qui est admirable, est, que bien qu'il paraisse, en quelque façon, Ridicule, il dit des choses fort justes. » J. D. de Visé, *op. cit.*, p. 636-637 et 643.

insipide, mais des auteurs doivent quand même adapter la manière de l'expression au goût de chaque pays¹. Enfin Voltaire enseigne concrètement la façon de peindre les mœurs dans la comédie :

Si la comédie doit être la représentation des mœurs, cette pièce semble être assez de ce caractère. On y voit un mélange de sérieux et de plaisanterie, de comique et de touchant. C'est ainsi que la vie des hommes est bigarrée ; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes. Rien n'est si commun qu'une maison dans laquelle un père gronde, une fille occupée de sa passion pleure ; le fils se moque des deux : et quelques parents prennent différemment part à la scène. On raille très souvent dans une chambre de ce qui attendrit dans la chambre voisine ; et la même personne a quelquefois ri et pleuré de la même chose dans le même quart d'heure. (*L'Enfant prodigue*, « Préface de l'éditeur de l'édition de 1738 », éd. J. Dunkley et R. Goulbourne, *OC*, t. 16 [2003], p. 94).

La famille en général, celle que les gens peuvent voir partout, est l'objet de la description des mœurs². C'est justement l'abrégé de la vie quotidienne où l'on trouve joie, tristesse et colère.

c) La classification des personnages

Relativement aux relations entre la comédie et les mœurs, se produit ensuite le problème de la nomination du genre qui distingue clairement la comédie de la tragédie. Quand la *Nanine* voltairienne a été dégradée par Chassiron, notre auteur dit : « Il condamne avec raison tout ce qui aurait l'air d'une tragédie bourgeoise. » (*Nanine*, « Préface », *OC*, t. 31B, p. 66 ; nous soulignons). Selon notre auteur, son adversaire nommait *Nanine* la « tragédie bourgeoise ». Mais en réalité ce critique s'exprimait-il ainsi :

Mais ce n'est pas, si je l'ose dire, la diminution et l'affaiblissement de nos plaisirs [...] qu'on peut le plus légitimement reprocher au nouveau comique [*Nanine*] ; son défaut principal est d'ôter les bornes qui ont toujours séparé le Cothurne du Brodequin, et de nous rappelle ainsi à

¹ M. Mat-Hasquin signale la pensée de Voltaire sur la comédie du pays étranger : « pour Voltaire, le comique, au contraire du tragique, varie selon les époques et les nations : une comédie étrangère ou ancienne paraît donc souvent insipide ». De plus, cette critique fait remarquer le dégoût voltairien pour la comédie grecque : « Voltaire ne pardonna jamais à Aristophane d'avoir écrit les *Nuées* qui, selon lui, ont provoqué la condamnation de Socrate. On ne s'étonnera donc pas qu'il n'ait pas songé à imiter les Grecs dans ses comédies. » (M. Mat-Hasquin, p. 128 [n. 3] et 129).

² Dubos aussi s'exprime ainsi : « le Poète Comique dépeint nos amis et les personnes avec qui nous vivons tous les jours. » (J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [désormais *Réflexions critiques*], t. I, Utrecht, chez É. Neaulme, 1732, sect. VII, p. 32).

l'espèce monstrueuse du Tragi-comique, si justement proscrite après plusieurs années d'un triomphe imposteur. (Chassiron, *Réflexions sur le comique-larmoyant*, Paris, chez Durand et Pissot, 1749, p. 57-58 ; nous soulignons).

Chassiron prétend que Voltaire a abattu la frontière entre la tragédie et la comédie. De plus, *Nanine* est une sorte de « tragi-comique » qui loue le méfait des charlatans. Ensuite ce critique mentionne les personnages de la comédie voltairienne : « Je sais bien que le nouveau genre n'a point de traits aussi bizarres ; que la disproportion des personnages n'est point aussi révoltante, et que les Valets n'y jouent pas avec les Princes » (p. 58). Ici, Chassiron aussi admet qu'il n'y a pas le point blâmable dans la scène où les « princes », comme le comte d'Olban, la baronne de L'Orme et la marquise d'Olban, échangent avec les « valets », comme Germon et Marin. Cependant, le même critique continue :

[...] le fond en est également défectueux, quoique ce soit par des vices différents. En effet, si le premier [le valet] dégradait des personnages héroïques, en ne leur donnant que des passions subalternes, et s'il ne nous présentait que des tableaux de ces vertus communes, qui ne sont point assez élevées pour l'Héroïsme de la Tragédie ; le second [le héros] élève des personnages communs à ce genre de sentiments qui produit l'admiration, et les peint sous les traits de cette pitié charmante qui fait l'appanage [*sic*] distinctif du Tragique. Ainsi le génie de l'une et de l'autre Scène paraissant également opposé à l'essence convenue du Poème comique, elles méritent une égale censure, et peut-être une égale proscription. (p. 58-59).

Chassiron discourt sur les relations entre les valets et les héros, mais en somme, il pense que *Nanine* n'appartient ni à la comédie ni à la tragédie qui sont traditionnelles et orthodoxes. C'est pourquoi il nommait cette pièce le « tragi-comique ». En revanche, Voltaire lui répond : « En effet, que serait-ce qu'une intrigue tragique 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 monstre né de l'impuissance de faire une comédie et une tragédie véritable. » (*Nanine*, « Préface », *OC*, t. 31B, p. 66 ; nous soulignons). Pour Voltaire, qu'on nomme *Nanine* une « tragédie bourgeoise » ou qu'on la considère comme une pièce « tragi-comique », elle ne fait de toute façon pas partie de la catégorie de la tragédie¹. Car celle-ci n'est surtout

¹ À propos de l'idée voltairienne sur la « tragédie bourgeoise », J. Goldzink s'explique en citant la pensée de Diderot : « En 1749, donc, Voltaire refuse énergiquement l'idée d'une tragédie entre roturiers, "hommes du commun" tout juste bons comme confidents des héros tragiques, ou comme objets ridicules. C'est Diderot qui établira fermement, en 1757-1758, par la théorie du "genre sérieux", le projet d'une "tragédie domestique" ». J. Goldzink, la note de la « Préface » de *Nanine*, in *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète : Nanine ou l'Homme sans préjugé : Le Café, ou L'Écossaise*, éd. J. Goldzink, Paris, GF

pas le genre qui représente l'action médiocre et quotidienne aux gens du commun¹. C'est le rôle de la comédie qui doit la traiter. Si des auteurs adoptent une vie bourgeoise dans leurs pièces tragiques, la signification de l'existence de la tragédie perd de son sens. En même temps, s'efface la distinction entre ce genre et la comédie aussi. Ainsi, notre auteur a composé *Nanine* comme une comédie, non pas comme une tragédie². Dans cette idée, nous pouvons retrouver l'image de notre auteur tragique qui s'obstine à distinguer les deux genres.

Cependant, certes la comédie traite les gens du commun, mais au reste se pose le problème de la qualité des personnages. D'abord, Aristote donne la définition de deux genres : « l'une [la comédie] veut représenter des personnages pires, l'autre [la tragédie] des personnages meilleurs que les hommes actuels. » (Aristote, *La Poétique*, chap. 2, 1448a17-1448a18). La première doit dessiner l'aspect ridicule et la dernière celui de l'excellence en comparaison des contemporains. Mais cela ne signifie pas pour autant que si des personnages sont ridicules, des auteurs peuvent adopter n'importe qui. Aristote ajoute : « cependant elle [la représentation d'hommes bas] ne couvre pas toute

Flammarion, 2004, p. 378 (n. 2). H. Lion aussi explique la pensée de Voltaire sur les relations entre la « tragédie bourgeoise » et la tragédie ; « il rejette nettement le genre intermédiaire inventé par La Chaussée et repris plus tard par Diderot : la comédie larmoyante, la tragédie bourgeoise n'est pas son fait. » ; « la tragédie bourgeoise lui paraît un genre hybride et monstrueux ». (H. Lion, p. 288 et 289).

¹ Voltaire critique les pièces de Mme de Graffigny sous l'aspect du style aussi : « des tragédies bourgeoises en prose annoncent un peu le complément de la décadence. » Lettre au comte d'Argental, 13 septembre 1756, *GC*, t. IV (1978), p. 847 [n° 4561 (D6995)].

² À propos du genre de *Nanine*, se pose le problème de la « comédie larmoyante » et du « drame bourgeois », mais J. Goldzink exprime son idée : « Toujours à l'affût des nouveautés, Voltaire n'est donc pas passé à côté du mouvement général qui, à partir des années 1730, porte vers ce que, par dérision, on a appelé la comédie larmoyante (La Chaussée, Destouches, Fagan...), timides et indécises prémisses du drame bourgeois diderotien. De quoi s'agit-il ? De l'aspiration à une forme de comédie moins noire, moins satiriques, moins violente que le comique de Molière et de ses successeurs (Dancourt, Regnard, Lesage). On rêve d'un rapport à la scène qui laisse plus de places à la sympathie, plus d'occasions pour le cœur de s'attendrir. Il s'agit alors moins de dénoncer vices et ridicules par un rire décapant, cruel, mécanique, extérieur et supérieur, plein de mépris et de répulsion, que d'imaginer des personnages et des relations plaisants mais plus poches du spectateur, plus aptes à le toucher, à faire vibrer ses cordes sensibles. Ce propos est au centre aussi de la doctrine du drame bourgeois ». J. Goldzink, « Présentation » de *Nanine*, *op. cit.*, p. 213-214. De plus, G. Lanson signale les relations entre la « comédie larmoyante » et le « drame bourgeois » : « Je ne sépare pas dans ce chapitre la comédie larmoyante du drame bourgeois. Il n'y a pas de différence essentielle entre l'un et l'autre. La comédie larmoyante est la première forme du drame bourgeois ». G. Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, Hachette, 1887, p. 81 (n. 1). Et le même critique définit succinctement et clairement la comédie larmoyante en considérant La Chaussée comme fondateur de ce genre : « la comédie larmoyante est un genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie, qui introduit des personnages de condition privée, vertueux ou tout près de l'être, dans une action sérieuse, grave, parfois pathétique, et qui nous excite à la vertu en nous attendrissant sur ses infortunes et en nous faisant applaudir à son triomphe. La Chaussée en fut l'inventeur. » *Ibid.*, p. 81. De plus, H. Lion nous montre trois définitions de la comédie chez Voltaire : « Voltaire semble admettre trois sortes de comédies : la comédie gaie, la comédie sérieuse et larmoyante [...], la comédie mêlée de gaieté et d'attendrissement. » (H. Lion, p. 287).

basse : le comique n'est qu'une partie du laid ; en effet le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction » (chap. 5, 1449a32-1449a35). Quoique des personnages aient leurs défauts, il est nécessaire que ce soit ceux que le public peut tolérer, c'est-à-dire qu'il ne faut pas insérer des représentations exagérées du mal¹. Relativement à ce point, Boileau précise son opinion concernant les paroles du comique :

Le Comique ennemi des soupirs et des pleurs,
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs :
Mais son emploi n'est pas d'aller dans une place,
De mots sales et bas charmer la populace.

Il faut que ses Acteurs badinent noblement.

(Boileau, *L'Art poétique*, ch. III, v. 401-405).

Des auteurs de théâtre doivent faire attention aux termes employés dans la comédie. Voltaire aussi prend garde à ce que la bassesse ne soit pas mise au premier plan. Dix ans plus tard, lorsqu'il a créé *Le Café*, il formule son idée sur le caractère du personnage principal : « le caractère de Frélon [*sic*] est si lâche, et si odieux, que nous avons voulu épargner aux lecteurs la vue trop fréquente de ce personnage, plus dégoûtant que comique. » (*Le Café, ou l'Écossaise*, « Préface », éd. C. Duckworth, *OC*, t. 50 [1986], p. 356). La description de la vulgarité excessive inspire au public la répugnance plutôt que la plaisanterie. Dans le même texte, il compare la comédie française avec celle d'Angleterre : « Il n'importe aux Anglais que le sujet soit bas, pourvu qu'il soit vrai. Ils disent que la comédie étend ses droits sur tous les caractères, et sur toutes les conditions ; que tout ce qui est dans la nature doit être peint ; que nous avons une fausse délicatesse » (p. 357). Les auteurs anglais ne se soucient pas de peindre la trivialité sans fard dans leur comique, pourvu que cette peinture soit exacte et naturelle. Toutefois, même si la façon française de dessiner le caractère était modérée et insuffisante à leurs yeux, les auteurs français ont besoin de mesure pour que leurs pièces ne donnent pas au public trop de dégoût. Voltaire formule son idée sur des personnages de deux genres en comparant des pièces de Racine et de Molière qui ont traité l'amour tous deux : « Molière a joué l'amour ridicule d'un vieil avare :

¹ Notre auteur commente cette idée d'Aristote : « Apparemment Aristote était séduit par la réputation qu'avait usurpée ce bouffon d'Aristophane, bas et fourbe lui-même, et qui avait toujours peint ses semblables. Aristote prend ici la partie pour le tout, et l'accessoire pour le principal. Les principaux personnages de Ménandre, et de Térence son imitateur, sont honnêtes. Il est permis de mettre des coquins sur la scène. Mais il est beau d'y mettre des gens de bien. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours* : 1^{er} discours », *OC*, t. 55, p. 1032).

Racine a représenté les faiblesses d'un grand roi, et les a rendues respectables. » (*Hérode et Mariamne*, « Préface », *OC*, t. 3C, p. 192). Ici, notre auteur mentionne seulement *L'Avare* et *Mithridate*, mais son opinion sur des personnages de la comédie et de la tragédie se résume à ce point. C'est-à-dire que, quoique deux grands auteurs aient traité la même intrigue amoureuse, le personnage de l'un devient drôle, tandis que l'autre devient noble selon le procédé de chaque genre¹. Dix ans plus tard, Voltaire répète en soulignant la différence des personnages de ces deux genres : « il n'est question chez elle [la tragédie] que de grandes passions, et de sottises héroïques consacrées par de vieilles erreurs de fable ou d'histoire. [...] la bonne comédie est la peinture parlante des ridicules d'une nation » (*Lettres philosophiques*, « 19^e lettre », *GM*, p. 88). Dans celle-là des auteurs traitent des héros et dans celle-ci des bouffons. Il n'est pas permis de mélanger ces personnages dans les deux genres. Ainsi, quand Voltaire a traduit *Jules César*, il critique les personnages grossiers qui apparaissent sur scène chez Shakespeare :

On s'étonne qu'une nation célèbre par son génie et par ses succès dans les arts et dans les sciences puisse se plaire à tant d'irrégularités monstrueuses, et voie souvent encore avec plaisir, d'un côté, César s'exprimant quelquefois en héros, quelquefois en capitaine de farce ; et de l'autre, des charpentiers, des savetiers, et des sénateurs même, parlant comme on parle aux halles. (*Jules César*, « Observations sur le *Jules César* de Shakespeare [désormais "Observation"] », *M*, t. 7 [1877], p. 484).

Le respect d'une classification sévère et rigoureuse des protagonistes est important dans chaque genre². En même temps, Voltaire distinguait la tragédie de la comédie sous l'aspect du temps dans les *Lettres philosophiques*. Concernant la première il met la norme de l'objet dans le passé et concernant la dernière, dans la contemporanéité. Algarotti aussi définit les personnages du comique et du tragique : « La tragédie doit être l'imitation des grands hommes. C'est ce qui la distingue de la comédie ; mais si

¹ J.-J. Rousseau fait mention de la galanterie entre la tragédie et la comédie : « Des actions célèbres, de grands noms, de grands crimes, et de grandes vertus dans la tragédie ; le comique et le plaisant dans la Comédie ; et toujours l'amour dans toutes deux. » (J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, p. 26). Chassiron mentionne les personnages de la comédie : « on vit dans l'espèce imitée des Anciens une critique relative aux mœurs et aux actions de la vie bourgeoise et ordinaire ; et la plaisanterie et le badinage pris du fond des choses, se déclarer naturellement moins par les paroles que par les situations vraiment comiques des Acteurs. » (Chassiron, *Réflexions sur le comique-larmoyant*, p. 12).

² Quant à l'idée de Voltaire sur les personnages, H. Lion énumère une dizaine de conditions (H. Lion, p. 279-280).

les actions qu'elle représente, sont aussi des plus grandes, cette distinction n'en sera que plus marquée, et l'on peut atteindre par ce moyen à un genre supérieur.» (Algarotti, « Lettre sur *Jules César* », *OC*, t. 8, p. 254). Cet auteur italien indique formellement la différence entre ces genres mieux que ne l'avaient fait les deux précédents auteurs. De même, Dubos définit les personnages de la comédie : « Il semble cependant que la Comédie dût attacher les hommes plus que la Tragédie. Un Poète Comique ne dépeint pas aux spectateurs des Héros, ou des caractères qu'ils n'aient jamais connus que par des idées vagues que leur imagination en peut avoir formées sur le rapport des Historiens. » (J.-B. Dubos, *Réflexions critiques*, t. I, sect. VII, p. 32). Rousseau conclut ironiquement à propos des personnages qui se produisent sur la comédie de Molière : « ses honnêtes gens ne sont que des gens qui parlent ; ses vicieux sont des gens qui agissent, et que les plus brillants succès favorisent le plus souvent ; enfin l'honneur des applaudissements, rarement pour le plus estimable, est presque toujours pour le plus adroit. » (J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, p. 32). Certes il critique le comique même de Molière, mais finalement lui aussi affirme que la comédie traite de personnages socialement inférieurs¹.

Enfin, Voltaire étend le problème des personnages à celui de la familiarité. Pour lui la comédie doit donner lieu à des échanges de paroles sur un ton familier. Il insiste sur la distinction du comique et du tragique sur ce point en critiquant la galanterie de la tragédie :

La plupart de ces pièces [la tragédie et la comédie qui ont le même nœud, formé par une jalousie et une rupture, et dénoué par un mariage] ressemblent si fort à des comédies, que les acteurs étaient parvenus, depuis quelques temps, à les réciter du ton dont ils jouent les pièces qu'on appelle du haut comique ; ils ont par là contribué à dégrader encore la tragédie. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 155).

Voltaire déplore que la façon de déclamer des vers de la tragédie même se soit approchée non seulement de celle de la comédie mais aussi de celle du haut comique

¹ À l'encontre de ces opinions mentionnées ci-dessus, Corneille rapporte la nouveauté de la comédie d'alors : « On n'avait jamais vu jusque-là que la Comédie fit rire sans Personnages ridicules, tels que les Valets bouffons, les Parasites, les Capitans, les Docteurs, etc. Celle-ci faisait son effet par l'humeur enjouée de gens d'une condition au-dessus de ceux qu'on voit dans les Comédies de Plaute et de Térence, qui n'étaient que des Marchands. » (P. Corneille, t. I, *Mérite ou les fausses lettres*, « Examen », p. 6).

avec la ressemblance des contenus¹. De là, des paroles de personnages sont prononcées avec légèreté dans le tragique. Notre auteur impute cette faute aux quelques auteurs du classicisme : « la *Sophonisbe* de Mairet, la *Mariamne*, l'*Amour tyrannique*, *Alcionée* ; on verra que l'amour y parle toujours sur un ton aussi familier, et quelquefois aussi bas, que l'héroïsme s'y exprime avec un [*sic*] emphase ridicule. » (*Nanine*, « Préface », *OC*, t. 31B, p. 67). Déclamer sur un ton intime, c'est le rôle originel de la comédie². Et dix-huit ans plus tard aussi, Voltaire expose son idée à Lekain qui joue dans *Les Scythes* : « je vous avoue que je ne saurais souffrir cette familiarité comique qu'on introduit quelquefois dans la tragédie, et qui l'avilit ridiculement au lieu de la rendre naturelle³. » Notre poète n'a pas pu permettre que la dignité de sa pièce fût dégradée par la déclamation familière. Voltaire distinguait catégoriquement entre la comédie et la tragédie en faisant référence à l'histoire de l'établissement de la comédie française :

C'est peut-être la raison pour laquelle notre nation n'eut en ce temps-là aucune comédie supportable. C'est qu'en effet le théâtre tragique avait envahi tous les droits de l'autre. Il est même vraisemblable que cette raison détermina Molière à donner rarement aux amants qu'il met sur la scène, une passion vive et touchante ; il sentait que la tragédie l'avait prévenu. (*Nanine*, « Préface », *OC*, t. 31B, p. 67-68).

Aussi longtemps que le tragique recourt à la familiarité, le comique n'existe pas en propre, parce que la comédie s'établit notamment par le ton familier. Symétriquement la tragédie n'existe pas non plus, parce que l'accent intime familier n'appartient pas

¹ Voltaire distingue « la simple comédie » et « le haut comique » ainsi : « Quand au genre de la pièce, il est dans le haut comique, mêlé au genre de la simple comédie. L'honnête homme y sourit de ce sourire de l'âme préférable au rire de la bouche. » (*Le Café, ou l'Écossaise*, « Préface », *OC*, t. 50, p. 357). H. Lion signale l'idée de Voltaire sur les genres : « il repousse tout mélange des genres ou tout au moins, et cela constamment, toute incursion de la comédie dans le domaine de la tragédie. » (H. Lion, p. 286). Cependant, I. Degauque relève la chute de l'autorité de la tragédie de Voltaire : « Les infractions aux normes esthétiques et psychologiques que relèvent les parodistes chez Voltaire trouveraient l'une de leurs origines dans la contamination du genre tragique par le romanesque, qui pourrait se définir par les coups de théâtre, les coïncidences miraculeuses, ou encore la surabondance de moments pathétiques. Le parodiste italien Riccoboni attribue précisément la déchéance de la tragédie à l'intrusion du roman [...]. L'"adresse" que Riccoboni reconnaît à Voltaire est ironiquement vantée : si le parodiste italien admet son aptitude à modifier en profondeur le genre tragique, c'est pour en dénoncer aussitôt les effets néfastes : la transformation ici soulignée est en fait synonyme de dégradation. [...] Riccoboni construit ici une opposition très nette entre l'influence pernicieuse du roman sous la houlette notamment de Voltaire et un état antérieur de la tragédie où régnaient la "raison" et la "vérité". » (I. Degauque, p. 194).

² Cependant, M. Mat-Hasquin s'exprime à propos de la torture des personnages de la tragédie voltairienne en comparant le style de Sophocle : « Le souci des bienséances amena Voltaire à prêter aux personnages de ses tragédies un langage conforme au code de la politesse mondaine de son temps mais fort éloigné du ton naturel et simple des dialogues de Sophocle. » (M. Mat-Hasquin, p. 178).

³ Lettre à Lekain, 14 février 1767, *GC*, t. VIII, p. 947 [n° 9949 (D13954)].

originellement à ce genre. Autrement dit, à moins que la comédie ne prenne son rôle originel à la tragédie, la distinction entre les deux formes de théâtre disparaît. Selon Voltaire, c'est la raison pour laquelle Molière pressent la crise de la comédie et il vise à établir nettement ce genre pour distinguer clairement les deux genres l'un de l'autre. Voltaire conclut sur l'exposé de chaque ton qui est respectivement convenable à ces deux théâtres : « Mais après que ces deux genres si différents se sont ainsi rapprochés, ils rentrent chacun dans leur véritable carrière. L'un [le comique] reprend le ton plaisant, et l'autre [le tragique] le ton sublime. » (p. 71). Le premier a besoin de la familiarité et le second de la noblesse¹.

2) La tragédie

Nous prêterons ensuite notre attention sur la définition de la tragédie. Nous avons constaté la première raison de l'opposition à l'introduction de la galanterie dans le chapitre précédent, c'est-à-dire que c'était un obstacle à l'unité d'action. Surtout le souvenir amer lors de la représentation d'*Œdipe* obsédait notre auteur qui a débuté dans le monde théâtral par cette pièce. Et si nous comparons sa définition de la tragédie avec celle de la comédie, cette comparaison nous aidera à saisir sa seconde raison de son opposition à ce sujet. Voltaire demandera continuellement la puissance dont le théâtre grec avait fait preuve. En outre, chez lui la force du tragique signifiait la violence du sentiment que la terreur inspire au public. C'est-à-dire qu'il était convaincu que la tragédie avait mission d'exciter l'émotion effrayante dans le cœur du public. Cet article était une de ses définitions les plus importantes au sujet de la tragédie. Même si Voltaire aurait toujours respecté le classicisme, sur ce point il accordait un grand privilège à la tragédie grecque.

a) La description historique des mœurs

Nous venons d'apprendre que la comédie était certes le miroir des mœurs pour Voltaire, mais celui-ci donnait en réalité la même définition à la tragédie aussi. D'abord, il définit la façon de dessiner les mœurs : « Je n'ai pas prétendu seulement

¹ P. Frantz insiste sur l'attitude de Voltaire qui faisait grand cas du sublime dans la tragédie : « Alors que nombre de ses contemporains [de Voltaire] recherchaient l'émotion en cultivant le ton moyen, c'est-à-dire, pensaient-ils, la proximité avec des spectateurs qui pourraient se reconnaître dans des personnages de bourgeois qui leur ressembleraient, Voltaire recherche la grandeur, le sublime, la noblesse, la disproportion ; bref le sublime. » P. Frantz, « L'opéra au secours du théâtre », *op. cit.*, p. 25.

mettre une action vraie sur la scène, mais des mœurs vraies, faire penser les hommes comme ils pensent dans les circonstances où ils se trouvent¹ ». Pour lui, peindre les mœurs c'est faire prononcer aux personnages leurs paroles appropriées à leur situation. Suite à cette idée, il continue d'insister sur l'importance des mœurs dans la tragédie en ajoutant une explication sur la manière de les dessiner : « Ils [les savants] sont assez persuadés qu'une tragédie n'est pas une histoire ; mais ils y verront une peinture vraie des mœurs de ce temps-là. Tout ce que Cicéron, Catilina, Caton, César ont fait dans cette pièce n'est pas vrai ; mais leur génie et leur caractère y sont peints fidèlement. » (*Rome sauvée, ou Catilina* [désormais *Rome sauvée*], « Préface », éd. P. LeClerc, *OC*, t. 31A, p. 149 ; nous soulignons). Suivant ce que Voltaire affirme ici, même si ces personnages n'ont pas toujours les mêmes conduites dans sa tragédie, leurs images ainsi que leurs coutumes sont exactement conservées. C'est la relation entre la tragédie et la peinture des mœurs qui est ici une question centrale. Quand il a créé *Tancrède*, il répète : « Il n'y a eu jamais sur aucun théâtre aucun personnage dans le goût de ceux que j'introduis, et cependant ils existent dans l'histoire, et leurs mœurs sont peintes avec vérité². » En 1761, Voltaire donne la définition de la tragédie sous les aspects des mœurs ainsi que de l'histoire : « La tragédie est le pays de l'histoire, ou du moins de tout ce qui ressemble à l'histoire par la vraisemblance des faits et par la vérité des mœurs. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours* : 1^{er} discours », *OC*, t. 55, p. 1029 ; nous soulignons). Le théâtre tragique représente fidèlement les faits historiques et la coutume. Trois ans après, au sujet de la vérité de l'histoire romaine, Voltaire compare le *Jules César* de Shakespeare avec l'*Héraclius* de Calderon :

La grande différence entre l'*Héraclius* de Calderon et le *Jules César* de Shakespeare, c'est que l'*Héraclius* espagnol est un roman moins vraisemblable que tous les contes des *Mille et une Nuits*, fondé sur l'ignorance la plus crasse de l'histoire, et rempli de tout ce que l'imagination effrénée peut concevoir de plus absurde. La pièce de Shakespeare, au contraire, est un tableau vivant de l'histoire romaine depuis le premier moment de la conspiration de Brutus jusqu'à sa mort. Le langage, à la vérité, est souvent celui des ivrognes du temps

¹ Lettre à Frédéric II, 20 janvier [décembre] 1740, *GC*, t. II, p. 472 [n° 1474 (D2386)]. En réalité, cette lettre a été déjà écrite en 1740, mais sa date a été ajoutée lors de l'édition de 1743 par Voltaire. Voir Ch. Todd, la note de la « lettre à Sa Majesté le roi de Prusse » de *Mahomet*, éd. Ch. Todd, *OC*, t. 20B (2002), p. 149 (n. 1).

² Lettre au comte et à la comtesse d'Argental, 19 mai 1759, *GC*, t. V (1980), p. 486 [n° 5531 (D8305)].

de la reine Élisabeth ; mais le fond est toujours vrai, et ce vrai est quelquefois sublime. (*L'Héraclius espagnol ou la comédie fausse* [désormais *L'Héraclius espagnol*], « Dissertation du traducteur sur l'*Héraclius* de Calderon [désormais "Dissertation du traducteur"] », *M*, t. 7, p. 535 ; nous soulignons).

Voltaire attache plus de prix à l'auteur de l'Angleterre qu'à celui d'Espagne, parce que malgré la langue sauvage, la pièce anglaise correspond fidèlement à l'histoire de Rome. Ce trait dessine véritablement les mœurs romaines¹. E. Deschanel aussi mentionne la raison pour laquelle Voltaire a été ému par *Jules César* de Shakespeare : « Il a été très frappé de voir des sujets romains traités non avec la solennité classique, mais pour ainsi dire sans façon et avec un caractère de réalité vivante ; le peuple, le sénat, des combattants, des conjurés, mis sur la scène familièrement et parlant comme tout le monde. Il a beau se débattre, il est pris². » Notre auteur a été beaucoup impressionné par la description vive et précise des personnages³.

Lorsque Voltaire a composé le *Triumvirat* en 1767, il s'exprime à propos des relations entre sa pièce et les mœurs : « Cette tragédie, assez ignorée, m'étant tombé entre les mains, j'ai été étonné d'y voir l'histoire presque entièrement falsifiée, et cependant les mœurs des Romains, du temps du triumvirat, représentées avec le pinceau le plus fidèle. » (*Le Triumvirat*, « Préface de l'éditeur », *M*, t. 6, p. 177 ; nous soulignons). Il fait mention de cette tragédie comme la pièce écrite par la main d'un autre auteur, mais cette pièce a été justement composée par lui-même. Et dans le même texte il s'exprime au sujet du goût du public d'alors : « J'ai trouvé dans cette pièce des objets qui se rapprochent plus de ma manière de penser et de celle de quelques lecteurs

¹ Quand Voltaire a composé *Olympie*, il s'expliquait en assimilant son fonds aux peintures : « Cinq actes demandent cinq grands tableaux. » ; « ce sont cinq tableaux pour le salon. ¶ Coup de théâtre du mariage – 1^{er} tableau ¶ Statira reconnue, et reconnaissant sa fille – 2^e tableau ¶ Le grand-prêtre mettant les holà, Statira levant son voile et pétrifiant Cassandre – 3^e tableau ¶ Statira mourante, sa fille à ses pieds et Cassandre effaré – 4^e tableau ¶ Le bûcher – 5^e tableau ». Lettres au comte et à la comtesse d'Argental, 1^{er} et 6 février 1762, *GC*, t. VI, p. 784 [n^o 7033 (D10301)] et 790 [n^o 7040 (D10310)]. Et Voltaire formule son idée sur le « tableau » : « Il faut que les situations théâtrales forment des tableaux animés. » (*Olympie*, *OC*, t. 52, « Remarques », p. 361).

² E. Deschanel, *Le Théâtre de Voltaire*, Paris, chez C. Lévy, 1886, p. 66.

³ Cependant en 1764 Voltaire se dédit et loue cette pièce sous un angle différent : « il y a beaucoup de naturel ; ce naturel est souvent bas, grossier et barbare. Ce ne sont point des Romains qui parlent ; ce sont des campagnards des siècles passés qui conspirent dans un cabaret ; et César, qui leur propose de boire [une] bouteille, ne ressemble guère à César [II, 2, v. 126]. Le ridicule est outré, mais il n'est point languissant ; des traits sublimes y brillent de temps en temps comme des diamants répandus sur de la fange. ¶ J'avoue qu'en tout j'aimais mieux encore ce monstrueux spectacle que de longues confidences d'un froid amour ». (*Jules César*, « Observations », *M*, t. 7, p. 485).

qui, sans exclure aucun genre, aiment les peintures des grandes révolutions, ou plutôt des hommes qui les ont faites. » (p. 178 ; nous soulignons). Les gens aussi souhaitent que les événements soient exactement dessinés non seulement dans la tragédie mais aussi dans d'autres genres. Et il définit les relations entre la tragédie et les mœurs :

J'avoue que j'aime à voir dans un ouvrage dramatique les mœurs de l'antiquité, et à comparer les héros qu'on met sur le théâtre avec la conduite et le caractère que les historiens leur attribuent. Je ne demande pas qu'ils fassent sur la scène ce qu'ils ont réellement fait dans leur vie ; mais je me crois en droit d'exiger qu'ils ne fassent rien qui ne soit dans leurs mœurs : c'est là ce qu'on appelle la vérité théâtrale. (p. 178 ; nous soulignons).

Il n'est pas question de l'authenticité des actions des héros dans la tragédie. Mais ce qui est important, c'est qu'ils se comportent selon leurs mœurs. Avant tout, Voltaire distinguait sévèrement les personnages de la tragédie de ceux de la comédie, mais il fait une nouvelle tentative avec *Les Scythes*. Il s'explique ainsi :

On hasarde aujourd'hui le tableau contrasté des anciens Scythes et des anciens Persans, qui peut-être est la peinture de quelques nations modernes. C'est une entreprise un peu téméraire d'introduire des pasteurs, des laboureurs, avec des princes, et de mêler les mœurs champêtres avec celles des cours. Mais enfin cette invention théâtrale (heureuse ou non) est puisée entièrement dans la nature (*Les Scythes*, « Préface de l'édition de Paris », *M*, t. 6, p. 267 ; nous soulignons).

Voltaire cherche à introduire non seulement des nobles, mais aussi des habitants de la campagne dans cette pièce. En outre, même de nouveaux personnages y sont insérés : puisque la tragédie est la peinture des mœurs, elle doit être dessinée d'après le naturel. Elle correspond au rôle d'un miroir qui projetterait exactement le reflet de cette époque-là à la période contemporaine¹. Cependant, selon l'opinion de Voltaire, le problème des mœurs consiste dans des caractères des personnages passés et dans la

¹ Voltaire insiste sur les mœurs dessinées dans *Les Scythes* : « C'est une opposition continue des mœurs d'un peuple libre aux mœurs des courtisans. » Lettre à Damilaville, 17 décembre 1766, *GC*, t. VIII, p. 777 [n° 9777 (D13744)]. De plus, à ce point, il commente la pièce des Lumières qui a été représentée avant *Les Scythes* : « Je craignais beaucoup que *Guillaume Telle* ne fût précisément mon Indatire [un personnage des *Scythes*]. Il était si naturel d'opposer les mœurs champêtres aux mœurs de la cour que je ne conçois pas comment l'auteur de *Guillaume* a pu manquer cette idée. » Lettre au comte et à la comtesse d'Argental, 19 décembre 1766, *GC*, t. VIII, p. 778 [n° 9779 (D13746)]. H. Lion pense que le sujet des *Scythes* est influencé par J.-J. Rousseau en dehors de Voltaire : « Rousseau a exalté la nature et l'état de nature, il exaltera la vie champêtre et les mœurs d'une vie conforme à l'état de nature. Et de mêmes encore par imitation de Rousseau [...], nous trouverons dans sa tragédie certaines tendances républicaines. » ; « Il n'y a là qu'une tragédie mi-française, mi-suisse, pittoresque et philosophique, où pour lutter avec Rousseau, il exalte à dessein le sentiment de la nature ». (H. Lion, p. 330 et 338).

reproduction de cette époque-là. Ainsi, entre l'objet des mœurs de la tragédie et celui des mœurs de la comédie, il n'existe que la différence qu'il y a entre la modernité et le passé. Alors, où est-ce qu'il y a la discrimination ? Afin de la trouver nous remonterons à l'objection de Voltaire à l'intrigue galante. Mais sa réfutation du lien entre tragique et galanterie trouve ses racines dans l'observation de la dramaturgie de la tragédie grecque. Si nous suivons sa définition du cothurne, nous pouvons constater que la dramaturgie grecque a exercé une grande influence sur celle de Voltaire.

b) La tragédie efféminée par la galanterie

Il critique la pièce tragique déformée par l'insertion d'épisodes galants : « Vouloir de l'amour dans toutes les tragédies me paraît un goût efféminé » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 179 ; nous soulignons). Pour lui, le fond de la tragédie est affaibli à cause de l'insertion de la galanterie. Lorsque Voltaire a créé *Méropé*, il exprime la même opinion à l'adresse de Frédéric II :

Votre Altesse Royale me tiendra lieu du public. C'est assez pour moi que votre esprit mâle et digne de votre rang ait approuvé une pièce française sans amour. Je ne ferai pas l'honneur à notre parterre, et à nos loges de leur présenter un ouvrage qui condamne trop ce goût frelaté et efféminé introduit parmi nous¹.

En comparant ce prince avec la nation française, Voltaire veut insister sur la faiblesse de l'esprit des Français qui aiment l'intrigue d'amour dans la pièce tragique. À propos de la faiblesse et de la puissance dans la tragédie, il fait un parallèle entre les traits de Corneille et ceux de Racine :

Les connaisseurs qui se plaisent plus à la douceur élégante de Racine qu'à la force de Corneille, me paraissent ressembler aux curieux qui préfèrent les nudités du Corrège au chaste et noble pinceau de Raphaël.

Le public qui fréquente les spectacles, est aujourd'hui plus que jamais dans le goût du Corrège. [...] Vous trouverez vingt comédiens qui plairont dans *Andronic* et dans *Hippolyte*, et à peine un seul qui réussisse dans *Cinna* et dans *Horace*. (*Zaïre*, « Lettre à La Roque », *OC*, t. 8, p. 419-420 ; nous soulignons).

En donnant comme exemple du style et du registre le contraste de Raphaël et du Corrège, Voltaire déplore que les gens n'aient plus besoin de la puissance dessinée

¹ Lettre à Frédéric II, 5 février 1738, *GC*, t. I, p. 1085-1086 [n° 923 (D1444)] ; nous soulignons.

chez Corneille¹. Le public réclame que la pièce soit remplie de la tendresse délicate que Racine ou Campistron expriment dans leurs pièces. Dans cette opinion, il y a ce qui est remarquable. En réalité Voltaire respecte Racine dans les domaines de la dramaturgie ainsi que de la versification, mais il semble que concernant la puissance que Voltaire veut consubstantielle à l'écriture tragique, il désirât avoir celle de Corneille dans le domaine du sujet. En effet, si nous lisons les tragédies de Voltaire, ses intrigues ressemblent plus à celles de Corneille qu'à celles de Racine². Cependant, Voltaire poursuivait toujours la force du tragique grec quand même, car la scène d'amour n'a jamais été proscrite chez Corneille. Le premier compare la tragédie française avec celle de la Grèce :

[...] je dis que ce serait manquer d'âme et de jugement, que de ne pas avouer combien la scène française est au-dessus de la scène grecque, par l'art de la conduire, par l'invention, par les beautés de détail, qui sont sans nombre. Mais aussi on serait bien partial et bien injuste, de ne pas tomber d'accord que la galanterie a presque partout affaibli tous les avantages que nous avons ailleurs. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 155).

Il admet que le tragique français est meilleur que celui de la Grèce sur certains points, mais, en ce qui concerne la galanterie, cette position se renverse³. Il met l'accent sur l'ignominie de la pièce française qui traite continuellement l'épisode d'amour :

Je demande après cela si la république des lettres n'a pas obligation à un auteur [Voltaire] qui ressuscite l'antiquité dans toute sa noblesse,

¹ Concernant la puissance et la faiblesse du style aussi, Voltaire nomme Raphaël encore une fois : « Il me semble que nous autres auteurs nous n'imitons pas assez les peintres, qui ne joignent jamais des attitudes de Calot à des figures de Raphaël. Je vois qu'on affecte quelquefois dans des histoires, d'ailleurs bien écrites, dans de bons ouvrages dogmatiques, le ton le plus familier de la conversation. » (*Fragment sur la corruption du style*, éd. D. Williams, *OC*, t. 28A [2006], p. 17).

² Sur Corneille et Racine, le duc de Richelieu s'exprime ainsi en 1735 : « Corneille flatte mon amour-propre, il me persuade de l'excellence de mon être ; il élève mon âme, et je lui en sais gré. Racine, quoiqu'admirable, m'attriste quelquefois en m'attendrissant, il développe trop mes faiblesses, il me dégrade, et j'en suis un peu fâché ». Duc de Richelieu, « Lettre de M. L... à M. D... sur *La Mort de César* [désormais "Lettre sur *La Mort de César*"] », *OC*, t. 5, p. 266.

³ M. Mat-Hasquin résume les verdicts des auteurs du dix-huitième siècle à l'égard de la tragédie grecque : « De Brumoy à M.-J. Chénier, de Gaillard à La Harpe, les critiques s'accordent pour apprécier la simplicité d'action et critiquer les entorses aux bienséances ou le rôle de la fatalité dans les tragédies grecques. Fontenelle, Brosses, d'Argens... affirment le "triomphe indiscutable de la tragédie française" sur les pièces grecques. » ; « Lorsqu'il [Voltaire] les [les tragédies grecques] compare à Racine, il juge excessive la place réservée aux chœurs, critique certaines invraisemblances de l'intrigue et signale la grossièreté d'une technique encore dans "l'enfance". Mais lorsqu'il songe aux œuvres de des contemporains, il prône l'imitation des tragédies grecques, simples, sans amour » (M. Mat-Hasquin, p. 43 et 155).

dans toute sa grandeur et dans toute sa force, et qui y joint les plus grands efforts de la nature, sans aucun mélange des petites faiblesses et des misérables amoureuses qui déshonorent le théâtre parmi nous ? (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 605 ; nous soulignons).

Il se vante d'avoir exclu la galanterie de son *Oreste*, mais il s'agit de la relation entre ce sujet et la faiblesse dans la tragédie. Il y a vingt ans, Voltaire avait dit au roi prussien Frédéric II à propos de la dissonance entre la tragédie et la galanterie : « il ne faut pas que la tragédie consiste uniquement dans une déclaration d'amour, une jalousie, et un mariage. » Ces épisodes amoureux diminuent au moins la vigueur qui est essentielle au genre tragique¹.

Voltaire donne la raison pour laquelle il exigeait continuellement que les auteurs français contemporains conservassent la force des tragédies grecques dans leurs tragédies². Il déplore que la puissance de la pièce de Sophocle soit affaiblie à cause de l'introduction de la galanterie : « Je ne regardais cette faiblesse que comme un défaut charmant qui avilissait l'art des Sophocles. » (*Zaïre*, « Lettre à La Roque », OC, t. 8, p. 419 ; nous soulignons). Aux yeux de notre auteur, la tragédie de ce grand auteur grec ne pouvait jamais se concilier avec la fragilité. Dix ans plus tard, il se lamente encore une fois au sujet de la situation actuelle où les pièces de Sophocle sont dévalorisées : « l'art des Sophocles commençait à être amolli par des intrigues d'amour » (*Méropé*, « Lettre au marquis Maffei », OC, t. 17, p. 216). L'intrigue galante est le symbole de la douceur opposée à la vigueur dans la tragédie grecque. Pour Voltaire, la virilité, que la pièce grecque maintenait, était un des éléments les plus importants. Il ne cesse d'attaquer l'attitude déraisonnable des dramaturges français qui avilit la valeur de ce poète grec : « Introduire dans la pièce de Sophocle une partie carrée d'amants transis est une sottise que tous les gens sensés de l'Europe nous reprochent assez³. » C'est pourquoi il blâmait sévèrement l'*Électre* de Crébillon où une intrigue amoureuse était inutilement insérée. Voltaire relève ironiquement la faute de cette pièce de son adversaire en défendant la tragédie grecque :

¹ Lettre à Frédéric II, 20 janvier [décembre] 1740, GC, t. II, p. 469 [n° 1474 (D2386)].

² M. Mat-Hasquin parle de la prédilection de Diderot pour le goût des Grecs par comparaison avec celui des Français : « Diderot en arrive [...] à admirer, seul ou presque de son siècle, le “sublime” Eschyle, à préférer Homère à Virgile. Son enthousiasme pour le grand goût antique, “mâle et sévère”, qu'il veut substituer au “petit goût, factice, mesquin et efféminé, celui de la Pompadour et de Boucher”, lui fera même oublier à certains moments l'existence de la Grèce alexandrine, “légère, enjouée, voluptueuse” » (M. Mat-Hasquin, p. 47).

³ Lettre à Mlle Clairon, 7 août 1761, GC, t. VI, p. 502 [n° 6735 (D9933)].

Je demande à tout homme raisonnable, dans un sujet aussi terrible que celui de la vengeance de la mort d'Agamemnon, que peut produire l'amour d'Électre et d'Oreste, qui ne soit infiniment au-dessous de l'art de Sophocle. Il est bien question ici de déclarations d'amour, d'intrigues de ruelle, de combat entre l'amour et la vengeance. Loin d'élever l'âme, ces faibles ressources ne feraient que l'avilir. Il en est de même de presque tous les grands sujets traités par les Grecs. (*Dissertation sur les Électre, OC*, t. 31A, p. 587 ; nous soulignons).

Aux yeux de notre poète, cette faute commise par Crébillon n'était que la conduite impardonnable qui a rabaisé non seulement l'autorité de Sophocle mais aussi celle de toutes les pièces grecques¹. Il est important de suivre fidèlement le sujet des tragédies des poètes grecs sans introduire un épisode superflu qui n'est pas traditionnellement convenable au sujet. Car la puissance originelle de cette pièce s'éteint à cause de l'insertion de l'intrigue inutile². Avant tout, Voltaire fustige violemment Crébillon qui a nié directement la valeur même de Sophocle :

[...] les termes injurieux qu'il a mis dans la préface de cette pièce contre les anciens en général, et en particulier contre Sophocle, ne permettent pas à un homme de lettres de garder le silence. En effet, puisque M. de Crébillon traite de préjugé l'estime qu'on a pour Sophocle depuis près de trois mille ans ; puisqu'il dit en termes formels, qu'il croit avoir mieux réussi que les trois tragiques grecs à rendre Électre tout à fait à plaindre. (p. 607).

Comme notre auteur le dit dans ce commentaire, son vieil adversaire reconnaissait le mérite et la particularité de sa propre tragédie et avait la hardiesse de formuler son idée sur des auteurs grecs ainsi :

En vain quelques Sages protestent contre cet abus ; les préjugés prévalent, et la prévention va si loin, que tels qui ne connaissent les anciens que de nom, qui ne savent pas seulement si Sophocle était Grec ou Français, sur la foi des dévots de l'antiquité, ont prononcé hardiment contre moi. Ce n'est point la tragédie de Sophocle, ni celle d'Euripide que je donne : c'est la mienne³.

¹ De plus, en citant sa pièce *Amélie* et *Inès de Castro* de La Motte, Voltaire s'exprime ironiquement concernant le lien entre la galanterie et la popularité : « *Amélie* finit plus heureusement et quoique cette pièce ne soit pas de la force de *Mahomet*, elle peut avoir un beaucoup plus grand succès parce qu'il n'y est question que d'amour. Il y a des ouvrages dont la faiblesse a fait la fortune, témoin *Inès*. » Lettre au comte d'Argental, 11 juillet 1752, *GC*, t. III, p. 721-722 [n° 3248 (D4940)] ; nous soulignons.

² Cependant, I. Degauque relève l'attitude contradictoire de Voltaire entre l'idéal et la réalité : « Malgré des protestations contre le goût du public français pour les intrigues amoureuses, Voltaire ne s'est jamais privé de ce moyen sûr d'attendrir les cœurs, au risque d'affadir les hommes forts qui peuplent son théâtre. » (I. Degauque, p. 373).

³ P. J. Crébillon, *Électre*, « Préface », *op. cit.*, p. 185. Quand Voltaire a composé *Oreste*, il a fallu qu'il le montrât au censeur pour le représenter. C'était justement Crébillon qui était censeur d'alors. Condorcet nous rapporte l'historiette de la conversation entre Voltaire et Crébillon : « Monsieur, lui dit Crébillon,

Crébillon pense que l'autorité grecque fût inventée par le respect aveugle pour la gloire du passé qui en réalité ne peut ni discerner le véritable mérite de la tragédie de la Grèce ni connaître le nom de cet auteur même. À juste titre, Voltaire n'a jamais pu lui pardonner non seulement d'avoir inséré la galanterie vaine dans cette pièce, mais aussi d'avoir avili ces grands auteurs de l'Antiquité. Originellement Voltaire avait écrit au sujet des relations de la galanterie avec la Grèce : « Les Grecs ont rarement hasardé cette passion sur le théâtre d'Athènes » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 179). Selon son opinion, ce rapport s'était raréfié en Grèce¹. Plus tard il exprime son idée en la poussant jusqu'à l'extrême : « Les sentiments doucereux, les intrigues amoureuses, les transports de jalousie, les serments indiscrets de s'aimer [...], tout ce verbiage langoureux qui déshonore souvent notre théâtre, était inconnu des Grecs. » (*Dissertation sur les Électre*, *OC*, t. 31A, p. 585). En réalité, dans la tragédie grecque aussi, il existe de telles paroles qu'il critique dans celle de la France, mais il veut insister sur la relation peu profonde entre la Grèce et la galanterie.

c) La vigueur et la frayeur dans le cothurne

Toutefois, pourquoi Voltaire demande-t-il continuellement qu'on trouve de la puissance dans la tragédie ? Quand il a composé son *Œdipe*, il considérait l'essence de cette pièce comme les « traits mâles et terribles que ce sujet exige². » Cette pièce se fondait sur la terreur et la vigueur. C'est pourquoi notre poète avait besoin de la puissance dans la tragédie pour inspirer la frayeur au public. Vingt ans après, il souligne la terreur que cette tragédie inspire au cœur des gens : « J'introduisis au milieu de la terreur de ce chef-d'œuvre de l'antiquité, non pas une intrigue d'amour, l'idée m'en paraissait trop choquante, mais au moins le souvenir d'une passion éteinte » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 401 ; nous soulignons). Notre auteur a introduit un épisode galant dans son *Œdipe* ; pour lui cette

en la lui rendant, j'ai été content du succès d'*Électre* ; je souhaite que le frère vous fasse autant d'honneur que la sœur m'en a fait. » (Condorcet et Decroix, « Avertissement des éditeurs de l'édition de Kehl » d'*Oreste*, *M*, t. 5, p. 77). Dans cette affirmation de Crébillon, nous pouvons trouver son aspect qui est content d'*Électre* amoureuse.

¹ À propos de cette idée de Voltaire, M. Mat-Hasquin signale ainsi : « Dès 1731, d'ailleurs, il remarquait la rareté de l'amour dans le répertoire grec, sans doute sous l'influence de Brumoy qui y voit une caractéristique fondamentale de la tragédie grecque. » (M. Mat-Hasquin, p. 138).

² Lettre à Porée, 7 janvier 1731, *GC*, t. I, p. 257 [n° 259 (D392)] ; nous soulignons.

action petite en elle-même était en réalité un élément qui affaiblit la valeur de la pièce de Sophocle. Voltaire définit la tragédie ainsi : « Je maintiens que ces coups bien ménagés sont la véritable tragédie, qui ne consiste pas dans les sentiments galants [...], mais dans une action pathétique, terrible » (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 603 ; nous soulignons). Les relations intimes entre le pathos et la terreur, qui donnent la vigueur à la tragédie et qu'elle doit essentiellement conserver, sont affaiblies à cause de l'action galante qui se rapporte intimement à la faiblesse¹. Ensuite, sous l'aspect de la puissance et de la faiblesse des personnages, Voltaire apprécie beaucoup le rôle d'Achille dans *Iphigénie* de Racine, mais en même temps il professe son opinion sur d'autres personnages de ce grand auteur :

Jamais Achille n'a été plus Achille que dans cette tragédie. Les étrangers ne pourront pas dire de lui ce qu'ils disent d'Hippolyte, de Xipharès, d'Antiochus roi de Comagène, de Bajazet même ; ils les appellent, *monsieur Bajazet, monsieur Antiochus, monsieur Xipharès, monsieur Hippolyte* ; et, je l'avoue, ils n'ont pas tort. (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », OC, t. 39, p. 74).

En reconnaissant la vigueur dans le caractère d'Achille d'*Iphigénie*, Voltaire ne permet pas aux critiques de porter sur ce héros grec les mêmes jugements familiers qui sont prononcés à propos et au détriment d'autres personnages. Par contraste par rapport à Achille de Racine, il envisage le même héros mythologique tel que l'auteur grec l'aurait traité :

Du temps de Racine, et jusqu'à nos derniers temps, les personnages essentiels au théâtre étaient l'amoureux et l'amoureuse [...]. Un acteur était reçu pour jouer tous les amoureux.

Achille aime Iphigénie, et il le doit : il la regarde comme sa femme ; mais il est beaucoup plus fier, plus violent, qu'il n'est tendre : il aime comme Achille doit aimer, et il parle comme Homère l'aurait parlé s'il avait été Français. (p. 75).

Certes ce héros a de l'amour pour la fille d'Agamemnon et sa façon d'aimer, âpre, rugueuse et viril, convient à son tempérament aussi altier que farouche. Mais la déclamation racinienne d'Achille est galante à la française². Voltaire regrette que ce

¹ H. Lion pense que l'opposition à la galanterie de Voltaire soit pour exalter le « pathétique » plutôt que pour inspirer la « crainte » dans la tragédie. (H. Lion, p. 282).

² Cependant, M. Mat-Hasquin s'explique à propos de l'attitude de notre poète à l'égard d'Achille dans l'*Iliade* d'Homère : « Tous aussi traditionnelle est l'insistance de Voltaire sur la férocité des mœurs homériques et notamment sur la cruauté d'Achille qui immola douze Troyens aux mânes de Patrocle,

combattant vigoureux, qui a été redessiné par Racine, soit devenu efféminé à cause du mauvais goût français. Pour notre auteur, le caractère d'Achille racinien aurait dû être le tempérament le plus convenable à la tragédie afin de lui donner la vigueur et la frayeur. Ainsi, lorsque Mme Montagu a déprécié le rôle d'Achille chez Racine, Voltaire critique l'opinion de cette femme anglaise : « “L'Achille de Racine”, dit-elle, “ressemble à un jeune amant qui a du courage : et pourtant l'*Iphigénie* est une des meilleures tragédies françaises.” Je lui dirais : Et pourtant, madame, elle est un chef-d'œuvre qui honorera éternellement ce beau siècle de Louis XIV » (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 109). En réalité, cette femme anglaise exprimait ainsi son opinion sur cette pièce :

Il n'y a pas plus de ressemblances entre l'Achille Grec, et l'Achille Français. Euripide le peint avec un caractère franc et emporté, ayant horreur de la fausseté et irrité à l'excès lorsqu'il découvre qu'on a abusé de son nom pour tromper. Quand il voit Iphigénie préférer le bien de sa patrie et une immortelle renommée aux douceurs de la vie, il est frappé d'un sentiment digne de sa grande âme, et dans le style d'un Héros, et d'un Héros Grec, il exprime combien il aurait été heureux d'avoir eu une pareille épouse. L'Achille de Racine ressemble à [un] tout jeune amant qui a du courage, et pourtant l'*Iphigénie* est une des meilleurs Tragédies Françaises. (Mme Montagu, *Apologie de Shakespeare*, p. 45-46).

Tout en admettant le mérite de cette tragédie de Racine, aux yeux de Mme Montagu, Achille de l'auteur français est efféminé et n'a pas de férocité par comparaison avec celui d'Euripide¹. En revanche, pour le disciple de ce grand auteur, ce héros, qui a été dessiné par son maître, est le personnage le plus merveilleux. Mais comme nous l'avons déjà vu ci-dessus, Voltaire aussi acceptait honnêtement des critiques à l'égard des personnages de Racine, sauf Achille (il préfère se charger de le critiquer lui-même). Enfin, il exprime cette raison en citant aussi Corneille :

Cette faiblesse de Racine est un tribut qu'il a payé aux mœurs de son temps, à la galanterie de la cour de Louis XIV, au goût des romans qui

non par religion mais par vengeance, et traita le corps d'Hector de façon odieuse, cruauté qui choque Voltaire profondément » (M. Mat-Hasquin, p. 110).

¹ Brumoy aussi critique Achille de Racine en comparaison de celui d'Euripide : « Achille galant et Français au point où il l'est dément un peu Achille Grec. » (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, « Réflexions sur L'*Iphigénie en Aulide* », p. LXXXIX). De même, Mme de Staël fait mentionne d'Achille de Racine : « Le caractère d'Achille, dans *Iphigénie*, avait quelques traits de la galanterie française ». Mme de Staël, *De La Littérature*, t. II, éd. P. Van Tieghem, Genève, Droz ; Paris, M. J. Minard, 1959, chap. XIX, p. 275.

avaient infecté la nation ; aux exemples même de Corneille qui ne composa jamais aucune tragédie sans y mettre de l'amour, et qui fit de cette passion le principal ressort de la tragédie de Polyeucte confesseur et martyr, et de celle d'Attila roi des Huns, et de sainte Théodore qu'on prostitue. (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », OC, t. 39, p. 74 ; nous soulignons)¹.

Tout en critiquant ironiquement la tragédie de Corneille, Voltaire signale que Racine avait la faiblesse de se soumettre au goût du dix-septième siècle². Dans cette opinion, il s'agit de l'insertion de la galanterie dans la tragédie, mais cet épisode enlève à ce genre, qui devrait originellement être l'objet d'une intrigue terrible, la force qui inspire la crainte au public. Notre auteur commente la *Bérénice* de Racine :

Bérénice ne nous paraît pas une tragédie ; l'élégant et habile Racine trouva à la vérité le secret de faire de ce sujet une pièce très intéressante. Mais ce n'est pas une tragédie. C'est, si l'on veut, une comédie héroïque, une idylle, un[e] églogue entre des princes, un dialogue admirable d'amour, une très belle paraphrase de Sapho et non pas de Sophocle, une élégie charmante ; ce sera tout ce qu'on voudra, mais ce n'est point encore une fois une tragédie. (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours* : 1^{er} discours », OC, t. 55, p. 1032).

Même si cette pièce a été composée par son maître, aux yeux de Voltaire, celle qui ne maintient pas la puissance et la frayeur n'est pas digne de tragédie. Quand il a composé *Oreste*, il insiste sur l'importance de la frayeur grecque :

On peut réussir peut-être mieux que lui [Voltaire] dans les catastrophes : on peut produire plus de terreur, approfondir davantage

¹ Voltaire fait mention de la *Bérénice* de Racine : « *Bérénice* ne nous paraît pas une tragédie ; l'élégant et habile Racine trouva à la vérité le secret de faire de ce sujet une pièce très intéressante. Mais ce n'est pas une tragédie. C'est, si l'on veut, une comédie héroïque, une idylle, une églogue entre des princes, un dialogue admirable d'amour, une très belle paraphrase de Sapho et non pas de Sophocle, une élégie charmante ; ce sera tout ce qu'on voudra, mais ce n'est point encore une fois une tragédie. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours*. Premier discours », OC, t. 55, p. 1032).

² En mentionnant *Iphigénie*, J.-N. Pascal exprime son idée sur les relations entre l'auteur français du classicisme et l'intrigue de la tragédie grecque : « on voit Racine lui-même [...] se composer un personnage de "disciple de Sophocle et d'Euripide", ce à quoi il n'avait à l'évidence pas songé au moment de la composition de ses tragédies antérieures à *Iphigénie*, qui lui fait prendre conscience que "le goût de Paris" est "conforme à celui d'Athènes". ¶ L'esthétique hellénisante cependant, fondée non seulement sur la révérence envers les modèles grecs, mais aussi sur des objectifs de simplification de l'intrigue et de suppression de la galanterie, ne parvient pas à s'imposer absolument, et les tragédies "à la Grecque" hésitent entre un hellénisme rigoureux et un compromis qui greffe sur les sujets antiques des épisodes romanesques et galants, destinés tout autant à produire de l'action qu'à satisfaire les attentes du public. » J.-N. Pascal, « "Oreste, se peut-il qu'Électre te rrevoient ?" L'écriture de la reconnaissance dans quelques tragédies d'*Électre* : (Longepierre, Crébillon, Voltaire, Mély-Janin, Soumet) », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 29 (1999), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, p. 64.

les sentiments, mettre de plus grands mouvements dans les intrigues ; mais quiconque ne se formera pas comme lui sur les anciens [...], n'aura jamais de réputation dans la postérité. (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 616).

Notre auteur est convaincu qu'à moins que des dramaturges n'adoptent l'art de ceux de la Grèce pour effrayer le public dans leurs tragédies, ils ne pourront pas parvenir au succès. Et en se souvenant de *Sémiramis*, il souligne les relations intimes entre la frayeur et la tragédie :

Qui aurait osé, comme M. Lekain, sortir, les bras ensanglantés, du tombeau de Ninus, tandis que l'admirable actrice [Mlle Dumesnil] qui représentait Sémiramis se traînait mourante sur les marches du tombeau même ? Voilà ce que les petits-maîtres et les petites-maîtresses appelèrent d'abord des postures, et ce que les connaisseurs, étonnés de la perfection inattendue de l'art, ont appelé des tableaux de Michel-Ange. (*Les Scythes*, « Préface de l'édition de Paris », M, t. 6, p. 268).

Cet artiste italien est le symbole de la vigueur. À la fin, dans un autre texte aussi, à propos des relations entre le rôle des acteurs et l'image de Michel-Ange, notre auteur cite son nom pour souligner que son image possède de la force :

On se lasse de ce qui n'est qu'élégant [...]. Le sublime qui paraît comme des éclairs dans la nuit frappe l'âme et ne la tire point de son assiette. Ce genre nouveau [la véritable tragédie comme *Rodogune* de Corneille] produira de véritables acteurs ; nous n'avons eu que des récitateurs.

Il faut les personnages de Michel-Ange en action, et non des figures inanimées. (*Olympie*, « Lettre dédicatoire à M^e de Shouvalof », OC, t. 52, p. 392-393).

En prônant le style de Michel-Ange, Voltaire voulait toujours la force dans la tragédie pour inspirer le plus efficacement le sentiment de terreur aux spectateurs par le jeu digne de l'intrigue puissante.

Selon Voltaire, les relations entre la galanterie et la comédie avaient plus d'affinités qu'avec la tragédie. Il nous a présenté deux raisons. La première était le problème des personnages que des auteurs font entrer en scène. Il remarquait les relations entre la comédie et la modernité. En partant de cette position, examiner de façon critique les rapports entre la comédie et la société est devenu une question d'importance. Voltaire considérait que tant que les relations sociales étaient stables

dans un système féodal, il ne pouvait pas exister de comédie en France. Car, dans le lieu social il s'agit toujours des échanges entre les hommes, où l'amour germe. De même, puisque la comédie traite de la modernité et qu'elle se produit en phase avec la formation de la société, ce genre plastique est plus apte à adopter un épisode de la galanterie lié à la société que le genre fixé. En revanche, au sujet de la définition de la tragédie, Voltaire exigeait continuellement la reconnaissance de la présence d'effets puissants dans ce domaine. Il pensait que pour entretenir cette force, le tragique devait recourir à la frayeur. C'est pourquoi il soulignait l'importance de l'élément de l'épouvante que les Grecs connaissaient dans leurs tragédies. C'était la seconde raison de l'opposition de notre dramaturge à l'introduction de la scène galante.

2. La condition de la scène amoureuse

Cependant, tout patiemment que Voltaire niât les relations entre l'épisode de la galanterie et la tragédie, il a été obligé d'introduire ce sujet dans sa pièce tragique à cause de la tradition du classicisme. Aussi, notre auteur posera les trois conditions pour que les auteurs de ses contemporains, y compris lui-même, introduisent la scène galante dans leurs tragédies. À la fin du présent chapitre, nous voulons en dresser le constat. Cette recherche nous conduira d'abord à comprendre l'idée voltairienne à propos de l'importance des relations entre l'unité d'action et la scène de l'amour. Ensuite, nous pourrions distinguer clairement l'« amour » et la « galanterie » chez Voltaire. Enfin, son idée sur le lien entre les vers excellents et la parole de la galanterie sera trouvée sous l'aspect de la versification. Ici, il s'agira des poésies de Racine. Par ces trois exigences de Voltaire, nous pourrions saisir son effort continu à défendre la tragédie même en concédant à y introduire une scène amoureuse.

1) La domination exclusive de la scène amoureuse

Comme nous l'avons déjà constaté dans le deuxième chapitre, Voltaire était très mécontent que l'épisode de la galanterie entre Jocaste et Philoctète, qu'il a inséré dans sa première tragédie *Œdipe*, eût divisé le sujet en deux. De même, nous avons vu la polémique avec La Motte sur les relations entre l'unité d'action et celle de l'intérêt, mais alors notre auteur s'exprimait ainsi :

N'y a-t-il pas dans *Rodogune* plusieurs personnages principaux diversement intéressés ? Cependant il n'y a réellement qu'un seul intérêt dans la pièce, qui est celui de l'amour de Rodogune et d'Antiochus. Dans *Britannicus*, Agrippine, Néron, Narcisse, Britannicus, Junie, n'ont-ils pas tous des intérêts séparés ? ne méritent-ils pas tous mon attention ? Cependant ce n'est qu'à l'amour de Britannicus et de Junie que le public prend une part intéressante. Il est donc très ordinaire qu'un seul et unique intérêt résulte des diverses passions bien ménagées. C'est un centre où plusieurs lignes différentes aboutissent ; c'est la principale figure du tableau que les autres font paraître sans se dérober à la vue. (*Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 270).

Dans son opinion aussi, il prétend que dans ces deux tragédies, plusieurs personnages entrent en scène, mais comme un sujet est fermement maintenu, il n'y a qu'un intérêt unique, c'est-à-dire l'unité d'action. C'était son opinion sur les relations de ces deux unités, comme nous l'avons déjà vu. Cependant, ce que nous voulons faire remarquer, c'est que dans sa parole, Voltaire, qui s'opposait toujours à introduire d'une intrigue amoureuse dans la tragédie, a cité la scène d'amour. Dans cette pensée, nous pouvons trouver la première condition pour introduire l'action amoureuse. D'abord, notre auteur définit les rapports entre le sujet et l'amour que des auteurs devaient introduire de la manière suivante :

Il faut joindre à ces événements des passions qui les préparent : si ces passions sont trop fortes, elles étouffent le sujet ; si elles sont trop faibles, elles languissent. Il fallait que Corneille marchât entre ces deux extrémités, et qu'il suppléât par la fécondité de son génie à l'aridité de la matière. Il choisit donc l'épisode de Thésée et de Dircé. (*Lettres sur Œdipe*, « 4^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 354).

La pondération entre une intrigue principale et un épisode secondaire est essentielle dans la tragédie comportant une péripétie amoureuse¹. Dix ans après, il répète cette condition : « Pour que l'amour soit digne du théâtre tragique, il faut qu'il soit le nœud nécessaire de la pièce, et non qu'il soit amené par force pour remplir le vide de vos tragédies [anglaises] et des nôtres » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p.183). Il faut que, dans la tragédie, l'intrigue d'amour soit naturellement insérée selon le cours du sujet, qu'elle ne soit pas indépendante du thème et qu'elle porte la solution du sujet sur ses épaules. C'est à ces conditions que Voltaire admet l'épisode de

¹ Au sujet des relations entre la tragédie et le degré de la passion, d'Aubignac a déjà exprimé ainsi : « les Passions violentes ennuient les sentiments de l'Âme, quand il y en a trop, ou qu'elles durent trop » (D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, liv. II^e, chap. I, p. 112).

l'amour ajouté au sujet principal dans la tragédie¹. Lorsqu'il a composé *Sophonisbe*, il s'est vanté d'avoir accompli son but : « Ce n'est pas que M. Lantin [Voltaire], en ranimant la *Sophonisbe*, lui ait laissé tous ses traits ; mais enfin le fonds est entièrement conservé. On y voit l'ancien amour de Massinisse et de la veuve de Syphax ; [...] et surtout point d'épisode, point de rivale de Sophonisbe, point d'amour étranger dans la pièce. » (*Sophonisbe*, « Au duc de La Vallière », *OC*, t. 71B, p. 48). Dans cette tragédie, on peut trouver un amour unique et reconnaître que les intrigues superflues en ont été expulsées. Sur ce point Voltaire respectait Racine. Il compare son maître avec son ennemi habituel : « un amour, quel qu'il soit, serait aussi mal dans *Électre* que dans *Athalie*². » Crébillon a eu la hardiesse d'insérer un épisode amoureux dans sa pièce, mais Racine n'a jamais tenté de faire une telle insertion absurde dans la sienne. Il a eu le discernement de comprendre de façon juste si l'amour était digne de la tragédie ou non. De même, quand Racine l'y a insérée, ce sujet seul dominait toujours son ouvrage. C'est pourquoi Voltaire appréciait beaucoup Racine qui observait l'unité d'action :

Et ne croyez pas, Monsieur, que cette malheureuse coutume, d'accabler nos tragédies d'un épisode inutile de galanterie, soit due à Racine, comme on le lui reproche en Italie. C'est lui, au contraire, qui a fait ce qu'il a pu pour réformer en cela le goût de la nation. Jamais chez lui la passion de l'amour n'est épisodique ; elle est le fondement de toutes ses pièces : elle en forme le principal intérêt. C'est la passion la plus théâtrale de toutes, la plus fertile en sentiments, la plus variée : elle doit être l'âme d'un ouvrage de théâtre, ou en être entièrement bannie. (*Mérope*, « Lettre au marquis Maffei », *OC*, t. 17, p. 220).

En défendant le mérite de Racine contre le préjugé d'un Italien, Voltaire loue la grandeur de l'art de son maître. Personne, dit-il, n'a pu accomplir jusqu'ici ce que ce

¹ Voltaire, qui n'a pas tari d'éloges sur la *Mérope* de Maffei autrefois, la traite comme un exemple de l'épisode inutile pour compenser le vide : « Au milieu de ces craintes le tyran Polifonte raisonne de son prétendu amour avec la suivante de Mérope. Ces scènes froides et indécentes, qui ne sont imaginées que pour remplir un acte, ne seraient pas souffertes sur un théâtre tragique régulier. » (*Mérope*, « Réponse de Voltaire », *OC*, t. 17, p. 237). De plus, Voltaire critique l'amour invraisemblable dans cette même pièce : « l'on voit un tyran raisonner paisiblement avec Mérope, dont il a égorgé le mari et les enfants, et lui parler d'amour ; cela serait sifflé à Paris par les moins connaisseurs. » (p. 236).

² Lettre à Mlle Clairon, 7 août 1761, *GC*, t. VI, p. 502 [n° 6735 (D9933)]. Palissot de Montenois mentionne les relations entre Voltaire et la scène amoureuse en citant Racine : « On a répété souvent [...] qu'il [Voltaire] l'avait purgée de ces intrigues d'amour, mêlées si fréquemment et si mal adroitement aux sujets les plus terribles de la scène antique. Mais gardons-nous de ces éloges indiscrets, que ce grand homme désavouerait lui-même. Racine, dans *Athalie*, avait donné le premier exemple d'une Tragédie sans amour [...]. Racine était donc le seul homme dont M. de Voltaire eût à redouter la comparaison ». Palissot de Montenois, *La Mort de Voltaire, ode*, [s. n.], Temple de la gloire, 1780, p. 42-43.

grand auteur a accompli, c'est-à-dire, la réalisation parfaite de l'unité d'action¹. Pour notre auteur, ce chef-d'œuvre était l'*Athalie* de Racine. Voltaire ne cesse pas de l'admirer : « une seule action sans aucun épisode, à peu près comme dans *Athalie*, serait la perfection de l'art. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours* : 3^e discours », *OC*, t. 55, p. 1050). Cette tragédie s'approche le plus du stade parfait. Avant tout, aux yeux de Voltaire la tragédie racinienne représentait l'idéal en ce qui concerne la question de l'introduction d'une action galante. En 1778, il réfute l'opinion de Mme Montagu qui a sous-estimé Racine : « Mme Montagu condamne, dans la perfection de Racine, cet amour continué qui est toujours la base du peu de tragédies que nous avons de lui, excepté dans *Esther* et dans *Athalie*. [...] mais qu'elle examine cette *Bérénice* tant condamnée par nous-mêmes, pour n'être qu'une idylle amoureuse. » (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 107). Comme pour lui-même, Racine fut le maître aussi éclairé que génial jusqu'à sa mort, il n'a jamais pu pardonner le mépris exprimé par cette femme anglaise. Car Racine remplissait parfaitement la condition d'unité d'action chère à Voltaire. Luneau de Boisjermain aussi compare la *Bérénice* de Racine avec les *Tite et Bérénice* de Corneille. Et ce commentateur du dix-huitième siècle pense que l'échec de la pièce de ce dernier provient de la complexité de la galanterie :

Corneille oppose Titus à son frère Domitien, et Bérénice à Domitie sa rivale. Mais l'intrigue qui lie ces quatre personnes est si froide et si bizarre, qu'on ne sait *quels amants choisiront les deux maîtresses, ni quelles maîtresses choisiront les deux amants*, parce qu'ils ont l'air, les uns et les autres, de ne savoir ni ce qu'ils veulent, ni ce qu'ils désirent, et qu'on a eu raison de dire qu'*un coup de dés pouvait les accorder tous quatre*².

Selon son opinion, nous pourrions donner la même opinion sur les pièces des dernières années de la vie de ce grand auteur classique, surtout, *Othon*, *Agésilas* et *Suéna*. Concernant Voltaire lui-même, quand il a composé *L'Orphelin de la Chine* en 1753, il exprime son ardeur à l'égard de ces relations : « je me suis mis tout mourant que je suis

¹ Vingt ans plus tard, en comparant *Les Guèbres* son disciple applaudit *Athalie* au sujet de cette simplicité : « la tragédie des *Guèbres* que je suis bien loin de comparer à l'*Athalie* [...] pour la simplicité de la conduite, pour la majesté du sujet » (*Les Guèbres*, « Discours historique et critique », *OC*, t. 66, p. 513-514).

² P.-J.-F. Luneau de Boisjermain, *op. cit.*, « Remarques sur *Bérénice* – Préface des éditeurs », p. 80-81.

à dessiner le plan d'une pièce nouvelle toute pleine d'amour¹. » Son expression est toujours exagérée, mais son attachement à ces rapports entre l'intrigue amoureuse et l'unité d'action est d'autant plus violent et inflexible qu'il s'explique exagérément. C'était la première condition posée en préalable à autoriser l'insertion de la scène amoureuse.

2) La différence entre la galanterie et l'amour

Ensuite, nous allons examiner une autre condition de l'introduction de l'intrigue amoureuse. Cette recherche nous conduira à préciser la distinction stricte entre l'« amour » et la « galanterie » chez Voltaire. De plus, peu satisfait de cette différence, il séparera le « véritable amour » propre à la tragédie du « faux amour » inapproprié à ce genre. C'est-à-dire que c'est la fusion définitive de la terreur avec la scène amoureuse dans la dramaturgie de notre auteur. Lorsqu'il a représenté *Ériphyle* en 1732, il fait prononcer à un acteur en face des spectateurs : « L'amour n'est excusé, que quand il est extrême. » (*Ériphyle*, « Discours prononcé avant la représentation », *OC*, t. 5, v. 70). En réalité, Voltaire n'a pas introduit d'intrigue amoureuse dans cette pièce, parce qu'il considérait qu'il était impossible de rendre l'amour exacerbé dans une telle tragédie et que si la scène de l'amour était introduite dans son *Ériphyle*, cela détruirait la valeur de cette pièce. Aussi, notre auteur a-t-il éliminé l'amour de sa pièce. Mais malgré sa conviction, l'absence de l'épisode de l'amour a abouti à un mauvais résultat. De là, Voltaire décide de composer une nouvelle tragédie traitant de l'intrigue amoureuse. Cependant, ses opinions prononcées lors de la représentation d'*Ériphyle* restent inchangées. La même année que cette pièce, en composant *Zaïre*, notre auteur s'explique : « Ils [les ouvrages de Voltaire] en [l'intrigue de l'amour] auront cette fois-ci, je vous jure, et ce ne sera pas de la galanterie². » Il prétend que l'amour de la *Zaïre* n'est pas galant³. De plus, lorsque Voltaire a composé *Zulime*, il s'exprime à Frédéric II : « on veut que je fasse une tragédie nouvelle, une tragédie pleine d'amour et non de

¹ Lettre au comte d'Argental, 19 août 1753, *GC*, t. III, p. 1021 [n° 3555 (D5485)].

² Lettre à Formont, 29 mai 1732, *GC*, t. I, p. 342 [n° 330 (D494)] ; nous soulignons.

³ La Harpe loue *Zaïre* où l'amour unique se développe : « Cette pièce si heureuse avait prouvé à l'auteur combien l'amour avait d'empire au théâtre, et combien son génie était propre à le traiter : il voulut tenter un nouvel ouvrage où l'amour dominât entièrement. » (La Harpe, *Lycée ou cours de littérature*, t. 9, sect. V, p. 227). L. Moland adopte cette louange de La Harpe dans son « Avertissement » (L. Moland, « Avertissement pour la présente édition » d'*Adélaïde du Guesclin*, *M*, t. 3, p. 75).

galanterie, qui fasse pleurer des femmes, et qu'on parodie à la Comédie-Italienne¹. » Dans cette opinion aussi, Voltaire distingue nettement l'« amour » d'avec la « galanterie ». Ainsi, désormais nous devrions employer ces deux mots selon les circonstances. Et notre auteur qualifiait le sentiment amoureux des personnages de *Zaïre* de « tout ce que l'amour a de plus tendre et de plus cruel². » Ce sentiment amoureux comporte à la fois la douceur extrême et la brutalité outrageuse.

Mais Voltaire pousse cet amour plus en avant avec le cours du temps, finalement le sentiment doux de l'amour s'anéantit dans sa dramaturgie de la tragédie. Il précise la forme que la scène amoureuse doit prendre : « Si l'amour n'est pas tragique, il est insipide ; et s'il est tragique, il doit régner seul. Il n'est pas fait pour la seconde place. » (*Mélope*, « Lettre au marquis Maffei », *OC*, t. 17, p. 220 ; nous soulignons). Un sujet amoureux devait se dérouler tragiquement en préservant l'unité d'action comme fondement de la tragédie. Avant tout, à propos du tragique de la pièce, Voltaire louait exceptionnellement Crébillon par comparaison avec Racine et avec Corneille ! Notre auteur s'exprime : « Corneille n'est pas assez intéressant ; souvent Racine n'est pas assez tragique. L'auteur de *Venceslas*, celui de *Rhadamisthe* et d'*Électre*, avec leurs grands défauts, ont des beautés particulières qui manquent à ces deux grands hommes » (*Conseils à un journaliste*, « De la tragédie », *M.* t. 22 [1879], p. 249). Aux yeux de Voltaire, non seulement la tragédie de Corneille était ennuyeuse, mais aussi celle de Racine quand elle n'était pas assez tragique³ ! Ici, notre auteur considère l'action tragique comme le critère de la beauté dans le domaine de la dramaturgie, non pas celui de la versification. Puis, il commence à préciser plus concrètement les sentiments qu'il convient de concevoir en critiquant deux auteurs classiques : « C'est Rotrou, c'est le grand Corneille même, il le faut avouer, qui en créant notre théâtre

¹ Lettre à Frédéric II, 18 janvier 1739, *GC*, t. II, p. 42 [n° 1119 (D1793)] ; nous soulignons.

² Lettre à Cideville, 29 mai 1732, *GC*, t. I, p. 340 [n° 329 (D493)] ; nous soulignons. L'abbé Nadal, qui autrefois a discuté violemment sur *Mariamme* avec Voltaire, critique *Zaïre* ainsi : « Une articulation nouvelle des sons tendres et inconnus, un vrai dans tous les mouvements, et le ressort de tout cela déposé entre les mains de l'amour et de l'indécence, ont donné à la Pièce de *Zaïre* une réputation, dont l'Auteur n'a pas dû s'approprier l'honneur, mais que le Public éclairé a pris soin de renvoyer à son principe, c'est-à-dire, à des circonstances étrangères au sujet et à la conduite du Poème. » (Abbé Nadal, *Lettre à Madame la comtesse de F*** sur la tragédie de Zaïre*, in *Œuvres mêlées*, t. 1, Paris, chez Briasson, 1738, p. [322-323]). I. Degauque analyse en détail la critique de l'abbé Nadal contre la *Zaïre* de Voltaire sous l'aspect de la parodie (I. Degauque, p. 166-169).

³ De plus, à propos de *Rhadamisthe*, Voltaire dit : « *Rhadamist[h]e* m'a ému, même après *Phèdre*. » Lettre au marquis de Vauvenargues, 15 avril 1743, *GC*, t. II, p. 718 [n° 1684 (D2748)].

l'ont presque toujours défiguré par ces amours de commande, par ces intrigues galantes, qui n'étant point de vraies passions, ne sont point dignes du théâtre » (*Mérope*, « Lettre au marquis Maffei », *OC*, t. 17, p. 220 ; nous soulignons). Tout en reconnaissant le mérite de ces deux auteurs qui ont édifié les fondations du classicisme, il les accuse d'introduire la galanterie nuisible à la tragédie¹. Voltaire est convaincu que le sujet de la tragédie et l'émotion des personnages doivent être passionnés. À propos de la « passion », il s'explique : « Tout amour qui n'est pas une passion furieuse et tragique doit être banni du théâtre² ». Il ne lui suffit pas que l'amour soit malheureux. Ce sentiment doit être farouche.

Au sujet de cette déclaration voltairienne, M. Mat-Hasquin s'explique en citant l'expérience amère voltairienne de la représentation de l'*Œdipe* non accepté à cause de l'absence d'intrigue amoureuse par les acteurs : « Cette expérience malheureuse ne fut sans doute pas inutile : on peut penser qu'elle contribua à l'élaboration de la conception de l'amour tragique défendue et mise en pratique par Voltaire à partir de 1731. » (M. Mat-Hasquin, p. 161 ; nous soulignons). Selon cette critique, ces événements désagréables ont contribué à la formation de la théorie de notre auteur sur la scène de l'amour. De plus, M. Mat-Hasquin s'exprime à propos de la formation et de la pratique de ces théories chez Voltaire : « Hostile aux mièvreries amoureuses [...] Voltaire proposait, dès 1731, de remplacer la galanterie par un "amour furieux" ou, plus simplement, d'écrire des tragédies sans amour : il n'appliquera ce programme que dans les tragédies à sujet grec postérieures à 1731, c'est-à-dire à partir d'*Ériphyle*. » (p. 160 ; nous soulignons). En réalité, Voltaire, qui a considéré l'« amour furieux » même comme indigne de cette tragédie, n'a pas introduit d'intrigue amoureuse dans

¹ Voltaire ne nie quand même pas le grand mérite de Corneille qui a établi le classicisme avec l'aide du cardinal de Richelieu : « En 1641, lorsque le théâtre commençait à fleurir en France, et à s'élever même fort au-dessus de celui de la Grèce, par le génie de P. Corneille [...] ; mais toute la puissance du cardinal de Richelieu ne pouvait donner à ces écrivains le génie qui leur manquait. Il n'avait peut-être pas lui-même celui du théâtre, quoiqu'il en eût le goût ; et tout ce qu'il pouvait et devait faire, c'était d'encourager le grand Corneille. » ; « j'ajoute, que je respecte plus Corneille, et que je connais mieux le grand mérite de ce père du théâtre, que ceux qui le louent au hasard de ses défauts. » (*Mérope*, « Lettre au marquis Maffei », *OC*, t. 17, p. 218 et 222).

² Lettre à Mlle Clairon, 7 août 1761, *GC*, t. VI, p. 502 [n° 6735 (D9933)] ; nous soulignons. H. Lion loue l'action amoureuse de *Tancredè* : « cet amour, selon la théorie qui lui est chère, est un amour passionné et violent, sans galanterie ni fadeur. Il y a plus : par la nature même de l'intrigue (l'amour), l'amour le plus délicat, le plus fier et tout ensemble le plus violent, un amour chevaleresque pour tout dire, remplit la pièce, dirige les personnages, amène les principaux événements, sans que les amants échangent un seul mot d'amour. *Tancredè* est une tragédie, faite d'amour, mais sans paroles ni déclarations amoureuses. » (H. Lion, p. 263).

l'*Ériphyle* de 1732. Celle-ci était l'occasion de mettre en pratique la théorie voltairienne sur la scène amoureuse, c'est-à-dire, l'élimination de l'amour. De même, au sujet de l'« amour furieux », Voltaire disait déjà dans le « Discours sur la tragédie » de 1731 à l'adresse du milord Bolingbroke : « il faut que ce soit une passion véritablement tragique » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 183 ; nous soulignons). Il exige que des auteurs introduisent l'« amour tragique » équivalent à l'« amour furieux » dans leur tragédie ; aussi est-il possible de penser que sa théorie se soit graduellement formée entre la représentation de son *Œdipe* et la composition du « Discours sur la tragédie ». Cependant, à propos de l'utilisation pratique de la distinction entre le « véritable amour » et le « faux amour » dans la tragédie voltairienne, il est difficile de conclure qu'il a réalisé ce but pour la première fois dans son *Ériphyle* que M. Mat-Hasquin a citée. Contrairement à cette critique, H. Lion considérait *Brutus* comme la première pièce de la pratique de la théorie chez Voltaire : « Sans doute l'amour de Titus pour Tullie, n'est point de la fade galanterie, c'est un amour violent et passionné » (H. Lion, p. 50). Toutefois, il semble que sa pratique de la séparation du « véritable amour » d'avec le « faux amour » ait été déjà pratiquée dans l'*Artémire* de 1720 qui est la tragédie fragmentaire. Nous ferons un examen plus minutieux du traité sur la tragédie et du contenu de la pièce de Voltaire dans les dernières parties de notre thèse, ce qui nous conduira à constater qu'il avait déjà traité de l'« amour furieux » dans cette pièce où le remords du personnage principal devait devenir la clef importante. Ainsi, nous voulons considérer que c'est à partir de la représentation d'*Artémire* que notre poète a commencé à mettre sa théorie de la distinction entre ces deux amours en pratique.

Voltaire continue à avancer son idée sur le « véritable amour » dans la tragédie. Quinze ans plus tard, il la répète en créant *Sémiramis* : « La scène française s'est lavée de ce reproche par quelques tragédies, où l'amour est une passion furieuse et terrible, et vraiment digne du théâtre ; et par d'autres où le nom d'amour n'est pas même prononcé. » (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 155-156 ; nous soulignons). Il est content d'avoir pu accomplir la pièce souhaitable, mais l'amour tiède et doux n'est pas l'objet dont la tragédie a besoin. Voltaire ne cesse pas de prétendre son idée sur « passion » en comparant Corneille avec Racine :

L'amour régna toujours sur le théâtre de France dans les pièces qui précéderent celle de Corneille et dans les siennes. Mais si vous en exceptez les scènes de Chimène, il ne fut jamais traité comme il doit l'être. Ce ne fut point une passion violente, suivie de crimes et de remords ; il ne déchira point le cœur, il n'arracha point de larmes. Ce ne fut guère que dans le cinquième acte d'*Andromaque*, et dans le rôle de Phèdre, que Racine apprit à l'Europe comment cette terrible passion, la plus théâtrale de toutes, doit être traitée. On ne connut longtemps que de fades conversations amoureuses, et jamais les fureurs de l'amour. (*Commentaire sur Corneille*, « Remarques sur *Pompée* », *OC*, t. 54, p. 436 ; nous soulignons).

Bien que Voltaire loue l'amour de Chimène, il n'admet pas celui d'autres personnages du théâtre de Corneille. Aux yeux de notre poète, de tels faits et dits ne sont que de la galanterie. En revanche, l'amour que Racine dépeint dans ses tragédies est le « véritable amour »¹. Dans cette idée, il y a l'élément qui distingue clairement l'« amour » de la « galanterie ». Ensuite, notre auteur apprend plus concrètement l'« amour » idéal convenable à la tragédie : « L'amour furieux, criminel, malheureux, suivi de remords, arrache de nobles larmes. Point de milieu : il faut, ou que l'amour domine en tyran, ou qu'il ne paraisse pas ; il n'est point fait pour la seconde place. » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 403 ; nous soulignons). Dans cette assertion aussi, en mentionnant l'importance de l'unité d'action entre le sujet et l'intrigue amoureuse, Voltaire formule son idée sur la forme de l'amour que des auteurs doivent traiter dans leurs tragédies². Dans le même texte, notre auteur répète encore une fois : « Ils [les grands modernes] ont cru quelquefois anoblir cet amour par la politique ; mais un amour qui n'est pas furieux est froid, et une politique qui n'est pas une ambition forcenée est plus froide encore. » (p. 404 ; nous soulignons). Ici, il mentionne la fusion de l'amour et de la politique, mais dans ce cas-là aussi, les deux éléments ne doivent pas être dépourvus de passion. Flaubert fait des commentaires sur cette opinion : « Cela rentre tout à fait dans le *type*, dans la méthode d'intention voulue. Ce qui rentrerait [*sic*] à dire qu'une espèce d'amour, qu'une espèce d'ambition etc., qu'une seule façon de les rendre etc., qu'un seul style, et tout d'une

¹ H. Lion loue la dramaturgie de Racine qui a dessiné parfaitement l'amour terrible : « le grand mérite de Racine fut de peindre l'amour vrai, l'amour sincère, l'amour violent, dont les conséquences peuvent être terribles. [...] Mais ses imitateurs ne surent pas imiter ses vivantes peintures. Ils crurent mettre de l'amour dans leurs tragédies, ils n'y mirent en réalité que de la galanterie. » (H. Lion, p. 161).

² Despréaux dit déjà : « Bientôt l'Amour fertile en tendres sentiments / S'empara du Théâtre, ainsi que des Romains. / De cette passion la sensible peinture / Est pour aller au cœur la route la plus sûre. / Peignez donc, j'y consens, les Héros amoureux. / Mais ne m'en formez pas des Bergers doucereux. / Qu'Achille aime autrement que Tyrsis et Philène. / N'allez pas d'un Cyrus nous faire un Atramène » (Boileau, *L'Art poétique*, ch. III, v. 93-100).

seule couleur. C'est je crois au fonds la pensée intime de V[oltaire]¹. » L'auteur du dix-neuvième siècle prétend que dans une telle idée voltairienne, il y a le trait caractéristique de sa théorie théâtrale. Afin de se justifier, notre poète souligne son avis en indiquant la différence pertinente de la galanterie respectivement dans le tragique et dans le comique : « Il [Chassiron] n'entend pas sans doute l'amour tel qu'il est représenté dans les bonnes tragédies, l'amour furieux, barbare, funeste, suivi de crimes, et de remords ; il entend l'amour naïf et tendre, qui seul est du ressort de la comédie. » (*Nanine*, « Préface », *OC*, t. 31B, p. 67 ; nous soulignons). Chacun des deux genres doit adopter la forme de l'amour qui lui correspond. Aux yeux de Voltaire, l'amour que Chassiron prône n'est pas celui qui est digne de la tragédie, mais de la comédie². Sous un même point de vue, cette fois-ci notre auteur relève les paroles de Rodogune (P. Corneille, t. II, *Rodogune*, I, 5, v. 359-362) :

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies,
Dont par le doux rapport les âmes assorties,
S'attachent l'une à l'autre, et se laissent piquer,
Par ce je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer.

De bonne foi croirait-on que ces vers du haut comique fussent dans la bouche d'une princesse des Parthes, qui va demander à son amant la tête de sa mère ? Est-ce dans un jour si terrible qu'on parle d'*un je ne sais quoi, dont par le doux rapport les âmes sont assorties* ? Sophocle aurait-il débité de tels madrigaux ? Et toutes ces petites sentences amoureuses ne sont-elles pas uniquement du ressort de la comédie ? (*Nanine*, « Préface », *OC*, t. 31B, p. 69 ; nous soulignons).

Originellement ces paroles douces de Rodogune appartiennent à la comédie, jamais à la tragédie. Voltaire ne comprend pas pourquoi cet auteur a fait dire à la princesse ces mots qui ne contribuent qu'à ruiner une atmosphère terrible. Notre auteur ne cesse d'avancer la même idée. Lorsque *Les Pélopidés* ont été imprimés à la fin de 1771, il répète : « Je ne la voudrais ni fadement amoureuse, ni raisonneuse. Si elle n'est pas

¹ G. Flaubert, *Le Théâtre de Voltaire*, *op. cit.*, « Oreste », p. 233.

² Chassiron définissait ainsi l'amour de la comédie : « Il est vrai qu'on trouve dans Térence quelques Scènes touchantes ; par exemple, celle où Pamphile expose ses tendres inquiétudes pour Glycérion, qu'il a séduite : mais la position d'un jeune homme amoureux, également agité par l'honneur et par la passion, n'a aucun trait de ressemblance avec celles de nos originaux modernes. Térence trouve sous sa main des situations attendrissantes, telles que l'amour en produit toujours ; et il les exprime avec ce feu et cette naïveté qui peignent si bien la nature et qui la fixent. » Chassiron, *op. cit.*, p. 20-21. Et Flaubert commente l'avis de Voltaire sur Chassiron : « Voltaire blâme encore l'abus de l'amour dans la tragédie française et l'emploi d'un style tendre dans des sujets terribles. Il semble même restreindre la comédie en disant, "l'amour naïf et tendre qui seul est du ressort de la comédie". Au reste, la fin et le commencement de cette préface sont contradictoires ou du moins peu en rapport. Voltaire tenait à la distinction des genres, il les fusait nettement, puis il s'apercevait que la vérité n'était pas là et il ne concluait pas. » G. Flaubert, *Le Théâtre de Voltaire*, t. II, repris dans *SVEC*, 51 (1967), éd. T. Besterman, 1967, « *Nanine* », p. 564.

terrible, si elle ne transporte pas nos âmes, elle m'est insipide. » (*Les Pélopidés*, « Fragment d'une lettre », *OC*, t. 72, p. 37 ; nous soulignons). Cette passion furieuse est le sentiment essentiel à la tragédie que les auteurs doivent dépeindre. Sur ce point, M. Mat-Hasquin signale son idée sur la technique que Voltaire a employée pour donner aux deux frères une passion violente :

Afin d'atteindre son objectif, Voltaire réduit la rivalité entre Atrée et Thyeste à un pur conflit passionnel alors que dans la légende grecque et la tragédie de Sénèque, l'antagonisme était aussi politique. Alors que le Thyeste de Sénèque veut régner, du moins au début de la tragédie, pour le héros de Voltaire, « le sceptre de Mycènes a [...] moins de charmes » [*Les Pélopidés*, *OC*, t. 72, II, 5, v. 197] que la main d'Érope ; la réparation des pouvoirs était d'ailleurs clairement définie dès le début de la tragédie : Atrée est roi de Mycènes et Thyeste, roi d'Argos (c'était l'inverse chez Crébillon). Cette exclusion de toute intrigue politique, jointe aux malheurs causés par la passion funeste d'Érope et de Thyeste, correspondait à la conception voltairienne de l'amour. (M. Mat-Hasquin, p. 162-163).

Concernant la scène du partage des pays chez Voltaire, en réalité Polémon, qui était ancien gouverneur des deux frères, rapporte à Hippodamie, leur mère, que le sénat veut attribuer à Atrée Argos et à Thyeste Mycènes [*Les Pélopidés*, *OC*, t. 72, I, 1, v. 39-41], mais notre auteur a retranché le problème politique de sa tragédie et limité le sujet à la passion des frères pour que l'amour devienne plus furieux et plus effréné¹. Pour Voltaire, la tragédie consiste à dessiner de telles émotions. Cinq ans plus tard, sous le même aspect, il commente la représentation d'alors du *Mahomet* : « si je n'en avais fait qu'un héros politique, écrivait-il [Voltaire] à un de ses amis, la pièce était sifflée. Il faut dans une tragédie de grandes passions et de grands crimes. » (*Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de La Henriade*, *M*, t. 1 [1883], p. 83 ; nous soulignons). L'amour fou unit au tempérament féroce de Mahomet a fait de cette pièce un succès. Mais en même temps, il se regrette de l'imperfection de la réalisation de son

¹ Les vers, que M. Mat-Hasquin désigne pour montrer l'ambition de Thyeste chez Sénèque, sont prononcés par la bouche d'Atrée : « que quiconque donne abri ou assistance à l'être que je hais succombe en un désastre funeste. » (Sénèque, *Thyeste*, in *Tragédies*, t. II, *Œdipe – Agamemnon – Thyeste*, 3^e tirage, éd. et trad. F-R. Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 2011 [1999], v. 189). Mais plutôt nous pouvons ailleurs trouver les paroles d'Atrée chez Sénèque : « Je connais, moi, le tempérament rebelle de l'homme : il ne peut être fléchi – mais il peut être brisé. Donc, avant qu'il affermisse ou apprête ses forces, attaquons-le, de peur qu'il n'attaque quand je suis en repos. » (v. 199-202). Comme les paroles de Thyeste lui-même révélatrices de son ambition, l'on peut trouver les vers ci-dessous : « Pourquoi, mon cœur, restes-tu en suspens et ressasses-tu longuement une décision si facile ? Vas-tu te fier à ce qu'il y a de plus incertain, ton frère et le pouvoir royal » (v. 423-425).

but en jetant un regard sur son passé dans le même texte :

Ces deux pièces [*Oreste* et *Rome sauvée*] sont absolument sans intrigue d'amour, ainsi que *Méropé* et *la Mort de César*. Il [Voltaire] aurait voulu purger le théâtre de tout ce qui n'est pas point *passion* et aventure tragique. Il regardait *Électre* amoureuse comme un monstre orné de rubans sales ; et il a manifesté ce sentiment dans plus d'un ouvrage. (p. 93).

Il était regrettable pour Voltaire de n'avoir pas réussi à éliminer parfaitement les mauvaises mœurs enracinées de la tragédie française, mais en revanche il a cherché à présenter la forme de l'amour à dépeindre autant que possible dans ses tragédies. Enfin, même un an avant sa mort, avec *Agathocle*, sa dernière tragédie, le patriarche de Ferney met en doute les propositions du comte d'Argental dans la lettre :

J'avais voulu peindre un stoïcien, et vous me proposez de le changer contre un sybarite, ou du moins contre un Grec élevé à la française, et accoutumé sur le théâtre de Paris à parler de son amour à son inutile confident, et lui marquer la tendre crainte qu'il a de déplaire à sa chère maîtresse, en lui faisant sa déclaration amoureuse¹.

Bien que le comte d'Argental ait recommandé à son vieil ami de modifier le type d'amour, c'est-à-dire, de le modifier en tant qu'amour traditionnel de la tragédie française, notre auteur n'est pas dans l'intention d'accepter les conseils de son ange. Voltaire lui transmet ses convictions :

Voudriez-vous qu'un héros sauvage et philosophe combattît son amour, comme Titus combat le sien ? Voudriez-vous même qu'il songeât s'il est amoureux ? Ou voudriez-vous que ce philosophe fils d'un potier devenu roi craignît de déroger en aimant la fille d'un vieux capitaine de dragons ? [...] Il est beau de voir un homme lutter contre sa passion, quand cette passion est criminelle et funeste, mais hors de là le combat est ridicule, il est d'un froid insoutenable².

Nous pouvons constater que son idée était d'autant plus sincère et inflexible que notre auteur continuait à prôner l'importance des relations entre la tragédie et la passion furieuse jusqu'à sa mort. Pour Voltaire, l'amour tragique doit être « passionné », « furieux », « criminel » et « barbare ». Comme M. Mat-Hasquin nomme une telle émotion « une passion destructrice qui conduit les protagonistes à la mort » (M. Mat-Hasquin, p. 163), l'amour de la tragédie voltairienne est « catastrophique ». C'était la

¹ Lettre au comte d'Argental, *GC*, t. XIII, p. 36 [n° 15020 (D20784)] ; nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 36 ; nous soulignons.

seconde condition nécessaire à l'introduction d'une scène amoureuse pour ne pas désobéir au goût de ses contemporains. Ainsi se précise la distinction de l'« amour » et de la « galanterie » chez Voltaire¹. Le sentiment doux affaiblit la vigueur : c'est la galanterie qui n'est pas appropriée à la tragédie, mais qui l'est à la comédie.

3) La bonne poésie de Racine

Nous avons constaté les deux conditions que Voltaire a posées quant à l'introduction de l'épisode de l'amour. Mais si nous examinons les louanges des vers de Racine écrites par notre auteur, nous trouvons une autre exigence voltairienne à ce sujet sous l'aspect de la versification. D'abord, Voltaire souligne la beauté des poésies de ce grand auteur en comparaison des vers de Campistron :

J'ajouterai même que c'est la diction seule qui abaisse M. de Campistron au-dessous de M. Racine. J'ai toujours soutenu que les pièces de M. de Campistron étaient pour le moins aussi régulièrement conduites, que toutes celles de l'illustre Racine ; mais il n'y a que la poésie de style, qui fasse la perfection des ouvrages en vers².

Les ouvrages de ces auteurs sont bien conformes aux règles, mais une différence précise se produit entre deux. Il ne s'agit plus de la dramaturgie, mais de l'élocution. Voltaire relève cette cause de l'erreur de Campistron : « M. de Campistron l'a [la poésie de style] toujours trop négligée ; il n'a imité le coloris de M. Racine que d'un pinceau timide ; il manque à cet auteur, d'ailleurs judicieux et tendre, ces beautés de détail, ces expressions heureuses, qui sont l'âme de la poésie³ ». Notre auteur le blâme

¹ I. Degauque rapporte le blâme des parodistes d'alors contre l'amour des personnages méchants dans les tragédies voltairiennes : « l'infléchissent amoureux d'un prophète de l'envergure de Mahomet, ou encore d'un conquérant comme Gengis Khan, a conduit le dramaturge à une compromission nuisible à l'effroi que ces personnages devaient provoquer chez le spectateur. » ; « Les critiques émises par les parodistes à l'encontre des méchants de certaines tragédies de Voltaire sont d'une grande cohérence : toutes insistent sur la veine amoureuse à laquelle Voltaire sacrifie ces portraits d'hommes forts et de dirigeants (politiques et religieux), et qui leur ôte toute crédibilité. En somme, les parodistes ne font que renvoyer le dramaturge à sa propre condamnation de la galanterie qu'il fustige dans le théâtre français. [...] ¶ La mise en cause du méchant dans l'intimité du foyer conjugal est une source de comique involontaire que décèlent les parodistes dans les tragédies de Voltaire, et qui présente trop d'échos avec la veine misogynie et l'autoritarisme masculin de ce genre de théâtre pour ne pas être l'objet de railleries. Déniant à Voltaire la possibilité de représenter des méchants d'un nouveau genre, c'est-à-dire amoureux, les parodistes vont se focaliser sur le désarroi émotionnel engendré chez eux par la passion. » ; « Les parodistes qui s'attaquent aux tragédies de Voltaire en accentuent la veine sentimentale afin de mieux ridiculiser des personnages tyranniques dont l'autorité se trouve amoindrie par leurs tiraillements amoureux. » (I. Degauque, p. 374, 390, 426).

² Lettre au *Nouvelliste du Parnasse*, 20 juin [o.s.], 1^{er} juillet 1731, *GC*, t. I, p. 277 [n° 270 (D415)].

³ *Ibid.*, p. 277-278 ; nous soulignons.

pour des négligences dans la versification qui créent clairement une distinction de valeur entre les deux dramaturges. En critiquant cette attitude de Campistron, Voltaire fait l'éloge de beaux vers bien écrits de Racine¹. Et il en vient à ajouter les beaux vers avec la condition de l'insertion de la galanterie chez Voltaire. Quand des gens ont blâmé des pièces de Racine, son disciple défend son maître ainsi :

Un héros qui ne joue d'autres rôles que celui d'être aimé ou amoureux, ne peut jamais émouvoir, il cesse dès lors d'être un personnage de tragédie : c'est ce qu'on peut quelquefois reprocher à Racine, si l'on peut reprocher quelque chose à ce grand homme, qui de tous nos écrivains est celui qui a le plus approché de la perfection dans l'élégance et la beauté continue de ses ouvrages. (*Zulime*, « À Mlle Clairon », éd. J. Hellegouarc'h, *OC*, t. 18B [2007], p. 216 ; nous soulignons).

Voltaire semble en apparence admettre que les écrivains qui lui sont contemporains critiquent la tragédie de Racine, où un personnage amoureux perd la puissance d'attendrir. Mais lorsque ce grand auteur a rédigé une scène galante, il y a toujours l'esthétique et la grâce. Voltaire veut donc demander aux auteurs de pardonner à cet écrivain du classicisme, le seul qui ait réussi à insérer l'intrigue galante dans ses tragédies de façon supportable grâce à la perfection de la dramaturgie. Il ne peut plus supporter les pièces de ses contemporains qui tentent de suivre Racine et qui veulent toujours introduire cette action malgré leurs mauvais vers poétiques ! La même année, Voltaire souligne le talent de la versification exceptionnelle de Racine :

Dans le siècle passé, il n'y eut que le seul Racine qui écrivit des tragédies avec une pureté et une élégance presque continues ; et le charme de cette élégance a été si puissant, que les gens de lettres et de goût lui ont pardonné la monotonie de ses déclarations d'amour, et la faiblesse de quelques caractères, en faveur de sa diction enchanteresse. (*Don Pèdre*, « Fragment du discours historique et critique sur *Don Pèdre* [désormais "Fragment du discours historique et critique"] » *OC*, t. 52, éd. M.-E. Plagnol-Diéval, p. 119-120 ; nous soulignons).

¹ Concernant la beauté de la poésie de Racine, quand elle a été critiquée par des puristes, en citant les vers de son maître, Voltaire leur répond : « Des puristes ont prétendu qu'il fallait *je craignais* ; ils ignorent les heureuses libertés de la poésie ; ce qui est une négligence en prose, est très souvent une beauté en vers. Racine s'exprime avec une élégance exacte, qu'il ne sacrifie jamais à la chaleur du style. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 68). Les vers de Racine sont ci-dessous : « Je frémissais, Doris, et d'un vainqueur sauvage / Craignais de rencontrer l'effroyable visage. » (J. Racine, *Iphigénie*, II, 1, v. 493-494 [Ériphile]).

Dans cette opinion aussi, il prétend que la pièce de Racine l'emporte sur l'ennui de la scène de la galanterie grâce aux vers gracieux et attirants que ce grand maître a composés. Cette fois-ci, sous l'aspect de la versification, il aborde les relations entre la belle poésie et l'intrigue galante en comparant les deux *Bérénice* de Racine et de Corneille :

Le plan de ces deux pièces est également mauvais, également indigne du théâtre tragique. Ce défaut même va jusqu'au ridicule. Mais par quelle raison est-il impossible de lire la *Bérénice* de Corneille ? [...] Et d'où vient que celle de Racine se fait lire avec tant de plaisir, à quelques fadeurs près ? D'où vient qu'elle arrache des larmes ?... C'est que les vers sont bons. (p. 120-121 ; nous soulignons).

En réalité, les intrigues elles-mêmes des deux grands auteurs ne sont ni l'une ni l'autre convenables pour la tragédie, mais les vers superbes de Racine permettent aux lecteurs de se trouver émus par cette pièce. La différence entre Corneille et Racine est trouvée clairement dans cet art lui-même¹. Dix ans plus tard, Voltaire compare encore une fois ces deux auteurs classiques : « Corneille n'en fit qu'un ouvrage ridicule ; et ce grand maître Racine eut beaucoup de peine, avec tous les charmes de sa diction éloquente, à sauver la stérile petitesse du sujet. » (*Les Pélopidés*, « Fragment d'une lettre », *OC*, t. 72, p. 37). Ici, bien que l'éloge voltairien soit adressé vers d'excellentes expressions raciniennes, la critique de notre auteur est toujours sévère contre l'auteur du *Cid*. De plus, Voltaire blâme les relations entre la galanterie d'*Œdipe* de Corneille et son art de la versification en se référant à l'usage exemplaire de la galanterie chez Racine : « un amour [entre Thésée et Dircé], qui n'est imaginé que pour remplir le vide d'un ouvrage trop long, n'est pas supportable. Racine même y aurait échoué avec ses vers élégants, comment donc put-on supporter une si plate galanterie débitée en si mauvais vers ! » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Œdipe* », *OC*, t. 55, p. 802). Si Racine avait inséré l'épisode galant dans cette pièce trop simple avec ses techniques, lui-même n'aurait pas pu remporter de succès. Mais ce grand maître a le talent pour compenser l'ennui des paroles amoureuses des personnages de *Bérénice* par ses excellents vers, aussi le public peut-il supporter d'assister à sa tragédie. Autrement dit, c'est l'art

¹ De même, Luneau de Boisjermain s'exprime au sujet de la versification de ces deux pièces : « Lorsque Corneille n'était point soutenu par la grandeur du sujet, ou par la force d'une passion vraiment tragique, comme dans le *Cid*, il ne pouvait pas réussir, comme Racine, dans un sujet où il ne fallait que le style le plus élégant, le plus châtié, le plus simple et le plus harmonieux. » P.-J.-F. Luneau de Boisjermain, *op. cit.*, « Remarques sur *Bérénice* – Préface des éditeurs », p. 81.

poétique de Racine qui lui permit de se faire pardonner l'introduction de l'action galante. Même juste avant sa mort, son disciple ne tarit pas d'éloge sur l'art de la versification de son maître en citant l'*Énéide* : « Si on lui [Racine] reproche d'être le poète de l'amour, il faut donc condamner le quatrième livre de Virgile. On ne trouve pas quelquefois assez de force dans ses caractères, et dans son style ; c'est ce qu'on a dit de Virgile ; mais on admire dans l'un et dans l'autre une élégance continue. » (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 108). Dans des ouvrages français du dix-septième siècle ou d'aujourd'hui, ainsi que dans des ouvrages latins des Romains, les tempéraments des personnages s'affaiblissent effectivement à cause de l'introduction de l'intrigue amoureuse, mais ces deux catégories d'œuvres conservent toujours la grâce et la finesse. C'est pourquoi Voltaire autorise les deux écrivains de jadis (Antiquité romaine) et d'hier (Grand siècle) à insérer de l'amour dans telle ou telle scène¹.

Voltaire soulignait continuellement l'importance de l'unité d'action, mais c'était pour lier cette règle à la scène amoureuse. En même temps, il a prétendu que les auteurs devaient introduire l'amour, qui convienne au genre qu'est la tragédie, la passion violente, mais non pas la galanterie. Pour notre auteur, le sujet catastrophique de l'amour qui respecte strictement l'unité d'action était la deuxième condition de l'insertion de la scène amoureuse. Enfin, la troisième exigence de Voltaire quant à ce sujet, c'était le problème de la versification. Il prétendait qu'il fallait la beauté, la grâce, l'élégance et l'expression pittoresque des vers pour la parole amoureuse. Et pour notre poète, d'excellents vers de Racine remplissaient complètement ses conditions. Nous avons ainsi pu découvrir la volonté de Voltaire qui essayait de défendre l'autorité de la tragédie en se soumettant à la mode de dix-huitième siècle qui a hérité de la tradition du classicisme.

¹ De plus, Voltaire avait indiqué une autre condition sur l'amour en traitant la *Sophonisbe* de Mairet : « *Sophonisbe en un jour voit, aime et se marie*. ¶ [...] On l'a retranché probablement parce qu'en effet il n'était pas vrai que Massinisse n'eût aimé Sophonisbe que le jour de la prise de Cirthe. Il l'avait aimée éperdument longtemps auparavant ; et un amour d'un moment n'intéresse jamais » (*Sophonisbe*, « Au duc de La Vallière », *OC*, t. 71B, p. 49). Au sujet de la citation de Mairet, en réalité la « Sophonisbe » est le « Massinisse ». J. Mairet, *La Sophonisbe*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, éd. J. Scherer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, IV, 3, v. 1231 [Scipion].

DEUXIÈME PARTIE

Voltaire, metteur en scène ou versificateur

CHAPITRE I

Le goût de Voltaire pour le spectacle terrible

Voltaire désirait ardemment qu'une scène pathétique, qui impressionne le cœur des gens, soit continuellement introduite dans la tragédie. Une telle idée suscite un intérêt pour le spectacle effrayant chez notre auteur. Certes il semble que ce soit son besoin puissant qui est à l'origine de son goût pour le spectacle. Mais pour innover la tragédie classique dont la popularité a commencé à stagner, il a cherché à introduire le spectacle effrayant de l'Angleterre ainsi que celui de la Grèce dans le théâtre français. Nous examinerons l'attachement fort de Voltaire aux liens entre la tragédie et le spectacle.

1. La contradiction française dans la frayeur du spectacle

La preuve de son attachement ardent aux rapports entre la terreur et la tragédie est déjà indiquée depuis la composition de son *Œdipe*. C'était la scène la plus tendue présente dans cette pièce grecque qui lui a donné l'occasion de créer sa pièce. Avant tout, puisque cet *Œdipe* était sa première pièce, il y concentra toutes ses forces pour indiquer sa propre orientation de dramaturge et concurrencer dans le même genre les pièces de Sophocle et de Corneille¹. Mais un acteur a méprisé cette scène primordiale. Ainsi, notre auteur cite le nom de cet acteur comme un exemple du despotisme des comédiens et demeure dépité de ce que lui, qui était inexpérimenté alors, soit resté passif comme un cadavre de cet acteur :

On ne voulut point du tout de cette grande scène entre Jocaste et Œdipe, on se moqua de Sophocle et de son imitateur. [...] Il y avait un

¹ Dans la lettre de 1715, son ardeur pour cette pièce est suffisamment pressentie : « afin de ne me pas gâter [*sic*] tout à fait, je ne resterais que huit ou dix jours avec vous. Je vous apporterais ce que j'ai fait d'*Œdipe* ; je vous demanderais vos conseils sur ce qui est déjà fait et sur ce qui n'est pas travaillé, et j'aurais, à M. de Mimeure et à vous, l'obligation de faire une bonne pièce. » Lettre à la marquise de Mimeure, 25 juin 1715, *GC*, t. I, p. 32 [n° 22 (D28)]. L'année suivante aussi, Voltaire remercie à Chaulieu de ses conseils pour *Œdipe* : « Je me souviens bien des critiques que M. le grand prieur et vous, vous me fîtes en un certain souper chez M. l'abbé de Bussy. Ce souper-là fit beaucoup de bien à ma tragédie, et je crois qu'il me suffirait pour faire un bon ouvrage de boire quatre ou cinq fois avec vous. » Lettre à Chaulieu, 20 juillet 1716, *GC*, t. I, p. 36 [n° 25 (D35)].

acteur nommé Quinault, qui dit tout haut, que pour me punir de mon opiniâtreté il fallait jouer la pièce telle qu'elle était avec ce mauvais quatrième acte tiré du grec¹.

Son indignation s'est d'autant moins calmée que l'acteur a fait peu de cas de la scène précise que lui, l'auteur, considérait comme indispensable à cette tragédie. Même après que trente ans sont passés, la colère de Voltaire ne s'éteint pas contre des acteurs qui se sont moqués de l'action la plus importante de Sophocle : « Ils me forcèrent [...] à mettre au moins quelque souvenir d'amour dans Philoctète, afin, disaient-ils, qu'on pardonnât l'insipidité de Jocaste et d'Œdipe, en faveur des tendres sentiments de Philoctète². » En échange de l'introduction de la galanterie, il a été permis d'insérer la scène qu'il voulait originellement insérer dans sa pièce. Cette scène est le moment fort de la pièce : Jocaste y raconte à Œdipe l'oracle reçu d'Apollon, selon lequel elle enfanterait un fils qui tuerait son père ; et qu'à son tour il lui communique le message divin prophétisant qu'il se marierait avec sa mère et assassinerait son père. Dans cette même scène, Œdipe se souvient de la situation du meurtre dans la Phocide : où il est saisi d'une crainte que lui-même ne soit le criminel de Laïus (Sophocle, *Œdipe roi*, v. 697-862). Voltaire insiste sur l'importance de cette scène en ces termes : « J'avoue que peut-être sans Sophocle je ne serais jamais venu à bout de mon *Œdipe*. Je lui dois l'idée de la première scène de mon quatrième acte. » (*Lettres sur Œdipe*, « 3^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 351). En 1775, notre poète, âgé, exprime cette phrase en d'autres termes : « J'avoue que peut-être sans Sophocle je ne serais jamais venu à bout de mon *Œdipe*. Je ne l'aurais même jamais entrepris. Je traduisis d'abord la première scène de mon quatrième acte ». (p. 351 [var.]). Pour lui, cet épisode de Sophocle a été non seulement l'occasion de la création de son propre *Œdipe*, mais aussi le modèle pour inspirer de la terreur au public³. En 1764, Voltaire parle de la frayeur que l'*Œdipe* de Sophocle aurait inspirée au public athénien d'alors :

¹ Lettre à Porée, 7 janvier 1731, *GC*, t. I, p. 258 [n° 259 (D392)].

² Lettre à l'abbé d'Olivet, 20 août 1761, *GC*, t. VI, p. 533 [n° 6759 (D9959)]. Voltaire a écrit cette lettre comme « Fragment du discours historique et critique sur *Don Pèdre* », mais cette citation n'existe pas dans ce texte (*Don Pèdre*, « Fragment du discours historique et critique », éd. M.-E. Plagnol-Diéval, *OC*, t. 52, p. 117-122).

³ Dans l'*Œdipe* de Sophocle, Apollon ne prédit pas à Jocaste que son fils l'épouserait, mais dans celui de Voltaire, il lui fait dire qu'elle l'accepterait dans son lit (*Œdipe*, *OC*, t. 1A, IV, 1, v. 83-86). Chez Sénèque, Œdipe rapporte à Jocaste son oracle qu'il deviendrait assassin et inceste. De plus, au lieu de Jocaste, Créon, son frère apprend au roi le même oracle (Sénèque, *Œdipe*, in *Tragédies*, t. II, *op. cit.*,

Je ne sais même si [...] on ne pourrait pas faire paraître Œdipe tout sanglant, comme il parut sur le théâtre d'Athènes. La disposition des lumières, Œdipe ne paraissant que dans l'enfoncement pour ne pas trop offenser les yeux, beaucoup de pathétique dans l'acteur, et peu de déclamations dans l'auteur, les cris de Jocaste, et les douleurs de tous les Thébains, pourraient former un spectacle admirable. (*Commentaires sur Corneille*, «*Œdipe – Avis de Corneille au lecteur*», *OC*, t. 55, p. 799).

En désirant insuffler aux Français le même pathétique, que la tragédie de Sophocle inspirait aux Grecs, par sa propre tragédie, notre auteur souligne les relations entre le sujet d'*Œdipe* et la crainte.

Voltaire mentionne aussi la scène de la mort qui a lieu en face des spectateurs. L'émotion, que notre auteur a conçue lors de la représentation de *Jules César*, indique clairement son goût pour le spectacle terrible :

Avec quel plaisir n'ai-je point vu à Londres votre tragédie de *Jules César*, qui depuis cent cinquante années fait les délices de votre nation ? Je ne prétends pas assurément approuver les irrégularités barbares dont elle est remplie. [...] mais au milieu de tant de fautes grossières, avec quel ravissement je voyais Brutus tenant encore un poignard teint du sang de César, assembler le peuple romain, et lui parler ainsi du haut de la tribune aux harangues ! (*Brutus*, «*Discours sur la tragédie*», *OC*, t. 5, p. 168-169 ; nous soulignons)¹.

Quoique Voltaire n'admette pas la négligence de Shakespeare contre les règles théâtrales, il admire son spectacle qui inspire au cœur une forte impression². Et après

v. 14-21 [Œdipe] et 631-640 [Créon]). Dans la pièce de Corneille, Jocaste dit à Œdipe qu'elle a sacrifié son fils qui était destiné à commettre le double crime (P. Corneille, t. III, *Œdipe*, I, 5, v. 377-380).

¹ Trente-cinq ans après, Voltaire se ressouvent de son sentiment d'alors qui lui a été inspiré par la même pièce : « J'ai vu jouer le *César* de Shakespeare, et j'avoue que, dès la première scène, quand j'entendis le tribun reprocher à la populace de Rome son ingratitude envers Pompée, et son attachement à César, vainqueur de Pompée, je commençai à être intéressé, à être ému. Je ne vis ensuite aucun conjuré sur la scène qui ne me donnât de la curiosité ; et, malgré tant de disparates ridicules, je sentis que la pièce m'attachait. » (*Jules César*, «*Observations*», *M*, t. 7, p. 485).

² Cependant, Voltaire s'exprime ainsi à propos des règles du *Clitandre* de Corneille et de celles des tragédies de Shakespeare : « Ce [la *Médée* de Corneille] n'est point sa première tragédie ; il avait fait jouer *Clitandre* trois ans auparavant [1631]. Ce *Clitandre* est entièrement dans le goût espagnol, et dans le goût anglais ; les personnages combattent sur le théâtre ; on y tue, on y assassine ; on voit des héroïnes tirer l'épée ; des archers courent après les meurtres ; des femmes se déguisent en hommes ; une Dorise crève un œil à un de ses amants avec une aiguille à tête. Il y a de quoi faire un roman de dix tomes, et cependant il n'y a rien de si froid et de plus ennuyeux. La bienséance, la vraisemblance négligées, toutes les règles violées, ne sont qu'un très léger défaut en comparaison de l'ennui. Les tragédies de Shakespeare étaient plus monstrueuses encore que *Clitandre*, mais elles n'ennuient pas. » ; « César dit qu'il est comme l'étoile polaire, qui ne change point de place même quand les autres courent. C'est du ridicule, les savetiers romains avec Brutus ; c'est du bas, César qu'on tue sur le théâtre ; c'est du barbare, mais ce n'est pas de l'ennuyeux. » (*Commentaires sur Corneille*, «*Remarque sur Médée*», *OC*, t. 54, p. 13 ; *Olympie*, «*Lettre dédicatoire à M^r de Shouvalof*», *OC*, t. 52, p. 391). Voltaire considère *Clitandre* comme la tragédie, mais cette pièce est en réalité la tragie-comédie. A. Adam résume

que notre auteur est rentré d'Angleterre, il a composé *Brutus* en 1730. Desnoiresterres raconte l'intention et la stratégie qui furent celles (à son avis), de notre auteur, lorsqu'il a composé cette pièce : « Le poète avait plus d'un souci ; il estimait l'œuvre bonne, mais il fallait faire goûter cette terrible donnée à un public de caillettes et de petits-mâtres¹. » Voltaire, qui s'est laissé influencer par Shakespeare, a voulu réformer la tragédie française par la peur que *Jules César* inspirait aux Anglais. Sur ce point, H. Lion aussi indique l'influence du spectacle terrible de Shakespeare sur notre auteur : « il a voulu emprunter au théâtre anglais, non pas ce qui faisait réellement le grand mérite des pièces de Shakespeare, mais ce qui y ajoutait simplement, à savoir, une action poignante et souvent terrible, ainsi qu'un grand spectacle. » (H. Lion, p. 44). Voltaire a essayé d'introduire l'art shakespearien, qui effrayait la nation anglaise, dans ses tragédies. Il avoue son goût pour le spectacle effrayant à milord Bolingbroke, mais il commence par rapporter son idée concernant la différence entre la tragédie française et celle d'Angleterre :

Antoine, par un discours artificieux, ramène insensiblement ces esprits superbes ; et quand il les voit radoucis, alors il leur montre le corps de César, et se servant des figures les plus pathétiques, il les excite au tumulte et à la vengeance. Peut-être les Français ne souffriraient pas [...] que le corps sanglant de César y fût exposé aux yeux du peuple, et qu'on excitât ce peuple à la vengeance du haut de la tribune aux harangues ; c'est à la coutume, qui est la reine de ce monde, à changer le goût des nations, et à tourner en plaisir les objets de notre aversion. (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 170-171 ; nous soulignons).

Il sait qu'il n'est pas permis qu'un spectacle sanglant soit montré sur une scène française et que ce goût dépend du caractère national². Cependant, tout en défendant la

succinctement ce genre : « Conformément à la doctrine des *moderni* italiens, qui recommandent la "diversité des effets", les auteurs de tragi-comédies multiplient, à l'intérieur d'une même pièce, les personnages, les intrigues entremêlées, les coups de théâtre. L'action est si peu concentrée que souvent la tragi-comédie n'a même pas un personnage principal, ou, ce qui revient au même, elle en a plusieurs, et qui se succèdent d'acte en acte. C'est le cas de *Clitandre*, tragi-comédie de Corneille à ses débuts. » A. Adam, *Le Théâtre classique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 1414, 1970, p. 35.

¹ G. Desnoiresterres, *Voltaire et la société française au XVIII^e siècle*, t. 1, *op. cit.*, chap. XI, p. 417 ; nous soulignons.

² Quand Voltaire a traduit *Jules César*, il compare des mœurs des deux pays : « Je ne vous en donnai qu'une partie, parce que j'avais supprimé pour votre théâtre l'assassinat de Brutus. Je n'avais osé être ni Romain ni Anglais à Paris. Cette pièce n'a d'autre mérite que celui de faire voir le génie des Romains, et celui du théâtre d'Angleterre ; d'ailleurs elle n'est ni dans nos mœurs, ni dans nos règles ». Lettre à Asselin, 24 octobre 1735, *GC*, t. I, p. 648 [n° 601 (D931)]. De même, Voltaire assimile Shakespeare aux deux auteurs : « C'est *Shakespeare*, le Corneille de Londres, grand fou, d'ailleurs et ressemblant plus souvent à Gilles qu'à Corneille. Mais il a des morceaux admirables. » Lettre à Cideville, 3 novembre 1735, *GC*, t. I, p. 650 [n° 602 (D934)].

tragédie française, il commence par critiquer paradoxalement les pièces de son pays, jugées trop timides en ce qui concerne la façon de traiter les scènes redoutables :

Mais si les Grecs et vous, vous passez les bornes de la bienséance, et si surtout les Anglais ont donné des spectacles effroyables, voulant en donner de terribles ; nous autres Français, aussi scrupuleux que vous avez été téméraires ; nous nous arrêtons trop, de peur de nous emporter, et quelquefois nous n'arrivons pas au tragique, dans la crainte d'en passer les bornes. (p. 172 ; nous soulignons).

Comme les relations entre la galanterie et le goût, en France la puissance des mœurs s'oppose à une représentation de scènes terribles. À la fin, encore une fois Voltaire avance son idée :

Du moins que l'on me dise, pourquoi il est permis à nos héros et à nos héroïnes de théâtre de se tuer, et qu'il leur est défendu de tuer personne ? La scène est-elle moins ensanglantée par le mort d'Atalide qui se poignarde pour son amant, qu'elle ne le serait par le meurtre de César ? Et si le spectacle du fils de Caton, qui paraît mort aux yeux de son père, est l'occasion d'un discours admirable de ce vieux Romain ; si ce morceau a été applaudi en Angleterre et en Italie par ceux qui sont les plus grands partisans de la bienséance française ; si les femmes les plus délicates n'en ont point été choquées, pourquoi les Français ne s'y accoutumeraient-ils pas ? La nature n'est-elle pas la même dans tous les hommes ? (p. 172-173).

Voltaire ne peut pas comprendre la différence entre le suicide des nobles et l'assassinat par leurs mains sur la scène. Surtout quant au genre de mort, il avait déjà eu en 1724 une expérience amère lors de la représentation de *Mariamne*. Plus tard, lui-même raconte la situation de cette représentation :

L'auteur faisait mourir cette princesse par le poison, et on le lui donnait sur le théâtre. C'était vers le temps des rois que la pièce fut jouée, un petit-maître dans le parterre, voyant donner la coupe empoisonnée à Mariamne, s'avisait de crier *la Reine boit*. Tous les Français se mirent à rire, et la pièce ne fut point achevée. On la redonna l'année suivante. On fit mourir Mariamne d'un autre genre de mort. La pièce eut 40 représentations. (*Hérode et Mariamne*, « Avertissement de 1738 », *OC*, t. 3C, p. 322).

Lorsque le public a vu Mariamne boire le poison, quelqu'un a crié « La reine boit ! » et la représentation fut interrompue. Pour éviter que cela puisse se reproduire, Voltaire a remanié cette pièce l'année suivante. Mais, ce qui est permis de présenter en guise d'actions dans les pays étrangers est interdit en France. C'est un problème d'habitude.

Voltaire pense donc que si le spectateur français s'accoutume à voir les conduites qu'il a détestées jusqu'ici, lui aussi commence à prendre goût à ces scènes comme les étrangers. De même, lorsqu'il a représenté *Adélaïde du Guesclin*, il s'était fait huer par des spectateurs. Il se souvient de la situation à cette époque-là : « Elle fut sifflée dès le premier acte, les sifflets redoublèrent au second, quand on vit arriver le duc de Nemours blessé, et le bras en écharpe [II, 2-3] ; ce fut bien pis lorsqu'on entendit au cinquième acte le signal que le duc de Vendôme avait ordonné [V, 2]¹ ». Le public était mécontent de l'image sanglante et du son du canon qui a été tiré pour assassiner le frère. Quand Voltaire a écrit l'*Oreste*, il met en doute ces rapports français entre la scène et la frayeur :

Je ne comprends pas comment la même nation qui voit tous les jours sans horreur le dénouement de *Rodogune*, et qui a souffert celui de *Thyeste et d'Atrée*, pourrait désapprouver le tableau que formerait cette catastrophe. Rien de moins conséquent. L'atrocité du spectacle d'un père qui voit sur le théâtre même le sang de son propre fils innocent et massacré par un frère barbare, doit causer infiniment plus d'horreur que le meurtre involontaire et forcé d'une femme coupable, meurtre ordonné d'ailleurs expressément par les dieux. (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 604).

Il mentionne la scène d'*Atrée et Thyeste* de Crébillon où le roi de Mycènes est sur le point de boire le sang de Plisthène qui vient d'être assassiné par son oncle (P. J. Crébillon, *Atrée et Thyeste*, V, 6). Malgré que les Français se plaisent toujours à voir cette scène, il n'est pas convenable de représenter les scènes des assassinats de Clytemnestre et d'Égisthe par le frère d'Électre. De plus, Oreste, qui a été contraint de tirer vengeance d'Agamemnon par sa sœur et les dieux, ne commet pas volontiers ce parricide à la différence d'Atrée qui prend l'initiative de se venger. Ainsi, alors qu'il est certain que cette scène inspire moins de terreur au cœur des gens que celle-là, la nation française n'admet pas le meurtre de Clytemnestre sur la scène². Voltaire n'est

¹ Lettre à destinataire inconnu, septembre-octobre 1765, GC, t. VIII, p. 202 [n° 9131 (D12909)]. Cette lettre est adoptée dans la « Préface » ainsi que dans l'« Avertissement » (*Adélaïde du Guesclin*, « Préface de l'éditeur », éd. M. Cartwright, OC, t. 10 [1985], p. 123 ; « Avertissement des éditeurs de Kehl », M, t. 3, p. 77).

² Lors de la reprise d'*Oreste*, Voltaire disait ainsi : « Laissez-moi faire. Plus je vieillis plus je suis hardi. Mes chers anges soyez aussi hardis ; faites jouer *Oreste* ; faites une brigue je vous en prie, qu'on entende les cris de Clytemnestre, que Clairon et Mesnil joutent, que Lekain fasse frissonner. » Lettre au comte d'Argental, 19 mars 1761, GC, t. VI, p. 310 [n° 6542 (D9683)].

pas convaincu de cette absurdité. J. Truchet rend compte de la situation d'alors au sujet des relations entre la tragédie française et la représentation de la mort :

[...] il s'agissait surtout d'une exigence esthétique éliminant tout ce qui est physique. Aussi bien, la même exclusion s'appliquait à la mort – et pas uniquement à la mort sanglante, que le théâtre baroque avait fini par ridiculiser en voulant la représenter avec un réalisme évidemment maladroit : batailles sur la scène, supplices imités à grand renfort de truquages, sang répandu [...] ; l'on bannit même les genres de mort faciles à mettre en scène, comme celle d'un personnage empoisonné, et l'on vit désormais des confidents entraîner les mourants vers la coulisse entre leurs dernières paroles et leur dernier soupir¹.

La tragédie du dix-huitième siècle hérite de la tradition du classicisme du dix-septième siècle qui a exclu le désordre du théâtre du baroque et cherché à améliorer celui de la France. C'est-à-dire qu'il s'agit de la purification qui se conjugue à la bienséance. Certes comme nous l'examinons plus tard, Voltaire donne également de l'importance à la discrétion. Mais la réserve outrageuse risque de faire perdre l'intérêt de la tragédie qui joue aussi le rôle du spectacle.

2. L'introduction du spectacle terrible dans la tragédie française

Il suit de là que Voltaire essaye de composer des tragédies terribles pour que les Français s'aperçoivent de leur faute et que leur goût s'améliore en les accoutumant aux spectacles remplis de terreur. C'était l'*Ériphyle* de 1732 qu'il a d'abord composée pour accomplir son but². Dans cette pièce, il représente l'ombre d'Amphiaräus et il fait annoncer son zèle avant la représentation :

Souffrez que la terreur aujourd'hui reparaisse ;
Que d'Eschyle au tombeau l'audace ici renaisse.
[...]
Daignez vous transporter dans ces temps, dans ces lieux,
Chez ces premiers humains vivant avec les dieux :
Et que votre raison se ramène à des fables
Que Sophocle et la Grèce ont rendu vénérables.

¹ J. Truchet, *op. cit.*, p. 43.

² En conjecturant les auteurs qui ont été les modèles pour la composition de l'*Ériphyle* voltairienne, M. Mat-Hasquin nomme Cicéron, Ovide, Virgile, Bayle, Brumoy et Dacier (M. Mat-Hasquin, p. 73-74). Mais à la fin cette même critique conclut : « Quoi qu'il en soit, il est très vraisemblable cependant que les sources de la pièce de Voltaire sont essentiellement modernes et érudites. » (p. 74).

Vous n'aurez point ici ce poison si flatteur
Que la main de l'amour apprête avec douceur¹.

(*Ériphyle*, « Discours prononcé avant
la représentation », *OC*, t. 5, v. 53-64).

Voltaire a tâché de faire revivre la frayeur que les tragédies grecques connaissaient², mais enfin cette pièce s'était terminée par un échec. Il s'excuse ironiquement de cet insuccès : « J'ai cru même que le meilleur moyen d'oublier la tragédie d'*Ériphyle* était d'en faire une autre. Tout le monde me reproche ici que je ne mets point d'amour³ ». Finalement il impute comme d'habitude le fiasco au reproche essuyé de manque de galanterie et il pense qu'il est difficile que la scène terrible soit acceptée par des Français qui s'accoutument à la présence de l'amour⁴. Toutefois, Voltaire ne renonce pas à accomplir son souhait. Il compose ensuite *Méropé* et insiste sur l'importance de la terreur que cette pièce possédait originellement : « Mettez de l'amour dans *Athalie* et

¹ Cependant, H. Lion critique l'intention de Voltaire qui a introduit l'ombre dans l'*Ériphyle* sans rien considérer : « sans chercher véritablement les causes réelles et complètes de l'émotion ressentie, sans se demander si les circonstances au milieu desquelles l'ombre apparaît, si l'état d'âme des personnages qui l'aperçoivent, n'étaient pas pour beaucoup dans l'effet produit, il ne voit qu'une chose, une ombre qui, par son apparition, jette la terreur dans l'âme de plusieurs personnages et, par suite, chez les spectateurs, et lui aussi, un peu à l'étourdie, à la française, veut avoir son ombre. » (H. Lion, p. 67).

² Au sujet des relations entre la tragédie grecque et le spectacle, Brumoy s'exprime en citant la scène *des Suppliantes* d'Euripide où, Thésée, qui a vu des femmes déplorer à l'autel, pose une question à Æthra, sa mère, sur leur identité : « Æthra lui déclare en deux mots quels sont tous ces Suppliants. Cela est interrompu par des gémissements et des pleurs ; ce qui fait voir de plus en plus que le spectacle et le jeu de l'action faisait une des principales parties des Tragédies anciennes. » (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. II, Paris, chez Rollin père, J.-B. Coignard et Rollin fils, 1730, « *Les Suppliantes*, tragédie d'Euripide », p. 536). Voir, Euripide, *Les Suppliantes*, in *Tragédies*, t. III, *Héraclès – Les Suppliantes – Ion*, 6^e tirage, éd. et trad. L. Parmentier et H. Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1994 (1923), v. 100-103.

³ Lettre à Formont, 29 mai 1732, *GC*, t. I, p. 341-342 [n° 330 (D494)]. L. Moland considère cette lettre comme « Lettre à Cideville » (L. Moland, « Avertissement pour la présente édition » de *Zaïre*, *M*, t. 2, p. 533).

⁴ En comparant la tragédie de Shakespeare à celle de France, C. Pichois remarque un point commun entre Voltaire et J.-J. Rousseau : « grâce à son génie [de Shakespeare], il sait animer la scène, doubler l'action psychologique intérieure d'une action visible, agréable à l'œil et qui donne de l'essor à l'imagination, – alors que les tragédies françaises ne sont que des suites de longues conversations amoureuses et politiques. En ce point, Voltaire et Rousseau se rejoignent ». C. Pichois, « Voltaire et Shakespeare : un plaidoyer », *Sonderdruck aus dem Shakespeare-Jahrbuch*, n° 98, Heidelberg, Verlag Quelle et Meyer, p. 1962, p. 184. J.-J. Rousseau porte ainsi son jugement sur la tragédie française en admettant le mérite de Voltaire : « En général il y a beaucoup de discours et peu d'action sur la scène française ; peut-être est ce qu'en effet le Français parle encore plus qu'il n'agit, ou du moins qu'il donne un bien plus grand prix à ce qu'on dit qu'à ce qu'on fait. Quelqu'un disait en sortant d'une pièce de Denis le Tyran : je n'ai rien vu, mais j'ai entendu force paroles. Voilà ce qu'on peut dire en sortant des pièces françaises. Racine et Corneille avec tout leur génie ne sont eux-mêmes que des parleurs, et leur Successeur [Voltaire] est le premier qui à l'imitation des Anglais ait osé mettre quelquefois la scène en représentation. » J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, t. II, « *La Nouvelle Héloïse* : Théâtre – Poésie : Essais littéraires », éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 253.

dans *Méropé*, ces deux pièces ne seront plus des chefs-d'œuvre, parce que l'amour le mieux traité n'a jamais le sérieux, la gravité, le sublime, le terrible qu'exigent ces sujets. » (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 588). Tout merveilleusement qu'une scène galante soit dépeinte dans ces tragédies de Racine et d'Euripide, elle étouffe le sentiment de frayeur¹. Voltaire relève la dissonance entre la peur et la galanterie. À la fin, en 1748, il a recréé *Ériphyle* ressuscitée comme *Sémiramis*. Il confie son sentiment d'alors :

[...] l'ombre de Ninus, sortant de son tombeau, pour prévenir un inceste et pour venger sa mort ; Sémiramis entrant dans ce mausolée, et en sortant expirante, et percée de la main de son fils. Il était à craindre que ce spectacle ne révoltât : et d'abord, en effet, la plupart de ceux qui fréquentent les spectacles, accoutumés à des élégies amoureuses, se liguèrent contre ce nouveau genre de tragédie. On dit qu'autrefois dans une ville de la grande Grèce, on proposait des prix pour ceux qui inventeraient des plaisirs nouveaux. Ce fut ici tout le contraire. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », OC, t. 30A, p. 159).

En France, en comparaison de la Grèce, l'idée exclusive et fermée à l'égard du spectacle terrible reste enracinée comme l'introduction de la galanterie. Une telle réforme, qui ébranle la tradition, n'est pas admise dans ce pays. La rancune de Voltaire serait d'autant plus forte qu'il exprimait son zèle à l'égard de l'ombre de Ninus. Voltaire confie son sentiment à Frédéric II ainsi :

[...] ce n'est pas une petite affaire d'avoir transporté la scène grecque à Paris, et d'avoir forcé un peuple frivole et plaisant à frémir à la vue d'un spectre. Votre Majesté sent bien que je pouvais me passer de cette ombre. Rien n'était plus aisé, mais j'ai voulu faire voir qu'on peut accoutumer les hommes à tout, et qu'il n'y a que manière de s'y prendre².

¹ La pièce *Méropé* a été représentée en 1743, mais en réalité elle avait déjà été perfectionnée au début de 1736 (*Méropé*, « Lettre au marquis Scipion Maffei », OC, t. 17, p. 230). Tournemine ne tarit pas d'éloge sur cette tragédie : « Quelques succès que lui donne le goût constant de Paris, elle passera jusqu'à la postérité, comme une de nos tragédies les plus parfaites, comme un modèle de tragédie. [...] nous apprenons d'Aristote, que toutes les fois qu'on représentait sur le théâtre de l'ingénieuse Athènes le *Cresphonte* d'Euripide, ce peuple accoutumé aux chefs-d'œuvre tragiques, était frappé, saisi, transporté d'une émotion extraordinaire. Si le goût de Paris ne s'accorde pas avec celui d'Athènes, Paris aura tort sans doute. Le *Cresphonte* d'Euripide est perdu : monsieur de Voltaire nous le rend. » (Tournemine, Lettre à Brumoy sur *Méropé*, OC, t. 17, p. 213).

² Lettre à Frédéric II, 31 décembre 1749, GC, t. III, p. 147 [n° 2546 (D4081)].

Pour notre auteur, l'apparition de Ninus était absolument nécessaire pour que le spectateur de la nation française, surtout le Parisien, commence à avoir le goût du spectacle terrible grâce à cette tragédie¹.

Cependant, Voltaire avait une autre raison de mécontentement à l'égard de la représentation. C'était le problème des bancs sur scène qui gênaient l'ordonnance du spectacle et empêchaient d'inspirer suffisamment de terreur au public. À propos de ce problème chez notre auteur, P. Frantz le résume :

Comme nombre de ses contemporains, Voltaire se montre d'autant plus exigeant vis-à-vis de lui-même qu'il est un spectateur souvent insatisfait : la scène française se caractérise alors par un déficit chronique d'émotions, souvent déploré par les critiques. Voltaire – et son opinion est largement partagée à son époque – attribue cet échec relatif à l'insuffisance du *spectacle* à la Comédie-Française. [...] Sa structure intérieure et la présence (jusqu'en 1759) de spectateurs sur la scène – qui, littéralement, faisaient partie du spectacle – rendaient impossible l'illusion visuelle. On ne pouvait, par exemple, décorer que le fond de la scène et les acteurs étaient placés très en avant, en avant même des spectateurs qui les entouraient².

Pour Voltaire qui faisait cas de l'effet visuel du spectacle, l'existence des spectateurs, qui s'assoient sur des bancs et regardent une pièce sur la scène, n'était que l'obstacle à la mise en scène. Comme P. Frantz le dit, surtout notre auteur a subi ce dommage. Alors, depuis quand s'opposait-il à l'installation des bancs sur la scène³ ? De même, quel était l'inconvénient qui a été causé au cours de la représentation des tragédies de Voltaire ? Nous allons examiner concrètement ses mécontentements. Cette recherche nous aidera à comprendre la situation d'alors à propos du théâtre et combien la pièce de notre auteur avait rapport au spectacle. Revenu d'Angleterre, Voltaire critiquait déjà la banquettes depuis 1730 : « L'endroit où l'on joue la comédie, et les abus qui s'y sont glissés, sont encore une cause de cette sécheresse qu'on peut reprocher à quelques-

¹ À propos des mânes de Ninus, I. Degauque s'explique : « En tête de la première édition de 1749, il fait imprimer une *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* dans laquelle il en appelle à des modèles d'un authentique tragique pour renouveler la scène française, dégradée par les intrigues amoureuses. Outre la tragédie grecque, il revendique l'influence de Shakespeare et mentionne le fantôme d'*Hamlet* comme source de la création de l'ombre de Ninus ». (I. Degauque, p. 281). Cependant, elle dénie l'influence forte du fantôme d'*Hamlet* sur celui de Ninus (p. 281).

² P. Frantz, « L'opéra au secours du théâtre », *op. cit.*, p. 23.

³ P. Peyronnet raconte l'histoire des bancs sur la scène française : « Les banquettes fixées sur la scène, selon deux obliques partant des loges d'avant-scène et fuyant vers la toile de fond étaient un progrès, pourtant, dû à Molière, au lieu des chaises mobiles, chaque jour plus nombreuses et plus bruyantes, qui encombraient l'aire de jeu. Depuis l'installation de ces places vers 1637 sur la scène du théâtre du Marais, dans le jeu de paume de la rue Vieille-du-Temple, jusqu'à leur disparition en 1759, nous ne connaissons que DEUX séries de représentations à plateau nu ». P. Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 59.

unes de nos pièces. Les bancs qui sont sur le théâtre destinés aux spectateurs, rétrécissent la scène, et rendent toute action presque impraticable. » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », p. 164-165). Une des causes de l'impopularité du spectacle en France provient de l'installation des bancs. H. Lion disserte sur cette mauvaise tradition en indiquant son arrière-plan historique :

Cet usage, né probablement en 1636, avec le grand succès du *Cid*, n'était point, comme on le comprend sans peine, pour favoriser le spectacle puisqu'il empêchait non seulement tout changement de décoration, mais encore toute décoration un peu importante. [...] avec des chaises et des spectateurs sur la scène, la moindre décoration devenait presque impossible et était en tout cas, par ce seul fait, quasi ridicule. D'autres conséquences s'ajoutaient, et non moindres d'importance : l'illusion théâtrale d'une part ne pouvait qu'être amoindrie ; l'action tragique de l'autre était ainsi forcément resserrée et comme étouffée, risquant fort de ne plus porter sur le public.

En ce qui touche aux représentations, les inconvénients de cet absurde usage ne se peuvent compter. Auteurs et critiques, de Molière ou Tallemant jusqu'à Voltaire, les ont signalés. » (H. Lion, p. 243-244).

Non seulement Voltaire mais aussi les auteurs classiques s'opposaient à la tradition particulière au théâtre français. Et bien que notre dramaturge eût dit que l'échec d'*Ériphyle* consistât dans le manque de scène galante, L. Moland, à propos de cette cause alléguée par l'auteur, propose une explication complémentaire, en mentionnant l'influence qui lui a inspiré le motif de la composition de cette pièce :

L'effet produit à Londres par le fantôme du père d'Hamlet l'avait vivement frappé. Il espérait obtenir une impression pareille avec l'ombre d'Amphiaräus ; mais le théâtre était alors occupé, comme on sait, par une jeunesse brillante et chamarrée et il était impossible qu'une apparition fantastique produisît quelque illusion au milieu de tout ce beau monde. (L. Moland, « Avertissement pour la présente édition » d'*Ériphyle*, *M*, t. 2, p. 455).

Mais quelle que soit la vraie cause de l'impopularité d'*Ériphyle*, il est sûr que la présence des bancs mécontentait les auteurs¹. En 1735, cette fois-ci Voltaire lui-même critique : « Notre théâtre est vide d'action et de grands intérêts, pour l'ordinaire. Ce qui fait qu'il manque d'action, c'est que le théâtre est offusqué par nos petits-maîtres, et ce qui fait que les grands intérêts en sont bannis, c'est que notre nation ne les connaît

¹ Cependant La Harpe relève sévèrement l'erreur d'*Ériphyle* sous un autre aspect : « Le plus grand défaut d'*Ériphyle* c'est que les caractères, les situations, les sentiments, tout est simplement indiqué et rien n'est approfondi : c'est proprement une esquisse. » (La Harpe, *Commentaire sur le théâtre de Voltaire*, Paris, chez Maradan, 1814, « Remarques sur *Ériphyle* », p. 74).

point¹. » La troupe des spectateurs, qui s'installe sur la scène, fait obstacle à l'action aussi mouvante que vive. Au bout de compte, lors de la première représentation de *Sémiramis*, Voltaire est témoin d'un désastre causé par un banc. Il confie ses ressentiments d'alors :

On a voulu donner dans *Sémiramis* un spectacle encore plus pathétique que dans *Méropé* ; on y a déployé tout l'appareil de l'ancien théâtre grec. Il serait triste, après que nos grands maîtres ont surpassé les Grecs en tant de choses dans la tragédie, que notre nation ne pût les égaler dans la dignité de leurs représentations. Un des plus grands obstacles qui s'opposent, sur notre théâtre, à toute action grande et pathétique, est la foule des spectateurs, confondue sur la scène avec les acteurs. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 156).

Primo Voltaire a composé *Méropé* pour inspirer de la frayeur aux Français, secundo il a créé *Sémiramis* pour qu'elle leur fasse encore plus peur que la première². Mais, à ses yeux, tout en admettant la supériorité de la valeur de la tragédie française sur celle de l'Antiquité, quant au spectacle le théâtre grec est supérieur à celui de son pays. L. Moland raconte l'épisode de la première représentation de *Sémiramis* :

Le grand obstacle à l'effet de la représentation, c'était l'encombrement du théâtre par les spectateurs. Le premier soir, il y eut une telle foule que les comédiens ne pouvaient se mouvoir. À la scène du tombeau de Ninus, la sentinelle postée sur le théâtre, ne voyant pas de passage suffisant même pour un fantôme, cria tout haut : « Place à l'Ombre ! » L'ombre s'embarrassa dans les jambes des jeunes seigneurs, et faillit tomber. On n'a pas de peine à comprendre combien, dans de telles conditions, toute illusion devenait impossible. (L. Moland, « Avertissement pour la présente édition » de *Sémiramis*, *M*, t. 4, p. 482).

Le passage destiné à l'entrée de l'ombre, le personnage susceptible d'inspirer de la terreur, est bloqué à cause de la foule des spectateurs au point de le renverser³. De plus,

¹ Lettre à Desfontaines, 14 novembre 1735, *GC*, t. I, p. 656 [n° 606 (D940)].

² M. Mat-Hasquin signale que Voltaire n'a pas considéré la *Méropé* comme la pièce grecque : « N'affirma-t-il pas en effet que *Méropé* était une pièce "à la grecque". [...] Il est probable en effet que celui qui déclarait par ailleurs ne donner sa *Méropé* "que comme une imitation de la *Méropé* de Mr Maf[f]ei" n'a connu des sources antiques que ce que l'auteur italien en avait pris dans sa tragédie. » (M. Mat-Hasquin, p. 69-70). Cependant, cette commentatrice doute des connaissances de Voltaire aussi à qui Maffei a données à propos de la pièce grecque : « Maffei donnait un résumé synthétique et incomplet des sources antiques dans la préface d'une édition italienne de sa *Méropé* ; il est possible que Voltaire l'ait consultée mais nous n'en avons pas trouvé de trace dans sa bibliothèque. La préface de Maffei n'apparaît pas dans les éditions et traductions que possédait Voltaire. » (p. 70 [n. 25]). Voir lettre au comte d'Argental, 12 juin 1738, *GC*, t. I, p. 1153 [n° 969 (D1516)].

³ Mais quand Clément et La Porte ont regardé *Sémiramis* plus tard, ils apprécient de la frayeur que cette pièce a inspirée au cœur : « On n'oubliera jamais le jeu terrible et animé du sieur le Kain, chargé du rôle

à la représentation d'*Oreste* aussi, le même accident a malheureusement eu lieu. H. Lion raconte les circonstances de cette scène en citant le mécontentement de Voltaire :

Avec *Oreste*, en 1750, Voltaire a à subir des ennuis non moindres. Lui qui écrivait, en janvier, à d'Argental qu'il n'y avait pas de vraie tragédie d'*Oreste* sans les cris de Clytemnestre, tout en reconnaissant d'ailleurs que cette « viande » grecque était peut-être trop dure pour les estomacs des petits-maîtres, il est forcé de modifier son avant-dernière scène. « Les cris de Clytemnestre, qui faisaient frémir les Athéniens, auraient pu sur un théâtre mal construit et confusément rempli de jeunes gens, faire rire des Français. » Il supprime donc les cris de Clytemnestre comme il a supprimé les gémissements de l'ombre de Ninus. (H. Lion, p. 248).

Le tumulte des spectateurs sur la scène a étouffé la voix de Clytemnestre, qui devait originellement inspirer la peur¹. Toutefois, finalement cet abus a été heureusement aboli grâce au comte de Lauraguais au commencement de 1759. En remerciant cet académicien qui a contribué à l'amélioration du théâtre, Voltaire rappelle des expériences amères :

Comment hasarder ces spectacles pompeux, ces tableaux frappants, ces actions grandes et terribles, qui bien ménagées sont un des plus grands ressorts de la tragédie ? Comment apporter le corps de César sanglant sur la scène ? Comment faire descendre une reine éperdue dans le tombeau de son époux, et l'en faire sortir mourante de la main de son fils, au milieu d'une foule qui cache et le tombeau et le fils et la mère, et qui énerve la terreur du spectacle par le contraste du ridicule ?

C'est de ce défaut monstrueux que vos seuls bienfaits ont purgé la scène. (*Le Café, ou l'Écossaise*, « Épître dédicatoire du traducteur de l'*Écossaise*, à Monsieur le comte de Lauraguais », *OC*, t. 50, p. 344).

Pour Voltaire l'essence de la tragédie consiste dans la frayeur² ; aussi s'opposait-il à cette mauvaise habitude de représenter une scène de frayeur devant les yeux des gens

d'*Arzace*, dans cette Tragédie ; sortant du tombeau de Ninus, le bras nu et ensanglanté, les cheveux épars, au bruit du Tonnerre, à la lueur des éclairs ; arrêté par la terreur à la porte ; luttant, pour ainsi dire, contre la foudre. Ce tableau, qui dure quelques minutes, et qui est de l'invention de l'Acteur, fait toujours le plus grand effet. » J. M. B. Clément et J. de La Porte, *Anecdotes dramatiques*, t. II, Paris, chez la Veuve Duchesne, 1775, art. « Sémiramis, *Tragédie de M. de Voltaire* », p. 163.

¹ Voir lettre au comte d'Argental, vers le 15 janvier 1750, *GC*, t. III, p. 154 [n° 2557 (D4097)]. La Harpe dit d'une série de ces tragédies : « Le fond de cette pièce [*Ériphyle*] est tragique ; c'est la fable connue d'Alcméon, qui venge sur sa mère Ériphyle la mort de son père Amphiaraus : c'est, à quelques circonstances près, l'aventure d'Oreste sous d'autres noms ; et il s'ensuit que Voltaire a fait trois tragédies à peu près sur le même sujet, *Ériphyle*, *Sémiramis*, et *Oreste*. » (La Harpe, *Commentaire sur le théâtre de Voltaire*, « Remarques sur *Ériphyle* », p. 74).

² En mentionnant les relations étroites entre *Sémiramis* et l'enlèvement des bancs de 1759, P. Frantz souligne l'importance de cette pièce dans les tragédies de Voltaire : « c'est avec *Sémiramis* qu'il a tenté

et était-il content de la réforme de Lauraguais utile au développement du théâtre français¹. En 1761, notre auteur communique sa joie à Hénault aussi : « Notre théâtre purgé de blancs poudrés, commence à devenir un vrai spectacle ; et si cela continue, les pièces qui ne sont que de belles conversations n'auront pas beau jeu². » Enfin, l'élimination des banquettes a permis aux auteurs français de faire voir le spectacle en face des spectateurs. Pour Voltaire qui a avisé de rénover le théâtre français par le spectacle terrible, c'était une grande révolution.

Voltaire avait du goût pour le spectacle effrayant, celui de la Grèce et celui de l'Angleterre. Mais le préjugé des Français à l'égard de ce genre de scènes empêchait ses propres pièces d'offrir en représentation un tel spectacle épouvantable. Ainsi, il chercha le moyen de l'introduire dans la tragédie française pour la réformer et contribuer à lui redonner de la popularité.

véritablement la synthèse des deux grands modèles tragiques, grec et français. *Sémiramis* n'est certes ni le chef-d'œuvre du théâtre du XVIII^e siècle, ni celui de Voltaire mais c'est à propos de cette tragédie que les conceptions de l'auteur se sont précisées. C'est à cette occasion que la nécessité d'une réforme de la scène est apparue à suffisamment d'acteurs, d'auteurs, de décideurs et de spectateurs pour que se mette en marche le processus qui conduit à l'éviction des spectateurs de la scène en 1759 [...]. *Sémiramis* condense la dramaturgie de Voltaire. » ; « Le succès de *Sémiramis*, lors de sa reprise dix ans plus tard, devait beaucoup, à l'inverse, à la qualité de la réalisation scénique, les influences conjuguées de Lekan et de Voltaire ayant permis d'obtenir l'éviction des spectateurs privilégiés de la scène. » P. Frantz, « L'opéra au secours du théâtre », *op. cit.*, p. 27 ; « Spectacle et tragédie au XVIII^e siècle », *Tragédies tardives, op. cit.*, p. 70.

¹ H. Lion parle amplement du mérite du comte de Lauraguais et de la reconnaissance de Voltaire (H. Lion, p. 248-250). De plus, après que la banquette a été ôtée de la scène, Luneau de Boisjermain regrette que la tragédie de Racine n'a pas pu être représentée à cause de cet obstacle : « Nous n'avons qu'un regret à former, c'est que Racine n'ait point composé sa pièce dans un temps où le théâtre fût, comme aujourd'hui, dégagé de la foule des spectateurs, qui inondaient autre fois le lieu de la scène ». P.-J.-F. Luneau de Boisjermain, *Commentaire sur les œuvres de Jean Racine*, t. II, Paris, chez Panckoucke, 1768, « Examen d'*Iphigénie* », p. 357.

² Lettre à Hénault, 22 juillet 1761, *GC*, t. VI, p. 483 [n° 6716 (D9910)].

CHAPITRE II

La vanité du spectacle

Après avoir rappelé l'attitude de Voltaire, réformateur qui a introduit la nouveauté et avait du goût pour le spectacle, H. Lion définit ainsi l'idée de notre poète sur le spectacle : « l'on comprend aussi que Voltaire fasse appel, quoiqu'il dise, à une action romanesque, aux coups de théâtre, à une pompe extérieure peu nécessaire à la pièce, mais indispensable au tableau qu'elle complète et encadre » (H. Lion, p. 308). Le critique souligne les relations aussi intimes qu'inséparables de Voltaire avec le spectacle. Cependant, nous devons garder à l'esprit qu'il veillait non seulement à la mise en scène, mais aussi aux vers eux-mêmes. Autrement dit, bien qu'en réalité il admît suffisamment l'effet du spectacle, en même temps il connaissait aussi le charme apparent de la mise en scène et la vanité du spectacle. Bien sûr, notre auteur pensait que le spectacle associé à des vers excellents pouvait renforcer l'effet visuel. Toutefois les gens n'assistent pas toujours aux représentations de théâtre. Dès lors ils peuvent s'émouvoir en lisant la tragédie. Nous allons considérer d'abord comment Voltaire pensait au danger du spectacle. Cette recherche nous aidera à saisir l'assertion de Voltaire sur l'importance des vers dans la tragédie. De plus, en comparant la tragédie avec l'opéra dont la mission est le spectacle, nous examinerons la différence entre l'opéra et la tragédie chez Voltaire. Grâce à cette étude, nous pourrions comprendre aussi combien il attachait de l'importance au tragique.

1. Le poète et le décorateur

1) L'appel au cœur et aux yeux

Quand il a composé *Mariamne* en 1724, malgré qu'il ait tenté de présenter la scène de la reine empoisonnée pour promouvoir le spectacle, Voltaire insistait déjà sur l'importance des rapports entre la tragédie et les vers : « C'est une erreur bien grossière de s'imaginer que les vers soient la dernière partie d'une pièce de théâtre, et celle qui doit le moins coûter. » (*Hérode et Mariamne*, « Préface », *OC*, t. 3C, p. 187). Dans la

tragédie il faut d'abord faire attention à la versification. Notre auteur, qui avait du goût pour le spectacle, reconnaît simultanément la mauvaise influence que la mise en scène avait sur les dramaturges. D'abord, il pense qu'il y a beaucoup d'occasions où des poésies mêmes médiocres sont louées grâce à l'aide de la déclamation des acteurs. C'est-à-dire que cette louange ne provient pas des vers eux-mêmes, mais de la technique de la déclamation. Ces poèmes ne peuvent donc obtenir que des applaudissements éphémères, parce qu'ils ne peuvent pas toucher les cœurs à moins de bénéficier de l'aide des acteurs. Voltaire s'explique :

Je sais que les premiers applaudissements du public ne sont pas toujours de sûrs garants de la bonté d'un ouvrage. Souvent un auteur doit le succès de sa pièce ou à l'art des acteurs qui la jouent, ou à la décision de quelques amis accrédités dans le monde, qui entraînent pour un temps les suffrages de la multitude, et le public est étonné, quelques mois après, de s'ennuyer à la lecture du même ouvrage qui lui arrachait des larmes dans la représentation. (*Lettres sur Œdipe*, « 2^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 332).

Dans la variante de 1770, « à l'art des acteurs qui la jouent » est remplacé par « à un comédien que [*sic*] s'époumone, ou à une actrice bien parée » (p. 332 [var.]), c'est-à-dire que Voltaire souligne plus fortement que le succès de la pièce est le plus souvent redevable à l'art des acteurs. Ainsi, il ne fait pas confiance à l'estimation de la pièce par le public. Car, le public est ému par les vers des acteurs prononcés avec l'art, mais non pas par ceux de l'auteur. Plus tard, Voltaire s'exprime clairement :

Il [Voltaire] me disait d'ailleurs que le succès au théâtre dépend entièrement d'un acteur ou d'une actrice ; mais qu'à la lecture il ne dépend que de l'arrêt équitable et sévère d'un juge et d'un écrivain tel que vous. Il sait qu'un homme de goût ne tolère aujourd'hui ni déclamation ampoulée de rhétorique, ni fade déclamation d'amour à ma princesse, encore moins ces insipides barbaries en style visigot, qui déchirent l'oreille sans jamais parler à la raison et au sentiment, deux choses qu'il ne faut jamais séparer. (*Don Pèdre*, « Épître dédicatoire à M. d'Alembert », *OC*, t. 52, p. 106).

Certes notre poète a égard au rôle des comédiens, mais des spectateurs sont souvent éblouis par l'art des acteurs. Et les gens enchantés par la déclamation considèrent souvent qu'il s'agit d'excellente poésie. Ils ne peuvent donc pas estimer légitimement la valeur proprement poétique des textes. Au contraire, dans la lecture les circonstances sont très différentes, parce que les lecteurs peuvent apprécier et eux seuls le vrai prix

des vers. Dans cette idée, nous pouvons trouver l'importance que revêt la versification aux yeux de Voltaire.

De même, pour montrer son avis selon lequel les vers sont plus importants que le spectacle, Voltaire distinguait souvent l'effet exercé sur les yeux de l'effet exercé sur le cœur. C'est le problème de la décoration dans le théâtre. Sur ce sujet, en citant les idées de P. Peyronnet et de R. Naves¹, I. Degauque aussi réfute les blâmes des parodistes qui insistaient sur les relations familières entre la tragédie voltairienne et la décoration (I. Degauque, p. 291-293). Mais comme ce thème est très important pour le point que nous nous attachons à étudier pour saisir les contours de Voltaire, dramaturge et philosophe, nous examinerons plus tard ses idées sur le décor de la tragédie. I. Degauque rapporte la critique d'un parodiste :

Riccoboni condamne l'intrusion du spectaculaire comme une fausse amélioration théâtrale qui masque difficilement le déclin de la tragédie française. Voltaire chercherait à éblouir le spectateur pour ne pas lui laisser le loisir d'examiner en profondeur sa pièce. Le travail du parodiste consiste alors à dessiller un public fasciné par le spectacle qu'on lui offre pour mieux faire oublier des faiblesses trop réelles. (p. 290).

Alors que Riccoboni critique l'artifice de Voltaire, de façon tout aussi ironique, le jugement de ce parodiste n'est pas juste. Notre auteur s'exprime ainsi : « Plus on veut frapper les yeux par un appareil éclatant, plus on s'impose la nécessité de dire de grandes choses ; autrement on ne serait qu'un décorateur, et non un poète tragique. » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 175 ; nous soulignons). Voltaire affirme catégoriquement qu'un auteur de la pièce tragique n'est jamais décorateur. Pour lui, cette distinction est très importante. Deux ans plus tard, malgré le succès remporté par *Zaïre*, il doute de ce triomphe : « J'ai bien peur de devoir aux grands yeux noirs de Mlle Gaussin, au jeu des acteurs et au mélange nouveau des plumets et des turbans ce qu'un autre croirait devoir à son mérite². » Cet aveu confirme son idée à l'égard du spectacle. En outre, il ne cesse d'affirmer :

Au reste, quand je parle d'une action théâtrale, je parle d'un appareil, d'une cérémonie, d'une assemblée, d'un événement nécessaire à la

¹ Voir P. Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974, p. 98-99 ; R. Naves, *Le Goût de Voltaire*, Paris, Garnier Frère, 1938 ; Genève, Slatkine Reprints, 2011, p. 288 et 474-475.

² Lette à Formont, vers le 12 septembre 1732, *GC*, t. I, p. 367 [n° 352 (D861)].

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 aux oreilles et à l'âme. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 158).

L'importance « de parler aux oreilles et à l'âme » dépend justement de la versification. Si des dramaturges ne peuvent pas attendrir le public à cause de leurs mauvais poèmes, ils ne doivent pas le tromper par l'ornementation. Cette manière ne permit pas à la tragédie d'accomplir son rôle originel qui est de toucher le cœur. En 1761, Voltaire blâme le spectacle de l'Angleterre même : « L'appareil, la pompe du spectacle, sont une beauté sans doute ; mais il faut que cette beauté soit nécessaire. La tragédie ne consiste pas dans un vain amusement des yeux. On représente sur le théâtre de Londres des enterrements, des exécutions, des couronnements ; il n'y manque que des combats de taureaux. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Le Cid* », *OC*, t. 54, p. 75). Bien que trente-cinq ans plus tôt notre auteur se fût ému à la vue du *Jules César* shakespearien à Londres, il relève à présent le vain spectacle optique de l'Angleterre qui ne frappe pas le cœur des spectateurs. Et à l'égard des relations des yeux avec l'âme dans le spectacle, Voltaire évoque les rapports entre les genres du théâtre et le rang des hommes : « Il y a des spectacles pour toutes les conditions humaines ; la populace veut qu'on parle à ses yeux ; et beaucoup d'hommes d'un rang supérieur sont peuple. Les âmes cultivées et sensibles veulent des tragédies, et des comédies. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 44). Dans cette citation, il inclut le théâtre comique, mais il prend aussi en considération ceux qui ont une préférence pour ces deux formes de théâtre et savent comprendre le mérite des vers. De plus, dans le même texte, il répète en citant Lope de Vega : « Son but était de plaire à un peuple ignorant, amateur du faux merveilleux, qui voulait qu'on parlât à ses yeux plus qu'à son âme. » (p. 50). En réalité, quoique Voltaire méprise le rang bas dans cette opinion, il insiste sur l'importance des relations entre le spectacle et l'âme en souhaitant que le cœur du peuple s'approche de celui des hommes éclairés.

Quand Luneau de Boisjermain a insisté sur l'importance de spectacle dans *Iphigénie* de Racine et a mis en pratique son idée, notre poète reste impassible et froid devant cette option pratique spectaculaire : « On m'a mandé depuis peu, qu'on avait essayé à Paris le spectacle que M. Luneau de Boisjermain avait proposé, et qu'il n'a point réussi. Il faut savoir qu'un récit écrit par Racine est supérieur à toutes les

actions théâtrales. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 77). Les vers de Racine l'emportent sur le spectacle. Autrement dit, sans l'aide de la mise en scène, ses pièces dotées de poésie possèdent suffisamment de puissance pour remuer le cœur des gens. Voltaire présente plus concrètement l'exemple du rôle vain et inutile de la décoration en citant *Olympie* comme exemple :

Cet appareil, au contraire, ne serait qu'une misérable ressource, si d'ailleurs il n'excitait pas un grand intérêt, s'il ne formait pas une situation, s'il ne produisait pas de l'étonnement et de la colère dans Antigone, s'il n'était pas lié avec les desseins de Cassandre, s'il ne servait à expliquer le véritable sujet de ses expiations. C'est tout cela ensemble qui forme une situation. Tout appareil dont il ne résulte rien, est puérite [*sic*]. (*Olympie*, « Remarques », *OC*, t. 52, p. 361).

Il souligne une décoration efficace qui met en valeur le sujet. Si les spectacles ne s'accordent pas bien aux circonstances convenables à l'action principale, ces ornements ne sont qu'un supplément frivole. Autrement dit, Voltaire prétend que le spectacle doit se concentrer sur le domaine de l'« unité d'action ». À constater son opinion, nous pouvons conclure à son attachement profond à cette règle. Dans le même temps, notre auteur classe la décoration dans le champ de l'« unité de lieu » :

Il faudrait que le théâtre fit voir aux yeux tous les endroits particuliers où la scène se passe sans nuire à l'unité de lieu ; ici une partie d'un temple, là le vestibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement. Enfin, tout ce qui est nécessaire pour montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu est tout le spectacle que l'œil peut embrasser sans peine. (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours* : 3^e discours », *OC*, t. 55, p. 1053 ; nous soulignons).

Dans cette opinion, en considérant tous les décors comme une peinture dessinée dans un campus qui est l'ensemble de la scène, y compris le lieu central originel, Voltaire intègre les décorations dans le cadre de l'« unité de lieu »¹. Mais ce qui importe, c'est

¹ P. Frantz formule son idée sur l'attitude de Voltaire qui cherchait à unir l'« unité de lieu » à la « vraisemblance » : « Voltaire [...] pensait résoudre les problèmes de compatibilité entre l'unité de lieu et les changements de lieu et de décor, indispensable à la vraisemblance ». P. Frantz, « L'opéra au secours du théâtre », *op. cit.*, p. 34. De même, dans *l'Entretien sur Le Fils naturel* de Diderot, Dorval donne de l'importance à l'unité de lieu : « Je serai fâché d'avoir pris quelque licence contraire à ces 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. Sans cette unité, la conduite d'une pièce est presque toujours embarrassée, louche. Ah ! si nous avions des théâtres où la décoration changeât toutes les fois que le lieu de la scène doit changer ! » D. Diderot, *Entretien sur Le Fils naturel*, in *Œuvres*, t. IV, « Esthétique – Théâtre », éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, « Premier entretien », p. 1132. Mais à propos des relations entre l'unité de lieu et le classicisme français, J. Scherer s'exprime : « Jamais l'unité de lieu

que, comme il le dit, « pour montrer à l'œil ce que l'oreille doit entendre », l'importance de la vision est précédée par celle de l'ouïe, c'est-à-dire, celle des vers. Ensuite il indique l'effet du spectacle qui est étroitement lié à l'action :

Je sais que toute la pompe de l'appareil ne vaut pas une pensée sublime, ou un sentiment ; de même que la parure n'est presque rien sans la beauté. Je sais bien que ce n'est pas un grand mérite de parler aux yeux ; mais j'ose être sûr que le sublime et le touchant portent un coup beaucoup plus sensible, quand ils sont soutenus d'un appareil convenable, et qu'il faut frapper l'âme et les yeux à la fois. (*Tancredi*, « À Madame la marquise de Pompadour », *OC*, t. 49B, p. 129).

Il admet suffisamment la puissance de la fusion magnifique entre le sujet et la mise en scène. H. Lion fixe le regard sur cette citation et il résume la pensée de Voltaire sur les relations entre la tragédie et le spectacle :

Cette « petite épître pompadourienne » est encore intéressante par les idées qu'elle renferme. [...] La tragédie française, dit Voltaire, quoique supérieure en bien des endroits à la tragédie grecque, lui est encore inférieure par la pompe et l'appareil, et si la pompe et l'appareil du spectacle ne valent pas une « pensée sublime », si ce n'est pas même pas un « grand » mérite de parler aux yeux, toutefois « le sublime et le touchant portent un coup beaucoup plus sensible quand ils sont soutenus d'un appareil convenable ». C'est pourquoi, dès que la scène a été libre, il a fait *Tancredi* : la décoration y devient une partie de l'intrigue. (H. Lion, p. 256).

Dans cette citation, H. Lion fait mention de l'exclusion de la banquette de la scène, mais dès que cet obstacle a été enlevé, Voltaire a composé *Tancredi* afin de mettre sa théorie en pratique et il a accompli magnifiquement son but. Et quelques années plus tard aussi, Voltaire formule la même idée sur l'harmonie de la décoration et des vers :

Il fallait que la tragédie fût la représentation parfaite de grands événements, des passions et de leurs effets, qu'on fît parler les hommes comme ils doivent parler, et que le langage de la poésie en élevant l'âme et en charmant les oreilles n'ôtât rien au naturel et à la vérité. Et c'est à cette loi que se rapportent toutes les autres. De toutes

n'est apparue comme un impératif catégorique auquel il fallait tout sacrifier. Il y a des accommodements avec elle. Si elle risque d'imposer des sacrifices trop douloureux, c'est elle qu'on sacrifiera. Elle s'est haussée péniblement au pouvoir à la suite de ses deux sœurs, l'unité d'action et celle de temps ; mais elle n'a jamais été aussi respectée que ses aînées. » ; « Elle [l'unité de lieu] est aussi vaine, et n'aboutit guère à des résultats tangibles. Souvent, on n'arrive qu'à une unité de lieu postiche, comprenant bien un seul décor, mais non un seul lieu véritable et vraisemblable. Quand on arrive à la rigoureuse unité de lieu, cette conquête est plus coûteuse que profitable ; Corneille l'avait bien senti, qui ne s'est engagé dans cette voie que poussé par son temps, et sans croire au succès final. » J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2001, p. 183 et 195.

les règles de cet art, celle d'émouvoir des esprits raisonnables et délicats est sans doute la plus difficile. (*Olympie*, « Lettre dédicatoire à M^r de Shouvalof », *OC*, t. 52, p. 390).

Voltaire exprime concrètement ce que doit être la tragédie et cet effort consenti à en débattre le conduit à préciser sa conception. Tout en prenant suffisamment conscience de la difficulté qu'il y a à satisfaire à la fois le cœur et la sensation auditive, il pensait que l'effet de cette double satisfaction était la condition fondamentale de tous les arts¹. Aussi a-t-il voulu accomplir ce but, surtout dans la tragédie en tant que poète. Sur ce point, P. Frantz s'exprime en mentionnant l'influence de l'auteur anglais de la dynastie des Élisabeths sur la dramaturgie de Voltaire :

Le séjour en Angleterre de 1726-1728 lui fait découvrir Shakespeare et une autre façon de penser et de pratiquer le théâtre. Son œuvre dramatique en sera profondément ébranlé et transformé. Voltaire comprend alors que le théâtre, fût-il tragique, ne se traduit pas à la dimension de la poésie mais qu'il est aussi spectacle et action. Que la tragédie française devait trouver là la possibilité d'une régénérescence².

L'auteur français du dix-huitième siècle a appris l'importance du spectacle et de l'action dans la tragédie à grâce aux pièces shakespeariennes. Et tout en procédant par tâtonnements, Voltaire a essayé d'introduire ces éléments anglais dans la tragédie française afin qu'elle devienne la véritable pièce tragique.

Toutefois, ce que nous ne devons pas oublier, c'est qu'il donne toujours plus d'importance aux vers qu'au spectacle. Car, si l'effet du spectacle dépend nécessairement des paroles des personnages, ainsi ce sont définitivement les vers, expression des idées qui attendrissent le public et qui sont prioritaires sur l'apparence³. Voltaire souligne l'importance de faire appel au cœur par les poèmes :

Parmi ces chefs-d'œuvre [français] ne faut-il pas donner, sans difficulté, la préférence à ceux qui parlent au cœur sur ceux qui ne parlent qu'à l'esprit ? quiconque ne veut qu'exciter l'admiration, peut faire dire, Voilà qui est beau ; mais il ne fera point verser des larmes.

¹ P. Frantz mentionne l'idée de Voltaire sur les relations entre la versification et la mise en scène : « Pris entre ses dogmes esthétiques classiques et l'évolution du goût, qu'il comprend et partage à bien des égards, entre une poétique marquée par Aristote et Descartes, et une esthétique naissante d'inspiration sensualiste, Voltaire avance en crabe. Il lui faut légitimer le spectacle à l'intérieur du système de poétique, constitutif de la tragédie classique, mais aussi défendre la tragédie contre la menace du spectaculaire. » P. Frantz, « Spectacle et tragédie au XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 72.

² P. Frantz, « L'opéra au secours du théâtre », *op. cit.*, p. 22.

³ Après que M. Mat-Hasquin a indiqué l'attitude variable de Voltaire qui tantôt prône le spectacle, tantôt souligne l'importance de la versification, elle conclut : « Soucieux d'aviver l'intérêt, il est aussi anxieux de maintenir la dignité de la tragédie. » (M. Mat-Hasquin, p. 143).

[...] Il faut se rendre maître du cœur par degrés, l'émouvoir, le déchirer, et joindre à cette magie les règles de la poésie. (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 64).

La tragédie doit frapper le « cœur » du public, pas l'« esprit ». Ici, il semble que notre auteur considère celui-ci comme le « cerveau relevant de la vision qui ne retient que l'impression superficielle ». Et les gens peuvent s'émouvoir par la force des vers. Voltaire répète son idée dans un autre texte : « L'appareil, l'action, le pittoresque, font un grand effort sans doute ; mais ne mettons jamais le bizarre et le gigantesque à la place de la nature, et le forcé à la place du simple ; que le décorateur ne l'emporte point sur l'auteur ; car alors, au lieu de tragédies, on aurait la rareté, la curiosité. » (*Les Scythes*, « Préface de l'édition de Paris », *M*, t. 6, p. 269-270 ; nous soulignons). L'ornement excessif indigne de l'intention des dramaturges détruit leurs pièces mêmes. L'auteur de la tragédie, ce n'est pas le décorateur, mais le poète. Notre poète ne cesse pas d'avancer son avis sur l'importance des vers : « Qu'importe la décoration au mérite d'un poème ? Si le succès dépendait de ce qui frappe les yeux, il n'y aurait qu'à montrer des tableaux mouvants. La partie qui regarde la pompe du spectacle, est sans doute la dernière ; on ne doit pas la négliger, mais il ne faut pas trop s'y attacher. » (*Olympie*, « Remarques », *OC*, t. 52, p. 361 ; nous soulignons). Sur ce point, Voltaire avait la même idée qu'Aristote. Celui-ci s'explique :

Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes. (Aristote, *La Poétique*, chap. 6, v. 1450b16-1450b20).

Quoique le spectacle aussi soit nécessaire, pour Voltaire la versification est plus précieuse que l'ornement. Il répète encore une fois : « Si le cœur n'est pas ému par la beauté des vers, par la vérité des sentiments, les yeux ne seront pas contents de ces spectacles prodigués » (*Olympie*, « Remarques », *OC*, t. 52, p. 362). Le spectacle n'a aucune valeur à moins que la mise en scène ne soit accompagnée par de beaux vers. C'est la force de la versification qui donne de l'efficacité à l'ornement.

2) La pantomime

En outre, dans la ligne de son idée sur l'importance de ces rapports, nous découvrirons une autre question : celle de la pantomime avancée par Diderot. H. Lion commence par définir la pantomime ainsi : « De la pantomime, c'est-à-dire, du

remplacement des paroles par les gestes, au tableau, il n'y a qu'un pas. » (H. Lion, p. 306). Puis, ce même critique mentionne la position de Voltaire à l'égard de cet art scénique et résume la différence des points de vue sur le tableau entre lui et Diderot :

Un tableau est donc, en un mot, pour Diderot, une « décoration animée », une habile disposition, un ingénieux groupement des personnages. [...]

Mais si Voltaire a pu s'inspirer et s'est inspiré certainement de Diderot, dont le 8 octobre 1760 il réclamait les dissertations [...], il va plus loin et veut davantage que l'auteur du *Fils Naturel*. Un tableau n'est pas seulement pour lui [Voltaire] une décoration animée par la pantomime, c'est une « peinture vivante », où la pantomime a certes sa place, mais une place médiocrement importante.

Il ne s'agit plus simplement d'un groupement de personnages sur la scène, exprimant par leurs gestes, leur attitude, même leur physionomie, une situation quelconque. (p. 306-307).

Une scène pittoresque est peinte par une « décoration animée » chez Diderot. En revanche, Voltaire prétend qu'une telle scène n'est pas exprimée par une « décoration animée » où la pantomime accomplit un rôle. Et il développe la « décoration animée » de Diderot en « peinture vivante » pour faire appel plus fortement aux yeux des spectateurs. Cependant, ce qui est important, c'est que chez Diderot, ou chez Voltaire, la pantomime joue son rôle chez eux, mais notre auteur attache moins d'importance à cet art scénique que l'éditeur de l'*Encyclopédie*. Et H. Lion compare l'idée de Voltaire sur la pantomime à celle de ses contemporains :

Il se défendait aussi et contre ses anges [le comte et la comtesse d'Argental] et contre Diderot qui plaidaient auprès de lui la cause de la pantomime. Il trouvait que la Clairon « coupait bras et jambes aux pièces nouvelles pour les faire aller plus vite », et ajoutait tristement que les tragédies consisteraient bientôt en « mines et postures ». (p. 255 ; nous soulignons).

En mentionnant la lettre de Voltaire, H. Lion souligne son attitude négative à l'égard de la pantomime¹, mais constate finalement l'introduction de cet art théâtral dans les tragédies voltairiennes. Sur ce point, le même commentateur cite *Tancredè* : « Voltaire lie ici, plus étroitement qu'il ne pense, la décoration et le spectacle à l'action même, et davantage encore la pantomime des acteurs à cette action. » (p. 292-293). Ce critique souligne les relations intimes du *Tancredè* avec la pantomime². De même, H. Lion

¹ Voir lettre au comte et à la comtesse d'Argental, 25 novembre 1760, *GC*, t. VI, p. 103 [n° 6338 (D9423)].

² Geoffroy regardait déjà le signe de la pantomime dans *Sémiramis* : « quoiqu'il n'y ait fait d'autre exploit que de tuer une femme, toute cette pantomime [*sic*] maintenant reléguée aux boulevards, égaya

mentionne *Olympie* qui a été représentée après *Tancredè* : « Même aujourd'hui d'aucuns y trouvaient quelque plaisir, les tableaux vivants, les pantomimes, les gros drames ne cessant d'être à la mode. Aussi est-ce peut-être une injustice que de juger d'*Olympie* à la lecture [...] celle-ci a été composée pour la représentation, et seulement pour la représentation. » (p. 299 ; nous soulignons). En disant d'un ton tranchant que la valeur d'*Olympie* consiste dans la mise en scène et que c'était justement le but de Voltaire, H. Lion insiste encore sur l'introduction de la pantomime dans cette pièce. Enfin, le commentateur parle des *Scythes* : « l'opéra est entré dans la tragédie par le spectacle et la pantomime. » (p. 331 ; nous soulignons). Pour H. Lion, cette pièce aussi est une sorte de pantomime qui est un des éléments constitutif de l'opéra¹.

Alors, en réalité, comment Voltaire considérait-il la pantomime ? Attachait-il vraiment de l'importance à cette technique scénique ? En 1760, il se confie à un ami en se rappelant ses tragédies du passé :

Je n'aime point le terme de *pantomime* pour la tragédie. J'ai toujours songé autant que je l'ai pu à rendre les scènes tragiques pittoresques. Elles le sont dans *Mahomet*, dans *Mérove*, dans *L'Orphelin de la Chine*, surtout dans *Tancredè*. Mais ici toute la pièce est un tableau continu. Aussi a-t-elle fait le plus prodigieux effet. *Mérove* n'en approche pas, quant à l'appareil et à l'action ; et cette action est toujours nécessaire, elle est toujours annoncée par les acteurs mêmes. Je voudrais qu'on perfectionnât ce genre qui est le seul tragique, car les conversations sont à la glace, et les conversations amoureuses sont à l'eau de rose².

Pour notre auteur qui reconnaît l'importance de l'« appareil » et de l'« action » aussi afin de rechercher l'effet visuel de la tragédie, *Tancredè* était la pièce dont il a pu être le plus content jusqu'ici. Ainsi, si nous considérons ce sentiment de Voltaire, il est possible d'admettre que la pantomime, que Diderot promet et qui amuse les yeux du public, permet de rendre pittoresque la scène du cothurne. Toutefois, ce qui est important chez notre auteur, ce n'est pas la pantomime qui achève le but de la pièce

beaucoup les rieurs de ce temps-là : on savait alors saisir le ridicule ; on ne sait plus aujourd'hui que s'ennuyer. » (J.-L. Geoffroy, t. 3, « *Sémiramis* », p. 173).

¹ De plus, H. Lion souligne l'ardeur de Voltaire pour la mise en scène en citant la même pièce : « c'est que tout ce qui faisait autrefois la valeur de nos tragédies, à savoir la simplicité de l'action, le jeu des passions, l'opposition des caractères, la précision et la plénitude du style, tout est sacrifié aujourd'hui au spectacle, la pantomime » (p. 337 ; nous soulignons). De même, Grimm porte un jugement sur *Olympie* et *Les Scythes* : « Remarquez que les dernières tragédies de M. de Voltaire, savoir, *les Scythes* et *Olympie*, ne sont proprement que des opéras dans le goût de Metastasio, et qu'avec très-peu de changements on en ferait des drames lyriques. » F. M. Grimm, *Correspondance littéraire*, t. V (1766-1768), éd. J.-A. Taschereau et A. Chaudé, Paris, chez Furne, 1829, « 15 janvier 1767 », p. 287.

² Lettre à Damilaville, vers le 30 mars 1762, *GC*, t. VI, p. 851 [n° 7104 (D10397)].

tragique, mais la méthode particulière et appropriée à celle-ci. C'est-à-dire que la pantomime est exclusive de la tragédie. En même temps, une telle idée provient de l'attitude voltairienne qui attache de l'importance surtout aux vers, parce que le goût excessif pour la pantomime laisse les dramaturges négliger la versification. Deux ans plus tard, Voltaire fait le procès de l'abus du spectacle terrible en mentionnant la pantomime :

Nous savons, et le public le sait mieux que nous, qu'il ne faut pas prodiguer ces actions terribles et déchirantes ; que plus elles font d'impression, bien amenées, bien ménagées, plus elles sont impertinentes quand elles sont hors de propos. Une pièce mal écrite, mal débrouillée, obscure, chargée d'incidents incroyables, qui n'a de mérite que celui d'une pantomime et d'un décorateur, n'est qu'un monstre dégoûtant. (*Appel à toutes les nations de l'Europe*, « Des divers changements arrivés à l'art tragique », *M.* t. 24 [1879], p. 220-221 ; nous soulignons).

Voltaire déclare que la tragédie, qui n'est représentée qu'avec l'aide de la pantomime, inspire au public de la répugnance. De la même manière qu'il faisait la distinction entre auteur et décorateur, ici il distingue acteur de décorateur. La décoration ne peut amuser que les yeux. Trois ans plus tard encore, il s'explique :

Gardons-nous surtout de chercher dans un grand appareil, et dans un vain jeu de théâtre, un supplément à l'intérêt et à l'éloquence. Il vaut cent fois mieux, sans doute, savoir faire parler ses acteurs que de se borner à les faire agir. Nous ne pouvons trop répéter que quatre beaux vers de sentiment valent mieux que quarante belles attitudes. Malheur à qui croirait plaire par des pantomimes avec des solécismes ou avec des vers froids et durs, pires que toutes les fautes contre la langue ! (*Les Scythes*, « Préface de l'édition de Paris », *M.* t. 6, p. 269 ; nous soulignons).

Le timbre d'excellents vers prévaut sur la pantomime. Les acteurs doivent s'exprimer par leur déclamation, non par des gestes emphatiques¹. Enfin, Voltaire, se repentant d'avoir fait un trop grand éloge du spectacle, crie aux contemporains : « Hélas ! j'ai hâté moi-même la décadence en introduisant l'action et l'appareil. Les pantomimes l'emportent aujourd'hui sur la raison et sur la poésie² ». La tentative continuelle, qu'il

¹ I. Degauque exprime son idée sur les relations entre la pantomime et la tragédie voltairienne : « Le goût pour l'expression emphatique du chagrin, l'outrance gestuelle de la pantomime de la douleur, et la prédilection marquée de Voltaire pour la scène de reconnaissance sont autant d'indices d'un tempérament sensible à l'excès, que corroborent encore les témoignages sur le propre jeu expressif de Voltaire » (I. Degauque, p. 334 ; nous soulignons).

² Lettre au comte d'Argental, 24 novembre 1772, *GC*, t. XI (1987), p. 147 [n° 13029 (D18039)].

faisait pour réformer le théâtre français depuis la représentation du *Brutus*, a causé, à l'inverse, le déclin du classicisme dont les Français peuvent tirer gloire et qui faisait grand cas de la versification. Dans un même temps, cet essai de Voltaire s'est trouvé coïncider avec l'émergence de la pantomime qui n'est pas conciliable avec l'art de la tragédie. C'est pour cette raison qu'il ne fait pas cas de la pantomime.

Le patriarche de Ferney savait effectivement le danger que fait encourir la mise en scène dont la décoration est ostentatoire. Le spectacle trop soigné éblouit le spectateur et lui fait négliger la valeur des vers qui est originellement le fondement de la tragédie. De même, le spectacle suscite souvent l'intérêt excessif des auteurs et leur fait oublier que leur propre rôle consiste à communiquer leurs idées au public par des vers. Bien sûr, notre auteur admettait que quand le spectacle est accompagné par de bons vers excellents, la mise en scène peut montrer suffisamment sa puissance pour toucher l'âme. Toutefois, le public n'assiste pas toujours au théâtre, et il peut lire partout l'ouvrage sous sa forme imprimée. La sévérité et l'attachement aux vers de Voltaire, qui ne déprécie jamais le domaine de la versification, dépendent aussi de cette raison.

2. La tragédie et l'opéra

1) La discussion sur l'élément de l'opéra de *Sémiramis*

Concernant le spectacle, la question de l'opéra se pose chez Voltaire, P. Frantz émet son idée sur l'intimité entre notre dramaturge et ce genre : « Le rapport que Voltaire entretint avec l'opéra s'en trouve largement éclairé : Voltaire s'est intéressé de près à l'opéra et a composé des livres [de *Samson*, de *Tanis et Zélide* et de *La Princesse de Navarre*]¹ ». Notre auteur a pris l'initiative de créer ces trois véritables opéras qui se distinguent formellement des pièces tragiques. Mais le problème important qui se produit dans les relations entre Voltaire et l'opéra, c'est l'élément de ce genre trouvé dans la tragédie voltairienne, c'est-à-dire le mélange de ces deux genres. Et dans une telle dramaturgie, P. Frantz trouve la caractéristique montrant la tentation de Voltaire pour réformer la tragédie : « c'est la dimension novatrice de

¹ P. Frantz, « L'opéra au secours du théâtre », *op. cit.*, p. 22.

l'auteur de théâtre qui a su notamment trouver dans la dramaturgie de l'opéra les éléments d'un renouveau¹. » Comme nous l'avons déjà vu plus haut, Voltaire avait à la fois de l'intérêt pour le spectacle, mais en même temps il avait un doute sur ce genre : d'une part c'est pour la rénovation de la tragédie traditionnelle stationnaire ; d'autre part c'est pour le maintien de la dignité du classicisme. Si nous en tenons compte, nous pouvons imaginer que notre auteur a fixé les regards sur l'opéra basé sur le spectacle et il a introduit cet élément dans le tragique. Cependant, que Voltaire pensait-il réellement au sujet de l'opéra ? De même, comment étaient les relations entre ce genre et la tragédie voltairienne ? ou plutôt le mélange de ces deux genres était-il réellement possible chez notre poète qui continuait à faire sévèrement la distinction parmi les genres théâtraux, tragédie, comédie et opéra² ? Dans cette section, nous voulons traiter ces problèmes et pour y répondre nous nous baserons sur *Ériphyle* et surtout *Sémiramis* qui a été recréée sur la base de celle-ci. Car cette pièce remaniée a toujours fait l'objet de polémique chez les critiques : elle appartient au tragique ou à l'opéra ? Ainsi, nous aussi poursuivons cette question en se référant à leurs opinions sur *Sémiramis* et à celles de Voltaire lui-même sur l'opéra. Cette recherche nous aidera à découvrir plus clairement la vision de notre auteur, conservateur ou rénovateur du tragique du classicisme.

D'abord, I. Degauque relève, en alléguant l'opinion de Ch. Biet³, l'influence de l'opéra exercée chez notre auteur depuis la représentation d'*Œdipe* :

En fait, Voltaire poursuit un goût pour les effets visuels perceptibles dès *Œdipe*, et qui, selon Christian Biet, traduit une volonté de « faire pièce à l'expansion d'un genre nouveau » : l'opéra. L'attrait exercé par le spectaculaire sur Voltaire est particulièrement manifeste dans la dernière scène de la tragédie d'*Œdipe*. (I. Degauque, p. 276 ; nous

¹ *Ibid.*, p. 22.

² Lorsqu'en 1745 le mariage entre Louis, dauphin de France et Marie-Thérèse, infante d'Espagne a été célébré au château de Versailles, Voltaire a créé *La Princesse de Navarre*, mais il explique la composition de cette pièce : « On a voulu réunir sur ce théâtre [de Versailles] tous les talents qui pourraient contribuer aux agréments de la fête, et rassembler à la fois tous les charmes de la déclamation, de la danse et de la musique [...]. ¶ On a donc voulu que celui qui a été chargé de composer la fête, fit un de ces ouvrages dramatiques, où les divertissements en musique forment une partie du sujet, où la plaisanterie se mêle à l'héroïque, et dans lesquels on voit un mélange de l'opéra, de la comédie, et de la tragédie. ¶ On n'a pu ni dû donner à ces trois genres toute leur étendue ; on s'est efforcé seulement de réunir les talents de tous les artistes qui se distinguent le plus, et l'unique mérite de l'auteur a été de faire valoir celui des autres. » (« Avertissement » de *La Princesse de Navarre*, OC, t. 28A, p. 173-174).

³ Voir Ch. Biet, *Œdipe en monarchie : tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 263.

soulignons).

La dernière scène est celle du grondement de tonnerre, celle des éclairs et de celle du suicide de Jocaste [*Œdipe, OC*, t. 1A, V, 6], mais selon les deux critiques, notre auteur essayait déjà d'introduire l'élément de l'opéra dans la tragédie afin de faire évoluer le théâtre français. De plus, en réfléchissant aux auteurs qui ont influencé Voltaire, I. Degauque prétend que le procédé de l'opéra introduit dans *Œdipe* s'est développé dans *Ériphyle* (p. 277). Contrairement à I. Degauque, H. Lion décèle l'élément de l'opéra chez Voltaire dans *Ériphyle* et souligne l'influence ultérieure de cette pièce qui arriverait à approfondir le lien entre l'opéra et la tragédie voltairienne. D'abord, ce critique mentionne *Ériphyle* : « il faut songer aussi qu'en même temps qu'*Ériphyle*, Voltaire composait un opéra, celui de *Samson*, et que si les opéras n'ont pas encore, loin de là, l'influence qu'ils auront plus tard sur ses tragédies, cette influence se fait déjà néanmoins sentir. » (H. Lion, p. 69). Selon H. Lion, en créant *Samson* notre auteur introduisait inconsciemment les procédés de l'opéra dans *Ériphyle*. De plus, ce commentateur mentionne *Mahomet* aussi sous le même aspect : « La mise en scène pour laquelle il avait rompu et rompait encore des lances, y trouvait son compte. Ainsi le faiseur d'opéras empiétait déjà sur le poète tragique, en pratique au moins et instinctivement. » (p. 144). Puis H. Lion fait mention de la *Sémiramis* en citant Quinault :

On sait l'admiration constante et enthousiaste de Voltaire pour l'auteur de *Roland* et d'*Armide*. Cette admiration déborde dans toutes ses œuvres, même dans les *Commentaires sur Corneille*. Ce qui la prouve davantage encore, c'est qu'il s'est essayé plusieurs fois à imiter Quinault. L'opéra a sans cesse été, nous le savons, le but de ses efforts et un succès en ce genre l'aurait consolé de bien des déboires. [...] il a voulu, dès *Sémiramis*, transporter dans la tragédie quelques-uns des moyens et des beautés propres à l'opéra. (p. 308).

Comme *Sémiramis* est basée sur *Ériphyle*, l'idée exposée par H. Lion en est la conséquence naturelle. Cependant, en réalité, ce critique se demande si la *Sémiramis* de Voltaire appartient à la tragédie ou à l'opéra. H. Lion formule son avis sur le processus de la pièce :

[...] il [Voltaire] rapproche d'abord de la tragédie grecque, puis de la tragédie française, quelques opéras français et italiens pour en revenir à son thème ordinaire : « La galanterie a presque partout affaibli les tragédies françaises » [*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie

ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 155] ; il les place d'ailleurs au-dessus des grecques à bien des points de vue. Aussi réclame-t-il plus de spectacles et se plaint-il de la foule des spectateurs qui envahissent la scène. (p. 194).

Selon ce critique, notre auteur s'applique au spectacle pour éviter la scène galante et surpasser la tragédie grecque. Et H. Lion dénie l'élément de l'opéra dans cette pièce : « *Sémiramis* sera donc une tragédie pleine à la fois de terreur et de spectacle » (p. 194). Il prétend qu'elle est tragédie remplie de terreur et en même temps il souligne l'élément du spectacle. Cependant il se demande encore une fois :

L'influence des opéras composés de 1744 à 1746 se fait déjà étrangement sentir.

[...] Mêler le spectacle à une action vraiment tragique, n'est-ce point faire empiéter par l'opéra sur le domaine de la tragédie ? Voltaire poète tragique inspire maintenant de Quinault – et de Voltaire faiseur d'opéras. (p. 195).

Il ne peut pas s'empêcher de reconnaître l'aspect de l'opéra dans *Sémiramis*. Enfin, H. Lion conclut : « Cette influence toutefois est loin d'être aussi considérable qu'elle le sera par la suite. » (p. 195). Bien que pour le moment, H. Lion aussi nie les relations entre cette pièce et l'opéra, mais en considération de son tâtonnement, il semble qu'il dise que *Sémiramis* soit un opéra.

Inversement à l'hésitation de ce critique, I. Degauque affirme l'élément de l'opéra dans *Sémiramis* en faisant référence aux attitudes des parodistes :

Dans sa parodie de *Sémiramis*, Bidault de Montigny se révèle sensible à l'influence exercée par l'opéra sur la tragédie de Voltaire, de même que Boissy définissait *Ériphyle* comme « un opéra qu'on n'a pas mis en chant ». Voltaire entend avec *Sémiramis* rénover la tragédie française par le pathétique et le spectaculaire. (I. Degauque, p. 283).

Selon cette commentatrice, Bidault de Montigny et Boissy prétendent que pour la réforme de la tragédie, Voltaire a senti la nécessité d'introduire « de l'opéra » dans *Ériphyle* et *Sémiramis*¹. De plus, à propos des relations de l'opéra avec ces deux tragédies, I. Degauque résume son avis en citant les opinions de quelques critiques. Elle mentionne encore une fois les idées des deux mêmes parodistes : « Boissy et

¹ Geoffroy considère *Sémiramis* parfaitement comme l'opéra en comparaison de celle de Crébillon : « La *Sémiramis* de Crébillon est une tragédie pleine de mouvement et d'intrigue ; la *Sémiramis* de Voltaire est un opéra que la musique de quelques beaux vers ne peut défendre de l'ennui. » (J.-L. Geoffroy, t. 3, « *Sémiramis* », p. 175).

Bidault de Montigny s'interrogent sur l'opportunité de l'influence de l'opéra, qui, selon eux, remettrait en cause la nature propre de la tragédie. » (p. 365). Ils n'ont pas pu préciser la période de l'influence de l'opéra sur Voltaire, mais ils reconnaissent formellement l'élément de ce genre dans les tragédies de notre auteur. Ensuite, I. Degauque traite l'idée de J.-M. Bailbé et celle de notre auteur :

La *Sémiramis* de Voltaire, transformation aboutie d'*Ériphyle*, constitue un cas-limite, il est vrai, de tragédie-opéra (selon l'expression de Joseph-Marc [Jean-Marc] Bailbé), et l'auteur lui-même, dans l'avertissement de sa pièce, en parle comme d'une tragédie « d'une espèce particulière, et qui demande un appareil peu commun sur le théâtre de Paris ». (p. 365).

Dans cette citation, I. Degauque rappelle que J.-M. Bailbé considère *Sémiramis* comme « tragédie-opéra »¹. Mais tout en reconnaissant un nouvel élément de la tragédie, Voltaire prétend que cette pièce appartient au genre tragique, non pas à l'opéra (*Sémiramis*, « Avertissement », *OC*, t. 30A, p. 165). I. Degauque présente ensuite l'opinion de M. Carlson :

Marvin Carlson, comme d'autres critiques, insiste sur les qualités des tragédies voltairiennes qui en font une source d'inspiration privilégiée pour l'opéra malgré les sentiments ambivalents de Voltaire lui-même. M. Carlson distingue ainsi la période de 1732-1743 (de *Zaïre* à *Méropé*), où Voltaire voit dans l'opéra un possible modèle pour régénérer la tragédie française, et les déclarations ultérieures de l'auteur, plus réservé à l'égard d'un genre désormais perçu en termes de rivalité. (I. Degauque, p. 365).

Dans le cas de M. Carlson, la relation de l'influence de l'opéra sur les tragédies voltairiennes se divise en deux époques : la première est de la *Zaïre* à la *Méropé* ; la seconde est postérieure à ces deux pièces tragiques, c'est-à-dire, la *Sémiramis*². Mais nous pouvons constater que ce critique aussi découvre l'élément de l'opéra dans les tragédies de notre poète et que le sujet de discussion, qui se déroule parmi ces critiques autour de *Sémiramis*, est l'intégrité de l'opéra ou la réservation de Voltaire à l'égard de ce genre. Et après que I. Degauque a montré les réticences et la prévention de Voltaire devant l'apparition du fantôme de Ninus et vis-à-vis de la décoration, elle corrobore la

¹ J.-M. Bailbé, « Image de *Sémiramis* : de la tragédie de Voltaire à l'opéra de Rossini », *Iconographie et littérature*, Paris, PUF, 1983, p. 107.

² M. Carlson, *Voltaire and the theatre of the Eighteenth Century*, Londres, Greenwood Press, 1998, p. 54.

composante de l'opéra dans cette tragédie en citant ses correspondances :

La figuration nombreuse de *Sémiramis*, les effets spéciaux « pour lesquels furent engagés des frais de personnel supplémentaire et l'achat d'une "livre d'arcanson pour les éclairs" », l'influence de Quinault (effets de symétrie dans la composition du livret), le renforcement du pathétique et de l'horreur, tous ces éléments destinent la tragédie de Voltaire à devenir un opéra : dix ans après *Tanocrède* (1812), inspiré du *Tanocrède* de Voltaire, Rossini compose *Sémiramide*. (p. 284).

Cette commentatrice donne les correspondances voltairiennes comme preuves et formule que tous les éléments que notre auteur a mis dans *Sémiramis* ont les traits caractéristiques de l'opéra¹. Enfin, en soulignant à nouveau l'introduction de l'opéra dans cette tragédie, I. Degauque considère l'ensemble de la pièce tragique de notre auteur comme la « dérive des tragédies voltairiennes vers un spectaculaire accru, une confusion avec l'opéra (notable dans le cas de *Sémiramis*) et une influence trop prononcée du théâtre anglais » (p. 298). Elle trouve les éléments de l'opéra et du théâtre de l'Angleterre non seulement dans *Sémiramis*, mais aussi dans la tragédie de Voltaire en elle-même.

En revanche, comme nous l'avons déjà vu chez H. Lion, bien qu'il n'admît pas catégoriquement les relations entre *Sémiramis* et l'opéra, il insiste sur le goût enthousiaste de Voltaire pour ce genre dans ses dernières tragédies. Comme la pièce voltairienne qui a introduit le plus d'éléments de l'opéra, ce critique adopte particulièrement la pièce suivante : « *Olympie* ressemble bien plus à une tragédie lyrique de Quinault qu'à une tragédie de Racine, même de Corneille. » (H. Lion, p. 310). Pour H. Lion, cette tragédie est plus proche de l'opéra que des tragédies classiques². Certes notre auteur a composé quelques opéras, mais il s'obstine quand

¹ Voir lettre à Mme Denis, 15 août 1748, *GC*, t. II, p. 1243 [n° 2324 (D3733)]; lettres au comte d'Argental, 26 septembre et 4 octobre 1748, *GC*, t. II, p. 1253 [n° 2340 (D3766)] et 1257 [n° 2345 (D3772)].

² H. Lion considère les éléments analogues à l'opéra de Quinault comme « la première manière de l'auteur de *Cadmus* et d'*Alceste* » ; « cette action [...] plutôt romanesque qu'historique » ; « ce qui est le propre de l'opéra [...] propre par sa "grandeur et son pathétique" au déploiement du spectacle » ; « chaque acte ait au moins sa part des effets et des tableaux » ; « les replis de leur âme, ou seulement à fleur de peau, déclamant de vagues tirades sur leurs sentiments et la situation » ; « le nombre inusité des comparses » ; « l'appareil varié et superbe » ; « cette "machine" du bûcher, si inutile mais si nouvelle au théâtre ». Et il insiste sur son idée : « ne pouvons-nous pas dire avec raison que *Olympie* est une *tragédie-opéra* ? Du Crébillon, du Diderot, du Voltaire... et surtout Quinault, voilà *Olympie* » (H. Lion, p. 311 *sqq.*). Cependant, M. Mat-Hasquin met en doute l'opinion dernière de H. Lion : « cette insistance, qui correspondait à une réelle option esthétique, n'était-elle pas aussi un trompe-l'œil, une façon

même à se désigner comme auteur de la tragédie. De même, au sujet du spectacle, qu'il s'agisse de tragédie ou d'opéra, il semble que ces genres soient analogues sous l'aspect optique. Toutefois Voltaire n'a jamais permis que l'on confonde la tragédie, qui est le genre le plus propice à la propagation des idées par l'impression exercée sur l'âme, avec l'opéra, qui n'amuse que les yeux. Il ne faut pas oublier que Voltaire était à la fois dramaturge tragique et philosophe, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Pour comprendre plus profondément ces relations, nous allons examiner dans ce chapitre ses idées sur la différence entre la tragédie et l'opéra sous l'aspect de l'influence que ces deux genres exercent sur l'âme des gens. Cela nous permettra de confirmer en quelle haute estime Voltaire tenait la tragédie et son jugement sur l'opéra.

2) La supériorité de la tragédie sur l'opéra chez Voltaire

Quand notre poète a composé *Sémiramis*, il l'a créée avec un traité sur le cothurne grec à l'adresse du cardinal Querini, italien, mais dans cet article l'auteur français remarquait le trait commun entre l'opéra de l'Italie et la tragédie de la Grèce antique :

Où trouver un spectacle qui nous donne une image de la scène grecque ? c'est peut-être dans vos tragédies nommées opéra, que cette image subsiste. Quoi, me dira-t-on, un opéra italien aurait quelque ressemblance avec le théâtre d'Athènes ? Oui. Le récitatif italien est précisément la mélopée des anciens ; c'est cette déclamation notée et soutenue par des instruments de musique. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 142).

Voltaire cherche le point de ressemblance réunissant des genres italien et grec dans les paroles avec la musique, c'est-à-dire « mélopée ». Dans la variante, il explique plus amplement la similitude des genres théâtraux des deux pays :

Quoi ? un opéra italien ressemblerait à l'*Œdipe* et à l'*Électre* de Sophocle ? Oui sans doute. Vos bons opéras leur ressemblent [...] par le récitatif qui est précisément la mélopée des anciens ; enfin par les chœurs mêmes ; quoique beaucoup plus sombrement répandus dans ces pièces que dans les tragédies grecques. Ils ont toujours cette conformité avec les chœurs des anciens d'être exprimés par une musique différente de la mélopée laquelle n'est qu'une déclamation toute nue notée, accommoder au génie et aux intonations de la langue. (p. 141 [var.]).

d'endormir la méfiance à l'égard d'une tragédie dont les notes [de l'*Olympie* par Voltaire] étaient destinées aux "philosophes" ? » (M. Mat-Hasquin, p. 175-176 [n. 53]).

Dans cette citation, Voltaire insiste sur les relations de la « mélopée » avec les « chœurs » grecs et attache ces rapports à l'opéra italien. Chez lui, la ressemblance de ces deux genres grec et italien consiste dans la déclamation en musique¹. Au contraire, Dubos s'exprime très différemment au sujet de la mélopée : « Je vais tâcher de prouver encore par des faits authentiques que toute la mélopée n'était pas chant, mais que ce mot signifie souvent une déclamation mesurée. » (J.-B. Dubos, *Réflexions critiques*, t. I, sect. XLII, p. 247 ; nous soulignons). Il lie la mélopée moins à la musique qu'aux « vers ». En revanche, Voltaire s'entête à insister sur les relations de la « mélopée » avec la « musique ». Il fait prononcer par Pococuranté une diatribe à l'égard de l'opéra italien dans le *Candide* :

J'aimerais peut-être mieux l'opéra, si on n'avait pas trouvé le secret d'en faire un monstre qui me révolte. Ira voir qui voudra de mauvaises tragédies en musique, où les scènes ne sont faites que pour amener, très mal à propos, deux ou trois chansons ridicules qui font valoir le gosier d'une actrice ; se pâmera de plaisir qui voudra, ou qui pourra, en voyant un châtre fredonner le rôle de César et de Caton et se promener d'un air gauche sur des planches ; pour moi il y a longtemps que j'ai renoncé à ces pauvretés, qui font aujourd'hui la gloire de l'Italie, et que des souverains payent si chèrement. (*Candide ou l'optimisme*, chap. XXV, GR, p. 216).

Par la voix de Pococuranté, notre poète critique l'opéra de l'Italie qui, pour lui, ne servit qu'à mettre en valeur les actrices et qu'à rendre les héros drôles par leurs chants.

De plus, Voltaire change de sujet de l'opéra italien à l'opéra français. Pour commencer, il mentionne le trait commun entre celui-ci et la tragédie grecque :

[...] j'ose encore penser que nos bonnes tragédies opéras, telles qu'Atis, Armide, Thésée, étaient ce qui pouvait donner parmi nous quelque idée du théâtre d'Athènes, parce que ces tragédies sont chantées comme celles des Grecs ; parce que le chœur, tout vicieux qu'on l'a rendu, tout fade panégyriste qu'on l'a fait de la morale amoureuse, ressemble pourtant à celui des Grecs, en ce qu'il occupe souvent la scène. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », OC, t. 30A, p. 147-148 ; nous soulignons).

¹ En signalant que l'idée de Voltaire sur la similitude entre la tragédie grecque et l'opéra n'est ni nouvelle ni originale, R. Trousson résume les idées des auteurs des dix-septième et dix-huitième siècles sur les relations de ces deux genres. Voir R. Trousson, *op. cit.*, p. 2130-2131. De plus, A. Viala raconte l'histoire des « tragédies opéra » : « Le succès de cette forme [l'ornement de Quinault] était tel que la tragédie a tenté aussi de s'y adapter. Le théâtre du Marais, qui faisait dans les pièces à grand spectacle, proposait parfois des tragédies à machines mêlées de musique et de danse, comme en 1667 avec *Les Amours de Jupiter* et *Sémélé* de Boyer, musique de Mollier. On vit aussi, en janvier 1671, *Psyché* sur scène. » A. Viala, *La France galante*, *op. cit.*, p. 303 et *passim*.

Tout comme l'opéra italien, Voltaire blâme à la fin le drame lyrique de sa patrie, bien qu'il trouve la similitude entre l'opéra français et la tragédie grecque dans l'élément de la chorale. Il continue ainsi à critiquer :

[...] la forme des tragédies opéras nous retrace la forme de la tragédie grecque à quelques égards. Il m'a donc paru en général, en consultant les gens de lettres qui connaissent l'antiquité, que ces tragédies opéras sont la copie et la ruine de la tragédie d'Athènes. Elles en sont la copie, en ce qu'elles admettent la mélopée, les chœurs [...] : elles en sont la destruction. (p. 148 ; nous soulignons).

Aux yeux de notre auteur l'opéra français n'est qu'une imitation qui a conservé le mauvais point du tragique grec. De plus, ce qui est pire, c'est que l'opéra français a complètement altéré la mélopée et des chœurs de la tragédie grecque. À cet égard, Voltaire n'admettait pas à l'origine le mérite de la chorale. Il s'explique en se rappelant la composition d'*Œdipe*, sa première pièce : « Je dois remercier Mme la duchesse de Villeroi de m'avoir épargné le soin de faire des chœurs à *Œdipe*. Je n'y aurais pas réussi ; on fait mal les choses qu'on n'aime pas ; et j'avoue que je n'ai pas de goût pour la musique mêlée avec la déclamation¹. » À propos des chœurs d'*Œdipe*, comme nous l'avons vu plus haut, Dacier a recommandé à Voltaire de les adopter à cette époque-là, ce qu'il refusait. Ainsi, il est contre l'adoption des chœurs, jugeant que celle-ci serait contraire au goût du public. Cependant, Voltaire avance une autre raison, tout en critiquant la tragédie opéra de son pays :

[...] elles [les tragédies opéras françaises] ont accoutumé les jeunes gens à se connaître en sons plus qu'en esprit, à préférer leurs oreilles à leur âme, les roulades à des pensées sublimes, à faire valoir quelquefois les ouvrages les plus insipides et les plus mal écrits, quand ils sont soutenus par quelques airs qui nous plaisent. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 148).

Selon cette opinion, les oreilles des jeunes Français sont stimulées par la musique, et non pas par les vers. L'enivrement pour la musique satisfait les oreilles seules des spectateurs, cette griserie ne peut donc pas remuer leurs cœurs. Ainsi ils ne peuvent pas comprendre le véritable mérite des pièces et de leurs vers. Vingt ans plus tôt, Voltaire avait déjà défini le caractère de l'opéra ainsi :

¹ Lettre à Chabanon, 25 mars 1771, *GC*, t. X, p. 676 [n° 12323 (D17106)] ; nous soulignons.

L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville, et danser autour d'un tombeau, où on voit [...] des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées ; et pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content. (*Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 272)¹.

Bien qu'il reconnaisse l'attrait de l'opéra qui amuse les gens grâce à l'aspect du spectacle, il est clair qu'il pense que ce genre est inférieur à la tragédie. Car l'opéra peut donner le plaisir aux yeux et aux oreilles, mais il ne peut pas faire appel à l'âme. Pour lui l'opéra n'est qu'un divertissement momentané. En outre, Voltaire exprime son mécontentement à propos de l'irréalité du sujet de l'opéra, lorsqu'il a composé *La Princesse de Navarre* : « Quoi, faudra-t-il que l'opéra soit toujours fade [...] ? Et l'histoire un chaos de faits mal digérés, une gazette de marches et de contremarches ? Je veux mettre ordre à tout cela avant de mourir². » Voltaire prétend que l'opéra aussi doit établir l'unité de la source. Enfin il revient à la comparaison du tragique grec avec l'opéra, mais il affirme que ce dernier, qui feint la tragédie, a moins de valeur et que ce genre détruit les scènes tendues de la pièce d'Antiquité. Il critique l'opéra ainsi :

Et qu'aurait-on dit dans Athènes, si Œdipe et Oreste avaient, au moment de la reconnaissance, chantée des petits airs fredonnés et débité des comparaisons à Jocaste et Électre ? Il faut donc avouer que l'opéra, en séduisant les Italiens par les agréments de la musique, a détruit d'un côté la véritable tragédie grecque qu'il faisait renaître de l'autre. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 144).

¹ Après que M. Hobson a traité cette citation de Voltaire, il résume l'opéra français du dix-huitième siècle en mentionnant les critiques des auteurs d'alors : « L'opéra français compense pour les spectateurs les rigueurs de la tragédie classique française, de son dénuement visuel, de son manque de mouvement physique, où s'asseoir peut former le comble de l'action (dans *Bérénice*, par exemple). Il remplace la plausibilité de la tragédie par l'in vraisemblance, l'harmonie de construction par un alignement fait comme au hasard de scènes disparates, et l'émotion intense par un assortissement [*sic*] d'impressions bariolées. Cette pratique de représenter l'in vraisemblable sur le théâtre a donné lieu à une sorte de surenchère [...]. Processus dont l'opéra français est le résultat aussi logique que ridicule selon Grimm, Diderot et Rousseau, qui tous, à des degrés bien sûr différents, attaquent cet opéra et prônent la forme italienne de l'Opera buffa comme plus naturelle, moins conventionnelle. » M. Hobson, « Voltaire à l'opéra : entre spectacle et raison », *Voltaire à l'opéra*, *op. cit.*, p. 40.

² Lettre au comte et à la comtesse d'Argental, 24 avril 1744, *GC*, t. II, p. 860 [n° 1806 (D2963)].

Bien que Voltaire ne mentionne que l'opéra italien, en réalité sa critique s'applique directement au drame lyrique français. Au reste, tout en admettant que ce genre des deux pays ressemble à la tragédie de la Grèce, il pense que c'est la fonction du chant et de la musique qui est leur point commun unique. Tout compte fait, l'opéra ne sera jamais la tragédie pour notre poète. Car, dans le tragique grec, les scènes pathétiques sont conservées par les seules paroles solennelles, tandis que dans l'opéra la gravité de ces scènes devient légère à cause des personnages qui parlent en chantant et en dansant. Autrement dit, ces genres italien et français affaiblissent la puissance que les tragédies de la Grèce connaissaient à l'origine. Sur ce point, Voltaire critique sévèrement l'opéra français :

Les paroles y sont presque toujours asservies aux musiciens, qui ne pouvant exprimer dans leurs petites chansons les termes mâles et énergiques de notre langue, exigent des paroles efféminées, oisives, vagues, étrangères à l'action, et ajustées comme on peut à de petits airs mesurés, semblables à ceux qu'on appelle à Venise barcarolle.
(p. 147).

Dans l'opéra de son pays, les paroles efféminées des personnages accompagnées de la musique font perdre de la puissance à l'expression. Pour Voltaire, de tels rôles des héros ne conviennent pas au mouvement dynamique. Considérant toujours l'opéra sous la même dimension que la tragédie, Voltaire tranche : « la meilleure tragédie, n'est jamais fréquentée par les mêmes personnes aussi assidûment qu'un opéra médiocre. Les beautés régulières, nobles, sévères, ne sont pas les plus recherchées par le vulgaire » (p. 148). D'une part, il pense que même des gens qui vont souvent voir l'opéra ne peuvent pas deviner la valeur de la tragédie ; d'autre part, il traite comme un problème la concurrence née de la disproportion de puissance qui peut attirer les cœurs dans ces deux théâtres. Voltaire continue à insister sur les relations intimes entre la tragédie et l'attendrissement en se moquant de l'autre genre : « On va voir une tragédie pour être touché ; on se rend à l'opéra par désœuvrement et pour digérer¹. » La tragédie existe pour élever l'âme et l'opéra pour tuer le temps. À la fin, quand les gens lui ont proposé de décorer la salle dans *Irène*, il s'exprime en comparant la tragédie avec l'opéra : « N'est-il pas honteux que le premier théâtre de l'Europe et le seul qui fasse honneur à la France, soit au-dessous du spectacle bizarre et étranger de

¹ Lettre à Chabanon, 12 février 1768, *GC*, t. IX (1985), p. 310 [n° 10558 (D14747)].

l'Opéra¹ ? » Voltaire méprisait la façon de l'opéra qui repose sur la décoration. Il a prononcé cette parole deux mois avant sa mort, manifestant ainsi que de tous les genres d'art, la tragédie occupait pour lui la position la plus haute.

Voltaire manifestait toujours son goût pour la tragédie. Quand il a créé *Zaïre*, il déclare : « j'imagine que cette pièce de théâtre sera la dernière que je risquerai, j'aime les lettres, mais plus je les aime, plus je suis fâché de les voir peu accueillir. » (*Zaïre*, « Épître dédicatoire à M. Fawkener », *OC*, t. 8, p. 397). Ici, notre auteur emploie le mot « lettres », mais pour lui les « lettres » sont synonymes de tragédie et le déclin de ce genre est très déplorable. Ensuite, lors de la composition de *La Princesse de Navarre*, comédie ballet, notre poète se confie au duc de Richelieu qui lui a ordonné de la créer pour le mariage du dauphin avec l'infante : « J'aimerais mieux faire deux tragédies qu'une pièce² ». La création de la pièce tragique est la plus grande joie. En 1759, il exprimait son ardeur pour la tragédie par plaisanterie : « Moi faire une tragédie après ce que le grand Jean-Jacques a écrit contre les spectacles ! Gardez-vous sur les yeux de votre tête de dire que je suis jamais homme à faire une tragédie³. » Cette idée nous apprend clairement que Voltaire prenait toujours conscience qu'il était lui-même auteur de la pièce tragique et que ce travail était sa vocation. M. Mat-Hasquin résume ainsi une telle attitude inchangée de Voltaire : « Admirateur passionné de Racine, Voltaire considérait en effet la tragédie comme le genre littéraire par excellence, la pierre de touche du génie et, encouragé par les acclamations de ses contemporains, il comptait bien sur ses tragédies pour passer à la postérité. » (M. Mat-Hasquin, p. 127). Excepté le problème du mérite de ses pièces tragiques à notre époque, notre poète continuait à composer des tragédies en considérant ce genre comme le plus majestueux. Dans une telle position, nous pouvons constater l'immuable préférence de Voltaire pour le tragique qui fait grand cas de la versification et distingue l'auteur génial du médiocre.

¹ Lettre à Molé, 11 mars 1778, *GC*, t. XIII, p. 177-178 [n° 15219 (D21099)]. J.-J. Rousseau fait mention de l'opéra français : « Je n'imagine qu'un Spectacle plus simple et plus terrible encore ; c'est celui de la main sortant du mur et traçant des mots inconnus au festin de Balthazar. Cette seule idée fait frissonner. Il me semble que nos Poètes lyriques sont loin de ces inventions sublimes ; ils font, pour épouvanter, un fracas de décorations sans effet. Sur la scène même il ne faut pas tout dire à la vue, mais ébranler l'imagination. » (J.-J. Rousseau, « Note » de la *Lettre à d'Alembert*, p. 110).

² Lettre au duc de Richelieu, 5 juin 1744, *GC*, t. II, p. 878-879 [n° 1823 (D2986)].

³ Lettre à Mme de Fontaine, 5 mai 1759, *GC*, t. V, p. 472-473 [n° 5517 (D8287)].

Certes Voltaire éprouvait de l'intérêt à l'égard de l'opéra et a créé quelques pièces. Mais ce genre n'est que l'imitation du chant de la tragédie grecque accompagnée de musique. Et ces scènes détruisent souvent le pathétique que la pièce maintient. Pour notre auteur qui faisait continuellement grand cas du « pathos » de la tragédie, l'opéra ne peut suffisamment toucher le public. De même, les paroles des personnages sont les poèmes des paroliers composés selon la musique, et ne sont pas ceux des poètes orthodoxes qui attachaient de l'importance à la versification du classicisme. Définitivement, chez Voltaire la tragédie occupe la position la plus haute.

CHAPITRE III

L'éducation par la versification

Voltaire avait le goût pour le spectacle, mais en même temps il reconnaissait que le spectacle amusait les yeux des spectateurs seulement grâce à un charme superficiel, comme nous l'avons déjà constaté dans le chapitre précédent. Ainsi, il prétend que les auteurs doivent frapper le cœur des gens par leurs vers. Pour lui, l'auteur est poète, non pas décorateur. Mais pourquoi notre auteur s'obstinait-il à souligner à ce point cette assertion ? Ne pensait-il pas que la mission de l'auteur consistât à transmettre des idées par des vers excellents pour que le public les comprenne facilement et clairement ? Il semble voir la versification comme une manière d'éducation. Pour confirmer cette assertion, nous voulons étudier dans ce chapitre l'importance du rôle des vers pour l'éducation chez Voltaire.

Cependant, dans une telle attitude de notre auteur qui cherche à unir les poésies rimées à la formation des hommes, il y a une contradiction. C'est-à-dire qu'il se plaint de la règle sévère de la rime des vers qu'il considérait comme nécessaires dans la tragédie. Et en définitive il attache de l'importance à la mesure. Mais au cœur de cette ambivalence, nous pourrions comprendre la véritable image de Voltaire qui tâche d'instruire le public par ses tragédies en vers. De même, si nous constatons une telle position de principe, il nous apparaît possible de vérifier en même temps l'importance de la langue dans les œuvres de création poétique de notre poète. Car, des vers sont composés par des mots. Nous verrons combien il était fermement attaché au langage. Cette disposition d'esprit voltairienne nous aidera aussi à comprendre l'idée de notre poète qui prône l'importance des rapports intimes entre des vers et le langage pour la propagation des idées philosophiques.

Au reste, une autre grande question doit être aussi posée à propos des relations entre les tragédies voltairiennes et l'éducation des lecteurs et des spectateurs. Qui est-ce que Voltaire voulait éduquer par les vers qu'il a composés dans ses tragédies, c'est-à-dire, par ses messages en forme de poésie rimée ? Est-ce qu'il considérait les intellectuels seuls comme dignes de l'éducation ? Certes, notre auteur méprisait souvent le peuple, mais est-ce que ce dernier n'était pas celui qui méritait de recevoir

l'éducation prodiguée par le patriarche de Ferney ? Enfin, nous voulons nous concentrer sur ce problème.

1. La contrainte de la rime

Au point où nous sommes parvenus dans notre recherche, il apparaît clairement que l'attitude de Voltaire à l'égard des vers est contradictoire. C'est que tout en soutenant la nécessité des vers, il critique simultanément l'esclavage de la rime à laquelle cette règle le contraint. Quand Voltaire a composé *Œdipe*, il témoignait qu'il était conscient du caractère pénible de la rime : « C'est à cet esclave qu'il faut imputer plusieurs impropriétés qu'on est choqué de rencontrer dans nos poètes les plus exacts. Les auteurs sentent encore mieux que les lecteurs la dureté de cette contrainte, et ils n'osent s'en affranchir. » (*Lettres sur Œdipe*, « 5^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 373). Il est dommage que des poètes, même quand ils sont capables de ressentir suffisamment cet esclavage, ne cherchent pas à réformer cette règle sévère. Voltaire, qui a séjourné quelques années en Angleterre, parvient à s'accoutumer à sa versification dépourvue de contrainte et à éprouver de la familiarité pour les poèmes anglais. Lorsqu'il est revenu de ce pays et qu'il a composé *Brutus*, première pièce après son retour, il note son état d'esprit d'alors : « Ce qui m'effraya le plus en rentrant dans cette carrière, ce fut la sévérité de notre poésie, et l'esclavage de la rime. Je regrettais cette heureuse liberté que vous avez d'écrire vos tragédies en vers non rimés. » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 159). Il regrette la façon anglaise de pouvoir écrire des vers sans contrainte et ressent celle de la France comme une gêne. Voltaire compare des auteurs anglais avec ceux de la France en utilisant une métaphore : « L'un court dans une carrière vaste, et l'autre marche avec des entraves dans un chemin glissant et étroit. » (p. 159). Le premier peut marcher librement, mais le dernier doit ramper à quatre pattes sur le pont pour ne pas tomber.

Cependant, quelle est la raison de ses critiques contre l'esclavage de la rime ? D'abord, Voltaire relève sa règle incertaine. Lorsqu'il a tâché de donner des nouvelles rimes pour adoucir la sévérité de cette règle dans l'*Œdipe*, cet essai a été critiqué par La Grange-Chancel. Ce poète dramatique relève ainsi ce qu'il considère comme une faute dans la première tragédie voltairienne :

Il ne t'appartient pas, pour tes premières veilles,
De vouloir réformer nos yeux et nos oreilles.
Jamais un Écrivain, habile dans son art,
Ne fit rimer les mots de *char* et de *rempart* [IV, 1, v. 24-25],
Et de *frein* avec *rien* [II, 1, v. 31-32]. Tu n'as point d'éloquence
Qui fasse tolérer l'horrible dissonance¹.

La Grange-Chancel regarde les rimes, auxquelles un jeune auteur s'est essayé avec audace, comme dissonants, et reproche à notre auteur l'erreur de jeunesse remplie d'ambition. À cette réprimande Voltaire rétorque en indiquant directement les mots qu'il a rimés dans son *Œdipe* : « Il me reste à parler de quelques rimes que j'ai hasardées dans ma tragédie. J'ai fait rimer *frein* à *rien* [II, 1, v. 31-32] ; *héros* à *tombeau* [I, 1, v. 93-94] ; *contagion* à *poison* [v. 13-14], etc. Je ne défends point ces rimes parce que je les ai employées : mais je ne m'en suis servi que parce que je les ai crues bonnes. » (*Lettres sur Œdipe*, « 5^e lettre », *OC*, t. 1, p. 372). Notre poète estimait que ces rimes qu'il avait données à ses vers pouvaient être excusées. Autrement dit, puisqu'il pouvait les considérer comme bonnes, c'est la preuve qu'il n'y a pas de règle détaillée qui prescrit ces emplois. De plus, il exprime son mécontentement à l'égard du problème des rapports entre la rime et l'orthographe apparente des mots :

On pousse même la tyrannie jusqu'à exiger qu'on rime pour les yeux encore plus que pour les oreilles. *Je ferois, J'aimerois*, etc. ne se prononcent point autrement que *traits* et *attraits* : cependant on prétend que ces mots ne riment point ensemble, parce qu'un mauvais usage veut qu'on les écrive différemment. (p. 372).

Quoique ces prononciations soient les mêmes, des gens ne permettent pas aux auteurs de les employer comme rimes. Il cite donc des vers de Racine afin de justifier son assertion :

M. Racine avait mis dans son *Andromaque* :

*M'en croirez-vous ? lassé de ses trompeurs attraits,
Au lieu de l'enlever, seigneur, je la fuïrois.*

Le scrupule lui prit, et il ôta la rime *fuïrois*, qui me paraît (à ne consulter que l'oreille) beaucoup plus juste que celle de *jamais* qu'il lui substitua. (p. 372).

¹ F.-J. de La Grange-Chancel, *Épître à M. Arouet de Voltaire sur la Tragédie d'Œdipe, et sur les deux Dissertations qui la suivent*, in *Œuvres de Monsieur de La Grange-Chancel*, t. V, Paris, Les Libraires Associés, 1758, p. 216. Dans l'édition de 1730, Voltaire corrige les premières (D. Jory, la note 17 des *Lettres sur Œdipe*, « 5^e lettre », *OC*, t. 1, p. 372).

Comme Voltaire le dit, dans l'édition entre 1675 et 1697, son maître change « je la fuïrois » en « fuyez-la pour jamais » (J. Racine, *Andromaque*, III, 1, v. 755-756). Mais le disciple de Racine n'a jamais pu comprendre pourquoi il n'était pas admissible que des poètes recourent à de tels emplois en son temps, alors qu'ils auraient pu souscrire à ces règles excessives à l'époque de Racine. De même, Voltaire regrette que ce grand maître ait changé le mot que son disciple considère précisément comme convenable. Il ne cesse pas de blâmer cette contradiction :

La bizarrerie de l'usage, ou plutôt des hommes qui l'établissent, est étrange sur ce sujet comme sur bien d'autres. On permet que le mot *abhorre*, qui a deux *r*, rime avec *encore*, qui n'en a qu'une. Par la même raison, *tonnerre* et *terre* devraient rimer avec *père* et *mère* : cependant on ne le souffre pas, et personne ne réclame contre cette injustice. (*Lettres sur Œdipe*, « 5^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 372-373).

Puisqu'il n'existe pas de raison certaine qui permette ou interdise la règle de la rime, il faut penser que cette absurdité ne soit due qu'au caprice (ou aux scrupules excessifs) des gens¹. Plus tard, Voltaire répète plus concrètement son idée à La Noue :

Peut-être qu'en général cette maigreur ordinaire à la versification française, ce vide de grandes idées, est un peu la suite de la gêne de nos phrases, et de notre poésie. Nous avons besoin de hardiesse ; et nous devrions ne rimer que pour les oreilles. Il y a vingt ans que j'ose le dire. Si un vers finit par le mot *terre*, vous êtes sûr de voir la guerre à la fin de l'autre ; cependant, prononce-t-on terre, autrement que père et mère ? prononce-t-on sang, autrement que camp ? Pourquoi donc craindre de faire rimer aux yeux ce qui rime si bien aux oreilles ? On doit songer, [il] me semble, que l'oreille n'est juge que des sons et non de la figure des caractères. [...] Il faut des lois sévères et non un vil esclavage².

¹ À propos du caractère « r », Legrand apprend une règle à Voltaire : « J'ai encore recours au Dictionnaire de l'Académie pour assurer l'Auteur, que la lettre *r* est du genre féminin ». M.-A. Legrand, *Critique de l'Œdipe de M. de Voltaire*, Paris, chez Gandouin, Aubert et Saugrain, 1719, p. 36. De même, Legrand relève l'emploi fautif de la rime de Voltaire dans *Œdipe* : « Adorez [Adorés] de leurs peuples ils sont des Dieux eux-mêmes. [I, 3, v. 188]. ¶ À propos d'eux-même, l'Auteur a été obligé de l'écrire ainsi pour rimer à *suprêmes* : mais l'Imprimeur, persuadé que c'était une faute, a mis *eux-mêmes*, et a sacrifié la rime à la Grammaire. L'Auteur n'est pas si scrupuleux, il a mis dans son *Errata*, qu'il faut lire *eux-mêmes* ; jugez donc, s'il vous plaît, entre lui et l'Imprimeur ; le premier a la rime de son parti, mais l'autre pourrait bien avoir la raison. » ; « *Œdipe a pour son peuple une amour paternelle. / Nous joignons à sa voix notre plainte éternelle.* [III, 4, v. 159-160] // L'auteur a fait l'amour masculin au pluriel, et il la fallait faire féminin. Présentement il le fait féminin au singulier, et il doit être masculin. Apparemment que l'Auteur croit que la rime le dispense de la Grammaire. » *Ibid.*, p. 10-11 et 25.

² Lettre à La Noue, 3 avril 1739, *GC*, t. II, p. 170-171 [n° 1221 (D1966)].

En se souvenant de ce qu'il avait déjà dit vingt ans plus tôt dans *Lettres sur Œdipe*, il prétend que l'on ne doit pas forcer la rime sur la seule apparence de la lettre. Car, la rime existe pour les oreilles, c'est-à-dire, le son.

À la fin, Voltaire donne une autre raison de l'objection contre cette loi sur la rime aussi sévère que capricieuse :

Donner aux auteurs de nouvelles rimes, ce serait leur donner de nouvelles pensées, car l'assujettissement à la rime fait que souvent on ne trouve dans la langue qu'un seul mot qui puisse finir un vers : on ne dit presque jamais ce qu'on voulait dire ; on ne peut se servir du mot propre ; on est obligé de chercher une pensée pour la rime, parce qu'on ne peut trouver de rime pour exprimer ce qu'on pense. (*Lettres sur Œdipe*, « 5^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 373).

Il relève l'inconvénient de la rime qui empêche des auteurs d'exprimer en toute liberté la chose à laquelle ils pensent. Voltaire répète : « je préférerai toujours les choses aux mots, et la pensée à la rime. » (p. 373). Il attache plus d'importance à un approfondissement de la réflexion qu'à la règle de la rime¹. Toutefois, nous nous arrêtons sur le mot « pensée » : la « pensée » apparaît comme un mot-clef de ce passage dont il importe de préciser l'interprétation. Certes Voltaire insiste sur l'importance de la « pensée », mais il semble qu'au sens large il n'entende pas le « contenu d'intrigue de la pièce », mais le « mot convenable à sa propre pensée » par ce terme. C'est-à-dire que la « pensée » se justifie dans le domaine de la versification plutôt que dans celui de la dramaturgie. Il exprime son opinion en comparant la différence de la versification entre la France et l'Angleterre :

Un poète anglais, disais-je, est un homme libre, qui asservit sa langue à son génie ; le Français est un esclave de la rime, obligé de faire quelquefois quatre vers pour exprimer une pensée qu'un Anglais peut rendre en une seule ligne. L'Anglais dit tout ce qu'il veut, le Français ne dit que ce qu'il peut. (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 159).

Qu'il s'agisse d'un auteur anglais ou d'un auteur français, ils peuvent tous les deux représenter ce qu'ils veulent dire. Cependant, la grande différence, qui existe entre les

¹ Sur ce point, Voltaire commente les relations entre les vers de J.-B. Rousseau et le goût de l'Angleterre : « La raison de cette indifférence de la nation anglaise pour les vers de ce poète vient de ce que le mérite de Rousseau consiste dans un grand choix d'expressions, et dans la richesse des rimes plutôt que des pensées » (*Vie de Monsieur Jean-Baptiste Rousseau*, *OC*, t. 18A (2007), éd. F. Moureau, p. 68).

deux nations, est celle de la façon de l'expression. L'un peut manœuvrer librement le langage selon sa pensée. En revanche, comme l'autre ne peut pas en disposer à cause de la dureté de la règle sur la rime, il doit utiliser des expressions détournées. De même, il n'est pas permis qu'il compose ses vers exprimés par les mots les plus appropriés à sa pensée. Les Français sont forcés d'immoler leur langue à cette sévérité. Voltaire relève l'obstacle de la rime : « Je ne puis souffrir qu'on sacrifie à la richesse de la rime toutes les autres beautés de la poésie, et qu'on cherche plutôt à plaire à l'oreille qu'au cœur et à l'esprit. » (*Lettres sur Œdipe*, « 5^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 372). Notre auteur prétendait qu'il y avait souvent des occasions où des auteurs ne pouvaient pas s'empêcher de renoncer à ces vers remplis de beaux mots à cause de cette règle exigeante que le caprice des hommes a fixée¹.

Nous avons vu le mécontentement de Voltaire contre la sévérité de la règle que la rime exige. Chez lui, cela tenait à deux raisons. Primo, pour notre auteur qui attachait de l'importance aux relations entre les vers et la beauté, il était lamentable que les auteurs dussent choisir le mot au détriment de la beauté des vers à cause de la contrainte de la règle de la rime. Secundo, cette loi sévère empêche des poètes de choisir le mot approprié à leur pensée. Ainsi, les auteurs, qui doivent transmettre leur idée à l'aide du terme précis, ne peuvent pas faire suffisamment comprendre au public

¹ Quand Voltaire a tenté d'écrire les poésies en rimes croisées dans *Tancredé* de 1759, ces vers ont été attaqués par des critiques. Mais l'abbé Levesque défend son essai en critiquant les opposants : « Chaque vers rime avec celui dont il est suivi : ennuyeuse uniformité. Souvent même vous devinez par là un vers entier, dès que vous en avez entendu les premiers mots : ainsi vous perdez le plaisir de la surprise ; plaisir dont les Romains connaissaient si bien le prix, qu'ils terminaient ordinairement leurs phrases par le mot principal, par celui qui déterminait le sens. ¶ Il y avait un moyen de remédier à ce dernier défaut. C'est celui que M. de Voltaire vient d'employer dans sa Tragédie de *Tancredé*, qu'il a écrite en rimes croisées. Nous n'avions auparavant qu'une seule combinaison pour les rimes dans les grands vers, et nous en avons six. ¶ Vous savez les efforts que M. de Voltaire a faits de tout temps, pour élargir le cercle trop étroit où les Poètes se trouvaient renfermés. Ainsi ce nouvel essai de sa part, ne vous surprendra pas. Mais ce qui aura droit de vous étonner, c'est il se trouve des Gens qui veulent s'élever contre cette heureuse tentative. » L'abbé Levesque, « Lettre sur les rimes croisées dans les vers alexandrins et sur l'unité de lieu », *Mercur de France* (novembre 1760), éd. P.-A. de La Place, Paris, chez Chaubert, Jorry, Prault, Duchesne, Cailleau et Cellot, « article premier », p. 23-24. À cette défense, Moniseau lui répond : « M. de Voltaire a peut-être gâté plus de jeunes auteurs qu'il n'en a formés ; séduits par sa versification qu'ils veulent imiter, ils ne peuvent l'atteindre que dans de fréquentes antithèses et dans quelques maximes hasardées sur les Prêtres et sur les Religions. ¶ Mais voyons si les grands vers à rimes croisées, pour lesquels vous vous déclarez, ont sur les grands vers à rimes plates des avantages réels qui doivent leur faire donner la préférence dans votre versification. Je vous avoue que ces avantages ne frappent point mon esprit, et que je n'y découvre, au contraire, qu'une perte réelle pour nos plaisirs. » Moniseau, « Lettre sur la versification de la tragédie de *Tancredé* », *L'Année littéraire*, t. VIII (décembre 1760), éd. É.-C. Fréron et L.-M.-S. Fréron, Amsterdam et Paris, chez M. Lambert, « lettre X », p. 237-238.

leur message. Pour les propagateurs de la philosophie qui éclairent des gens, cet obstacle est plus qu'un handicap, c'est une blessure mortelle. C'est pourquoi le patriarche de Ferney considérait la loi de la rime comme un obstacle à la mission des auteurs.

2. L'importance de la rime

1) La polémique entre Voltaire et les deux auteurs

Comme nous l'avons vérifié dans la section précédente, Voltaire s'opposait à la règle intransigeante de la rime. En 1744, notre poète prend de nouveau conscience de cette difficulté : « L'art d'être éloquent en vers est de tous les arts le plus difficile et le plus rare. » (*Méropé*, « Lettre au marquis Maffei », *OC*, t. 17, p. 219). Toutefois, ce qui est le plus important, c'est qu'il pensait toujours que surmonter cette sévérité était justement la mission digne d'un vrai dramaturge. Celui-ci doit bien transmettre son idée aux gens malgré la contrainte de la rime. Voltaire s'explique : « il faut posséder parfaitement sa langue, ne se servir jamais que du mot propre, n'être ni ampoulé, ni faible, ni commun, ni trop singulier. » (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Atrée* », *OC*, t. 56A, p. 301 ; nous soulignons). Voltaire se plaint que la règle de la rime empêche les auteurs de choisir un mot convenable à leur pensée, mais quiconque veut être poète doit surmonter cette difficulté. De plus, notre auteur répète : « [il faut] parler sa langue avec autant de pureté que dans la prose la plus châtiée, sans que la contrainte de la rime paraisse gêner les pensées » (*Commentaires sur Corneille*, « Préface de *Médée* », *OC*, t. 54, p. 13). Certes il connaissait suffisamment la grande difficulté de créer les vers rimés. Cependant, même s'il était très difficile de les composer, ces poèmes étaient absolument nécessaires à la tragédie. À propos de la dureté de la rime, Voltaire fait mention de la différence entre le tragique et le comique : « Ménandre pouvait à toute force s'exprimer ainsi, parce que des vers de comédie ne sont pas les plus difficiles ; mais, dans l'art tragique, la difficulté est presque insurmontable ; du moins chez nous. » (*Don Pèdre*, « Fragment du discours historique et critique », *OC*, t. 52, p. 119). Dans cette opinion aussi nous pouvons constater l'image qu'il se fait et en vertu de laquelle il considère la tragédie supérieure à la comédie. Toutefois, selon lui le style du tragique requiert des efforts auxquels presque aucun auteur ne peut consentir. Voltaire explique la difficulté d'écrire des vers de la tragédie en comparaison avec d'autres

genres : « Si on doit proportionner son estime aux difficultés vaincues, il est certainement plus difficile de faire une tragédie qu'une ode. Les cantiques d'*Athalie* et d'*Esther* sont ce que nous avons de meilleur en ce genre » (*Éloge de M. de Crébillon*, « Digression sur ce qui se passa entre les représentations d'*Électre* et de *Rhadamist[h]e* », *OC*, t. 56A, p. 311-312). En réalité, ces poésies de Racine ne sont pas en alexandrins, mais elles sont quand même estimées relever de la meilleure poésie, parce qu'elles ont vaincu la sévérité de la règle. Les poésies de la tragédie, qui ont surmonté l'obstacle, sont d'autant plus admirables que leur composition est très difficile. C'est-à-dire que dans l'exposé de cette opinion, Voltaire insiste sur la relation nécessaire du tragique avec les vers. Il prône l'importance de ce lien : « Si on s'avise de faire des tragédies en vers blancs [...], la tragédie est perdue. Dès que vous ôtez la difficulté, vous ôtez le mérite. » (*Jules César*, « Avertissement du traducteur », *M*, t. 7, p. 437). Les vers sont la vie de la tragédie. Même deux mois avant sa mort, Voltaire répète la même opinion sur les relations entre le tragique et les vers blancs : « Les vers blancs n'ont été inventés que par la paresse et l'impuissance de faire des vers rimés, comme le célèbre Pope me l'a avoué vingt fois. Insérer dans une tragédie des scènes entières en prose, c'est l'aveu d'une impuissance encore plus honteuse. » (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 111). Aussi, si des poètes ne composent pas leurs tragédies en vers, ces pièces n'ont plus le droit d'être appelées tragédies. Et un tel attachement extrême de Voltaire pour les relations entre la pièce tragique et les vers le conduira d'abord à la polémique avec La Motte et ensuite à Mme de Montagu. Nous allons les regarder pour comprendre l'importance de la rime chez notre dramaturge.

a) La tragédie en prose de La Motte

En 1730 La Motte a fait concurrence au Voltaire et a créé *Œdipe* en prose. De là, comme dans le cas de la discussion animée sur l'unité d'action, l'antagonisme entre ces deux dramaturges recommence encore une fois¹. Notre auteur l'a immédiatement

¹ R. M. Worvill explique la position de La Motte et celle du classicisme : « He initiated a reaction against the form and function of dramatic language in neo-classical tragedy, the dominant dramatic genre of the time. Neo-classical tragedy is an example of a formal theatrical code. Its signs do not attempt to replicate the sign systems of the surrounding culture but constitute a unique theatrical code that depends for its success upon the audience's familiarity with the particular ways in which these signs are deployed. » R. M. Worvill, *op. cit.*, p. 45.

attaqué : « M. de La Motte veut absolument faire jouer son *Œdipe*¹ ». Il pousse un cri d'alarme contre cette tentative qu'il juge insensée. En 1730 Voltaire blâme à nouveau cette tragédie : « il veut encore lui [le théâtre] ôter la poésie, et nous donner des tragédies en prose. » (*Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 274). Aux yeux de notre poète, une tragédie sans vers n'appartiendrait plus au genre. De même, dans un autre ouvrage, il répète : « On a tenté de nous donner des tragédies en prose ; mais je ne crois pas que cette entreprise puisse désormais réussir » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 160). De plus, quarante ans plus tard, malgré que La Motte ne fût plus de ce monde, Voltaire se moque avec ténacité de cette action déraisonnable de son rival d'autrefois : « La Motte s'étant laissé persuader que son esprit était infiniment au-dessus de son talent pour la poésie, demanda pardon au public de s'être abaissé jusqu'à faire des vers. Il donna une ode en prose, et une tragédie en prose ; et on se moqua de lui. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 80-81). Pour Voltaire, admirateur de la tragédie classique, créer une pièce en prose était inimaginable². Sur ce point, R. M. Worvill fait mention du trait caractéristique du classicisme français : « language in neo-classical tragedy occupies a singular role for speech in a theatrical form³. » La valeur du classicisme consiste dans la versification à laquelle les auteurs précédents attachaient de l'importance.

Voltaire a critiqué La Motte : il est indubitable que celui-ci a écrit *Œdipe* en prose, mais il ne prétendait pas pour autant proscrire les vers de la tragédie ! L'académicien se défend d'ailleurs :

¹ Lettre à la marquise de Bernières, 23 juillet 1725, *GC*, t. I, p. 178 [n° 173 (D243)]. Cette pièce n'a été jouée qu'une fois, le 18 mars 1726, mais dès 1724, Voltaire ironisait déjà à propos de La Motte : « J'ai renoncé à avoir de la santé comme La Motte à faire de bon vers. » Lettre à Thieriot, vers le 25 novembre 1724, *GC*, t. I, p. 164 [n° 158 (D223)].

² Mais en 1731 il parlait de La Motte tombée malade : « Un auteur qui fait des vers comme La Grange mais qui vaut assurément bien mieux est actuellement fort malade. C'est ce pauvre La Motte. » Lettre à Cideville, vers le 20 décembre 1731, *GC*, t. I, p. 308 [n° 296 (D447)]. Sept ans plus tard, Voltaire fait mention du caractère sympathique de cet académicien : « La Motte était d'un commerce infiniment doux. Je n'ai guère connu d'homme plus poli et plus attentif dans la société. Il avait toujours quelque chose d'agréable à dire. Il avait tout l'art qu'il faut pour se faire des amis et de la réputation : ses talents s'étendaient à tout ; mais ils n'étaient guère élevés au-dessus du médiocre, si vous en exceptez quelques odes. Il est devenu totalement aveugle sur la fin de sa vie ; mais il était encore fort aimable » (*Vie de Monsieur Jean-Baptiste Rousseau*, *OC*, t. 18A, p. 39).

³ R. M. Worvill, *op. cit.*, p. 46. Ce même critique nomme Dubos comme le théoricien représentatif du classicisme et trouve le trait commun dans d'Aubignac : « he [Dubos] makes no distinction between poetic language in general and the language of tragedy. [...] Dubos's account of the "poésie du style" corresponds exactly with the role attributed to language in d'Aubignac's famous treatise of neo-classical theory, *La Pratique du théâtre*. » *Ibid.*, p. 47.

Vous dites que je veux proscrire la poésie du théâtre, et que je veux donner des tragédies en prose. Est-ce donc proscrire la poésie du théâtre de n'en admettre que ce que Racine s'en est permis, et d'en retrancher seulement les expressions épiques qui feraient dégénérer les personnages en poètes de profession ? Est-ce vouloir donner des tragédies en prose que de conjecturer seulement qu'elles pourraient plaire, et de n'en oser donner une toute faite ? Je ne demande qu'une simple tolérance pour ceux qui, avec de grands talents pour la tragédie, n'auraient pas celui de la versification. Je ne veux rien ôter au public ; je voudrais au contraire essayer de l'enrichir. (La Motte, *Suite des réflexions sur la tragédie*, p. 742)

La Motte s'inquiète que la sévérité de la rime risque de retirer de la motivation et de freiner des vocations pour la composition des pièces, chez les jeunes gens de talent¹. À la fin, il ajoute :

Ne croyez pas, par exemple, que je vous permette la tragédie en prose, si j'en étais le maître : nous y perdriions sûrement un plaisir. Mais j'ose croire que, malgré ce plaisir de moins, quelques génies heureux pourraient nous toucher en prose, et que la plus grande vérité de l'imitation jointe à toute l'élégance que le genre comporte, nous consoleraient de l'absence des vers. (p. 742-743).

Voltaire lui aussi croit qu'il est important d'émouvoir le cœur du public par la parole, mais la différence entre lui et cet académicien consiste dans le fait d'écrire en vers ou en prose. Ainsi, bien que la critique de notre auteur contre son rival soit partielle, il semblerait plutôt qu'il ait allégué l'opinion de La Motte pour mettre en valeur l'importance de la versification, par un moyen habituel chez lui².

¹ J.-P. Perchellet tient compte de l'intention de La Motte en citant *Suite des réflexions sur la tragédie* (p. 752) : « lorsqu'il répondra directement aux attaques de Voltaire, il ne manquera pas de réaffirmer, pragmatique : "Puisque les vers nous plaisent, malgré ce qu'il en coûte souvent à la justesse et aux convenances, je n'ai garde de les proscrire ; et sans examiner davantage d'où peut naître le plaisir qu'ils nous font, [...] il me suffit que les vers plaisent pour ne pas souhaiter qu'on s'en prive." ¶ En fait, tout ce que désire La Motte, c'est qu'on ne juge pas ridicule la prétention de certains auteurs à tenter des tragédies en prose, exigence bien modeste en vérité et dont on s'étonne qu'elle n'ait pas été comprise. » J.-P. Perchellet, « Houdar de La Motte et la querelle de l'alexandrin », *Tragédies tardives, op. cit.*, p. 48.

² À propos de la tragédie en prose, Diderot s'explique : « Quelle différence entre le versificateur et lui [le poète qui écrit la tragédie en prose] ! Cependant ne croyez pas que je méprise le premier ; son talent est rare. Mais si vous faites du versificateur un Apollon, le poète sera pour moi un Hercule. Or, supposez une lyre à la main d'Hercule, et vous n'en ferez pas un Apollon. Appuyez un Apollon sur une massue, jetez sur ses épaules la peau du lion de Némée, et vous n'en ferez pas un Hercule. ¶ D'où l'on voit qu'une tragédie en prose est tout autant un poème qu'une tragédie en vers ». D. Diderot, *De La Poésie dramatique*, in *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, 1996, sect. X, p. 1299.

b) L'inutilité de la rime chez La Motte et Mme Montagu

Nous avons constaté la différence de l'idée sur la tragédie en vers et celle en prose chez Voltaire et La Motte, mais leur polémique ne s'arrête pas là. Le sujet de discussion passe au problème de la rime en la mesure elle-même. La Motte a un doute à l'égard de la versification : « Mais qu'est-ce que ce prétendu mérite que nous mettons à si haut prix ? Le vain mérite de la difficulté. Extravagance de la part de ceux qui imposent ce joug, et de la part de ceux qui le reçoivent, travail également frivole et pénible. » (La Motte, *Comparaison de la première scène de Mithridate*, in *Textes critiques : Les raisons du sentiment*, op. cit., p. 693). Il pense qu'il n'est pas nécessaire que des poètes s'obstinent à être esclaves de cette règle sévère qui exige tant d'efforts. Aux yeux de cet académicien, ce labeur n'est que la satisfaction d'avoir surmonté la difficulté et ces efforts ne sont pas toujours récompensés. Contrairement à La Motte, Voltaire souligne les relations intimes entre la rime et la valeur : « Il [La Motte] ne songe pas que le grand mérite des vers est qu'ils soient aussi naturels, aussi corrects que la prose. C'est cette extrême difficulté surmontée qui charme les connaisseurs. Réduisez les vers en prose ; il n'y a plus ni mérite ni plaisir. » (Voltaire, *Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 279 [var.]). Certes, écrire des vers rimés est très difficile, mais ceux-là seuls, qui ont pu surmonter ces peines, peuvent conquérir des gens. Malgré l'ardeur de Voltaire à défendre la rime, afin de prouver le désavantage des vers, La Motte enseigne ironiquement la façon de rimer à un écrivain qui aurait entrepris de rédiger une bonne tragédie en prose :

[...] votre ouvrage n'est qu'ébauché. Voulez-vous lui donner une beauté immortelle et vraiment sublime ? Réduisez toutes vos pensées sous une mesure uniforme. Renfermez tous les membres de vos phrases en douze syllabes, en leur ménageant encore un repos au milieu des douze. Surtout, quand vous aurez terminé une de ces mesures par un mot d'une certaine désinence, terminez aussi la suivante par une désinence pareille. (La Motte, *Comparaison de la première scène de Mithridate*, p. 693).

D'abord, pour mettre cet auteur dans l'embarras, La Motte énumère la manière de l'alexandrin en insistant sur la complexité de sa règle. Ensuite, il explique le sens de l'expression : « Mais ne changez rien à vos tours ni à vos expressions, puisqu'elles sont bonnes ; n'y ajoutez, n'en diminuez rien, puisqu'elles sont précises. » (p. 693). Cet académicien critique l'uniformisation monotone et le manque d'originalité qui sont

causés par l'obstination excessive à vouloir se conformer à la rime. Comme nous l'avons déjà regardé dans son opposition à l'unité d'action, La Motte demande la multiplicité de l'expression et le changement du terme sous l'aspect de la versification. Enfin, l'adversaire de Voltaire conclut ainsi :

Ne conçoit-on rien de si ridicule qu'une pareille proposition ? Mais que va devenir l'homme à qui on l'a faite, s'il veut bien s'y soumettre ? Il n'a plus rien à penser. Tout l'esprit qui doit être dans son ouvrage est déjà trouvé. Il ne lui reste plus à exercer qu'un travail mécanique et méprisable : il va tourner ses mots de toutes les façons, pour y découvrir quelques rimes, ou pour les faire plier sous la mesure prescrite. (p. 693 ; nous soulignons).

La Motte considère cette règle sévère, qui empêche les auteurs de composer les poèmes à leur guise, d'un « travail mécanique et méprisable » que La Faye l'appelait à l'origine¹. Voltaire aussi critiquait effectivement la sévérité de la rime qui conduit les poètes à sacrifier leur pensée, mais il s'oppose fermement à cette définition que La Motte établit à propos de la rime : « Quand donc M. de La Motte appelle la versification “un travail mécanique et ridicule”, c'est charger de ce ridicule, non seulement tous nos grands poètes, mais tous ceux de l'antiquité. » (Voltaire, *Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 278). Aux yeux de Voltaire la position de La Motte était d'autant plus inexcusable qu'elle représentait un affront à l'égard des grands dramaturges anciens et classiques². Notre poète ne cesse pas de le blâmer d'avoir avili les grands auteurs et tâche de défendre ces maîtres : « puisque M. de La Motte veut établir des règles toutes contraires à celles qui ont guidé nos grands maîtres, il est juste de défendre ces anciennes lois, non pas parce qu'elles sont anciennes, mais parce qu'elles sont bonnes et nécessaires » (p. 262). La nécessité de la rime ne se fonde pas sur l'autorité du passé, mais sur sa propre valeur. Avant tout, la théorie relative à la

¹ La Motte cite l'ode de La Faye : « Mais, dit-on, cet art pénible et frivole n'est qu'un exercice mécanique : l'esprit y éprouve souvent plus d'un obstacle invincible. La rime ou la mesure nous gêne ; quelquefois on recherche longtemps, mais en vain, un mot qui les accorde ensemble. Ici, la raison s'oppose à un terme ; là, le langage poétique réproche le mot propre dont la prose plus sensée se ferait honneur. » La Faye, *L'Ode de Monsieur de La Faye, mise en prose*, in La Motte, *Œuvres de Monsieur Houdar de La Motte*, t. I (2^e partie), Paris, chez Prout l'aîné, 1753, p. 551-552 ; nous soulignons.

² Quand La Motte a transcrit *Mithridate* en prose de Racine, Voltaire a critiqué son adversaire, mais J.-P. Perchellet explique le sentiment de cet académicien à l'égard de notre auteur ; « Ce qu'il reproche à l'auteur des *Discours* [Voltaire], c'est peut-être, avant tout, de l'avoir devancé dans sa volonté de renouveler le genre tragique, c'est peut-être d'avoir osé transcrire en prose la première scène de *Mithridate* et donc d'avoir démystifié le dieu Racine que La Motte considère pourtant comme le premier de tous les tragiques ! » J.-P. Perchellet, *op. cit.*, p. 50.

tragédie de Voltaire se base sur celle de ces excellents auteurs, aussi juge-t-il la parole de cet académicien comme un blâme contre lui-même. Il se sent humilié par La Motte.

De plus, dans les dernières années de sa vie, Voltaire commence à discuter de l'essence de la rime avec Mme Montagu qui a déprécié, comme La Motte, le mérite qu'il y a à surmonter la difficulté de sa règle. Notre vieil auteur réfute cette intervenante anglaise au débat : « Mme Montagu compte pour rien cette difficulté surmontée. Mais, madame oubliez-vous qu'il n'y a jamais eu sur la terre aucun art, aucun amusement même où le prix ne fût attaché à la difficulté ? » (Voltaire, *Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 110). Notre auteur souligne les relations entre la difficulté à vaincre l'obstacle et le plaisir de le surmonter. Ensuite, en citant concrètement quelques jeux, il essaye de rallier Mme Montagu à sa propre façon plaisante :

Ne cherchait-on pas dans la plus haute antiquité à rendre difficile l'explication de ces énigmes que les rois se proposaient les uns aux autres ? N'y a-t-il pas eu de très grandes difficultés à vaincre dans tous les jeux de la Grèce, depuis le disque jusqu'à la course des chars ? Nos tournois, nos carrousels étaient-ils si faciles ? Que dis-je ? aujourd'hui dans la molle oisiveté où tous les grands perdent leurs journées depuis Pétersbourg [*sic*] jusqu'à Madrid, le seul attrait que les piques dans leurs misérables jeux de cartes, ce n'est-ce pas la difficulté de la combinaison, sans quoi leur âme languirait assoupie ? (p. 110-111).

Afin de faire reconnaître à cette critique anglaise le bien-fondé de son opinion, Voltaire affirme que l'essence de tous les jeux consiste à surmonter la difficulté. Toutefois, enfin il explique une autre raison de la valeur de la rime : « Il est donc bien étrange, et j'ose dire bien barbare, de vouloir ôter à la poésie ce qui la distingue du discours ordinaire. » (p. 111). Pour différencier le poème de la phrase commune, il faut aux poètes l'existence de la rime dont la règle rend cette conquête très difficile pour eux. Au reste, chez Voltaire il y avait encore une autre raison à justifier la nécessité des vers rimés. Il s'explique dans le même texte :

Il est bien certain que les Grecs ne placèrent les Muses sur le haut du Parnasse que pour marquer le mérite et le plaisir de pouvoir aborder jusqu'à elles à travers des obstacles. Ne supprimez donc point ces obstacles, Madame ; laissez subsister les barrières qui séparent la bonne compagnie des vendeurs d'orviétan et de leurs gilles. Souffrez que Pope imite les véritables génies italiens, les Arioste, les Tasse, qui se sont soumis à la gêne de la rime pour la vaincre. (p. 111).

La rime existe aussi afin de distinguer le poème excellent de celui qui est banal. C'est-à-dire que si tout le monde pouvait surmonter facilement cet obstacle, il n'y aurait plus aucun mérite. Voltaire pense toujours que plus des auteurs sont grands, plus ils doivent affronter courageusement des obstacles sans les redouter¹. En dépit de cette conviction, Mme Montagu n'infléchit pas son avis et s'obstine à critiquer la versification française :

Un Critique Français [Voltaire] nous apprend ; que le grand plaisir des spectateurs vient de la réflexion qu'ils font sur la difficulté de rimer dans leur langue. En ce cas il est évident que ni l'Auteur ni l'auditoire n'ont pour objet les vraies perfections du Drame. [...] Nous avons déjà observé que plus l'attention se détourne du Théâtre vers le Poète, moins on est touché de la représentation. (Mme Montagu, *Apologie de Shakespeare*, p. 37-38).

Elle prétend que l'ardeur excessive à la versification conduit les poètes à négliger le plaisir du théâtre. Pour elle, l'essence de la tragédie consiste dans la représentation des événements, non pas dans la versification. Et elle conclut :

[...] ainsi si la difficulté de la rime, et sa différence sensible avec le discours ordinaire, ne font que mettre l'art et l'Artiste continuellement sous les yeux, les compositions de ce genre ne peuvent jamais avoir le mérite qui est propre au Drame, mérite qui consiste à représenter certains personnages et certains événements. (p. 38).

En somme, la différence qui existe entre cette dame et Voltaire, c'est que dans la tragédie elle accorde de l'importance au spectacle, tandis que notre auteur en accorde aux vers pour toucher le cœur des gens. Mais le patriarche de Ferney reste fidèle à ses principes. Encore une fois, il tâche de faire reconnaître à Mme Montagu la faute de son idée en alléguant le souvenir de Frédéric II à qui les vers de Racine ont inspiré les sentiments attendrissants : « J'ai vu le roi de Prusse attendri à une simple lecture de *Bérénice*, qu'on faisait devant lui, en prononçant les vers comme on doit les prononcer, ce qui est bien rare. Quel charme tira des larmes des yeux de ce héros philosophe ? la seule magie du style de ce vrai poète. » (Voltaire, *Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 107). Il ne s'agit plus d'attendrir le cœur du public à l'aide

¹ Comme la marque qui montre que Voltaire donnait toujours de l'importance au vers, il prétend l'appliquer même à la comédie même en comparant les pièces des auteurs d'Antiquité avec celles de ses contemporains : « Je demanderai seulement pourquoi les Grecs et les Romains firent toutes leurs comédies en vers, et pourquoi les modernes ne les font souvent qu'en prose ? N'est-ce point que l'un est beaucoup plus aisé que l'autre, et que les hommes en tout genre veulent réussir sans beaucoup de travail ? Fénelon fit son *Télémaque* en prose, parce qu'il ne pouvait le faire en vers. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 80).

du spectacle. En réalité, il y a trente ans, Voltaire disait directement au roi de Prusse : « Je n'ai guère vu la terreur et la pitié, soutenues de la magnificence du spectacle, faire un plus grand effet. Sans la crainte et sans la pitié, point de tragédies¹ ». Chez notre poète, c'est justement l'efficacité la plus importante de la versification de la tragédie sans l'aide du spectacle. Et notre poète insiste sur l'attendrissement qu'il a conçu, lorsque lui-même aussi a lu la pièce de Racine :

Je vous le dis, les yeux encore mouillés des larmes d'admiration et d'attendrissement que la centième lecture d'*Iphigénie* vient de m'arracher.

Je dois ajouter à cet extrême mérite d'émouvoir pendant cinq actes, le mérite plus rare et moins senti de vaincre pendant cinq actes la difficulté de la rime et de la mesure, au point de ne pas laisser échapper une seule ligne, un seul mot qui sente la moindre gêne, quoiqu'on ait été continuellement gêné. C'est à ce coin que sont marqués le peu de bons vers que nous avons dans notre langue. (Voltaire, *Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 109-110).

Même si les auteurs ne recourent pas à l'effet de la mise en scène, il leur suffit de poèmes pour faire couler les larmes des hommes. Autrement dit, cet art revêt le plus grand mérite dans la mesure où seuls des auteurs qui ont surmonté la règle exigeante de la rime, peuvent se donner comme émules de Racine. Son disciple n'épargne pas les louanges adressées à son maître : « c'est ce véritablement grand homme qui nous enseigna, par son exemple, l'art difficile de s'exprimer toujours naturellement, malgré la gêne prodigieuse de la rime ; de faire parler le cœur avec esprit sans la moindre ombre d'affectation » (p. 98-99). À la fin, il répète de nouveau le mérite de son maître : « Ceux qui connaissent les difficultés extrêmes, et la délicatesse de la langue française, voudront toujours lire et entendre les vers de cet homme inimitable » (p. 108). Pour Voltaire, les vers de Racine étaient admirables ainsi que mémorables pour l'histoire de la poésie française.

¹ Lettre à Frédéric II, 17 mars 1749, *GC*, t. III, p. 32 [n° 2425 (D3893)]. Corneille mentionnait la crainte inspirée par les vers qui décrivent la scène où Œdipe perd la vue par ses mains, mais Voltaire ironise sur cet avis : « Cette éloquente description réussirait sans doute beaucoup, si elle était de ce style mâle et terrible, et en même temps pur et exacte, qui caractérise Sophocle. » (*Commentaires sur Corneille*, « Œdipe – Avis de Corneille au lecteur », *OC*, t. 55, p. 799). Cf. « cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés dont le sang distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames qui composent la plus belle partie de notre auditoire, et dont le dégoût attire aisément la censure de ceux qui les accompagnent » (P. Corneille, t. III, *Œdipe*, « Au lecteur », p. 18-19).

2) Les belles poésies harmonieuses

Comme nous l'avons déjà constaté, Voltaire se plaignait de la sévérité de la règle du mètre qui devient souvent l'obstacle à la communication des messages des poètes. Néanmoins, il a définitivement insisté sur la nécessité de la versification en se disputant avec La Motte et Mme Montagu. Et si nous examinons les idées de notre auteur sur l'impératif de la rime sous un autre aspect, nous trouverons deux éléments indispensables aux vers. Ces deux composantes concernent intimement l'idée de Voltaire sur les relations entre l'éducation et la versification.

a) L'harmonie

i) L'harmonie et la musicalité

Bien que Voltaire ait suffisamment bien connu une grande difficulté de surmonter la règle sévère de la rime, pourquoi continuait-il à insister sur l'importance de la mesure ? Nous voulons examiner cette raison qui nous conduit à comprendre les éléments indispensables à l'art du vers selon lui. Cependant, nous devons encore une fois voir la polémique entre Voltaire et La Motte. À propos des rapports entre la poésie étrangère et la rime, l'adversaire de notre auteur s'était déjà expliqué :

Ce qui me fait croire surtout que la rime n'est pas si naturelle qu'on le pense, c'est que les hommes s'en sont avisés bien tard. Les Grecs ni les Latins ne l'ont connue et depuis qu'elle est découverte quelques peuples s'en sont désabusés en partie. Les Italiens font des vers sans rime ; les Anglais en font aussi, Milton, leur Homère, n'en a pas employé d'autres et on dit qu'ils regardent une comédie rimée comme un vrai monstre. Si nous ne sommes pas encore si avancés, ne désespérons de rien ; laissons faire au temps et à la raison. (La Motte, *Sur L'Ode de M. de La Faye*, in *Textes critiques : Les raisons du sentiment*, op. cit., p. 716).

Il prétendait que les étrangers n'écrivaient pas leurs tragédies en vers rimés. Voltaire aussi admet provisoirement cette idée, mais il met tout de suite l'accent sur l'importance de la versification chez les étrangers : « "Mais", dit-il, "nos voisins ne riment point dans leurs tragédies." Cela est vrai, mais ces pièces sont en vers, parce qu'il faut de l'harmonie à tous les peuples de la terre. Il ne s'agit donc plus que de savoir si nos vers doivent être rimés ou non. » (Voltaire, *Œdipe*, « Préface », OC, t. 1A, p. 279 ; nous soulignons). Même si les poésies des auteurs étrangers n'étaient pas rimées, elles sont écrites en vers. Car ils veulent se donner l'harmonie qui peut charmer

tout le monde. Aux yeux de Voltaire, La Motte ne comprend pas l'importance de l'harmonie dans les vers. Contrairement à cet académicien, notre poète loue l'attitude de Favières, auteur dramatique et conseiller au parlement de Paris : « surtout je vois que vous êtes fidèle à l'harmonie sans laquelle il n'y a jamais de poésie¹. » La versification est indispensable à l'existence de l'harmonie. C'est la définition de la poésie chez Voltaire. Pour lui, ce mot d'« harmonie » est un facteur primordial dans l'idée qu'il se fait de la versification. C'est la raison pour laquelle il regardait la rime indispensable aux vers français. Afin de conduire La Motte à modifier son idée, Voltaire souligne ce lien intime entre des écrivains du classicisme et le mesure :

MM. Corneille et Racine ont employé la rime ; craignons que, si nous voulons ouvrir une autre carrière, ce ne soit plutôt par l'impuissance de marcher dans celle de ces grands hommes, que par le désir de la nouveauté. Les Italiens et les Anglais peuvent se passer de rime, parce que leur langue a des inversions, et leur poésie mille libertés qui nous manquent. Chaque langue a son génie déterminé par la nature de la construction de ses phrases, par la fréquence de ses voyelles ou de ses consonnes, ses inversions, ses verbes auxiliaires, etc. (*Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 279-280).

Voltaire sait suffisamment qu'il n'est pas nécessaire que les nations italienne et anglaise riment grâce à leurs grammaires particulières. Cependant, au contraire de ces langages étrangers, il n'est pas permis aux Français de ne pas écrire leurs vers sans rime. La règle du langage exige la rime dans la poésie française. Chaque nation doit écrire sa poésie en obéissant au principe de sa langue². Il s'ensuit qu'en France des poètes incapables de bien rimer dans leurs poèmes, sont regardés comme des rimailleurs dépourvus de talent. Avant tout, ce qui est le plus important, c'est que lorsque les poèmes français manquent de rime, l'harmonie n'existe plus chez eux. À la fin, dans le but d'enseigner à cet académicien l'importance des relations entre la rime et cet élément, il s'exprime par une description pittoresque : « Comment n'a-t-il [La Motte] pas senti, que comme la gêne de la mesure des vers produit une harmonie agréable à l'oreille, ainsi cette prison où l'eau coule renfermée produit un jet d'eau qui plaît à la vue ? » (*Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 283 ; nous soulignons). En critiquant l'incompréhension de La Motte, Voltaire affirme que les vers, qui ont été composés selon des règles sévères, sont toujours suivis de l'harmonie, qui sonne

¹ Lettre à Favières, 4 mars 1731, *GC*, t. I, p. 267 [n° 266 (D405)].

² À propos de la particularité du langage de chaque nation, voir E. B. de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, éd. C. Porset, Auvers-sur-Oise, Galilée, 1973, 2^e partie, 1^{ère} sect., chap. 15, p. 259-267.

agréablement à l'ouïe¹. Vingt ans plus tard, il explique l'effet que l'harmonie procure à l'oreille :

Les termes pittoresques et cette imagination dans l'expression sans laquelle le vers tombe en langueur, soutiendront Homère et Sophocle dans tous les temps, et charmeront toujours les amateurs de la langue dans laquelle ces grands hommes ont écrit. Ce mérite si rare de la beauté de l'élocution est, selon Quintilien, comme une musique harmonieuse qui charme les oreilles délicates. (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 589-590 ; nous soulignons).

L'harmonie correspond à la cristallisation comblée de paroles d'éclat, et de la source qui excite l'image. Ces éléments peuvent donner une sonorité douce à la sensation auditive, comme la musique. C'est-à-dire que l'harmonie consiste dans les relations intimes entre l'oreille et le son. Si les vers manquent ce lien, ils perdent leur raison d'être. Ainsi, les vers possédant l'harmonie d'Homère et de Sophocle étaient idéaux pour Voltaire. Mais M. Mat-Hasquin souligne surtout la préférence voltairienne pour les vers de l'auteur de l'*Illiade* : « Il [Voltaire] apprécie aussi l'“harmonie charmante” de ses vers [d'Homère] écrits dans une langue musicale par excellence et notamment le beau discours de Priam à Achille » (M. Mat-Hasquin, p. 108). Notre poète considérait comme les plus harmonieux, les vers de l'échange entre le roi de Troie et le guerrier de Thessalie à propos de la remise d'Hector². De plus, Voltaire insiste sur l'importance de

¹ Sénèque exprimait cette idée en citant Cléanthe, philosophe grec qui était le chef du stoïcisme : « Car, comme disait Cléanthe, ¶ “de même que notre souffle rend un son plus éclatant, lorsqu'il circule tout du long de l'étroit canal d'une trompette d'où il jaillit enfin par un plus large orifice, ainsi la rigoureuse contrainte du vers confère à la pensée plus d'éclat.” ¶ Les mêmes choses sont plus distraitement écoutées, moins frappantes, tant que la prose les exprime ; quand le rythme s'y ajoute et qu'une noble pensée est astreinte à la régularité d'un mètre précis, la même pensée devenue sentence se dégage comme brandie d'un bras déployé. » Sénèque, *Lettres à Lucilius*, t. IV, « Livres XIV-XVIII », 6^e tirage, éd. F. Préchac et trad. H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 2003 (1962), liv. XVII-XVIII, « Lettre 108 : 10 », p. 180. De même, Montaigne cite la même pensée de Cléanthe : « tout ainsi que la voix contrainte dans l'étroit canal d'une trompette sort plus aiguë et plus forte : ainsi me semble-t-il que la sentence pressée aux pieds nombreux de la poésie, s'élançe bien plus brusquement, et me fiert d'une plus vive secousse. » M. de Montaigne, *Les Essais*, éd. J. Balsamo, M. Magnien et C. Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, liv. I, chap. 25, p. 150-151.

² M. Mat-Hasquin fait remarquer l'appréciation de Voltaire à l'égard de l'abondance de l'imagination trouvée dans les vers homériques en comparaison de ceux de Virgile : « Il [Voltaire] en premier lieu l'imagination d'Homère, l'“essence” même de l'art du poète aux yeux de Voltaire. Son grand mérite est d'avoir été une “peinture sublime” et dans ce domaine il est même supérieur à Virgile. » (M. Mat-Hasquin, p. 108). De plus, cette critique répète plusieurs fois que la louange continue de Voltaire pour les vers homériques provient d'harmonie et d'imagination : « Grâce à son génie musical et pictural [d'Homère], il sut exploiter toutes les possibilités d'une langue naturellement harmonieuse et prodigua des images frappantes qui séduisent l'imagination » (p. 112) ; « il [Voltaire] ne cessera d'admirer l'harmonie des vers d'Homère et la fertilité de son imagination avec la même intention que celle qui lui

la musicalité dans la poésie en citant des auteurs grec et latin : « ce fut pour la musique que Sapho les [les vers de cinq pieds à deux hémistiches égaux] inventa chez les Grecs, et qu'Horace les imita quelquefois, lorsque le chant était joint à la poésie, selon sa première institution. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Hémistiche », *M*, t. 19 [1897], p. 330). Sapho a donné la mesure au poème pour produire de la musique et Horace a obéi aux contraintes de l'auteur grec lors que la musicalité était nécessaire. Certes, ici, Voltaire ne parle pas en terme d'« harmonie », mais c'est l'harmonie qui offre aux vers la musique, comme nous l'avons vu ci-dessus. Ensuite, constatons combien Voltaire attachait de l'importance à l'harmonie des vers rimés.

ii) L'harmonie et la poésie grecque

Quand Voltaire a recomposé la *Mariamne* en 1725, il avait déjà insisté sur la nécessité des vers harmonieux dans la tragédie : « Tout ouvrage en vers, quelque beau qu'il soit d'ailleurs, sera nécessairement ennuyeux, si tous les vers ne sont pas pleins de force et d'harmonie, si on n'y trouve une élégance continue, si la pièce n'a point ce charme inexprimable de la poésie, que le génie seul peut donner¹ » (*Hérode et Mariamne*, « Préface », *OC*, t. 3C, p. 187). Ici, notre poète prône non seulement l'importance de l'accord, mais aussi celui de la puissance et celui de la délicatesse dans la versification. Même si la pièce était superbement écrite, à moins qu'elle n'ait ces éléments, elle conduit les publics à éprouver de l'ennui. Avant tout, il rattachait l'harmonie à la poésie grecque en 1719 :

Je ne suis point étonné que malgré tant d'imperfections Sophocle ait surpris l'admiration de son siècle. L'harmonie de ses vers, et le pathétique qui règne dans son style, ont pu séduire les Athéniens, qui avec tout leur esprit et toute leur politesse, ne pouvaient avoir une

dicte les éloges qu'il décerne à Sophocle et à Euripide » (p. 112) ; « Simplement, il [Voltaire] offre en modère à ses contemporains l'harmonie des vers et la splendeur des images homériques dans l'espoir de faire renaître en France la véritable poésie » (p. 113).

¹ À propos de la force et du raffinement qui sont produits grâce aux vers rimés, Voltaire critique l'opinion de La Motte qui souligne le mérite de la prose : « M. de La Motte prétend qu'au moins une scène de tragédie mise en prose ne perd rien de sa grâce ni de sa force. » (*Edipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 279). De même, dans le discours de réception à l'Académie de 1746, Voltaire remarque la puissance de l'écriture en vers en citant les vers de Boileau suivants (Boileau, *L'Art poétique*, ch. I, v. 131-133) : « Enfin Malherbe vint, et le premier en France / Fit sentir dans les vers une juste cadence : / D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir. » (*Discours de réception à l'Académie*, *OC*, t. 30A, p. 27). Cependant, notre poète dément tout de suite que Malherbe ait été le premier à insister sur la force de la versification française (p. 27-28).

juste idée de la perfection d'un art qui était encore dans son enfance.
(*Lettres sur Œdipe*, « 3^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 349).

Il est indéniable que les vers de Sophocle ont beaucoup de fautes, mais comme il y a l'harmonie dans ses poésies, les cœurs des Grecs ont suffisamment été charmés¹. Autrement dit, l'accord a la fonction de dissimuler le défaut de la versification et de toucher l'âme des gens. Trente ans plus tard, il répète l'importance de l'harmonie en décrivant Nicolas de Malézieu, chef des Conseils du duc du Maine : « Il prenait quelquefois devant V. A. S. un Sophocle, un Euripide ; il traduisait sur le champ en français une de leurs tragédies. L'admiration, l'enthousiasme dont il était saisi, lui inspiraient des expressions qui répondaient à la mâle et harmonieuse énergie des vers grecs » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 397-398). Voltaire souligne que les vers grecs possédaient harmonie et vigueur. Pour lui le théâtre grec est rempli de force non seulement dans le domaine de la dramaturgie, mais aussi dans celui de la versification. Toutefois, il semble que Voltaire attache plus d'importance à l'harmonie qu'à la puissance dans la poésie grecque. De ce point de vue, il compare Sophocle avec Euripide : « Sophocle est au-dessus de lui [Euripide] par la grandeur, par la majesté, par la pureté du style, et par l'harmonie. C'est ce que le savant et judicieux abbé du Bos appelle la poésie de style. » (*Dissertation sur les Électre*, *OC*, t. 31A, p. 589)². En employant le terme de Dubos, Voltaire attache plus de prix à Sophocle qu'à Euripide grâce à son style qui est rempli d'harmonie³. Néanmoins,

¹ M. Mat-Hasquin fait mention du jugement des auteurs du dix-huitième siècle sur des vers grecs : « Comme le dix-septième siècle, il [le dix-huitième siècle] loue "l'équilibre, la mesure, l'harmonie, la décence" de Sophocle, admire en Euripide le dramaturge "un peu philosophe", mais blâme la barbarie d'Eschyle. » (M. Mat-Hasquin, p. 43).

² À propos de la « poésie de style », Dubos définit ainsi : « La Poésie du style consiste à prêter des sentiments intéressants à tout ce qu'on fait parler comme à exprimer par des figures, et à présenter sous des images capables de nous émouvoir, ce qui ne nous toucherait pas s'il était dit simplement en style prosaïque. ¶ Ces premières idées qui naissent dans l'âme lorsqu'elle reçoit une affection vive et qu'on appelle communément *des sentiments*, touchent toujours, bien qu'ils soient exprimés dans les termes les plus simples. Ils parlent le langage du cœur. » (J.-B. Dubos, *Réflexions critiques*, t. I, sect. XXXIII, p. 153). Relativement à l'opinion de Dubos, Voltaire aussi insiste sur l'importance des personnages et de la tragédie écrite en vers en citant Aristote : « On a beaucoup et trop écrit depuis Aristote sur la tragédie. Les deux grandes règles sont que les personnages intéressent, et que les vers soient bons ; [...]. Écrire en vers pour les faire mauvais est la plus haute de toutes les sottises. » (*Don Pèdre*, « Fragment du discours historique et critique », *OC*, t. 52, p. 119).

³ Effectivement, en 1719 le jeune Voltaire appréciait beaucoup plus Euripide que Sophocle : « Euripide surtout, qui me paraît si supérieur à Sophocle, et qui serait le plus grand des poètes s'il était né dans un temps plus éclairé, a laissé des ouvrages qui décèlent génie parfait malgré les imperfections de ses tragédies. » (*Lettres sur Œdipe*, « 3^e lettre », *OC*, t. 1A, p. 350). À propos du changement de l'appréciation ultérieure de Voltaire à l'égard des deux auteurs grecs, M. Mat-Hasquin formule son

même si Voltaire remarquait dans son évaluation qu’Euripide était inférieur à Sophocle, il relie en fin de compte l’art de l’harmonie à la valeur de la tragédie grecque. Encore une fois, notre poète fait la comparaison entre des poètes qui ont étudié le style de la Grèce et ceux qui l’ont négligé. Il formule leur différence :

[...] parmi nous, les vrais imitateurs des anciens se sont toujours remplis de leur esprit, au point de se rendre propres leur harmonie et leur élégance continue. La raison en est, à mon gré, qu’ayant sans cesse devant les yeux ces modèles du bon goût et du style soutenu, ils se formaient peu à peu l’habitude d’écrire comme eux, tandis que les autres, sans modèles, sans règles, s’abandonnaient aux écarts d’une imagination déréglée, ou restaient dans leur stérilité. (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 592).

Voltaire respecte tellement les anciens poètes que son argumentation en paraît excessive, mais pour lui le modèle grec est indispensable pour apprendre et perfectionner la versification. Il faut donc que des dramaturges étudient de façon approfondie la technique grecque. Voltaire ne cesse pas de critiquer ceux qui négligent l’harmonie que des auteurs grecs donnaient à leurs vers : « ceux qui n’ont pu être touchés de l’harmonie d’Homère et de Sophocle ont toujours péché contre l’harmonie qui est une partie essentielle de la poésie. » (p. 611 ; nous soulignons). Dans cet avis, notre auteur loue l’accord du style de l’auteur de l’*Illiade* aussi. En même temps, Notre poète déclare que c’est l’harmonie qui est de la plus grande importance pour le vers. La critique voltairienne continue : « La même négligence qui empêche les auteurs modernes de lire les bons auteurs de l’antiquité, les empêche de travailler avec soin leurs propres ouvrages. » (p. 611). Voltaire prétend avec vigueur que des dramaturges ne doivent épargner aucun effort pour apprendre l’art de la versification grecque et polir leurs vers¹.

idée : « si, dans les *Lettres sur Œdipe*, Euripide représente le sommet de la courbe ascendante, par la suite, “plus de maturité de goût” et la traduction de Brumoy [de 1730] amènent Voltaire à placer Sophocle au-dessus d’Euripide. » (M. Mat-Hasquin, p. 147). Voir R. Naves, *op. cit.*, p. 318.

¹ Il y a vingt ans, Voltaire se lamentait déjà à propos de la situation de Paris de cette époque-là : « Jamais Virgile, ni le Tasse, ni M. Despréaux, ni M. Racine, ni M. Pope, ne se sont avisés d’écrire contre l’harmonie des vers. [...] Paris est plein de gens de bon sens, nés avec des organes insensibles à toute harmonie, pour qui de la musique n’est que du bruit, et à qui la poésie ne paraît qu’une folie ingénieuse. » (*Œdipe*, « Préface », OC, t. 1A, p. 275). Cependant, bien que Voltaire recommande aux auteurs français d’apprendre la langue grecque, en réalité lui-même lisait les ouvrages grecs traduits en français. M. Mat-Hasquin le relève : « Tenu par la nécessité de recourir à des traductions d’ailleurs peu nombreuses et insuffisantes, incapables d’apprécier lui-même le texte original, Voltaire se fait de la tragédie grecque une conception médiatisée par l’esthétique des Dacier et des Brumoy. » (M. Mat-

À la fin, Voltaire s'explique à propos des relations entre la musicalité et la langue grecque qui produisent l'harmonie dans l'expression des Grecs : « Non seulement cette langue [le grec] avait l'avantage de remplir d'un mot l'imagination ; mais chaque terme, comme on sait, avait une mélodie, et charmait l'oreille, tandis qu'il étalait à l'esprit de grandes peintures. » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 397-398). Dans cette opinion, notre auteur n'emploie pas le mot l'« harmonie », mais si nous tenons compte des idées voltairiennes sur cette composante que nous avons vues jusqu'ici, nous pourrions deviner que chez lui l'« harmonie » est indissociable de la « mélodie ». Ainsi, selon notre poète, l'harmonie dont sont empreintes les poésies grecques leur donne de la mélodie et réjouit les sens auditifs. C'est la définition de l'harmonie. De même, Voltaire loue la langue latine aussi dans la note du discours de réception à l'Académie en 1746. Il montre les relations entre l'harmonie et ce langage : « *La quantité dans les syllabes*. C'est de là que naît l'harmonie. Les brèves et les longues des Latins forment une vraie musique. Plus une langue approche de ce mérite, plus elle est harmonieuse. » (*Discours de réception à l'Académie*, « Note e », *OC*, t. 30A, p. 26). À cette occasion aussi, il définit l'harmonie en expliquant comment la langue latine en fournit le modèle de même que celui de la mélodie. Il s'agit du style dû à la longueur et à la brièveté des syllabes qui sont un des éléments importants pour conférer l'harmonie à la poésie¹. Puis, Voltaire pose la langue française en parallèle avec les langues latine et grecque : « Ah Madame toutes nos langues modernes sont sèches, pauvres et sans harmonie en comparaison de celles qu'ont parlé [*sic*] nos premiers maîtres les Grecs et les Romains². » Il se plaint du français caractérisé par un déficit d'harmonie en comparaison des langages grec et romain. Enfin, quand en 1775 Voltaire a dédié *Don Pèdre* à d'Alembert sous le prétexte que cette pièce avait été composée par un jeune homme, notre auteur réitère la même lamentation dans l'épître dédicatoire : « Il [Voltaire] ne se dissimulait pas [...] la difficulté encore plus grande de l'écrire en vers. Car enfin, Monsieur, les vers dans

Hasquin, p. 155). De plus, M. Mat-Hasquin s'exprime à propos des connaissances du grec ancien de Voltaire (p. 53-61).

¹ Voltaire fait l'éloge de la poésie de Racine qui est agréable aux oreilles : « *Je le vis : son aspect n'avait rien de farouche* [J. Racine, *Iphigénie*, II, 1, v. 497 (Ériphile)] : personne ne connaissait cet heureux mélange de syllabes longues et brèves, et de consonnes suivies de voyelles [...] qui le font entrer dans une oreille sensible et juste avec tant de plaisir. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 69).

² Lettre à la marquise du Deffand, 19 mai 1754, *GC*, t. IV, p. 168 [n° 3781 (D5822)].

les langues modernes étant privés de cette mesure harmonieuse des deux seules belles langues de l'antiquité » (*Don Pèdre*, « Épître dédicatoire à M. d'Alembert », *OC*, t. 52, p. 106-107). Certes, le manque d'harmonie causé par la grammaire française semble constituer une carence mortelle pour les vers français¹. Toutefois, ce qu'il ne faut pas oublier chez Voltaire, c'est l'importance qu'il attachait à produire l'harmonie d'une façon convenant à chaque langue particulière. C'est pourquoi notre poète continuait à insister sur les relations essentielles entre les poèmes français et la rime, en dépit de la pénibilité de sa règle.

iii) Le jugement de Voltaire sur les vers de Racine et de Crébillon

Dans le domaine des relations entre les vers et l'harmonie aussi, Voltaire considère constamment Racine comme celui qui a pu vaincre la difficulté de la rime. Quand des vers de son maître ont essuyé des reproches, Voltaire le défend en insistant sur l'importance des vers harmonieux :

Environs cinquante vers dans ce goût [les expressions familières] furent les armes que les ennemis de Racine tournèrent contre lui : on les parodia à la farce italienne. Des gens qui n'avaient pu faire quatre vers supportables dans leur vie ne manquèrent pas de décider dans vingt brochures que le plus éloquent, le plus exact, le plus harmonieux de nos poètes ne savait pas faire des vers tragiques. (*Les Scythes*, « Préface des éditeurs qui nous ont précédés immédiatement [désormais "Préface des éditeurs"] », *M*, t. 6, p. 273).

En se moquant des auteurs incapables de faire même quatre bons vers, notre auteur reproche qu'ils s'en prennent à un génie avec des textes qui n'ont pas besoin de beaucoup d'art en comparaison de la tragédie. À ses yeux ces conduites ne sont que la preuve de leur manque de talent et celle de leur jalousie. Et en guise d'exemple de chef-d'œuvre de vers harmonieux, Voltaire loue surtout la poésie d'*Iphigénie* de Racine (I, 1, v. 5-9 [Arcas]) :

[...] dès le premier vers je me sens intéressé et attendri ; ma curiosité est excitée par les seuls vers que prononce un simple officier d'Agamemnon, vers harmonieux, vers charmants, vers tels qu'aucun poète n'en faisait alors.

¹ Cependant, par rapport à l'*Art poétique* d'Horace, Voltaire s'explique ainsi : « Horace y parle presque toujours sur le ton libre et familier de ses autres épîtres. C'est une extrême justesse dans l'esprit, c'est un goût fin, ce sont des vers heureux et plein de sel, mais souvent sans liaison, quelquefois dépourvus d'harmonie. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 104).

À peine un faible jour vous éclaire et vous guide.
Vos yeux seuls ; et les miens sont ouverts en [dans] Aulide.
Auriez [Avez]-vous dans les airs entendus quelque bruit ?
Les vents vous auraient-ils exaucé cette nuit ?
Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.

(*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 65-66).

Racine seul peut écrire une poésie parée de l'harmonie qui est l'idéal de Voltaire¹. Celui-ci continue à faire l'éloge de ce grand homme. Quand il a composé *Les Lois de Minos* en 1773, il transmet le mérite de Racine au duc de Richelieu : « Que tous les vers soient harmonieux et bien faits : mérite absolument nécessaire, sans lequel la poésie n'est jamais qu'un monstre : mérite auquel presque aucun de nous n'a pu parvenir depuis *Athalie*. ¶ Que cet art ne soit pas aussi méprisé qu'il est noble et difficile. » (*Les Lois de Minos*, « Épître dédicatoire au duc de Richelieu », *OC*, t. 73, p. 78 ; nous soulignons). Voltaire est convaincu qu'il n'existe plus de vers dignes d'être loués sur le plan de l'harmonie comme l'avaient été ceux de Racine. Ainsi, en regrettant la disparition de ce grand auteur, son disciple souhaite sincèrement que les auteurs contemporains ainsi que ceux des générations futures admettent la valeur de ses vers harmonieux et de l'art divin dont était doué ce génie unique. Deux mois avant sa mort, Voltaire louait encore la grandeur de son maître pour indiquer à une femme

¹ Relativement aux premiers vers de la même pièce, Luneau de Boisjermain fait l'éloge de Racine en critiquant Brumoy qui a traduit l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide en 1730 : « *Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi que t'éveille. / Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille* [J. Racine, *Iphigénie*, I, 1, v. 1-2 (Agamemnon)]. ¶ Dès le premier vers, le spectateur connaît le personnage qui ouvre la scène ; cette beauté de l'art n'est pas indifférente. Euripide nomme pareillement *Agamemnon* dès le second vers ; c'est à quoi le père Brumoy n'a pas réfléchi, en traduisant *Agamemnon* par *Seigneur*. » P.-J.-F. Luneau de Boisjermain, *op. cit.*, « Remarques sur *Iphigénie en Aulide* », p. 259. De même, Voltaire aussi blâme le même traducteur des pièces grecques : « Brumoy a déguisé autant qu'il a pu ce dialogue [de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide], comme il a falsifié presque toutes les pièces qu'il a traduites » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 70). De plus, quand notre auteur a blâmé la prévention de Mme Montagu qui appréciait la traduction de Brumoy et préférait Euripide à Racine, Voltaire décrit en même temps la négligence de ce traducteur : « Elle paraît estimer beaucoup Brumoy, parce que Brumoy, en qualité de traducteur d'Euripide, semble donner au poète grec la préférence sur le poète français. Mais si elle savait que Brumoy traduit le grec très infidèlement ; si elle savait que, "vous y serez, ma fille" n'est pas dans Euripide ; si elle savait que Clytemnestre embrasse les genoux d'Achille dans la pièce grecque comme dans la française (quoique Brumoy ose supposer le contraire) ; [...] alors Mme Montagu changerait de sentiment. » (*Irène*, « Lettre de Voltaire à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 108-109). En expliquant le cours de la traduction des ouvrages grecs de dix-huitième siècle, M. Mat-Hasquin mentionne la critique de Voltaire contre Brumoy : « madame Dacier décide de traduire l'*Illiade* afin de réhabiliter Homère dans l'opinion publique : elle ne réussira qu'à inspirer à La Motte son entreprise iconoclaste. Brumoy essaie lui aussi de sauver le théâtre grec du mépris en amenant ses contemporains à davantage de relativisme historique : entreprise difficile si on la mesure aux multiples précautions oratoires et aux propos ambigus du traducteur qui continue à parler du "vrai goût" et en appelle au jugement de toutes les nations, comme le fera Voltaire. » (M. Mat-Hasquin, p. 33).

anglaise l'importance de la poésie écrite avec harmonie : « si son oreille était accoutumée à cette mélodie enchanteresse qu'on ne trouve, parmi tous les tragiques de l'Europe que chez Racine seul, alors Mme Montagu changerait de sentiment. » (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 109). Jusqu'à son trépas, Voltaire n'a jamais pu tolérer ceux qui méprisent le savoir-faire technique de Racine. Car, pour notre auteur, ce grand dramaturge seul sut composer des vers harmonieux et il regardait continuellement ce critère comme un des éléments les plus importants de la versification.

Contrairement à ce grand homme, Voltaire attaque Crébillon, objet de blâme et mauvais exemple de versificateur. Chez notre poète, l'un mérite ses louanges tandis que l'autre mérite ses critiques. En vue d'enseigner concrètement la faute de son rival, comme un mauvais exemple, notre auteur cite quelques vers de son adversaire (P. J. Crébillon, *Atrée et Thyeste*) :

Athènes éprouvera le sort le plus funeste. [I, 2, v. 17-18].
 Au milieu des horreurs du soir le plus funeste. [v. 98].
 Pour venger l'affront le plus funeste. [v. 169].
 Allez que votre bras à l'Attique funeste. [I, 3, v. 221].
 Ne comptez-vous pour rien un amour si funeste ? [I, 6, v. 381].
 Quoi tu peux t'arrêter dans ce séjour funeste. [II, 1, v. 469].
 Tes soupçons et ta haine funeste. [II, 3, v. 613].
 Puis-je encor m'étonner d'une ardeur si funeste ? [III, 1, v. 765].
 Ce billet seul contient un regret si funeste. [IV, 4, v. 1169].
 Dans un jour si funeste. [v. 1201].

Cette rime oiseuse tant de fois répétée, n'est pas la seule qui fatigue les oreilles délicates. Il y a trop de rimes en épithètes : en général, la pièce est écrite avec dureté. Les vers sont sans harmonie, la versification négligée comme la langue. (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Atrée* », *OC*, t. 56A, p. 300-301)¹.

¹ Dans notre édition, ces vers de la citation sont ci-dessous : « Athènes, trop longtemps l'asile de Thyeste, / Éprouvera bientôt le sort le plus funeste. » ; « Que dis-je ? pour venger l'affront le plus funeste » ; « Ne compte-tu pour rien un amour funeste ? » ; « Quand même tes soupçons et ta haine funeste » ; « Et je m'étonne encor d'une ardeur si funeste ! » ; « Ce billet seul contient un secret si funeste... » ; « Tout semblait réserver, dans un jour si funeste ». Voltaire ne les cite pas dans la citation précédente, mais il y a d'autres vers rimés avec la même épithète dans *Atrée et Thyeste* de son rival : « Mais pourquoi m'alarmer d'un serment si funeste ? » (I, 4, v. 249) ; « Que de tenter, seigneur, un secours si funeste ! » (II, 1, v. 446) ; « Ah ! mon choix est tout fait dans ce moment funeste » (III, 3, v. 893) ; « Courons tout préparer, et par un coup funeste » (III, 7, v. 1001) ; « C'eût été pour Atrée une perte funeste » (IV, 4, v. 1213) ; « Va périr, malheureux, mais dans ton sort funeste » (V, 4, v. 1373) ; « Quel qu'en soit le forfait, un dessein si funeste » (v. 1385) ; « Saura bien te priver d'un plaisir si funeste » (V, 6, v. 1514).

Non seulement la répétition des mêmes mots, mais aussi les rimes qui emploient les mêmes adjectifs monotones, donnent le malaise à l'ouïe et entraînent la fatigue. Ainsi, il n'existe plus l'harmonie dans ces vers modernes¹. En citant les vers de Despréaux même, Voltaire continue de relever la mauvaise façon d'utiliser les épithètes dans l'*Électre* de Crébillon :

Ah que les malheureux éprouvent de tourments ! [III, 1, v. 768].
D'Électre en ce moment faible cœur cours l'apprendre. [v. 761].
Est-ce ainsi que des dieux la suprême sagesse
Doit braver des mortels la crédule faiblesse ! [III, 5, v. 933-934].
J'ai fait peu pour Égist[h]e, et de quelque succès
Sa bonté chaque jour s'acquitte avec excès. [II, 4, v. 627-628].
Ne m'arrêtez donc plus sur l'espoir des bienfaits. [v. 631].
Connaissez-vous [Parlez, connaissez-vous] ce guerrier redoutable
Pour le tyran d'Argos *rempart impénétrable* ? [III, 5, v. 1001-1002].
Dans le sein d'un barbare éteindre mes transports. [v. 1096].

Quand on voit, dis-je, tant de vers ou durs, ou dénués de sens, ou languissants par des épithètes inutiles, ou défigurés par des termes impropres, on prononce avec Boileau [*L'Art poétique*, ch. I, v. 161-162] :

Sans la langue en un mot l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

(*Éloge de M. de Crébillon, « Électre », OC, t. 56A, p. 305-306*).

Bien que, pour blâmer les mauvaises expressions des vers de son adversaire, Voltaire les connaisse et les cite avec précision, son attaque ironique contre cet auteur reste toujours impitoyable. Cependant, notre poète ne cesse pas de prendre les vers de la même tragédie de son ennemi pour la cible de ses critiques (P. J. Crébillon, *Électre*, I, 2, v. 85-88) :

Arcas lui dit :

Loin de faire éclater le trouble de votre âme,
Flattez plutôt d'Itys l'audacieuse flamme ;
Faites que votre hymen se diffère d'un jour :
Peut-être nous verrons [verrons-nous] Oreste de retour.

Ces vers et presque tous ceux de la pièce sont trop dépourvus d'élégance, d'harmonie, de liaison. (*Éloge de M. de Crébillon, « Électre », OC, t. 56A, p. 303*).

¹ De même, Voltaire critique les épithètes de l'*Alcibiade* de Campistron : « Vous allez attaquer des peuples indomptables, / Sur leurs propres foyers, plus qu'ailleurs, redoutables. ¶ On voit partout la même langueur de style. Ces rimes d'épithètes *indomptables, redoutables*, choquent l'oreille délicate du connaisseur, qui veut des choses, et qui ne trouvent que des sons. *Sur leurs propres foyers, plus qu'ailleurs*, est trop simple, même pour de la prose. » Lettre au *Nouvelliste du Parnasse*, 20 juin [o.s.] ; 1^{er} juillet 1731, *GC*, t. I, p. 277 [n° 270 (D415)]. Voir J. G. de Campistron, *Alcibiade*, in *Œuvres de Monsieur de Campistron de l'Académie française*, t. I, Paris, La Compagnie des Libraires, 1739, III, 3, v. 797-798 [*Alcibiade*].

Ces poésies manquent non seulement d'harmonie, mais aussi d'autres éléments indispensables à la versification. Relativement aux vers de cette pièce de Crébillon, C. Collé indique une autre raison à la réprobation de Voltaire qui a composé *Oreste* pour soustraire la galanterie au sujet à traiter :

Il avait eu la petite vanité de faire imprimer sur les billets de parterre, les lettres initiales de ce vers d'Horace : *Omne Tulit Punctum Qui Miscuit Utile Dulci* [il enlève tous les suffrages, celui qui mêle l'agréable à l'utile (*Art poétique*, v. 343)]. C'était sans doute un petit coup de patte qu'il voulait donner à Crébillon, sur sa versification, qui, effectivement, n'est pas aussi correcte et aussi douce que la sienne, mais qui est plus mâle¹.

L'autre intention de la composition d'*Oreste* était que Voltaire voulait corriger de mauvaises poésies de Crébillon. Toutefois, ce que notre poète voulait exprimer avant tout, c'est qu'en réalité à ses yeux c'était Racine seul qu'il pouvait respecter en dépit du fait que d'autres poètes pouvaient tenter de composer des vers harmonieux à la suite et dans l'imitation de ce grand dramaturge en surmontant les difficultés de la versification. Autrement dit, il semble que pour élever le mérite des poésies raciniennes, quelques auteurs aient été continuellement choisis comme « têtes de Turc » des critiques voltairiennes. Cette victime la plus représentative fut justement Crébillon². Bien sûr, en blâmant continuellement les vers de son rival, Voltaire conseillait à ses contemporains ; de polir le style en consentant à des efforts.

b) L'harmonie et la beauté

Nous avons constaté combien pour Voltaire les relations entre les vers et l'harmonie étaient importantes, mais si nous continuons à examiner ses opinions sur le même thème, nous pourrions comprendre que chez lui l'accord a toujours un rapport intime avec la beauté, de même qu'avec la victoire remportée sur la difficulté de la rime. Sur ce point aussi, encore une fois il cherche à enseigner le mérite de ces vers à La Motte qui ne considère la règle de la versification que comme une peine inutile :

Ce qui enchante toute la terre, c'est l'harmonie charmante qui naît de

¹ C. Collé, *Journal et mémoires*, t. I, éd. H. Bonhomme, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C^{IE}, 1868, p. 121.

² J.-P. Groperrin dit son avis sur le trait caractéristique du langage de Crébillon : « Le grief de "bizarrerie" est du reste précoce et constant dans la réception de Crébillon, mais il faut souligner qu'il associe le choix de sujets à la fois violents et moralement périlleux à une langue plus soucieuse d'énergie et de rythme que de pureté ou de bienséance. » J.-P. Groperrin, « La destruction et l'ornement. Sur l'esthétique de la violence à l'opéra et dans la tragédie (1680-1750) », *Violences du rococo*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « *Mirabilia* », 2012, p. 215.

cette mesure difficile. Quiconque se borne à vaincre une difficulté pour le mérite seul de la vaincre, est un fou ; mais celui qui tire du fond de ces obstacles mêmes des beautés qui plaisent à tout le monde, est un homme très sage et presque unique. (*Edipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 281 ; nous soulignons).

Il avance que ces vers, qui ont vaincu la rime, deviennent d'autant plus précieux que les auteurs ont besoin d'assez de talent pour surmonter cette difficulté¹. Mais il ne faut pas avoir la conquête de la rime pour unique but. Et les poètes, qui ont pu donner de l'harmonie à leurs vers, peuvent leur accorder de la beauté aussi. Trente ans plus tard, sous l'aspect de la beauté, Voltaire indique le mérite de la victoire de la difficulté de la versification :

Il est vrai que tous ces devoirs sont très difficiles à remplir. Pour faire une tragédie en vers, il faut savoir faire des vers [...]. L'art est trop vaste, les bornes du génie trop étroites, les règles trop gênantes, la langue trop stérile, et les rimes en trop petit nombre. C'est bien assez qu'il y ait dans une tragédie des beautés. (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Atrée* », *OC*, t. 56A, p. 301).

Le poème tragique a besoin de la difficulté irréfutable de telles formes. C'est pourquoi il convient que les poètes étudient continuellement la versification pour composer une tragédie en vers². Plus l'obstacle à franchir est difficile, plus cet effort confère aux auteurs l'art de donner à leurs poésies la beauté. Et tout comme Voltaire ressentait la source de l'harmonie des vers dans ceux des Grecs, il trouvait la source de la beauté dans leurs poésies. Cependant, ce qui est important pour lui, c'est que, lors même que le poète donne de la beauté à ses vers, il doit la produire en fonction de la langue de sa nation, de même que l'harmonie. Voltaire s'explique : « Nous devons admirer ce qui est universellement beau chez les anciens ; nous devons nous prêter à ce qui était beau dans leur langue et dans leurs mœurs ; mais ce serait s'égarer étrangement que de les vouloir suivre en tout à la piste. Nous ne parlons point la même langue. » (*Essai sur la poésie épique*, chap. I, *M*, t. 8, p. 312). Chaque nation a son propre langage, ainsi il faut qu'elle découvre la manière particulièrement appropriée à elle-même pour produire de la beauté et de l'harmonie. Dans cette idée nous pouvons constater le relativisme de

¹ Cependant, La Motte mentionne les relations entre l'harmonie et la beauté : « toute cette harmonie dont on fait tant d'honneur aux beaux vers, ne sera jamais que l'assemblage de toutes les convenances du discours, jointes exactement aux règles de la versification. » (La Motte, *Discours sur la tragédie*, « Premier discours sur la tragédie à l'occasion des *Macchabées* », p. 571).

² Voltaire montre l'importance de beaux vers par cette comparaison qui lui est propre : « quatre beaux vers valent mieux dans une pièce qu'un régiment de cavalerie. » (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30, p. 159).

Voltaire tout en admirant les vers grecs. Sur ce point, M. Mat-Hasquin résume clairement :

[...] comme les classiques, Voltaire restait attaché à la théorie du « bon modèle » qui assignait au critique le rôle d'un professeur de littérature chargé de séparer le bon grain de l'ivraie, de susciter l'émulation des poètes en leur montrant les beautés des Grecs, tout en les mettant en garde contre l'imitation des fautes de goût de ces génies primitifs. (M. Mat-Hasquin, p. 126).

Notre poète, qui est un ardent partisan du classicisme fondé sur « bon modèle », admet le mérite des vers grecs, mais tout en portant un jugement impartial sur eux, il tâchait de rappeler aux poètes français l'importance de la beauté dans la poésie et il les incitait à composer de bons vers à la manière française. Bien sûr, c'était Racine qui pouvait incarner l'idéal français moderne de notre poète. Finalement, en comparant des vers d'*Iphigénie* à ceux d'*Hamlet*, notre auteur explique encore une fois comment la beauté se rattache intimement à l'harmonie :

Si vous demandez pourquoi ce vers, *Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune* [J. Racine, *Iphigénie*, I, 1, v. 9 (Arcas)], est d'une beauté admirable, et pourquoi les vers suivants sont plus beaux encore, je vous dirai que c'est parce qu'ils expriment avec harmonie de grandes vérités qui sont le fondement de la pièce. Je vous dirai qu'il n'y a ni harmonie ni vérité intéressante dans ce quolibet d'un soldat, *je n'ai pas entendu une souris trotter*. (*Lettre de Monsieur de Voltaire à Messieurs de l'Académie française* [désormais *Lettre à Messieurs de l'Académie française*], éd. H. Mason, *OC*, t. 78A, p. 44-45 ; nous soulignons).

Au contraire des vers d'*Hamlet*, ceux d'*Iphigénie* possèdent bien l'harmonie et la beauté. Aux yeux de Voltaire, cette poésie racinienne était le modèle le plus idéal que des poètes doivent chercher à atteindre¹. Ainsi, quand Kames, avocat et critique anglais, a critiqué les vers du maître de notre poète, ce dernier comparait ces deux vers français

¹ À propos des paroles de Francisco « *je n'ai pas entendu une souris trotter* » que Voltaire a citées dans *Hamlet*, T. Besterman commente : « Voltaire translated these words "je n'ai pas entendu une souris trotter" ; this sounds comic to English ears, but it is the correct rendering. » T. Besterman, la note de l'« Introduction » de *Voltaire on Shakespeare*, repris dans *SVEC*, 54 (1967), p. 37 (n. 45). Et on peut trouver cette traduction de Voltaire dans les œuvres de Shakespeare du dix-neuvième siècle. Voir W. Shakespeare, *Hamlet*, in *Chefs-œuvres de Shakespeare*, éd. D. O'Sullivan, trad. Fouinet, Paris, Belin-Mandar, 1837, I, 1, v. 10. Soit dit en passant, Le Tourneur traduit ce vers de Shakespeare ainsi : « Pas un insecte n'a remué. » W. Shakespeare, *Hamlet, prince de Dannemark*, in *Shakespeare traduit de l'anglais, dédié au roi*, t. V, trad. P.-P.-F. Le Tourneur, Paris, chez P.-P.-F. Le Tourneur, Mérigot et Valade, 1779, I, 1, v. 10. Sur ce point, voir J. Berchtold, *Des Rats et des ratières : anamorphoses d'un champ métaphorique de saint Augustin à Jean Racine*, Genève, Droz, 1992, p. 171-202 ; « La peur des rats dans les récits d'emprisonnement de Cyrano de Bergerac à Casanova », *La Peur au XVIII^e siècle, discours, représentations, pratiques*, Genève, Droz, 1994, p. 99-120.

et anglais en défendant la poésie de son maître de toute sa vie (J. Racine, *Iphigénie*, I, 1, v. 9 [Arcas]) :

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.

S'il avait su que ce vers était imité d'Euripide, il lui aurait peut-être fait grâce : mais il aime mieux la réponse du soldat dans la première scène de Hamlet,

Je n'ai pas entendu une souris trotter.

Voilà qui est naturel, dit-il ; *c'est ainsi qu'un soldat doit répondre.*

Oui, monsieur le juge, dans un corps de garde, mais non pas dans une tragédie ; sachez que les Français, contre lesquels vous vous déchaînez, admettent le simple, et non le bas et le grossier. (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 66-67 ; nous soulignons).

Ici, Voltaire n'emploie ni le mot d'« harmonie » ni celui de « beauté », mais il est possible de comprendre que le « bas » et le « grossier » sont les éléments qui font pendant aux belles poésies harmonieuses ; ainsi en comparaison des vers de Racine, ceux de Shakespeare sont impolis et vulgaires¹. Chez notre poète l'harmonie s'unit toujours à la beauté. S'il n'y a pas la première dans les vers, ceux-ci ne peuvent plus produire la seconde. Ces deux éléments sont l'âme de la poésie. C'était la définition de la versification par Voltaire. Il a appris l'essentiel des vers avec les poètes grecs, mais à ses yeux, Racine a arrangé l'harmonie et la beauté dans ses vers selon la façon française. Ainsi, la versification racinienne où existent continuellement ces deux composantes indispensables aux vers de la tragédie, est le modèle idéal et inébranlable que Voltaire a pour but d'imiter.

¹ Kames s'explique ainsi : « In dialogue-writing, the condition of the speaker is chiefly to be regarded in framing the expression. The sentinel in *Hamlet*, interrogated with relation to the ghost whether his watch had been quiet, answers with great propriety for a man in his station, "Not a mouse stirring" ». H. H. Kames, *Elements of criticism*, t. II, 7^e édition, Londres, chez J. Belle, W. Creech, T. Cadell, G. G. J. et J. Robinson, 1788 (1762), ch. XXII, p. 351. Cf. « Pas une souris qui bouge. » (W. Shakespeare, t. I, *Hamlet*, I, 1, v. 10 [Francisco]). À propos de cette comparaison voltairienne entre les vers d'*Iphigénie* et ceux d'*Hamlet*, T. Besterman s'exprime : « he contrasts Racine's "Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune", which he finds admirably beautiful because the line expresses harmoniously great truths which are at the basis of the play. It is in fact important for the action of *Iphigénie* to know whether or not the sea is calm, but then Voltaire should not have gone on to say that it is perfectly useless to know whether or not the soldier has seen any mice. For of course just as Neptune symbolizes the sea, so the silence of the mice conveys the exceptional and highly relevant stillness of the night ; and it is at least arguable that Shakespeare's figure is more imaginative than Racine's overworked classical allusion. The trouble really is, to be sure, that a god is "noble" whereas a mouse is not. » T. Besterman, « Introduction » de *Voltaire on Shakespeare*, repris dans *SVEC*, 54 (1967), p. 38.

3) La communication de la pensée

a) Les efforts inlassables pour la versification

Nous voulons examiner pourquoi Voltaire pense toujours que l'harmonie et la beauté sont indispensables aux vers, mais nous devons revenir au problème de la complémentarité entre la rime et la pensée. Car, pour les auteurs la transmission de leurs idées est justement leur mission. Avant tout, s'ils sont poètes, ils doivent communiquer leurs pensées par leurs vers. En réalité, comme nous l'avons déjà vérifié, Voltaire s'opposait à la règle intransigeante de la rime qui empêchait des auteurs de composer leurs vers par des mots appropriés à leurs pensées. Toutefois, il pensait toujours que surmonter cette contrainte sévère était justement un devoir essentiel chez un véritable auteur. C'est-à-dire que le poète doit transmettre au public sa pensée sans être abattu ni aliéné par cette contrainte. La sévérité de la règle de la rime n'est rien à côté de l'exigence très sévère de Voltaire qui tâche continuellement d'écrire des vers parfaits. Il croit que des auteurs peuvent l'emporter sur la contrainte de la rime par des efforts continuels, puisqu'aux yeux de notre poète il existait effectivement un homme qui a pu surmonter cette difficulté. C'est, bien sûr, Racine. Il le désigne comme « l'homme de la terre, qui après Virgile a le mieux connu l'art des vers » (*Hérode et Mariamne*, « Préface », *OC*, t. 3C, p. 187). Les connaissances de cette technique sont le fruit de ses efforts. En comparant les vers de son maître à ceux de Pradon dans leur *Phèdre* respective, notre auteur fixe les yeux sur la manière d'expression comme le critère du jugement qui détermine la différence entre un grand et un médiocre :

On ne saurait lire ces deux pièces de comparaison, sans admirer l'une, et sans rire de l'autre. C'est pourtant dans toutes les deux le même fonds de sentiments et de pensées. Car quand il s'agit de faire parler les passions, tous les hommes ont presque les mêmes idées. Mais la façon de les exprimer, distingue l'homme d'esprit d'avec celui qui n'en a point ; l'homme de génie, d'avec celui qui n'a que de l'esprit, et le poète d'avec celui qui veut l'être.

Pour parvenir à écrire comme M. Racine, il faudrait avoir son génie, et polir autant que lui ses ouvrages. (p. 190).

Bien qu'ils disent effectivement les mêmes choses, entre les deux la différence apparaît incontestablement¹. Plus tard aussi, en comparant Racine avec les autres qui ont

¹ Cf. « Moi, qui contre l'Amour fièrement révolté, / Aux fers de ses Captifs ai longtemps insulté, / Qui des faibles mortels déplorant les naufrages, / Pensais toujours du bord contempler les orages, / Asservi

exprimé la même chose que lui, Voltaire manifeste son respect de la manière suivante : « M. Racine n'est si au-dessus des autres qui ont tous dit les mêmes choses que lui, que parce qu'il les a mieux dites. » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 178). Certes il s'agit du talent individuel pour « exprimer » le mieux sa pensée par ses vers. Tous les poètes ne sont pas nés avec le même génie que Racine. Aussi, les dramaturges doivent-ils se perfectionner en vers de toutes leurs forces pour se rapprocher de l'art de ce grand auteur classique autant que possible.

Bien entendu, Voltaire lui-même aussi reconnaît honnêtement son manque de génie : « moi qui né avec des talents si faibles, et accablé par des maladies continuelles, n'ai ni le don de bien imaginer, ni la liberté de corriger par un travail assidu les défauts de mes ouvrages. » (*Hérode et Mariamne*, « Préface », *OC*, t. 3C, p. 190). Il allègue sa maladie comme excuse, mais quand même, il pense bien qu'il devra retoucher plusieurs fois ses propres vers avec effort. Il critique donc l'attitude paresseuse de Corneille comme poète : « il négligeait sa langue, qui n'était pas perfectionnée encore : il ne luttait pas assez contre les difficultés de la rime, qui est le plus pesant de tous les jougs, et qui force si souvent à ne point dire ce qu'on veut dire. » (*Jules César*, « Observations », *M*, t. 7, p. 486). Voltaire s'apercevait volontiers que cette sévérité du mètre avait souvent empêché cet auteur de communiquer son idée par des expressions

maintenant sous la commune loi, / Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi ! / Un moment a vaincu mon audace imprudente. / Cette âme si superbe est enfin dépendante. / Depuis près de six mois honteux, désespéré, / Portant partout le trait, dont je suis déchiré, / Contre vous, contre moi vainement je m'éprouve. / Présente je vous fuis, absente je vous trouve. / Dans le fond des forêts votre image me suit. / La lumière du jour, les ombres de la nuit, / Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite. / Tout vous livre à l'envie le rebelle Hippolyte. / Moi-même pour tout fruit de mes soins superflus, / Maintenant je me cherche, et ne me trouve plus. / Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune. / Je ne me souviens plus des leçons de Neptune. / Mes seuls gémissants font retentir les bois, / Et mes Coursiers oisifs ont oublié ma voix. » (J. Racine, *Phèdre*, II, 2, v. 531-552 [Hippolyte]); « Assez, et trop longtemps, d'une bouche profane / Je méprisai l'Amour, et j'adorai Diane ; / Solitaire, farouche, on me voyait toujours / Chasser dans nos forêts les lions et les ours ; / Mais un soin plus pressant m'occupe et m'embarrasse : / Depuis que je vous vois j'abandonne la chasse. / Elle fit autrefois mes plaisirs les plus doux ; / Et quand j'y vais, ce n'est que pour penser à vous. » (N. Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, t. III. éd. J. Truchet et A. Blanc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, I, 2, v. 121-128 [Hippolyte]). À propos de ces vers des deux auteurs classiques, Luneau de Boisjermain aussi commente en nommant Voltaire : « Les mêmes pensées et les mêmes situations [p]euvent venir dans l'esprit de l'écrivain le plus médiocre et du plus grand homme ; mais c'est la manière de les rendre et de les exprimer qui fait distinguer le grand poète d'avec le versificateur. Ceux qui aiment à comparer peuvent consulter le parallèle que M. de Voltaire a fait dans sa préface sur *Mariamne*, de cette déclaration de Pradon avec celle de Racine. » P.-J.-F. Luneau de Boisjermain, *Commentaire sur les œuvres de Jean Racine*, t. III, Paris, chez Panckoucke, 1768, « Remarques sur *Phèdre* », p. 77-78.

appropriées. Cependant, il avait dû travailler beaucoup pour raffiner ses vers¹. Cette étude continue lui a permis de faire comprendre judicieusement sa pensée aux lecteurs et aux spectateurs. Bien sûr, cette opinion ne se limite pas à l'attitude de ce grand auteur seul. L'avis de Voltaire s'applique à tous les autres écrivains. Il insiste sur sa conviction : « il n'y a plus de vraie gloire parmi nous que pour ce qui est bien pensé et bien exprimé. » (*Lettre à Messieurs de l'Académie française*, OC, t. 78A, p. 50). Pour lui, seuls ceux, qui ont accompli ces grandes choses, peuvent être entourés d'une auréole².

Si nous examinons l'idée de notre poète sur la façon de la communication de la pensée, nous allons nous apercevoir que cette manière se rapporte intimement à l'harmonie et à la beauté. Voltaire montre d'abord le style idéal des vers pour que des auteurs transmettent leur conception au public : « il faut savoir exprimer sa pensée. Tant d'expressions louches, obscures, impropres, vicieuses, peuvent rebuter un lecteur instruit et difficile. » (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Rhadamist[h]e* », OC, t. 56A, p. 315). Juste avant sa mort, Voltaire répète en critiquant l'imprécision des vers du *Pompée* de Corneille (IV, 4, v. 1415-1416 [Cornélie]) :

Avez-vous pu seulement entendre ce froid raisonnement, aussi faux qu'alambiqué : « Comme autre qu'un Romain n'a pu asservir Rome [pu l'assujettir], / Autre [Autre aussi] qu'un Romain ne l'en peut [en doit] garantir. »

Il n'y a point d'homme un peu accoutumé aux affaires de ce monde qui ne sente combien de tels vers sont contraires [...] aux règles de la poésie, qui veulent que tout soit clair, et que rien ne soit forcé dans l'expression. (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », OC, t. 78A, p. 116-117).

Dans cette opinion aussi, Voltaire fait mention de l'importance de la clarté du style ; mais elle signifie en même temps la simplicité. La lucidité ne peut pas naître par des expressions diffuses. De plus, Voltaire critique les paroles du personnage dans *Héraclius* de Corneille (II, 5 [6], v. 673 [Martian]) :

¹ Cependant, à propos des relations entre l'expression et la pensée chez Corneille, il y a trente-cinq ans Voltaire s'exprimait ainsi : « Corneille n'est véritable grand, que quand il s'exprime aussi bien qu'il pense. » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », OC, t. 5, p. 178).

² Sur ce point, Voltaire blâme les vers de Crébillon : « *Les songes de la nuit qui ne se dissipent que par le jour qui les suit, sont d'infortunés présages qui asservissent son âme à de tristes images*. Tout cela n'est ni bien écrit ni bien pensé. » (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Atrée* », OC, t. 56A, p. 300). Les vers de Crébillon que Voltaire a cités sont ci-dessous : « *Les songes de la nuit / Ne se dissipent point par le jour qui les suit ; / Malgré ma fermeté, d'infortunés présages / Asservissent mon âme à ces vaines images*. » (P. J. Crébillon, *Atrée et Thyeste*, II, 1, v. 455-458).

J'aimais, vous le savez, et mon cœur enflammé.

On a déjà vu qu'il n'aimait guère. Tous les mouvements du cœur sont étouffés jusqu'ici dans cette pièce sous le fardeau d'une intrigue difficile à débrouiller. Il n'était guère possible qu'au seul Corneille de soutenir du spectateur, et d'exciter un grand intérêt dans la discussion embrouillée d'un sujet si compliqué et si obscur. Mais malheureusement ce Martian s'explique d'une manière si froide, si sèche, et en si mauvais vers qu'il ne peut faire aucune impression. (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Héraclius*, empereur d'Orient », OC, t. 55, p. 672).

Ici, Voltaire prétend que non seulement l'intrigue d'*Héraclius* est compliquée mais aussi les vers de Martian ne s'accordent pas avec le sujet. Le contenu de cette tragédie cornélienne est d'autant plus confus que les expressions prononcées ne montrent pas justement le sentiment du personnage. C'est-à-dire que des auteurs doivent composer les vers clairs et simples, qui sont appropriés à la situation, en sorte que leurs poésies aident des spectateurs et des lecteurs à comprendre bien l'action de la tragédie. Chez notre poète ces deux éléments sont profondément liés. Et Voltaire blâme comme d'habitude les poésies d'*Atrée et Thyeste* de Crébillon (I, 1, v. 1-2) :

*Avec l'éclat du jour, je vois enfin paraître
L'espoir et la douceur de me venger d'un traître.*

Comment voit-on paraître un espoir avec l'éclat du jour ? Comment voit-on paraître la douceur ? Le plus grand défaut de son style consiste dans des vers boursoufflés, dans des sentences qui sont toujours hors de la nature. (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Atrée* », OC, t. 56A, p. 299).

L'expression parée d'ornements inutiles et dépourvue de nature enlève de la simplicité au poème. Voltaire ne relâche pas sa critique dans l'*Éloge de M. de Crébillon* : « Ses vers ne furent applaudis dans les séances publiques, que par de jeunes gens, sur qui une déclamation ampoulée fait toujours quelque impression. » (« *Catiline* », p. 320). Le vers sans artifice peut attirer tout le monde, parce qu'il fait comprendre au public son bien-fondé grâce à la clarté et non pas par une impression apparente. De plus, en mentionnant les vers de l'*Athalie* de Racine, notre poète souligne l'importance de la pensée claire et énumère des éléments nécessaires à la versification :

[...] ce mot [les bons vers] comprend tout, sentiments, vérité, décence, naturel, pureté de diction, noblesse, force, harmonie, élégance, idées profondes, idées fines, surtout idées claires, images touchantes, images terribles, et toujours placées à propos. Ôtez ce mérite à la divine tragédie d'*Athalie*, il ne lui restera rien. (*Don Pèdre*,

« Fragment du discours historique et critique », *OC*, t. 52, p. 121 ; nous soulignons).

Cette opinion nous aide à comprendre combien Voltaire était attaché aux vers parfaits, et combien il exigeait, en même temps, des auteurs la clarté d'une poésie écrite avec des mots convenables pour exprimer leur pensée. Cependant, concernant l'idéal des styles, il fait toujours l'éloge des vers de Racine, mais tout en les énumérant, le disciple de ce grand auteur classique reconnaissait les limites de la force des hommes capables de surmonter la difficulté de la versification dans la tragédie : « Je ne parle ici que du style. Les autres conditions [que le mot propre, ni ampoulé, ni faible, ni commun, ni trop singulier] sont encore plus nécessaires et plus difficiles. Nous n'avons aucune tragédie parfaite ; et peut-être n'est-il pas possible que l'esprit humain en produise jamais. » (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Atrée* », *OC*, t. 56A, p. 301). Aussi, devons-nous prêter une attention particulière aux opinions de Voltaire sur la poésie de Racine : « ce grand homme, qui de tous nos écrivains est celui qui a le plus approché de la perfection dans l'élégance et la beauté continue de ses ouvrages » (*Zulime*, « À Mlle Clairon », *OC*, t. 18B, p. 216 ; nous soulignons). Composer les vers est d'autant plus difficile que même Racine, qui était un maître inégalable aux yeux de Voltaire, ne parvenait pas à accomplir parfaitement son idéal. Toutefois, comme nous l'avons constaté à maintes reprises dans ses louanges à l'adresse de ce dramaturge du classicisme, il est certain que le style de celui-ci approchait le plus de l'idéal de notre poète. Plus tard, à propos de *Phèdre*, notre auteur précise ainsi son jugement sur ce grand homme : « Les critiques ne nous permettront pas de donner *Phèdre* comme le modèle le plus parfait, quoique le rôle de Phèdre soit d'un bout à l'autre ce qui a jamais été écrit de plus touchant, et de mieux travaillé. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 64). Pour intensément que notre auteur ait senti l'impuissance de l'homme dans le domaine de la versification, Racine était quand même le seul poète dont on doive suivre l'exemple¹.

Avant tout, ce que nous devons retenir de son idée sur les éléments indispensables aux vers, c'est que les vers clairs et simples ont un rapport intime avec la beauté. Il s'explique sur ce point : « la Grèce, dans tous ses monuments, dans tous les genres de

¹ Il y a quarante ans, Voltaire s'exprimait au sujet de la valeur des auteurs qui ont vaincu la difficulté de la rime : « Il est très difficile de faire de beaux tableaux, de belles statues, de [la] bonne musique, de bons vers. Aussi les noms des hommes supérieurs qui ont vaincu ces obstacles dureront-ils beaucoup plus peut-être que les royaumes où ils sont nés. » (*Edipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 281).

poésie et d'éloquence, voulait que les beautés fussent simples ; vous trouverez ici cette simplicité, et vous devinerez les beautés de l'original. » (*Oreste*, « Discours », *OC*, t. 31A, p. 525). Voltaire pensait que la beauté des vers tient à leur simplicité. En même temps, il se confirme qu'il admirait l'art de la versification des auteurs grecs. Aussi critique-t-il comme d'habitude des gens qui méprisent la poésie de la Grèce : « Le peu de connaissance qu'ils ont eux-mêmes des langues savantes, de la noble simplicité des anciens, de l'harmonie de la tragédie grecque, les leur fait mépriser. » (*Dissertation sur les Électre*, *OC*, t. 31A, p. 615). Comme ils ne sont pas versés dans la connaissance des pièces de l'Antiquité, ils ne peuvent pas comprendre suffisamment le grand mérite grec. Notre poète ne pardonne jamais aux auteurs de négliger l'étude de la tragédie grecque, parce que si des poètes n'expriment pas leurs pensées par de beaux vers simples, ils ne peuvent jamais les transmettre bien aux lecteurs et aux spectateurs. Autrement dit, ils ne remplissent pas leur mission à titre de poète. Dès lors, on ne peut plus les désigner comme des dramaturges. Une belle poésie chez Voltaire est un des éléments importants pour la communication de la pensée. Parvenus à ce point, nous pouvons préciser son assertion sur l'importance des relations entre la transmission de la pensée et les beaux vers harmonieux. Voltaire attache beaucoup de prix au style de Racine ainsi qu'à celui de Boileau : « Ce qui m'a toujours charmé dans leur style, c'est qu'ils ont dit ce qu'ils voulaient dire, et que jamais leurs pensées n'ont rien coûté à l'harmonie ni à la pureté du langage¹. » En dépit de la contrainte des règles rigoureuses de la versification, ils ont pu transmettre leur pensée par les belles poésies sans sacrifier l'harmonie.

b) La mémoire de la pensée

Dans cette section, nous allons examiner pourquoi Voltaire insistait constamment sur la nécessité des beaux vers harmonieux. D'abord, en 1727 notre auteur souligne le rôle des poètes de la Grèce antique : « Les Grecs n'avaient alors que des poètes pour historiens et pour théologiens » (*Essai sur la poésie épique*, chap. II, *M*, t. 8, p. 314).

¹ Lettre à Brossette, 14 avril 1732, *GC*, t. I, p. 325 [n° 318 (D477)]. Au contraire de ces deux auteurs, dans la même lettre Voltaire blâme le style de La Motte : « Feu M. de La Motte qui écrivait bien en prose ne parlait plus français quand il faisait des vers. Les tragédies de tous nos auteurs depuis M. de Racine sont écrites dans un style froid et barbare. Aussi La Motte et ses consorts faisaient tout ce qu'ils pouvaient pour rabaisser M. Despréaux auquel ils ne pouvaient s'égaliser. » *Ibid.*, p. 325-326.

Voltaire prétend que tous les professionnels étaient originellement « poètes ». Ensuite notre auteur explique concrètement cette raison :

[...] le but de l'histoire était de conserver à la postérité la mémoire du petit nombre de grands hommes qui lui devaient servir d'exemple. [...] On n'écrivait que ce qui en était digne, que ce que les hommes devaient retenir par cœur. Voilà pourquoi on se servait de l'harmonie des vers pour aider la mémoire. C'est pour cette raison que les premiers philosophes, les législateurs, les fondateurs des religions et les historiens, étaient tous poètes. (*Œdipe*, « Préface », *OC*, t. 1A, p. 277 ; nous soulignons).

C'est-à-dire que les « poètes », qui cumulaient tous les métiers, avaient mission de propager leur pensée et le règlement de l'État¹. Ainsi, afin que les poètes les généralisent plus efficacement et qu'ils les gravent plus facilement dans la mémoire des gens, des vers harmonieux étaient indispensables. Cette opinion met en exergue la supériorité des « poètes ». La même année, notre poète s'explique dans un autre texte : « Un bon mot en vers en est retenu plus aisément : les portraits de la vie humaine seront toujours plus frappants en vers qu'en prose » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 163). Ici, nous avons trouvé la véritable raison pourquoi Voltaire attachait plus d'importance aux vers qu'à la prose. Au bout du compte, c'était pour aider la mémorisation par des poésies rimées. Notre poète expose l'importance des relations entre les vers et la mémoire en citant les vers de Boileau (*L'Art poétique*, ch. III, v. 157-158) :

Souvenons-nous de ce précepte de Despréaux :

Et que tout ce qu'il dit facile à retenir,
De son ouvrage en vous laisse un long souvenir.

Voilà ce que n'ont point tant d'ouvrages dramatiques, que l'art d'un acteur, et la figure et la voix d'une actrice, ont fait valoir sur nos théâtres. Combien de pièces mal écrites ont eu plus de représentations

¹ Vers la fin de sa vie aussi, une telle pensée de Voltaire reste inchangée : « Si Hésiode a eu le mérite d'inventer cette allégorie, je le tiens aussi supérieur à Homère qu'Homère l'est à Lycophron. Mais je crois que ni Homère ni Hésiode n'ont rien inventé ; ils ont mis en vers ce qu'on pensait de leur temps. » (*Il faut prendre un parti*, sect. XVII, *M*, t. 28 [1879], p. 538). À propos des relations entre le poète et l'histoire, Diderot s'exprime en citant les œuvres de Voltaire : « Si l'on mettait en vers *l'Histoire de Charles XII*, elle n'en serait pas moins une histoire. Si l'on mettait *La Henriade* en prose, elle n'en serait pas moins un poème. Mais l'historien a écrit ce qui est arrivé, purement et simplement, ce qui ne fait pas toujours sortir les caractères autant qu'ils pourraient ; ce qui n'émeut ni n'intéresse pas autant qu'il est possible d'émouvoir et d'intéresser. [...] Le point important pour lui eût été d'être merveilleux, sans cesser d'être vraisemblable ; ce qu'il eût obtenu, en se conformant à l'Ordre de la nature, et à sauver les incidents extraordinaires par des circonstances communes. ¶ Voilà la fonction du poète. » D. Diderot, *De la Poésie dramatique*, *op. cit.*, sect. X, p. 1298-1299.

que *Cinna* et *Britannicus* ; mais on n'a jamais retenu deux vers de ces faibles poèmes, au lieu qu'on sait une partie de *Britannicus* et de *Cinna* par cœur. En vain le *Régulus* de Pradon a fait verser des larmes par quelques situations touchantes. (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 178).

Certes l'interprétation des acteurs aide aussi les spectateurs à garder les vers dans leur mémoire, mais il s'agit avant tout chez Voltaire d'excellents poèmes écrits par les mains des auteurs eux-mêmes¹. Car, même si les spectateurs écoutent plusieurs fois les vers déclamés par des acteurs au théâtre, s'ils ne peuvent pas s'en rappeler, c'est la preuve que de telles poésies sont mauvaises. En revanche, pour ceux qui n'allaient au théâtre qu'une fois dans leur vie, pouvoir garder les vers dans leur mémoire reflétait l'excellence de bonnes poésies. Trente ans plus tard, en citant les mêmes vers de Boileau (*L'Art poétique*, ch. III, v. 157-158), notre auteur souligne son idée : « *Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir, / De son ouvrage en vous laisse un long souvenir.* ¶ C'est là le grand point. C'est le seul moyen de s'assurer un succès éternel. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours* : 1^{er} discours », *OC*, t. 55, p. 1031). Voltaire n'attribue un « succès éternel » ni à l'ambition ni à la réputation, mais à la conquête du cœur. Juste avant sa mort aussi, notre poète réitère les mêmes vers de Despréaux (*L'Art poétique*, ch. III, v. 157-158) :

C'est sur cet art si nécessaire, si facile aux yeux de l'ignorance, si difficile au génie même, que le législateur Boileau a donné ce précepte :

Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir,
De son ouvrage en vous laisse un long souvenir.

Voilà ce qui est arrivé toujours au seul Racine, depuis *Andromaque* jusqu'au chef-d'œuvre d'*Athalie*. (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 100).

C'est la raison pour laquelle les gens peuvent se souvenir des vers de ce grand homme. À la fin du même texte, notre auteur adopte encore une fois les vers de Boileau (*L'Art poétique*, ch. III, v. 157-158) :

Enfin quand Boileau a prononcé :

Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir,

¹ Scudéry aussi émet la même opinion : « dans le Poème, qui est l'objet de la mémoire, comme tous les corps le sont des yeux, cette partie de l'âme, ne se plaît non plus à remarquer, ce qui n'admet pas son office, que ce qui l'excède. » (G. de Scudéry, *Observations sur Le Cid* de 1637 [désormais *Observations sur Le Cid* (1637)], Paris, [Au dépens de l'Auteur], 1637, p. 19).

De son ouvrage en vous laisse un long souvenir ;
n'a-t-il pas entendu que la rime imprimait plus aisément les pensées
dans la mémoire ? (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*,
t. 78A, p. 112).

En étant profondément convaincu des relations essentielles entre la mémoire et la rime, Voltaire ne cesse pas de répéter plusieurs fois les vers de l'auteur de *L'Art poétique*. Une telle attitude voltairienne prouve justement l'efficacité de bons vers harmonieux qui aident le public à les retenir par cœur¹. C'est pourquoi il faut absolument aux vers la beauté et l'harmonie pour convenir à la mémoire².

Finalement, nous rechercherons l'idée concrète de Voltaire sur les relations des beaux vers harmonieux et de la mémoire pour évaluer combien il donnait de l'importance à de tels vers. Il fait d'abord mention des vers remplis d'harmonie indispensables à la mémoire afin de justifier son assertion :

D'où vient ce grand effet de la poésie, de former et fixer enfin le génie des peuples et de leurs langues ? La cause en est bien sensible : les premiers [les poèmes d'Homère, de Térence et de Pétrarque] bons vers, ceux même [de Lope de Vega et de Shakespeare] qui n'en ont que l'apparence, s'impriment dans la mémoire à l'aide de l'harmonie. (*Discours de réception à l'Académie*, *OC*, t. 30A, p. 26 ; nous soulignons).

Si les poésies possèdent l'harmonie, non seulement celles-ci sont excellentes, et si également elles sauvent les apparences, elles peuvent demeurer dans le cœur des gens. Dans le même temps, les mots employés dans leurs vers harmonieux contribuent à l'établissement de la langue de leur nation. Et Voltaire attache beaucoup de prix à Sophocle à propos de l'éternité de ses vers : « le principal mérite de Sophocle, celui qui lui a acquis l'estime et les éloges de ses contemporains et des siècles suivants jusqu'au nôtre, celui qui les lui procurera tant que les lettres grecques subsisteront, c'est la noblesse et l'harmonie de sa diction. » (*Dissertation sur les Électre*, *OC*, t. 31A,

¹ I. Degauque aussi opine que notre auteur cherchait à véhiculer au public sa pensée philosophique par des « vers à l'allure de maximes, facilement mémorisables ». Mais en même temps, elle mentionne la critique d'alors contre la versification voltairienne : « le style tragique de Voltaire est critiqué au nom d'un idéal d'écriture fortement influencé par *L'Art poétique* de Boileau et ses préceptes de clarté et d'intelligibilité. » (I. Degauque, p. 21 et 427).

² De plus, Voltaire fait mention des rapports intimes entre le spectacle et la mémoire aussi en racontant l'histoire de la tragédie italienne : « On ne connut que dans le *Pastor fido* du Guarini ces scènes attendrissantes, qui font verser des larmes, qu'on retient par cœur malgré soi ; et voilà pourquoi nous disons, *retenir par cœur* ; car ce qui touche le cœur, se grave dans la mémoire. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 46).

p. 589). Les vers harmonieux font de ses pièces des monuments qui passent de son époque jusqu'à la postérité. Dans le cœur de tous ceux qui ont connu ce grand poète grec, ses paroles se gravent sans distinction d'époques et de nationalité. De plus, en citant l'ouvrage d'un Romain, Voltaire commente les rapports entre la mémoire et de beaux vers : « Quand tous les hommes éclairés de tout pays [...], se réuniront à estimer le deuxième, le troisième, le quatrième et le sixième livres de Virgile, et les sauront par cœur, soyez sûr que ce sont là ses beautés de tous les temps et de tous les lieux. » (*L'Héraclius espagnol*, « Dissertation du traducteur », *M*, t. 7, p. 538). De belles poésies aussi aident les gens à les retenir facilement par cœur. Ainsi, elles sont universelles, communes à tous les hommes et à tous les siècles. En 1730, notre poète tâchait d'enseigner à milord Bolingbroke l'importance de beaux vers harmonieux pour la mémoire en l'appliquant au *Caton* d'Addison :

[...] cette tragédie, la seule bien écrite d'un bout à l'autre chez votre nation, à ce que je vous ai entendu dire à vous-même, ne doit sa grande réputation qu'à ses beaux vers, c'est-à-dire, à des pensées fortes et vraies, exprimées en vers harmonieux. Ce sont les beautés de détail qui soutiennent les ouvrages en vers, et qui les font passer à la postérité. (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 177).

Cette déclaration résume son idée essentielle sur l'harmonie et la beauté des vers qui aident la mémoire¹. Trente ans plus tard, il répète ces relations importantes : « il ne sera lu de personne, s'il manque de ce mérite, et s'il pèche par l'élocution. Cela est si vrai qu'il n'y a jamais eu dans aucune langue et chez aucun peuple, de poème mal écrit, qui jouisse de la moindre estime permanente et durable. » (*Dissertation sur les Électre*, *OC*, t. 31A, p. 590)². C'est la raison pour laquelle il réclamait continuellement

¹ Cependant, Voltaire porte un autre jugement sur le langage de Shakespeare. Lorsqu'en 1761 il a encore une fois adopté le monologue d'*Hamlet* [III, 2] qu'il avait traduit dans *Lettres philosophiques*, il s'exprimait ainsi : « À travers les obscurités de cette traduction scrupuleuse, qui ne peut rendre le mot propre anglais par le mot propre français, on découvre pourtant très aisément le génie de la langue anglaise ; son naturel, qui ne craint pas les idées les plus basses, ni les plus gigantesques ; son énergie, que d'autres nations croiraient dureté ; ses hardiesses, que des esprits peu accoutumés aux tours étrangers prendraient pour du galimatias. Mais sous ces voiles on découvrira de la vérité, de la profondeur, et e ne sais quoi qui attache, et qui remue beaucoup plus que ne ferait l'élégance ; aussi il n'y a presque personne en Angleterre qui ne sache ce monologue par cœur. C'est un diamant brut qui a des taches : si on le polissait, il perdrait de son poids. » (*Appel à toutes les nations de l'Europe*, « Des divers changements arrivés à l'art tragique », *M*, t. 24, p. 203 ; nous soulignons).

² À l'égard des relations entre la mémoire et des vers, Voltaire loue Racine : « Pourquoi sait-on par cœur les vers de Racines ? C'est qu'ils sont bons. » Lettre à Chabanon, 18 décembre 1767, *GC*, t. IX, p. 211 [n° 10439 (D14596)].

l'harmonie et la beauté chez les auteurs en vue de la mémorisation. C'est la mission des poètes.

Au sujet de la versification, chez Voltaire il y avait effectivement ses mécontentements liés à cette présence conventionnelle des rimes dans le poème français. Ainsi, aussi violemment qu'il réfutât l'opinion de La Motte sur la règle de la versification, contrainte pour les poètes, il est indéniable que, de même que cet académicien, notre auteur se plaignait souvent de la rime. Surtout, dans le cas de Voltaire, lorsque la contrainte de cette loi a réduit les poètes à sacrifier le beau mot et les empêche de véhiculer leur pensée au public, seules des voix de mécontentement se sont élevées contre la rime. Cependant, notre poète a fini par attacher définitivement de l'importance à la complexité des rimes, parce que, quand des dramaturges surmontent cet obstacle, ils peuvent donner à leurs vers l'harmonie et la beauté. Chez Voltaire ces éléments étaient indispensables aux poèmes pour que les poètes fissent comprendre au public leurs vers de façon claire. Et ce qui est le plus important, c'est que les beaux vers harmonieux peuvent aider le public à les apprendre par cœur. C'est pourquoi le patriarche de Ferney, qui avait mission de propager son message aux gens, insistait sur la nécessité de la rime en dépit de cette contrainte.

3. La force du langage

Voltaire était très conscient de composer des vers, mais il en résulte que chez lui la langue elle-même devient son grand problème. À propos du langage, Diderot définit ainsi la langue : « dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée¹ ». Diderot semble faire peu de confiance au langage dans une pièce. Car il attachait de l'importance au geste. Cependant, contrairement à ce philosophe et dramaturge rénovateur du théâtre, Voltaire avait confiance en la langue elle-même. Nous pouvons constater dans cette attitude de notre auteur pourquoi il attachait toujours de l'importance aux vers et pourquoi il continuait de défendre le classicisme.

¹ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1379 [Le premier].

Pour lui, il faut avant tout communiquer la pensée au public par de beaux vers harmonieux. Ainsi, en affirmant cette idée, nous allons saisir la différence entre Voltaire et Diderot au sujet de leur pensée respective concernant la langue. Pour commencer, Voltaire prétend que les poètes doivent employer avec justesse la langue dans leurs poésies en insistant sur les relations importantes entre la langue et le poète :

Et nous entendions par les défauts du langage, non seulement les solécismes et les barbarismes dont le théâtre a été infecté ; mais l'obscurité, l'impropriété, l'insuffisance, l'exagération, la sécheresse, la dureté, la bassesse, l'enflure, l'incohérence des expressions. Quiconque n'a pas évité continuellement tous ces écueils ne sera jamais compté parmi nos poètes. (*Don Pèdre*, « Épître dédicatoire à M. d'Alembert », *OC*, t. 52, p. 107).

Beaucoup de ses requêtes se rapportent à la sélection des bons termes. Puisque ces auteurs sont poètes, il relève de leur mission d'employer la langue avec exactitude. Ainsi, ceux qui se prétendent poètes, doivent se donner corps et âme au soin de la versification sans relâche.

De plus, ce qui est le plus important à son idée, c'est qu'il ne suffit pas de l'existence de la langue pour transmettre l'idée. Il croyait que si la langue n'était pas établie avec raffinement, des hommes ne pourraient pas bien exprimer leur pensée. Selon Voltaire la langue française s'est développée avec le théâtre. À la limite, avant que le théâtre français ne fût fermement établi, le français non plus n'était pas parvenu à maturité ! Notre auteur exprime clairement cette idée :

Lorsqu'une langue n'est pas encore épurée, quand les terminaisons n'en sont pas harmonieuses, qu'un heureux assemblage de voyelles et de consonnes, de syllabes brèves et longues n'a pas encore adouci la rudesse de la prononciation, on fait longtemps de pénibles et de vains efforts dans tous les genres d'écrire. Nous nous essayâmes il y a plus de deux siècles, mais ce n'est guère que depuis cent trente ans que notre langue est devenue digne de l'honneur que vous lui faites de la parler si bien. Et c'est par le théâtre que nous avons commencé. C'est de tous les arts celui où nous avons le plus réussi. (*Olympie*, « Lettre dédicatoire à M^r de Shouvalof », *OC*, t. 52, p. 389-390 ; nous soulignons).

Tant que la prononciation du français n'était pas encore bien établie, des auteurs composaient des ouvrages, mais ce n'était que des actions infructueuses. Cependant, la

langue théâtrale a heureusement retiré le français de ce chaos¹. En même temps, Voltaire mentionne la diffusion du français en pays étrangers. Il juge le développement du langage sur le degré de l'influence sur d'autres pays. Cette idée est importante. Certes il semble que dans son opinion, il y ait la fierté de la langue maternelle. Mais plus nombreuses sont les nations qui apprécient le français, plus ce mérite est la preuve que cette langue est compréhensible et convenable pour communiquer la pensée. Ici, nous pouvons constater l'image de Voltaire cosmopolite, qui veut transmettre son idée à tout le monde en des termes précis. À ce propos, J. H. Brumfitt reformule son idée sur la force du français en mentionnant la philosophie des Lumières en Hollande :

If we seldom speak of a Dutch Enlightenment, [...] it is still more because the innumerable lesser men it did produce (who contributed more than anyone to the diffusion of the thought of Descartes, Newton, Locke and many others) seemed European rather than Dutch figures.

This was partly because they thought and wrote in « European » – or rather in one or both of the two languages which served as international media of communication : Latin and French. [...] It was, however, being rapidly replaced by French. At the same time, moreover, French was in process of becoming the language of diplomacy, the language of many European courts, in short, *the* language of civilised living. [...] Frederick the Great, and thousands like him, regarded French as infinitely superior to their native tongues².

Selon cette opinion de J. H. Brumfitt, la diffusion du français a réduit l'existence de la Hollande, mais en même temps il est certain que la langue française aidait l'Europe à communiquer et à échanger leurs idées plus facilement. C'est la force du langage. Et chez Voltaire, le mérite d'un auteur aussi se mesure souvent au degré de succès de la diffusion et de la popularité de l'ouvrage chez les étrangers. Pour montrer la faiblesse de l'influence de l'ancien langage français sur des étrangers, il compare un auteur français avec un auteur italien en citant les vers de Boileau (*L'Art poétique*, ch. I, v. 131-133) :

Enfin Malherbe vint, et le premier en France

¹ Dans *Entretiens sur Le Fils naturel*, le « Moi » exprime des rapports entre le théâtre et le langage : « vous savez que la langue du spectacle s'épure à mesure que les mœurs d'un peuple se corrompent, et que le vice se fait un idiome qui s'étend peu à peu, et qu'il faut connaître, parce qu'il est dangereux d'employer les expressions dont il s'est une fois emparé. » D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit.*, « Second entretien », p. 1163.

² J. H. Brumfitt, *The Frenche Enlightenment*, coll. « Philosophers in Perspective », éd. A. D. Wozzley, Londres, Macmillan, 1972, p. 23.

Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir.

Si Malherbe montra le premier ce que peut le grand art des expressions placées, il est donc le premier qui fut *élégant*. Mais quelques stances harmonieuses suffisaient-elles pour engager les étrangers à cultiver notre langage ? Ils lisaient le poème admirable de la *Jérusalem*, l'*Orlando*, le *Pastor Fido*, les beaux morceaux de Pétrarque. Pouvait-on associer à ces chefs-d'œuvre un très petit nombre de vers français, bien écrits à la vérité, mais faibles et presque sans imagination. (*Discours de réception à l'Académie*, OC, t. 30A, p. 27-28).

Malherbe a affiné le français d'alors, l'a retiré au désordre et l'a purifié, mais si l'on compare sa langue avec celle de l'auteur italien, le premier est inférieur au dernier. C'est-à-dire qu'il n'a pas contribué à la généralisation du français. Voltaire relie intimement la valeur des écrivains à l'influence sur d'autres pays.

Il donne aussi des noms de ceux qui, à ses yeux, ont contribué au développement du français. À notre étonnement, il considère Corneille comme un premier auteur ayant apporté quelque contribution à sa langue maternelle. Il loue son travail : « Me désavouerez-vous donc, messieurs, quand je dirai, que le vrai mérite et la réputation de notre langue ont commencé à l'auteur du *Cid* et de *Cinna* ? » (*Discours de réception à l'Académie*, OC, t. 30A, p. 26-27). Ce grand auteur a propagé pour la première fois le français aux étrangers. En réalité, quoique Voltaire relève souvent les vers et les intrigues galantes chez Corneille, il ne nie pas son mérite concernant le progrès de la langue. Pour justifier son avis, il fait un parallèle entre cet auteur classique et un prédécesseur de la Renaissance :

Montaigne avant lui était le seul livre qui attirât l'attention du petit nombre d'étrangers qui pouvaient savoir le français ; mais le style de Montaigne n'est ni pur, ni correct, ni précis, ni noble. Il est énergique et familier ; il exprime naïvement de grandes choses : c'est cette naïveté qui plaît ; on anime le caractère de l'auteur ; on se plaît à se retrouver dans ce qu'il dit lui-même, à conserver, à changer de discours et d'opinion avec lui. J'entends souvent regretter le langage de Montaigne, c'est son imagination qu'il faut regretter : elle était forte et hardie ; mais sa langue était bien loin de l'être. (p. 27).

Bien que Voltaire reconnaisse assez le mérite de Montaigne, il souligne combien était petite sa contribution à la diffusion du français : la langue qu'il employait dans ses *Essais* n'était pas de qualité suffisante pour notre auteur. Puis, Voltaire évoque le théâtre qui a été composé à une époque de sous-développement de la langue française,

en citant Hardy et Garnier : « cet ennui était l'effet des longues déclamations sans suite, sans liaison, sans intrigue, sans intérêt, dans une langue non encore formée. Hardy et Garnier n'écrivirent que des platitudes d'un style insupportable » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 51). Aux yeux de notre poète, leurs langages étaient monotones, ce qui constitue un défaut capital et une blessure mortelle pour le théâtre. Puisque la nation française elle-même ne s'intéresse pas à leurs ouvrages, il est difficile de penser que des étrangers aient lu ces pièces avec intérêt. Et lors de la réception de l'Académie française de 1746, Voltaire loue Corneille et le cardinal Richelieu, qui ont contribué à populariser le français auprès des nations étrangères, en présence des académiciens :

La langue française restait donc à jamais dans la médiocrité, sans un de ces génies faits pour changer et pour élever l'esprit de toute une nation : c'est le plus grand de vos premiers académiciens, c'est Corneille seul qui commença à faire respecter notre langue des étrangers, précisément dans le temps que le cardinal de Richelieu commençait à faire respecter la couronne. L'un et l'autre portèrent notre gloire dans l'Europe. (*Discours de réception à l'Académie*, *OC*, t. 30A, p. 28 ; nous soulignons).

Dans cette opinion ce qui est le plus important, c'est que non seulement ce grand auteur a apporté sa contribution à la propagation du français¹, mais qu'il a aussi formé la mentalité des Français.

De même, Voltaire accorde beaucoup de prix au rôle de l'Académie française qui fut établie pour purifier le français indiscipliné de cette époque-là. Il est persuadé que l'esprit des gens s'améliore par la force du langage. C'est justement la relation indispensable de la langue avec l'éducation. Plus tard aussi, il souligne cette idée avec le mérite de Corneille :

Pour nous autres barbares qui existons d'hier, et qui devons notre religion à un petit peuple abominable, rongeur d'espèces, et marchand de vieilles culottes, je ne vous en parle pas ; car nous n'avons été que des polissons en tout genre, jusqu'à l'établissement de l'Académie, et au phénomène du *Cid*².

¹ Voltaire dit d'un air content : « Notre langue et nos belles-lettres ont fait plus de conquêtes que Charlemagne. » Lettre à Mme Denis, 29 août 1750, *GC*, t. III, p. 225 [n° 2638 (D4205)].

² Lettre à Mairan, 16 août 1761, *GC*, t. VI, p. 516 [n° 6752 (D9952)]. L'année suivante, il loue la contribution de Corneille au développement de la langue française : « Elle [l'Académie française] a cru qu'il était juste de commencer par les ouvrages de ce grand homme, puis que ce fut par lui que la langue française commença à devenir la langue des nations. » ; « La langue française ne se perfectionna que

La puissance du langage a fait sortir la nation française de l'état sauvage. Autrement dit, à moins que la langue n'acquière son ordre, l'esprit ne peut pas faire de progrès. Notre auteur apprécie aussi beaucoup la langue de Boileau lorsqu'il la compare à celle de Rabelais : « Il faut parler français ; Boileau n'a qu'un langage, / Son style est clair et pur ; il prouve un esprit sage : / Suis cet exemple heureux, laisse aux esprits mal faits / L'art de moraliser du ton de Rabelais. » (*Discours en vers sur l'homme*, « 7^e discours », éd. H. T. Mason, *OC*, t. 17, v. 13-16 [var.]). Voltaire fait mention du style de ce poète qui a créé de bonnes poésies en utilisant une langue claire et ferme. Toutefois, en même temps, notre auteur souligne ce point important que des vers rédigés sur un ton tel que le sien sont les plus efficaces pour former l'esprit des hommes¹. Voltaire compare Boileau avec Racine sous l'aspect de la langue française : « Et, si vous en exceptez les tragédies de Racine qui ont le mérite supérieur de traiter les passions, et de surmonter toutes les difficultés du théâtre, l'*Art poétique* de Despréaux est sans contredit le poème qui fait le plus d'honneur à la langue française. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 105). Effectivement, le français de l'auteur de l'*Art poétique* n'égale pas non plus celui de ce grand dramaturge, mais notre auteur attache beaucoup de prix à la contribution de Boileau au français. Enfin, Voltaire divinise comme d'habitude le français de Racine : « Il y a dans ce grand homme plus de vers faibles qu'il n'y en a d'incorrects. Mais malgré tout cela nous savons, vous et moi, que personne n'a jamais porté l'art de la parole à un plus haut point, ni donné plus de charme à la langue française². » Bien que dans cette opinion notre auteur évoque les rapports entre les vers et le français, le langage de sa nation a été définitivement poli par l'art de ce grand auteur. Le développement de la langue française s'est justement réalisé grâce à la tragédie.

lorsque Corneille, ayant déjà donné plusieurs pièces, s'était formé un style dont il ne pouvait plus se défaire. » (*Commentaires sur Corneille*, « Avertissement », *OC*, t. 54, p. 1 ; « Remarque sur *Œdipe* », *OC*, t. 55, p. 808). En outre, dix ans plus tard encore, Voltaire apprécie l'auteur du *Cid* : « il est évident, Monsieur, que c'est Corneille qui le premier a fait de véritablement beaux ouvrages en notre langue. » Lettre à Rosset, 22 avril 1774, *GC*, t. XI, p. 663 [n° 13701 (D18903)].

¹ Trois ans après encore, Voltaire répète en changeant de ces vers ainsi : « Il faut parler français : Boileau n'eut qu'un langage, / Son esprit était juste, et son style était sage. / Sers-toi de ses leçons : laisse aux esprits mal faits, / L'art de moraliser du ton de Rabelais. » (*Fragment sur la corruption du style*, *OC*, t. 28A, p. 19).

² Lettre à l'abbé d'Oliver, 1^{er} avril 1766, *GC*, t. VIII, p. 424 [n° 9374 (D13233)].

En 1778, quand Voltaire a donné un conseil aux académiciens au sujet du *Dictionnaire de l'Académie*, il fait mention de l'influence du français et de la nécessité de la révolution du *Dictionnaire* :

Messieurs, j'ai cru ne pouvoir mieux témoigner ma respectueuse reconnaissance à l'Académie qu'en lui proposant une entreprise digne de sa gloire et que l'Europe entière lui demande. Vous savez qu'on parle notre langue depuis Pétersbourg jusqu'à Madrid. On attend depuis cent ans une grammaire, une poétique et une rhétorique du seul corps qui puisse mettre à ces ouvrages une autorité reconnue. (*Projet de Dictionnaire présenté à l'Académie*, « Discours de Voltaire », éd. J. Vercruysse, *OC*, t. 80C [2009], p. 419).

Si largement que se propage la langue française pour le moment parmi les étrangers, cela n'est pas encore suffisant pour assurer la généralisation. Il faut un dictionnaire synthétique qui serve de référence solide à la langue française. En réalité, Voltaire attachait beaucoup de prix à l'établissement de l'Académie, mais il prêtait continuellement attention au caractère systématique du français. Ensuite, il explique concrètement sa proposition :

Les citations tirées à propos de nos bons auteurs serviraient d'une règle éternelle sans que nous prétendissions en donner et nous aurions formé de ce seul dictionnaire la grammaire, la rhétorique et la poétique que le public demande. Tout ce que j'ose ajouter c'est que si vous daignez approuver aujourd'hui ce que je propose il faut commencer demain. (p. 420).

Dans ce conseil pressant aussi, nous pouvons constater son ardeur à défendre la langue française. Il voulait que les anciens vers excellents servissent à l'enseignement du français. Aussi, Voltaire critique-t-il la langue de Crébillon par le biais des relations entre le français et la capacité et l'utilité à instruire : « Mais Crébillon parle-t-il français ? l'auteur barbare de *Catilina*, de *Xerxès*, de *Pyrrhus*, de *Sémiramis*, du *Triumvirat*, serait-il jamais cité par les honnêtes gens¹ ? » Le langage que Crébillon parle n'est pas français. Plus tard aussi, notre auteur le décrie : « Ma guerre est contre les Allobroges qui ont soutenu qu'un Visigoth nommé Crébillon avait fait des tragédies en vers FRANÇAIS, ce qui n'est pas vrai. ¶ Mes divins anges, il y va ici de la gloire de la nation². » Voltaire ne souhaite pas que la langue de son rival soit considérée comme

¹ Lettre à Blin de Sainmore, 7 septembre 1764, *GC*, t. VII (1981), p. 835 [n° 8469 (D12075)].

² Lettre au comte et à la comtesse d'Argental, 19 décembre 1770, *GC*, t. X, p. 527 [n° 12104 (D16842)].

le français par des gens désireux de s'instruire. C'est la honte de la France. Enfin, notre poète relève encore une fois le défaut de Crébillon : « J'ai revu son *Atrée*, cela m'a paru le tombeau du sens commun, de la grammaire et de la poésie. On croirait que c'est l'ouvrage d'un Vandale qui a quelque génie, et qui a mal appris notre langue¹. » Dans l'esprit de Voltaire, il n'existe pour la pensée que les beaux vers de tragédie qui doivent être enseignés au public afin de transmettre, par l'exemple, la règle de la langue française. Et ce que nous ne devons pas oublier chez notre poète, c'est que le développement de la langue contribue à former l'excellence de l'esprit. C'est-à-dire que le patriarche de Ferney partage la conviction selon laquelle cette instruction conduira un jour ou l'autre les gens à l'amélioration de leur pensée. C'est justement en cela que consiste l'éducation par le langage.

Nous avons constaté que Voltaire prêtait attention à la langue elle-même aussi. Il attachait surtout de l'importance au développement du français, parce qu'il croyait qu'à moins que le langage ne fût poli et clarifié, les auteurs demeureraient incapables de communiquer leur pensée au public de façon satisfaisante. À la limite, selon son opinion, avant que le français ne fût aménagé, il n'existait pas pour les écrivains français la capacité de transmettre leurs idées ! Et à mesure que la tragédie française se développe, la langue française s'est perfectionnée et les auteurs français aussi ont commencé à bénéficier de la faculté de la communication de leurs pensées. Dans cette opinion, on découvre un Voltaire confiant dans le progrès de l'esprit qui pense que la tragédie n'est jamais séparable de la propagation des idées. Sous-jacente à cette conviction est la conception de notre dramaturge à propos des relations étroites entre la tragédie et l'éducation dans le domaine de la langue et des vers. C'est la formation de la pensée des gens que le poète peut accomplir par son langage qui a été poli par la versification.

¹ Lettre à la comtesse d'Argental, 11 janvier 1771, *GC*, t. X, p. 579-580 [n° 12205 (D16955)]. Voltaire ne cesse pas de dénigrer son rival : « Il [Voltaire] vous prie de les [*Pélopidés*] lire avec attention. Il vous prie encore de relire si vous pouvez le barbare *Atrée* du barbare Crébillon, et de juger entre un Français et un Vandale. » ; « Vous aurez les *Pélopidés* du jeune homme [Voltaire], qui ne sont pas bons, mais qui valent cent mille fois mieux que le Visigoth *Atrée* du barbare Crébillon. » Lettres au marquis de Thibouille, 6 février 1771 et 15 novembre 1771, *GC*, t. X, p. 612 [n° 12243 (D17007)] et 870 [n° 12586 (D17450)].

4. L'éducation du peuple

Dans la section précédente, nous avons pu constater le fait que Voltaire soutenait que plus la langue du pays est raffinée, plus l'esprit de cette nation est éclairé. C'est-à-dire que, selon notre auteur, les bons vers harmonieux, qui sont composés par les paroles affinées, conduisent le peuple aussi ignorant que sauvage à ouvrir ses yeux aveugles. Mais ici surgit un problème chez notre auteur. Car, on sait bien qu'il se moquait souvent du peuple, surtout, de la populace et qu'il prétendait qu'ils ne fussent pas convenables à l'éducation. Avant tout, Voltaire était le partisan de la monarchie tout en faisant réagir les nobles en faveur du progrès. Cependant, est-ce que Voltaire pensait de tout son cœur qu'il fût impossible d'éclairer le peuple ? Autrement dit, quelle est la catégorie de ceux que notre auteur considérait comme les cibles de son enseignement et les destinations de ses leçons ? Est-ce que les basses classes étaient indignes de lire ses tragédies ? C'est une question très importante à résoudre, parce que résoudre ce problème est révéler le vrai visage de Voltaire qui s'intitulait dramaturge-philosophe et se donnait la mission d'accomplir ce rôle éCLAIREUR et directeur. Afin de saisir la véritable intention de notre auteur, nous voulons examiner son jugement sur le peuple.

À ce propos, P. Gay explique très exactement le processus du changement du mépris de Voltaire pour des gens simples, ainsi nous allons l'étudier selon ses opinions. Cette recherche nous conduira à comprendre comment Voltaire pensait au potentiel du peuple et s'il croyait que lui aussi pouvait être changé par ses pièces. D'abord, P. Gay trouve le dédain de notre auteur pour les vulgaires dans ses premières tragédies : « he denounced the "people" as vacillating, emotionally unreliable, unjust, cruel, and fanatical. » (P. Gay, p. 521)¹. Dans cette citation P. Gay retient les paroles de deux personnages des tragédies voltairiennes, Philoctète et César, comme la preuve du mépris de notre auteur ; et nous pouvons trouver également de tels rôles méprisants dans ses autres premières pièces². Pour Voltaire, le peuple était composé de gens en

¹ Cf. « Un vain peuple en tumulte a demandé ma tête. » (*Œdipe*, OC, t. 1A, III, 2, v. 68 [Philoctète]) : « Je sais quel est le peuple, on le change en un jour : / Il prodigue aisément sa haine et son amour. / Si ma grandeur l'aigrit, ma clémence l'attire. / Un pardon politique à qui ne peut me nuire, / Dans mes chaînes qu'il porte, un air de liberté / A ramené vers moi sa faible volonté. / Il faut couvrir de fleurs l'abîme où je l'entraîne, / Flatter encor ce tigre à l'instant qu'on l'enchaîne, / Lui plaire en l'accablant, l'asservir, le charmer, / Et punir mes rivaux en me faisant aimer. » (*La Mort de César*, OC, t. 8, I, 4, v. 287-296 [César]).

² Cf. « Vos soins, votre présence / De mon peuple indocile ont dompté l'insolence. » (Les fragments de *Mariamne* de 1724, OC, t. 3C, III, 3, v. 9-10 [Hérode]) : « Le peuple pour ses rois toujours plein d'injustices, / Hardi dans ses discours, aveugle en ses caprices » (*Hérode et Mariamne*, OC, t. 3C, I, 1, v. 9-10 [Mazaël]) : « ce peuple indocile et barbare / Que la fureur conduit, réunit et sépare, / Aveugle

qui on ne pouvait pas avoir confiance, ce qui se trouve confirmé dans l'ensemble des pièces voltairiennes. Ensuite, P. Gay mentionne l'attitude de Voltaire dans les années 1750 : « he took the unqualified position that “the populace is the same nearly everywhere”¹. » (p. 521). Le sentiment dédaigneux de notre auteur reste inchangé même vingt ans plus tard. De plus, ce critique indique le dédain voltairien en citant ses trois correspondances :

Like Hume and Diderot, he saw no improvement likely : « As for the canaille, » he wrote to d'Alembert, « I have no concern with it ; it will always remain canaille. » Logically enough, Voltaire was inclined to argue that efforts at enlightenment must be restricted to the orders that can profit from it. Those who live by manual labor alone probably will never « have the time and the capacity to instruct themselves ; they will die of hunger before they become philosophers. » Flippantly, Voltaire told d'Alembert : « We have never pretended to enlighten shoemakers and servants ; that is the job of the apostles. » (p. 521)².

Le mépris de Voltaire contre le peuple s'exprime avec violence, car il ne croyait pas que celui-ci dispose encore la capacité de s'éclairer, c'est-à-dire, de « devenir philosophe ». L'éducation des gens du peuple était le dernier de ses soucis.

Cependant, lorsqu'il a été confronté au problème sur les droits des habitants de Genève, son attitude inflexible commence peu à peu à se « ramollir ». P. Gay explique le changement de son état mental :

But the same man who could cynically put down manual laborers as canaille who would always go to mass and to the tavern, because they could sing in both places, also championed the Genevan Natives in the mid-1760s, and learned, in those years, to discriminate among various types of canailles. With the years, Voltaire became less disdainful, more optimistic about the capacities of ordinary men. There were countries, notably England, the Dutch Republic, and Geneva, where common men were avid readers and reasonable political beings.

dans sa haine, aveugle en son amour, / Qui menace et qui craint, règne et sert en un jour. » (*Brutus, OC*, t. 5, I, 2, v. 71-74 [Arons]).

¹ Cf. « La fureur et l'insolence / D'un peuple tumultueux » (*Le Siècle de Louis XIV*, chap. X, *GH*, p. 720).

² Cf. « À égard de la canaille, je ne m'en mêle pas ; elle restera toujours canaille. » Lettre à d'Alembert, 4 juin 1767, *GC*, t. VIII, p. 1157 [n° 10163 (D14211)] : « Je crois que nous ne nous entendons pas sur l'article du peuple que vous croyez digne d'être instruit. J'entends par peuple la populace qui n'a que ses bras pour vivre. Je doute que cet ordre de citoyens ait jamais le temps ou la capacité de s'instruire, ils mourraient de faim avant de devenir philosophes, il me paraît essentiel qu'il y ait des gueux ignorants. » Lettre à Damilaville, 1^{er} avril 1766, *GC*, t. VIII, p. 422 [n° 9373 (D13232)] : « On n'a jamais prétendu éclairer les cordonniers et les servantes ; c'est le partage des apôtres. » Lettre à d'Alembert, 2 septembre 1768, *GC*, t. IX, p. 600 [n° 10888 (D15199)].

(P. Gay, p.521)¹.

Voltaire, qui a accueilli les Genevois expulsés de leur patrie à Ferney pour les soutenir, vivait ensemble avec eux et découvrait leur pouvoir potentiel. Cette force est la faculté de lire. Cela pose justement le problème des relations intimes existantes entre l’alphabétisation et l’éducation². P. Gay explique concrètement un tel changement brusque de la part de Voltaire en citant l’échange de sa correspondance avec Linguet :

When Linguet warned him that all would be lost once the people should discover that it has intelligence, Voltaire demurred : some people, those who did nothing but toil, were doubtless beyond the pale of light. « But the more skilled artisans who are forced by their very profession to think a great deal, to perfect their taste, to extend their knowledge, are beginning to read all over Europe. » No, he protested to Linguet, « all is not lost when one gives the people the chance to see that it has intelligence. On the contrary, all is lost when one treats it like a herd of cattle, for sooner or later it will gore you with its horns. » (p. 522 ; nous soulignons)³.

À mesure que Voltaire apprend l’augmentation du nombre de gens capables de lire en Europe, il prend conscience de l’injustice qu’il a eue à les traiter avec dédain jusqu’ici. Car, si les classes inférieures reçoivent la même éducation que celles des intellectuels, ils deviennent à même d’acquérir des connaissances et de devenir philosophes pour

¹ Voltaire se confie ironiquement à ses anges à propos des querelles intestines de Genève : « Il n’y a pas eu une patte de froissée dans la guerre des rats et des grenouilles. M. Crommelin est un peu ardent. On aurait dit que le feu était aux quatre coins de Genève. Comptez que les médiateurs se mettront à pouffer de rire quand ils verront de quoi il s’agit. On a trompé Monsieur le duc, on l’a engagé à précipiter ses démarches. Les Zurikois qui n’aiment pas à dépenser leur argent inutilement commencent à murmurer qu’on les envoie chercher pour une querelle d’auteur, car c’est là l’unique fond de la noise. Si je ne m’occupais pas tout entier de l’affaire des Sirven qui est plus sérieuse, je ferais un petit lutrin de la querelle de Genève. » Lettre au comte et à la comtesse d’Argental, 4 février 1766, *GC*, t. VIII, p. 368 [n° 9313 (D13155)]. Mais, l’année suivante, le patriarche de Ferney rédigera *La Guerre civile de Genève* pour le citoyen genevois.

² D. Mornet mentionne les circonstances régionales d’alors au sujet de l’alphabétisation en citant d’Argenson : « Voltaire, d’Argenson et quelques autres ont affirmé qu’on ne lisait pas dans les provinces et qu’on n’y discutait que sur la composition d’un sermon ou la confection d’une tourte. Mais toutes sortes de témoignages les démentent. Et d’Argenson s’est démenti lui-même : “Aujourd’hui chacun lit sa *Gazette de Paris*, même dans les provinces. On raisonne à tort (à) et à travers sur la politique, mais on s’en occupe”. Si d’Argenson ne parle que de la province qu’il connaît, d’autres le confirment. » D. Mornet, *op. cit.*, p. 182. D. Mornet considère la cause du développement des facultés intellectuelles des gens comme l’établissement des Académies provinciales. *Ibid.*, p. 184-185.

³ Cf. « mais, pour les artisans plus relevés, qui sont forcés par leurs professions mêmes à réfléchir beaucoup, à perfectionner leur goût, à étendre leurs lumières, ceux-là commencent à lire dans toute l’Europe. [...] Non, Monsieur, tout n’est point perdu quand on met le peuple en état de s’apercevoir qu’il a un esprit. Tout est perdu au contraire quand on le traite comme une troupe de taureaux, car, tôt ou tard, ils vous frappent de leurs cornes. » Lettre à Linguet, 15 mars 1767, *M.* t. 45, p. 164. Il y a la même correspondance dans la *Correspondance* de Gallimard, mais il n’y existe pas cette citation. Voir lettre à Linguet, 14 ou 15 mars 1767, *GC*, t. VIII, p. 1016-1019 [n° 10021 (D14039)].

réfléchir sur les choses avec raison et se battre contre l'injustice du monde¹. Et selon Voltaire, beaucoup de gens acquièrent déjà des connaissances par la lecture. Ainsi, il avertit que si on les traite injustement comme jusqu'à présent, les gens du peuple vont réclamer leurs droits et se soulever contre les classes privilégiées. Chez le patriarche de Ferney, la formation des hommes et la lecture sont inséparables. Enfin, P. Gay conclut :

Voltaire had done a great deal to educate himself about the potentialities of the lower orders. Like Diderot's perceptions of the 1770s, Voltaire's perceptions of the 1760s were promising beginnings ; they were the prerequisites for a comprehensive liberal theory of politics that would connect the logic of education as enlightenment with the practical needs of the poor, give room to the dimension of time by recognizing that those who were illiterate now might become literate later, and exercise the philosophes' favorite device, criticism, on the self-interest of the ruling orders who kept the canaille in its place not because that place was natural but because it was convenient – for the ruling orders. (p. 522).

L'attente du temps (hypothétique) à venir où le peuple sera(it) capable de s'alphabétiser a encouragé notre auteur à l'éclairer par ses œuvres. Dorénavant, toutes les classes de la population de son temps et à venir deviennent objet de sa lecture. Selon P. Gay, c'était particulièrement à partir des années 1760 que Voltaire commence à se donner corps et âme au problème des droits de l'homme.

Toutefois, est-ce que le patriarche de Ferney s'obstinait effectivement à mépriser le peuple sans lui reconnaître aucune faculté jusque vers 1760 ? P. Gay dit qu'il en est convaincu. Contrairement à ce critique, J. H. Brumfitt pense que l'on peut trouver le signe du changement du sentiment de Voltaire à l'égard des classes inférieures dans la révision des *Lettres philosophiques* de 1748 :

¹ R. Porter signale l'idée des philosophes du dix-huitième siècle : « They called themselves "philosophers" [...]. But we must not think of them as akin to the stereotypical philosophy professor of today, agonizing over the nuances of words in his academic ivory-tower. Rather they were men of the world : journalists, propagandists, activists, seeking not just to understand the world but to change it. » ; « The *philosophes*, as Gay has rightly emphasized, were contemptuous of dreamers with their heads in the clouds ; they championed what Marxists were later to call "praxis" ». R. Porter, *op. cit.*, p. 3 et 6. P. Gay s'expliquait ainsi : « The self-assurance of natural scientists, merchants, public servants – and philosophers – was not boasting that conceals impotence ; it was a rational reliance on the efficacy of energetic action. » ; « The experience of the eighteenth century, to which I am giving the name "the recovery of nerve," was precisely the opposite : it was a century of decline in mysticism, of growing hope for life and trust in effort, of commitment to inquiry and criticism, of interest in social reform, of increasing secularism, and a growing willingness to take risks. » ; « As preachers of practicality, the philosophes resorted to the virtue of action as a favorite text : it is significant that Locke, and Condillac after him, should regard restlessness or *inquiétude* as the mainspring of life. » (P. Gay, p. 3, 5-6, 45).

And by « the people » Voltaire means, as he says, « the most numerous, the most useful, even the most virtuous and consequently the most venerable part of mankind, consisting of those who study the laws and the sciences ; of traders, of artificers ». From this eminently bourgeois description of « the people », the peasantry are notably absent, though in a revision of 1748, when Voltaire was once again in a militant mood, they were added to the list¹.

J. H. Brumfitt analyse le changement de la pensée de Voltaire vis-à-vis du peuple comme la preuve de la modification de sa connaissance des hommes. Il s'agit en fait de la classe des paysans. Lorsque notre auteur a publié les *Lettres philosophiques* en 1734 à Rouen, il considérait le peuple comme « la plus nombreuse, la plus vertueuse même, et par conséquent la plus respectable partie des hommes, composée de ceux qui étudient les lois et les sciences, des négociants, des artisans, en en mot de tout ce qui n'était point tyran » (*Lettres philosophiques* (1734), « 9^e lettre », GM, p. 24 ; nous soulignons). Pour lui, le paysan n'était pas le peuple. Et lors de sa réimpression de 1748, il qualifie le peuple de « la plus nombreuse, la plus vertueuse même, et par conséquent la plus respectable partie des hommes, composée de ceux qui étudient les lois et les sciences, des négociants, des artisans, des laboureurs enfin, qui exercent la plus noble et la plus méprisée des professions » (*Lettres philosophiques* (1748), t. I, éd. G. Lanson, Paris, Hachette, coll. « Société des textes français modernes », 1915 ; nous soulignons). Voltaire a intégré l'agriculteur dans la catégorie du peuple. En même temps, son opinion témoigne que le dédain du métier diminue chez notre auteur. Ainsi, comme J. H. Brumfitt le remarque, la manière voltairienne de voir l'agriculteur a considérablement changé en 1748.

Alors pourquoi Voltaire regardait-il de haut les classes inférieures pendant longtemps ? Était-ce là sa véritable intention ? En la manière, J. H. Brumfitt s'exprime : « The attack on the feudal privileges style enjoyed by the French aristocracy [...] is these which form Voltaire's real target »². Le mépris du peuple, qui est surtout l'ouvrier agricole, était la mesure politique. Voltaire n'a pas pu pardonner au noble d'abuser son privilège aussi traditionnel qu'injuste. De plus, R. Poter aussi est du même avis que J. H. Brumfitt : « The likes of Voltaire depicted the peasantry as barely distinguishable from the beasts of the field. Their point in making such unflattering

¹ J. H. Brumfitt, *op. cit.*, p. 71-72.

² J. H. Brumfitt, *op. cit.*, p. 72.

comparisons was to criticize a system which reduced humans to the level of brutes¹ ».

Pour dénoncer le mal du gouvernement, Voltaire professait volontairement des insultes contre les classes inférieures. À juste titre, il est indéniable que ces paroles contenaient du dédain. Cependant, en même temps il ressentait de la compassion pour le peuple. Dans *Lettres philosophiques*, Voltaire proclamait ainsi :

[...] le peuple, dis-je, était regardé par eux comme des animaux au-dessous de l'homme ; il s'en fallait bien que les Communes eussent alors part au gouvernement, c'étaient des vilains : leur travail, leur sang appartenaient à leurs maîtres qui s'appelaient nobles. Le plus grand nombre des hommes était en Europe ce qu'ils sont encore en plusieurs endroits du nord, serfs d'un seigneur, espèce de bétail qu'on vend et qu'on achète avec la terre. Il a fallu des siècles pour rendre justice à l'humanité, pour sentir qu'il était horrible que le grand nombre semât et que le petit nombre recueillît. (*Lettres philosophiques* (1734), « 9^e lettre », *GM*, p. 24-25 ; nous soulignons).

Les « vilains » sont les agriculteurs du moyen âge, mais Voltaire se réjouit que leur condition ait été reconnue par les droits de l'homme. En même temps il dénonce effectivement les circonstances misérables du peuple contemporain tout en louant le gouvernement monarchique. Il semble que nous décelions dans cette assertion ses attentions pour les opprimés². De plus, notre auteur continue : « n'est-ce pas un bonheur pour le genre humain que l'autorité de ces petits brigands ait été éteinte en France par la puissance légitime des rois et du peuple ? » (*Lettres philosophiques* (1734), « 9^e lettre », *GM*, p. 25 ; nous soulignons). Ici Voltaire emploie ouvertement le mot du « peuple ». C'est-à-dire qu'en 1734 il pensait que le « peuple » aussi eût le droit de vivre dans le bonheur comme un homme³. Avant tout, notre poète a fait dire à Alcméon, fils de la reine d'Argos, dans l'*Ériphyle* de 1732 : « Les mortels sont égaux :

¹ R. Porter, *op. cit.*, p. 24.

² En 1776, Voltaire s'exprime à Condorcet : « Vous me parlez des esclaves de la Franche-Comté. Je vous assure que ces esclaves ne feraient pas la guerre de Spartacus pour sauver un philosophe. Cependant, il faut les secourir puisqu'ils sont hommes. » Lettre au marquis de Condorcet, 27 janvier 1776, *GC*, t. XII (1988), p. 403 [n° 14465 (D19883)] ; nous soulignons.

³ R. Pomeau, éditeur des *Lettres philosophiques* (1734) de Gallimard, prend pour texte de base l'édition de G. Lanson, mais dans le texte de ce dernier la citation précédente est ci-dessous : « n'est-ce pas un bonheur pour le genre humain que l'autorité de ces petits brigands ait été éteinte en France par la puissance légitime de nos Rois, et en Angleterre par la puissance légitime des Rois et du Peuple? » (*Lettres philosophiques* [1734], éd. G. Lanson, « 9^e lettre », p. 104). Mais en même temps G. Lanson montre aussi la même citation en version anglaise de 1733, qui est l'original des *Lettres philosophiques*, dans la variante : « And was not France very happy when the power and authority of those petty robbers was abolished by the lawful authority of Kings and of the People ? » (p. 104 [var.]).

ce n'est point la naissance, / C'est la seule vertu qui fait leur différence. » (*Ériphyle*, OC, t. 5, II, 1, v. 53-54 ; nous soulignons). Dix ans plus tard aussi, Voltaire fait prononcer à Omar la même parole sans y changer une virgule dans le *Mahomet* de 1741 : « Les mortels sont égaux ; ce n'est point la naissance, / C'est la seule vertu qui fait leur différence. » (*Mahomet*, OC, t. 20, I, 4, v. 213-214). Comme ces deux citations nous l'apprennent, Voltaire insistait déjà sur l'égalité des hommes en 1732¹. Ainsi, il semble qu'avant les années signalées par P. Gay et par J. H. Brumfitt, notre dramaturge-philosophe ait cherché à éclairer le peuple français par ses tragédies. Avant tout, ce qui importe, est que, comme l'indiquent les mots « les mortels sont égaux ; ce n'est point la naissance », tout en doutant de la faculté des peuples, Voltaire escomptait secrètement qu'advienne la possibilité pour lui de s'éclairer, même si son attente était mince.

Nous avons examiné le type d'homme que Voltaire souhaitait instruire par ses pièces tragiques. Dans le même temps, cela nous a permis d'analyser les jugements de notre auteur sur les classes sociales. En réalité, il est indéniable qu'il méprisait les facultés du peuple et qu'il considérait ce dernier comme indigne d'une éducation. Mais son dédain était également une manière de dénoncer le gouvernement d'alors. De plus, ce sentiment méprisant cachait de la compassion pour le peuple. Autrement dit, ce n'est pas que le patriarche de Ferney n'avait aucune confiance dans le potentiel du peuple, mais c'est qu'il ne le reconnaissait pas suffisamment. De même, le peuple lui-même ne s'apercevait pas de son pouvoir potentiel non plus. Ainsi, pour Voltaire, tous sont dignes d'être éclairés par ses tragédies, pour un peu qu'ils prennent conscience de faculté commune à tous et qu'ils sortent de l'aveuglement lié à leurs conditions misérables.

¹ I. Degauque rend compte du blâme des parodistes contre le mépris de Voltaire à l'égard du peuple en faisant mention de l'intuition qui sert à la reconnaissance entre des membres de la même famille dans *Mahomet* : « Les parodistes raillent cette reconnaissance [entre Zopire et Séide dans *Mahomet*] du bon air sous des apparences désavantageuses, qui relève bien sûr d'un préjugé aristocratique dont ne se départit pas Voltaire lorsqu'il compose ses tragédies. ¶ Sticotti a été lui aussi sensible à la reconnaissance du sang noble en dépit de l'apparence modeste d'Égisthe, et s'en amuse à la scène 6 de *Méropé travestie*. Forte du précepte selon lequel "on reconnaît un sang au moindre individu", Mérote [Méropé] goûte le "front doux" du prisonnier qui, selon son œil exercé, signale immanquablement une "bonne origine", de même que "cette main blanche et fine" trahit l'aristocrate derrière l'habit du vagabond et du repris de justice. » (I. Degauque, p. 327 ; nous soulignons).

TROISIÈME PARTIE

La confiance de Voltaire en les hommes

CHAPITRE I

La crainte et la compassion

Se soucier de corriger les hommes ouvre, dans le contexte de la problématique du théâtre tragique, à la question de la purification de la crainte et de la pitié, c'est-à-dire, à la « catharsis ». Pour la tragédie française, ce but final de la tragédie qu'Aristote mentionne est important et les auteurs du classicisme regardaient l'enjeu central de la tragédie comme un enjeu éducatif. Ainsi beaucoup d'écrivains du dix-septième siècle réfléchissaient sur la finalité du divertissement et sur l'interprétation à donner de la conception aristotélicienne. Nous voulons d'abord examiner les interprétations des auteurs classiques. Dans quelle configuration les pensées du siècle précédent sur la « catharsis » ont-elles été transmises au dix-huitième siècle ? Et nous examinerons enfin les idées de notre auteur sur la notion de purification pour comparer celle des auteurs du classicisme et des Lumières. Dans son cas, il ne comprenait effectivement pas comment, selon Aristote, la crainte et la pitié pouvaient purger l'âme. Mais en interprétant personnellement la théorie du philosophe grec, notre poète admettait l'importance de la crainte et de la pitié dans la tragédie pour la formation de l'homme.

1. L'idée des auteurs du classicisme

1) Chapelain et d'Aubignac

Avant de nous pencher sur les opinions des auteurs classiques sur la « catharsis », nous commencerons par examiner l'idée d'Aristote. Après avoir relevé la vanité d'un spectacle limité à la seule décoration, ce philosophe de la Grèce définit ainsi l'essence de la tragédie : « c'est non pas n'importe quel plaisir qu'il faut demander à la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre. Or, comme le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'activité représentative, il est évident que c'est dans les faits qu'il doit inscrire cela en composant. » (Aristote, *La Poétique*, chap. 14, v. 1453b10-1453b13 ; nous soulignons). C'est la définition de la tragédie. Si une pièce de genre n'offre pas la pitié et la frayeur, elle perd la prérogative d'être considérée comme tragédie. Ces deux sentiments sont indispensables à la pièce tragique. Aristote

en exprime la raison : « en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions. » (chap. 6, v. 1449b28-1449b30). La tragédie doit viser à épurer l'âme du public par ces deux sentiments compatissants et terribles. C'est-à-dire que cette opération constitue la « catharsis » qui forme le cœur des hommes¹. Toutefois, comme Aristote ne mentionne l'épuration qu'une fois dans cette phrase, il y eut beaucoup d'interprétations différentes du sens de la notion et cette signification n'est toujours pas éclaircie aujourd'hui. Sur ce point, Corneille indique clairement : « L'une, qu'elle excite la pitié et la crainte ; l'autre, que par leur moyen elle purge de semblables passions. Il [Aristote] explique la première assez au long, mais il ne dit pas un mot de la dernière, et de toutes les conditions qu'il emploie en cette définition, c'est la seule qu'il n'éclaircit point. » (P. Corneille, t. III, *Les Trois discours*, « Discours de la tragédie », p. 142). Comme ce grand auteur classique le relève, il est difficile de définir la « catharsis » à cause de l'insuffisance de l'explication d'Aristote. Mais à ce sujet, A. Couprie donne l'explication concise et claire des relations entre la « catharsis » et le classicisme français : « Les classiques se sont traditionnellement appuyés sur la catharsis pour proclamer la moralité du théâtre. En dévoilant les conséquences ultimes et désastreuses de certaines passions, la tragédie “purgerait” l'âme du spectateur de “toutes les passions du même genre”². » Dans le classicisme, la « catharsis » enseigne la leçon de la vie, et surtout la passion noue un rapport étroit avec le tragique classique. Les hommes doivent définitivement être purifiés par ces émotions. C'est la façon de l'éducation classique. Toutefois, pour préciser plus en détail les idées des auteurs du classicisme, nous allons les passer en revue.

Chapelain considère d'abord les définitions de la tragédie par deux parties : l'une avance le plaisir ; l'autre l'utilité. Mais pour lui, les deux sont les mêmes et il s'explique : « ils [ceux qui avancent le plaisir du théâtre] sont d'accord et avec eux [ceux qui avancent l'utilité du théâtre] et avec nous, et nous pouvons dire tous ensemble qu'une Pièce de théâtre est bonne quand elle produit un contentement

¹ Aristote montre la façon d'inspirer le plus efficacement la pitié et la frayeur : « la représentation a pour objet non seulement une action qui va à son terme, mais des événements qui inspirent la frayeur et la pitié, émotions particulièrement fortes lorsqu'un enchaînement causal d'événements se produit contre toute attente ; la surprise sera alors plus forte que s'ils s'étaient produits d'eux-mêmes ou par hasard, puisque nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein. » (Aristote, *La Poétique*, chap. 9, v. 1452a1-1452a8).

² A. Couprie, *Lire La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 5 ; nous soulignons.

raisonnable¹. » Il exige que la tragédie concerne un sujet intellectuel. Ensuite, Chapelain élimine les spectateurs qui ne méritent pas d'assister à une telle tragédie :

Il n'est pas ici question de satisfaire les libertins et les vicieux qui ne font que rire des adultères et des incestes, et qui ne se soucient pas de voir violer les lois de la Nature pourvu qu'ils se divertissent. Il n'est pas question de plaire à ceux qui regardent toutes choses d'un œil ignorant ou barbare, et qui ne seraient pas moins touchés de voir affliger une Clytemnestre qu'une Pénélope².

Il éloigne depuis le commencement les gens dénaturés comme ceux qui ne sont pas concernés par le théâtre, alors que celui-ci est pour tout le monde. Par là, son attitude à l'égard du sujet terrible devient négative. Il pousse un cri d'alarme sur l'abus de ce genre de scène : « Les mauvais exemples sont contagieux, même sur les théâtres ; les feintes représentations ne causent que trop de véritables crimes, et il y a grand péril à divertir le Peuple par des plaisirs qui peuvent produire un jour des douleurs publiques³. » La scène terrible risque de diriger le public vers les crimes. C'est-à-dire que Chapelain ne croit pas que des hommes corrompus se régénèrent par une scène de crainte. Cependant, pour de tels gens aussi, il mentionne à peine ce que des auteurs doivent insérer dans leurs tragédies : « Il nous faut bien garder d'accoutumer ni ses yeux ni ses oreilles à des actions qu'il doit ignorer, et de lui apprendre tantôt la cruauté, et tantôt la perfidie, si nous ne lui en apprenons en même temps la punition, et si au retour de ces spectacles il ne remporte du moins un peu de crainte parmi beaucoup de contentement⁴. » Chapelain estime que quand une intrigue terrible est introduite dans la tragédie, non seulement le crime mais aussi la punition doivent être désignées en même temps pour inculquer la frayeur du crime au public. De même, dans cette opinion, il traite ce sentiment comme un problème de société plus que comme celui de l'aspect intérieur de l'individu. En tout cas, Chapelain ne faisait pas beaucoup

¹ J. Chapelain, *Les sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, Paris, G. Quinet, 1678, p. 18 ; nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 19-20.

³ *Ibid.*, p. 20 ; nous soulignons. G. de Scudéry formule l'idée sur l'infection du mal : « il arrivait de là, que les esprits des Spectateurs, étaient débauchés par cette volupté : qu'ils trouvaient autant de plaisir à imiter les mauvaises actions, qu'ils voyaient représentées avec grâce, et où notre nature incline, que les bonnes, qui nous semblent difficiles » (Scudéry, *Observations sur Le Cid* (1637), p. 26).

⁴ *Ibid.*, p. 20-21.

confiance à la régénération du public par la scène terrible, parce qu'il craignait trop la force d'entraînement au mal.

L'abbé d'Aubignac considère l'intrigue qui inspire la pitié et la terreur comme le pathétique indispensable aux spectateurs. Il met d'abord trois conditions pour l'inspiration de ces deux sentiments :

[...] comme par exemple, qu'une Princesse est vivante, encore que son Amant la croie morte ; si l'on veut qu'une passion réussisse en la bouche de cet Amant, il ne faut pas qu'il fasse une longue plainte mêlée de sentiments de tendresse et de douleur ; mais il faut d'abord le mettre dans la fureur, et prêt de se tuer lui-même, afin que les Spectateurs, qui ne seraient pas touchés des plaintes qu'il pourrait faire, soient émus d'une crainte bien pressante par le violent désespoir [...] ; ou qu'ils ressentent une grande compassion s'il vient à mourir. (D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, liv. IV^e, chap. VII, p. 460).

Trop de lamentations de l'amoureux ainsi de la part de qui croit que sa bien-aimée est morte, produisent l'effet inverse et ne peuvent pas inspirer suffisamment bien la terreur et la compassion au public. Il indique la seconde condition :

[...] si quelqu'un s'affligeait, se désespérait ou prenait des sentiments de colère sans raison, on s'en moquerait comme d'un insensé, au lieu de le plaindre comme un malheureux. [...] autrement ce ne serait pas jalousie, mais une juste indignation, qui inspirerait aux Spectateurs de la haine contre la femme, et de la compassion pour le mari ; au lieu qu'on a de l'aversion pour un jaloux, et de la compassion pour sa femme qu'il persécute injustement. (p. 461-462).

La fureur sans fondement renverse l'objet à propos duquel le public doit éprouver de la pitié et de la haine. Ainsi, il faut que des personnages aient la raison aussi juste que suffisante pour faire ressentir exactement ces émotions jusque dans le cœur des gens. Et d'Aubignac pose la dernière condition :

J'estime que pour faire une plainte qui puisse toucher les Spectateurs, il faut que la cause en soit juste, autrement ils ne prendraient pas les sentiments de celui qui parle, s'il se plaignait, ou désespérait injustement [...] ; et tout ce qu'il pourrait dire, ne ferait qu'augmenter la haine qu'on aurait contre lui pour son crime, au lieu de donner de la compassion pour le mauvais événement de ses desseins. (p. 462).

Toujours selon la même opinion, ce théoricien mentionne une autre proposition semblable à la seconde, mais soulignant cette fois l'importance de la raison légitime des sentiments des personnages. Sur ce point, Scudéry aussi mentionne l'importance

de la vraisemblance : « Le Poète qui se propose pour sa fin d'émouvoir les passions de l'Auditeur par celle des Personnages, quelque vive, fortes et bien poussées qu'elles puissent être, n'en peut jamais venir à bout (s'il est judicieux) lorsque ce qu'il veut imprimer en l'âme n'est pas vraisemblable. » (G. de Scudéry, *Observations sur Le Cid*, p. 783). Les opinions de ces deux théoriciens concordent à propos des relations intimes entre la procuration d'émotions aux spectateurs et leur vraisemblance. Et à la fin, après que d'Aubignac a mis ces trois conditions pour réussir à inspirer de la frayeur et de la pitié, il définit le rôle de ces sentiments : « Outre toutes ces considérations, si le discours Pathétique n'est nécessaire, c'est-à-dire, attendu et désiré des Spectateurs, quelque art qu'on y puisse employer, ce ne sera qu'une longue importunité, où les Spectateurs ne prendront aucun plaisir, et ne prêteront aucune attention. » (p. 463 ; nous soulignons). D'Aubignac considère en priorité la pitié et la frayeur comme la façon de réjouir des spectateurs et il semble qu'il attache plus d'importance au divertissement qu'à l'éducation dans la tragédie.

2) Corneille

Ensuite, nous examinerons plus en détail la pensée de Corneille sur ce sujet dans *Les Trois discours*. Il interprète pour commencer l'épuration en citant le passage d'Aristote :

*Nous avons pitié, dit-il, de ceux que nous voyons souffrir un malheur qu'ils ne méritent pas, et nous craignons qu'il ne nous en arrive un pareil, quand nous le voyons souffrir à nos semblables. Ainsi la pitié embrasse l'intérêt de la personne que nous voyons souffrir, la crainte qui la suit regarde le nôtre, et ce passage seul nous donne assez d'ouverture, pour trouver la manière dont se fait la purgation des passions dans la tragédie. (P. Corneille, t. III, *Les Trois discours*, « Discours de la tragédie », p. 142-143 ; nous soulignons).*

Cet auteur classique prête attention aux relations entre les personnages et les sentiments du public en faisant mention de l'ordre de la pitié et de la crainte¹. De là il conclut clairement que le but de la tragédie est l'épuration des sentiments farouches. Corneille indique concrètement l'effet du cœur par la « catharsis » : « La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables, nous porte à la crainte d'un pareil

¹ Aristote caractérise ainsi les personnages qui inspirent la pitié et la frayeur au cœur du public : « l'une – la pitié – s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, l'autre – la frayeur – au malheur d'un semblable » (Aristote, *La Poétique*, chap. 13, v. 1453a3-1453a6).

pour nous ; cette crainte au désir de l'éviter ; et ce désir à purger, modérer, rectifier, et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons. » (p. 143 ; nous soulignons). En regardant la catastrophe causée par la passion, le public apprend que la violence d'un sentiment risque de provoquer son malheur un jour et il comprend qu'il doit s'améliorer pour ne pas subir les rudes épreuves que vivent les personnages. Au contraire des avis de Chapelain, Corneille accorde de l'importance au fond intime de l'individu.

Cependant, bien qu'il semble que l'auteur des *Trois Discours* admette les relations entre des personnages et la « catharsis » qu'Aristote mentionne, l'auteur français s'oppose par ailleurs à la théorie du philosophe grec. Nous allons considérer la part de l'opinion d'Aristote dont Corneille doute. Ce philosophe grec indique des personnages principaux qui peuvent inspirer ainsi des sentiments effroyables et compatissants le plus efficacement : « C'est celui d'un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur – un homme parmi ceux qui jouissent d'un grand renom et d'un grand bonheur, tels Œdipe, Thyeste. » (Aristote, *La Poétique*, chap. 13, v. 1453a7-1453a11). Il conseille aux poètes de choisir ces personnages de la mythologie comme personnages qui peuvent agiter le public. Car, bien qu'ils ne soient ni justes ni injustes de façon absolue, ils commettent leurs fautes et deviennent malheureux. Toutefois, Corneille réplique à cette idée : « Le premier [Œdipe] me semble ne faire aucune faute, bien qu'il tue son père, parce qu'il ne le connaît pas, et qu'il ne fait que disputer le chemin en homme de cœur contre un inconnu qui l'attaque avec avantage. » (P. Corneille, t. III, *Les Trois discours*, « Discours de la tragédie », p. 145 ; nous soulignons). Il doute qu'il y ait de crime chez le roi de Thèbes, attendu qu'il n'avait pas originellement l'intention de frapper Laïus. Avant tout, Œdipe ne savait pas que ce vieil homme était son propre père. Il est donc difficile de trouver une faute dans le cas de ce personnage. L'auteur français continue :

Néanmoins comme la signification du mot grec ἀμάρτημα [commettre le crime] peut s'étendre à une simple erreur de méconnaissance, telle qu'était la sienne, admettons-le avec ce philosophe, bien que je ne puisse voir quelle passion il nous donne à purger, ni de quoi nous pouvons nous corriger sur son exemple. (p. 145 ; nous soulignons).

En apparence, il fait mine d'accepter l'assertion de ce philosophe, mais il se refuse à comprendre pourquoi l'action d'Œdipe serait propre à accomplir la « catharsis » salutaire dans le cœur des gens. À partir du moment où son ignorance l'a entraîné à commettre une faute inattendue, dans cette action il n'existe pas de passion et le public ne peut pas épurer ce sentiment. Ainsi, ce crime d'Œdipe n'a rien pour remettre des hommes sur la bonne voie.

Cette fois, Corneille se réfère au caractère d'un autre personnage mythique qu'Aristote a traité avec Œdipe : « pour Thyeste je n'y puis découvrir cette probité commune, ni cette faute sans crime qui le plonge dans son malheur. Si nous le regardons avant la tragédie qui porte son nom, c'est un incestueux qui abuse de la femme de son frère » (P. Corneille, t. III, *Les Trois discours*, « Discours de la tragédie », p. 145 ; nous soulignons). En considération de la mythologie, cet homme n'est que coupable. Au reste, il récolte ce qu'il a semé. Puis, Corneille mentionne Thyeste sous l'aspect contraire : « si nous le considérons dans la tragédie, c'est un homme de bonne foi qui s'assure sur la parole de son frère » (p. 145 ; nous soulignons). À la différence de la première image, le même homme devint candide et pur grâce à l'action de la tragédie. Et cet auteur classique conclut : « En ce premier état il est très criminel, en ce dernier, très homme de bien. » (p. 145 ; nous soulignons). Selon la situation, le point de vue des spectateurs sera infléchi, évoluera et variera à l'égard de ce personnage. Autrement dit, le sentiment du public dépend en grande partie de ces circonstances et ne devient pas uniforme. Il est donc difficile que des gens décident de regarder le caractère du frère d'Atrée comme mauvais ou comme bon. De plus, Corneille montre deux sortes d'interprétations de la cause du malheur de Thyeste. Il s'explique premièrement en considérant qu'il s'agit de l'inceste : « Si nous attribuons son malheur à son inceste, c'est un crime dont l'auditoire n'est point capable, et la pitié qu'il prendra de lui n'ira point jusqu'à cette crainte qui purge, parce qu'il ne lui ressemble point. » (p. 145 ; nous soulignons). Le crime, qui est étranger au public, ne peut pas lui inspirer suffisamment de frayeurs. De même, il serait possible de dire que le public a de la difficulté à compatir les personnages qui deviennent malheureux à cause de leur trop grande faute. En second lieu, Corneille pense que la cause de la catastrophe consiste dans la bonhomie de Thyeste :

Si nous imputons son désastre à sa bonne foi, quelque crainte pourra

suivre la pitié que nous en aurons, mais elle ne purgera qu'une facilité de confiance sur la parole d'un ennemi réconcilié, qui est plutôt une qualité d'honnête homme, qu'une vicieuse habitude, et cette purgation ne fera que bannir la sincérité des réconciliations. (p. 145 ; nous soulignons).

Certes le malheur, que le cœur pur cause, peut générer de la compassion et de la terreur au public, mais le caractère de Thyeste est trop candide pour donner la leçon que la frayeur donne au public. Au contraire, ce personnage enseigne la sottise de la bonté et de la crédulité. Il continue à mettre cette théorie grecque en doute : « J'avoue donc avec franchise que je n'entends point l'application de cet exemple. » (p. 145). Il pense que la façon d'Aristote n'est pas suffisante pour accomplir la « catharsis », ni inspirer la pitié et la terreur. Enfin, l'auteur classique conclut en citant *Le Cid* :

Elles [les conditions qu'Aristote demande pour la purgation des passions] se rencontrent dans *Le Cid* [...]. Rodrigue et Chimène y ont cette probité sujette aux passions, et ces passions font leur malheur, puisqu'ils ne sont malheureux qu'autant qu'ils sont passionnés l'un pour l'autre. Ils tombent dans l'infélicité par cette faiblesse humaine dont nous sommes capables comme eux : leur malheur fait pitié [...]. Cette pitié nous doit donner une crainte de tomber dans un pareil malheur, et purger en nous ce trop d'amour qui cause leur infortune, et nous les fait plaindre ; mais je ne sais si elle nous la donne, ni si elle le purge, et j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité. (p. 145-146 ; nous soulignons).

Selon l'auteur du *Cid*, comme Aristote n'a pas expliqué suffisamment l'effet réciproque de ces deux sentiments, il est difficile de décider si la pitié inspire la crainte au public ou si celle-ci assainit la passion qui est la cause du malheur de Rodrigue et de Chimène¹. Corneille instille le doute à propos de cette opinion du philosophe grec et suggère que la discussion demeure située dans la pure spéculation et soit sans fondement réel.

Aussi, cherche-t-il à résoudre le problème de la « catharsis » à sa propre manière. Toutefois, il semble qu'il ne pense pas que la pitié puisse inspirer efficacement la crainte et purger le cœur du public. Corneille le dit en citant des personnages de ses

¹ Voltaire exprime son idée sur les relations de ces deux émotions avec la tragédie de Corneille en citant l'*Œdipe* de celui-ci : « [Qui ne craint point la mort ne craint point les tyrans. [P. Corneille, t. III, *Œdipe*, II, 1, v. 500)] ¶ Le mot de *tyran* est ici très mal placé ; car si Œdipe ne mérite pas ce titre, Dircé n'est qu'une impertinente ; et s'il le mérite, plus de compassion pour ses malheurs. La pitié et la crainte, les deux pivots de la tragédie, ne subsistent plus. Corneille a souvent oublié ces deux ressorts du théâtre tragique. Il a mis à la place des conversations dans lesquelles on trouve souvent des idées fortes, mais qui ne vont point au cœur. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarque sur *Œdipe* », OC, t. 55, p. 807).

pièces : « L'auditeur peut avoir de la commisération pour Antiochus, pour Nicomède [de *Rodogune*], pour Héraclius ; mais s'il en demeure là, et qu'il ne puisse craindre de tomber dans un pareil malheur, il ne guérira d'aucune passion. » (P. Corneille, t. III, *Les Trois discours*, « Discours de la tragédie », p. 148). Ces protagonistes peuvent inspirer au cœur de la pitié. Mais ce sentiment ne se développe pas et stagne. Ensuite, Corneille explique son idée sur l'essence de la crainte :

Au contraire il n'en a point pour Cléopâtre [de *Rodogune*], ni pour Prusias [de *Nicomède*], ni pour Phocas [de *Héraclius*] ; mais la crainte d'une infortune semblable, ou approchante, peut purger en une mère l'opiniâtreté à ne se point dessaisir du bien de ses enfants, en un mari le trop de déférence à une seconde femme au préjudice de ceux de son premier lit, en tout le monde l'avidité d'usurper le bien ou la dignité d'autrui par violence ; et tout cela proportionnellement à la condition d'un chacun, et à ce qu'il est capable d'entreprendre. (p. 148).

Ce grand auteur attache de l'importance à l'effet de la crainte, car il est possible que cette émotion remette les hommes sur la bonne voie par la purification. Et Corneille mentionne le malheur d'Œdipe : « son malheur n'excite que de la pitié, et je ne pense pas qu'à le voir représenter, aucune de ceux qui le plaignent s'avise de craindre de tuer son père, ou d'épouser sa mère. » (p. 148-149). Le sentiment de pitié n'inspire au public aucune crainte, parce qu'un tel crime est trop irréel pour l'accepter comme ayant quelque rapport avec lui-même. Au reste, il doute de l'effet de la crainte dans *Œdipe* : « Si sa représentation nous peut imprimer quelque crainte, et que cette crainte soit capable de purger en nous quelque inclination blâmable, ou vicieuse, elle y purgera la curiosité de savoir l'avenir, et nous empêchera d'avoir recours à des prédictions. » (p. 149). En réalité, Corneille semble déprécier l'efficacité de la crainte qu'Œdipe inspire au cœur. Cependant, chez lui le sentiment de frayeur est d'autant plus important qu'il relève l'inutilité de cette émotion inspirée et qu'il ne mentionne pas l'effet de la pitié. Autrement dit, Corneille croyait que la crainte pouvait purifier l'âme des gens. C'était la solution de la « catharsis » qu'en tâtonnant il a trouvée à sa manière. C'est assez dire qu'il y a chez Aristote des problèmes concernant le caractère des personnages propres à inspirer pitié et frayeur, et les relations de ces deux sentiments que Corneille ne peut pas comprendre en suivant ce philosophe grec.

3) La Mesnardière

Relativement de l'opinion de l'auteur du *Cid* sur les héros qui inspirent de la crainte et de la compassion, nous voulons nous arrêter sur l'idée de La Mesnardière. D'abord, celui-ci suggère à propos des relations entre les personnages et le crime : « Surtout il [le poète] doit faire en sorte (et ceci est très important, et même très raisonnable, bien qu'il soit contre l'usage) que le Héros de son Poème, qui souffre les infortunes, paraisse bon et vertueux presque en toutes ses actions. » (La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, chez A. de Sommaville, 1640 ; Genève, Slatkine Reprints, 1972, chap. V, p. 17-18). Rendre le protagoniste rempli de vertu et de bonté victime d'une catastrophe, c'est la condition fondamentale. Mais La Mesnardière appelle l'attention du lecteur sur son idée précédente : « Je dis simplement presqu'en toutes ; car il suffit qu'il commette une faute médiocre qui lui attire un grand malheur, sans qu'il se noircisse encore par un crime détestable, dont même l'exemple est mauvais » (p. 18 ; nous soulignons). Il prétend que dans la plupart des cas, les personnages principaux doivent faire une bonne action vertueuse sauf s'ils tombent dans l'erreur. Il n'est pas nécessaire qu'ils commettent crime sur crime à tel point que leurs erreurs deviennent abominables et inexcusables¹. Sur ce point il y a une différence entre La Mesnardière et Aristote, car ce dernier demande aux poètes de choisir un « homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice » et un « homme parmi ceux qui jouissent d'un grand renom et d'un grand bonheur, tels Œdipe, Thyeste et les membres illustres de familles de ce genre » (Aristote, *La Poétique*, chap. 13, v. 1453a7-1453a8 et 1453a10-1453a12), autrement dit : d'un côté, un personnage médiocre de caractère, de l'autre, un personnage héroïque par la lignée. Ainsi, La Mesnardière fait grand cas de l'aspect intérieur des personnages et Aristote de l'extérieur. De plus, le théoricien français affirme que le crime, que cause ce défaut du caractère, doit être une « faute médiocre ». Cette opinion aussi est différente de celle d'Aristote pour qui les héros doivent faire une « grande faute » au cas où ils passent du bonheur au malheur (v. 1453a15-1453a16). Certes comme le philosophe grec prétend en mêmes temps qu'un « homme foncièrement méchant » (1453a1) ne doit pas faire

¹ Au sujet de la possibilité de l'exécution du crime par un homme, Corneille écrit : « Un honnête homme ne va pas voler au coin d'un bois, ni faire un assassinat de sang-froid ; mais s'il est bien amoureux, il peut faire un[e] supercherie à son rival, il peut s'emporter de colère, et tuer dans un premier mouvement, et l'ambition le peut engager dans un crime, ou dans une action blâmable. » (P. Corneille, t. III, *Les Trois discours*, « Discours de la tragédie », p. 147).

une telle chute et qu'il ne faut pas que celle-ci provienne des « vices » (1453a9) et de la « méchanceté » (1453a16), il fait également attention au caractère des personnages qui vont jusqu'à perpétrer un crime. Mais contrairement à La Mesnardière, il ne s'agit pas du niveau de la gravité du crime chez Aristote. Dans de telles idées, nous pouvons trouver l'attitude de La Mesnardière qui attachait de l'importance aux bienséances du classicisme. Sur ce point, J. Scherer s'exprime à propos de cette règle sévère du dix-septième siècle :

Les bienséances classiques ne proscrivent pas seulement la représentation de la vie quotidienne, l'expression de certains sentiments et toute allusion à la vie sensuelle ou sexuelle des personnages. Elles proscrivent également les combats, les duels, la représentation de la mort violente et tout ce qui peut, comme on dit alors, « ensanglanter la scène »¹.

Le respect des bienséances a interdit aux dramaturges classiques de présenter à la fois une scène charnelle et une scène sanglante. Et le même critique mentionne la définition de La Mesnardière en matière des bienséances : « La Mesnardière, distinguant dans sa Poétique différentes sortes de meurtres, n'admettait que les meurtres "généreux" : ils se réduisent en fait au suicide². ». Chez le commentateur du dix-septième siècle, qui blâmait la scène cruelle du malfaisant, les personnages pouvaient seulement perdre la vie par leurs propres mains.

Ensuite, La Mesnardière fait mention des relations entre le crime et la punition pour inspirer la pitié aux spectateurs : « la plus belle Passion qu'excite la Tragédie, étant celle de la Pitié, il ferait impossible au Poème d'attendrir autant qu'il doit le cœur de ses Auditeurs, s'il n'exposait autre chose que la juste punition d'une fort méchante personne, et par conséquent odieuse. » (La Mesnardière, *La Poétique*, chap. V, p. 18). Lors de la punition du coupable, si celui-ci est trop pervers, comme il est tout naturel qu'il soit châtié, le public ne peut pas concevoir la pitié³. De même, contrairement à

¹ J. Scherer, *op. cit.*, p. 410.

² *Ibid.*, p. 419.

³ Sur ce point, Aristote s'exprime : « [il ne doit pas voir] des méchants passer du malheur au bonheur – c'est ce qu'il y a de plus étranger au tragique, puisqu'aucune des conditions requises n'est remplie : on n'éveille ni le sens d'humain, ni la pitié, ni la frayeur » (Aristote, *La Poétique*, chap. 13, 1452b39-1453a1). Corneille formule aussi la même idée : « Le malheur d'un homme fort méchant n'excite ni pitié, ni crainte, parce qu'il n'est pas digne de la première, et que les spectateurs ne sont pas méchants comme lui, pour concevoir l'autre à la vue de sa punition ». (P. Corneille, t. III, *Les Trois discours*, « Discours de la tragédie », p. 147).

l'idée de Corneille que nous avons déjà analysée précédemment, *La Mesnardière* attache plus d'importance à la pitié qu'à la crainte. Le théoricien souligne la nécessité de la compassion dans la tragédie : « nous éprouvons que la Commisération est infiniment plus douce, plus humaine et plus agréable que la terreur et l'effroi, je conseille à notre Poète d'introduire rarement de ces criminels détestables, et de ne se point servir d'une dommageable licence, dont l'usage est plus nuisible qu'il ne peut être avantageux. » (p. 19 ; nous soulignons). Il est incontestable qu'il fait plus de cas de la pitié que de la crainte. Et ce théoricien expose son avis en mettant la compassion en rapport avec les personnages : « Il vaut mieux choisir les premiers [les excellentes personnes], qui excitent notre Pitié par leurs malheurs déplorables, que de prendre les derniers [les coupables], qui nous font transir d'horreur à l'aspect de leurs cruautés. » (p. 19 ; nous soulignons). Il croit que pour le public, la pitié inspirée par la détresse de bons personnages principaux est plus efficace que la crainte inspirée par le crime des protagonistes féroces. Bien sûr, quand bien même *La Mesnardière* ne ferait pas grand cas de la crainte, il sait aussi que la tragédie a besoin de ce sentiment. Il proclame la mission de la tragédie en citant *Médée* :

[...] le Poète doit penser à la Morale, donner beaucoup à l'exemple, et ne pas commettre les fautes que nous voyons en plusieurs Poèmes, ainsi que dans la *Médée*, où le Héros est perfide, et l'Héroïne meurtrière, non seulement du sang Royal, mais de ses propres enfants, sans que l'une soit punie d'une cruauté si horrible, ni que l'autre soit châtié, pour le moins en sa personne, d'être ingrat et infidèle. (p. 21 ; nous soulignons).

Il est nécessaire que le coupable soit puni dans la pièce tragique¹. Le but de la tragédie consiste à enseigner la morale aux gens. Enfin il conclut : « Encore que la Tragédie doive exciter la Compassion et produire la Terreur, comme ses effets légitimes, le Poète doit tâcher pourtant que la Terreur soit beaucoup moindre que les sentiments de Pitié. » (p. 21 ; nous soulignons). C'est un trait caractéristique de *La Mesnardière* : contrairement à Corneille, la compassion pour lui est plus importante que la crainte.

¹ À propos de l'idée de *La Mesnardière* sur les relations entre les personnages et la punition, voir T. Tomotani, *Les Techniques dramaturgiques dans les tragédies de Racine : essai sur la sophistication théâtrale*, thèse de doctorat, littérature française, sous la direction de G. Forestier, Université Paris-Sorbonne – Paris 4, 2002, p. 22-32.

4) Boileau, Rapin et Racine

Il nous reste à examiner les opinions d'autres auteurs du dix-septième siècle sur la frayeur et la pitié. Boileau insiste sur l'importance du rapport de ces deux sentiments avec la tragédie. D'abord, il mentionne deux personnages de la tragédie grecque : « Ainsi, pour nous charmer, la Tragédie en pleurs / D'Œdipe tout sanglant fit parler les douleurs, / D'Oreste parricide exprima les alarmes. / Et pour nous divertir nous arracha des larmes. » (Boileau, *L'Art poétique*, ch. III, v. 5-8). Leur malheur inspire suffisamment la frayeur et la pitié au public. Despréaux conclut à l'égard des relations entre la tragédie et les deux émotions :

Que dans tous vos discours la passion émue
Aille chercher le cœur, l'échauffe, et le remue.
Si d'un beau mouvement l'agréable fureur
Souvent ne nous remplit d'une douce Terreur,
Ou n'excite en notre âme une Pitié charmante,
En vain vous étalez une scène savante :
Vos froids raisonnements ne feront qu'attiédir
Un Spectateur toujours paresseux d'applaudir.

(ch. III, v. 15-22 ; nous soulignons).

Si la pièce n'insuffle ni la terreur ni la compassion au cœur du public, elle n'accomplit pas son rôle de tragédie. Car, cela reste son but le plus important, même s'il n'employait pas le mot de « catharsis ».

À la différence de Despréaux, Rapin analyse en détail la leçon d'Aristote en louant sa théorie :

[...] elle [la catastrophe] instruit l'esprit par les sens, et quelle rectifie les passions par les passions mêmes, en calmant par leur émotion le trouble qu'elles excitent dans le cœur. Aristote qui reconnut deux défauts importants à régler dans l'homme, l'orgueil et la dureté, trouva le remède à ces deux défauts dans la tragédie. (R. Rapin, *Les Réflexions sur la poétique*, p. 97 ; nous soulignons).

Rapin remarque que ce philosophe connaissait bien la psychologie des hommes. La catastrophe, que la passion cause, répare leurs orgueils et la dureté par la frayeur à l'égard de passion. Ce théoricien français émet le but de la tragédie : « Car elle rend l'homme modeste, en lui représentant des Grands humiliés : et elle le rend sensible et pitoyable en lui faisant voir sur le théâtre les étranges accidents de la vie et les disgrâces imprévues » (p. 97 ; nous soulignons). La mission du tragique, c'est de

débarrasser les gens de leur arrogance et de leur donner un cœur miséricordieux. Cependant il attire aussi l'attention sur un point : « Mais l'homme peut aussi tomber dans une autre extrémité : d'être ou trop craintif ou trop pitoyable : la trop grande crainte peut diminuer la fermeté de l'âme, la trop grande passion peut être un obstacle à l'équité. La tragédie s'occupe à régler ces deux faiblesses. » (p. 97 ; nous soulignons). Le tragique a besoin d'équilibre aussi pour inspirer la pitié et la frayeur. Finalement, nous allons examiner le point de vue de Racine. Lorsqu'il a composé *Phèdre*, il souligne les rapports entre la terreur et la tragédie :

Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses. Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause. Et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le Public doit se proposer. Et c'est ce que les premiers Poètes Tragiques avaient en vue sur toute chose. (J. Racine, *Phèdre*, « Préface », p. 819 ; nous soulignons).

Selon G. Forestier qui est l'éditeur des *Œuvres complètes* de Racine, celui-ci a répondu à la critique de P. Nicole qui « reprochait au théâtre de “colorer” et “farder” les vices et les passions » (G. Forestier, note de *Phèdre* de Racine, p. 1642 [n. 1]). P. Nicole s'exprimait ainsi dans *Traité de la comédie* de 1667 : « De sorte qu'une passion qui ne pourrait causer que de l'horreur si elle était représentée telle qu'elle est, devient aimable par la manière ingénieuse dont elle est exprimée¹ ». Toutefois, même si ce théoricien n'a pas tenu compte de la pensée de Racine dans *Traité de la comédie*, ce dernier reconnaissait bien la façon de dépeindre le vice et la passion dans ses pièces tragiques. Ce grand auteur classique pensait que la tragédie devait faire ressentir la haine du crime aux hommes pour les malheurs et faire ressortir le résultat nécessaire entre l'erreur et le châtement². Aussi, Racine attachait-il de l'importance à la crainte qui est causée par la passion dans le tragique¹.

¹ P. Nicole, *Traité de la comédie*, éd. L. Thirouin, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 76.

² Les éditeurs de Kehl comparent la passion du personnage de Racine avec celle de Voltaire : « La fuite de Zulime, sa révolte contre son père, sont des crimes ; mais il n'y a dans ces crimes ni trahison ni cruauté. Hermione, Roxane, Phèdre intéressent par leurs malheurs, et surtout par l'excès de leur passion ; mais les crimes qu'elles commettent ne sont pas de ces actions où la passion peut conduire des âmes vertueuses. Les emportements de Zulime, au contraire, sont ceux d'une âme entraînée par son amour, mais née pour la vertu, que les passions ont pu égarer, mais qu'elles n'ont pu corrompre. Ce rôle est encore le seul rôle de femme de ce genre qu'il y ait dans nos tragédies ; et M. de Voltaire est le

Nous avons examiné les idées des auteurs classiques, mais particulièrement, en cas de Corneille, le doute sur l'effet de la « catharsis » a été clairement représenté en citant les personnages de la mythologie. De même, presque tous les auteurs du dix-septième siècle faisaient principalement grand cas de la crainte en parlant de la théorie d'Aristote. En revanche, La Mesnardière et Rapin liaient l'importance de la compassion à l'amélioration de l'homme, mais Voltaire acceptera une partie de leurs pensées plus tard.

2. L'idée des contemporains de Voltaire

1) Dacier, Dubos et Brumoy

Avant d'examiner les opinions des auteurs contemporains de Voltaire sur la « catharsis », nous arrêterons sur la définition cathartique répandue au dix-huitième siècle. Selon W. Folkierski, il existait deux interprétations à cette époque-là : la première est la « purgation des vices représentés dans une tragédie » ; la seconde la « purification non des vices, mais des puissants sentiments de commisération et de terreur² ». Autrement dit, d'une part, la « catharsis » a été considérée comme une façon de purifier l'âme imprégnée d'amoralité ; d'autre part, comme celle d'épurer les émotions élevées par la pitié et la crainte. Conformément à cette définition de W. Folkierski, M. Mat-Hasquin classifie les idées de deux auteurs du dix-huitième siècle : A. Dacier qui adopte la « catharsis » pour à la fois la première et la seconde interprétation ; et Brumoy qui adopte seulement la seconde (M. Mat-Hasquin, p. 152 [n. 99]). Pour constater le bien-fondé du jugement de cette commentatrice sur ces deux

premier qui ait marqué sur le théâtre la différence des fureurs de la passion aux véritables crimes. » (Condorcet et Decroix, « Avertissement des éditeurs de l'édition de Kehl » de *Zulime*, M, t. 4, p. 4-5).

¹ Cependant, Voltaire loue l'inspiration de la crainte et de la pitié dans *Iphigénie* de Racine sous l'aspect de la versification aussi : « Est-il un homme de bon sens et d'un cœur sensible, qui n'écoute le récit d'Agamemnon avec un transport mêlé de pitié et de crainte, et qui ne sente les vers de Racine pénétrer jusqu'au fond de son âme ? l'intérêt, l'inquiétude, l'embarras augmentent dès la troisième scène, quand Agamemnon se trouve entre Achille et Ulysse. ¶ La crainte, cette âme de la tragédie, redouble encore à la scène qui suit. » Ensuite, sous l'aspect de la dramaturgie, Voltaire commente ainsi le quatrième acte d'*Iphigénie* de son maître : « Rien ne fait jamais au théâtre un plus grand effet que des personnages qui renferment d'abord leur douleur dans le fond de leur âme, et qui laissent ensuite éclater tous les sentiments qui les déchirent : on est partagé entre la pitié et l'horreur. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », OC, t. 39, p. 67 et 73).

² W. Folkierski, *Entre Le Classicisme et le romantisme : étude sur l'esthétique et les esthéticiens du dix-huitième siècle*, Paris, Honnoré Champion, 1969 (1925), p. 176 ; nous soulignons.

auteurs, nous allons examiner leur opinion sur la « catharsis ». De plus, selon le modèle de M. Mat-Hasquin, pour préciser les jugements ou les commentaires exprimés par d'autres auteurs du dix-huitième siècle sur la « catharsis », nous voulons aussi classer leurs opinions conformément à la définition de W. Folkierski.

Dacier a rédigé *La Poétique d'Aristote* en 1692, mais comme il s'était lié d'amitié avec Voltaire, nous voulons le considérer comme un auteur du dix-huitième siècle. Dans ce commentaire, Dacier s'exprime : « elle [la tragédie] purge la terreur et la compassion par elles-mêmes. » (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, chap. VI, p. 79 [n. 8] ; nous soulignons). Cette idée fait partie de la seconde définition de W. Folkierski. Cependant, le commentateur du dix-huitième siècle ajoute : « Mais la Tragédie n'en demeure pas là. En purgeant la terreur et la compassion, elle purge en même temps toutes les autres passions qui pourraient nous précipiter dans la même misère » (p. 79 ; nous soulignons). Dacier entend par les « passions » les « vices »¹, mais ici, son idée appartient à la première définition de W. Folkierski. C'est-à-dire que les interprétations du traducteur d'Aristote sur la « catharsis » s'appliquent à deux catégories présentées par W. Folkierski comme M. Mat-Hasquin l'a dit. De même, Dacier s'explique dans un autre texte en citant l'*Œdipe* de Sophocle : « le but du Poète est de faire voir que la curiosité, l'orgueil, la violence, et l'emportement précipitent dans des malheurs inévitables les hommes qui ont d'ailleurs de fort bonnes qualités ; et voilà les passions qu'il veut que l'exemple d'Œdipe purge en nous. » (A. Dacier, *L'Œdipe et l'Électre de Sophocle*, « Préface », p. [viii]). De plus, Dacier formule ses idées sur deux effets de la « catharsis » qui est la plus grande mission de la tragédie. À propos du premier but, il dit qu'« elle [la tragédie] nous apprend par là à ne les [les malheurs] pas trop craindre, et à n'en être pas trop touchés quand ils arrivent véritablement. » (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, chap. VI, p. 79 [n. 8] ; nous soulignons). Et afin de justifier plus certainement son opinion, il répète son assertion en citant celle de Marc-Aurèle, l'empereur romain :

Les tragédies, dit-il, ont été premièrement introduites pour faire souvenir les hommes des accidents qui arrivent dans la vie ; pour les avertir qu'ils doivent nécessairement arriver, et pour leur apprendre que les mêmes choses qui les divertissent sur la Scène, ne doivent pas leur paraître insupportables sur le grand théâtre du monde. [...] C'est

¹ En approuvant l'opinion péripatéticienne, Dacier aussi pense que la cause du crime soit « l'excès des passions qui soit vicieux » (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, chap. VI, p. 78 [n. 8]).

déjà un assez grand bien qu'elle [la tragédie] fait aux hommes, puisqu'elle les prépare à supporter courageusement tous les accidents les plus fâcheux, et qu'elle dispose les plus misérables à se trouver heureux, en comparant leurs malheurs avec ceux que la Tragédie leur représente. (p. 79).

Bien que Dacier adopte la même citation de Marc-Aurèle dans *L'Œdipe et l'Électre de Sophocle* aussi (A. Dacier, *L'Œdipe et l'Électre de Sophocle*, « Remarques sur l'Œdipe de Sophocle – Remarques sur la II. Scène de l'Acte V », p. 234), Brumoy mentionne la citation de Dacier dans sa note (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, « Discours sur l'origine de la tragédie », p. LIII [n.]¹). Et selon Dacier, la tragédie donne préalablement la force spirituelle aux hommes afin de supporter le malheur auquel ils pourraient faire face dans leur vie. C'est la première efficacité de la tragédie, accomplie par la « catharsis ». De même, le traducteur d'Aristote indique le deuxième but : « en étalant les fautes qui ont attiré sur ces malheureux les peines qu'ils souffrent, elle nous apprend à nous tenir sur nos gardes pour n'y pas tomber, et à purger et modérer la passion qui a été la seule cause de leur perte. » (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, chap. VI, p. 79 [n. 8]). Il pense que les scènes catastrophiques, qui se déroulent en face du public, incitent ce dernier non seulement à faire attention à ne pas tomber dans la même erreur que le personnage principal, mais aussi à maîtriser ses émotions violentes. C'est le second effet « cathartique » de la pièce tragique renvoyé au public.

Dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de 1719, Dubos fait mention de l'influence de la crainte que les personnages inspirent au cœur, s'accordant ainsi avec Corneille qui a cité les exemples de Thyeste et d'Œdipe. Le théoricien du dix-huitième affirme :

[...] la Tragédie représente des Héros à qui notre situation ne nous permet guères de vouloir ressembler ; et ses leçons et ses exemples roulent sur des événements si peu semblables à ceux qui nous peuvent arriver, que les applications que nous en voudrions faire, seraient toujours bien vagues et bien imparfaites. (J.-B. Dubos, *Réflexions critiques*, t. I, sect. VII, p. 33 ; nous soulignons).

¹ En réalité, Marc-Aurèle s'exprimait ainsi : « Au commencement les tragédies ont été introduites, pour avertir les hommes des accidents qui arrivent, et que telle est la condition des choses, qu'il faut que cela se fasse ainsi ; et que cela même qui nous divertit avec plaisir sur le théâtre, ne nous doit pas offenser dans la grande scène du monde. » A. Marc-Aurèle, *Pensées morales*, trad. Balbisky, Paris, chez N. Le Gras, 1681, Livre XI : V, p. 267-268.

Pour Dubos, les circonstances dans lesquelles les protagonistes se trouvent mêlés sont si éloignées de celles des gens du commun qu'ils ne peuvent pas les considérer comme réelles. Aussi, cet effet est-il faible. Mais, il définit la crainte dans la tragédie :

[...] la Comédie, suivant la définition d'Aristote est l'imitation du ridicule des hommes ; et la Tragédie, suivant la signification qu'on donnait, est l'imitation de la vie et du discours des Héros ou des hommes sujets par leur élévation aux passions les plus effrénées. Elle est l'imitation des crimes et des malheurs des grands hommes [...]. Le Poète Tragique nous fait voir les hommes en proie aux passions les plus violentes et dans les plus grandes agitations. (p. 33 ; nous soulignons).

En traitant respectivement des personnages de la tragédie et de la comédie, il pense que l'essence de la première consiste dans la frayeur, que la faute et la catastrophe causées par une passion violente inspirent au public. Ici, sa pensée concorde avec celle que Racine expliquait lors de la composition de *Phèdre*. Puis, Dubos compare l'effet de l'inspiration des compassion et terreur par la tragédie avec celui de l'inspiration des rires et mépris par la comédie :

Nous ne reconnaissons pas nos amis dans les personnages du Poète Tragique, mais leurs passions sont plus emportées : et comme les lois ne sont pas pour ces passions qu'un frein très faible, elles ont bien d'autres suites que les passions des personnages du Poète Comique. Ainsi la terreur et la pitié, que la peinture des événements tragiques excite dans notre âme, nous occupent davantage que le rire et le mépris que les incidents des Comédies excitent en nous. (p. 33-34 ; nous soulignons).

Il répète que les personnages dessinés par les auteurs de la tragédie ne se trouvent pas dans l'existence réelle. Il souligne cependant que ce genre est plus convenable pour agiter et élever l'âme des gens que la comédie. De plus, en définissant formellement la mission de la tragédie, Dubos s'explique à propos du caractère des personnages :

Le but de la Tragédie étant d'exciter principalement en nous la terreur et la compassion, il faut que le Poète tragique nous fasse voir en premier lieu des personnages aimables et estimables, et qu'il nous les représente ensuite en un état malheureux. Commencez par faire estimer aux hommes ceux que vous voulez leur faire plaindre. Il est donc nécessaire que les personnages de la Tragédie ne méritent point d'être malheureux, ou du moins d'être aussi malheureux qu'ils le sont. (sect. XIV, p. 61 ; nous soulignons).

Par cette opinion, il prône l'importance du caractère des personnages pour inspirer deux émotions qui caractérisent les objectifs de la tragédie. De plus, Dubos répète à propos des personnages qui inspirent ces deux sentiments : « Puisque le but de la Tragédie est d'exciter la terreur et la compassion, puisque le merveilleux est de l'essence de ce Poème, il faut donner toute la dignité possible aux personnages qui la représentent. » (sect. XLII, p. 230). Ensuite il dépeint la condition des héros dont le malheur, qui fait suite au crime, provoque la compassion et la crainte :

Si leurs malheurs ne sont pas une pure infortune, mais une punition de leurs fautes, ils en doivent être une punition excessive. Si ces fautes sont de véritables crimes, il ne faut pas que ces crimes aient été commis volontairement. Œdipe ne serait plus un principal personnage de Tragédie, s'il avait su dans le temps de son combat qu'il tirait l'épée contre son propre père. Le malheur des scélérats sont [*sic*] peu propres à nous toucher, ils sont un juste supplice dont l'imitation ne saurait exciter en nous ni terreur, ni compassion véritable. (sect. XIV, p. 61 ; nous soulignons).

Ici, Dubos attache de l'importance au rapport entre les personnages et leur punition afin d'inspirer de la crainte et de la pitié au sein de la tragédie, conformément aux instructions d'Aristote (*La Poétique*, chap. 13, 1453a1-1453a7). Enfin, encore une fois le critique du dix-huitième siècle prête attention aux deux sentiments provoqués par le malheur des protagonistes, mais cette fois-ci il formule respectivement son idée sur la relation de leur catastrophe avec la crainte et celle de leur catastrophe avec la pitié. Dubos s'exprime tout d'abord à propos du premier :

Un événement terrible est celui qui nous étonne et qui nous épouvante à la fois. Or rien n'est moins étonnant que le châtement d'un homme qui par ses crimes irrite le ciel et la terre. [...] leur châtement ne saurait donc causer en nous la terreur ou cette crainte [...]. La peine dûe aux grands crimes ne nous paraît pas à craindre pour nous. Nous sommes suffisamment rassurés contre la crainte de commettre jamais de semblables forfaits, par l'horreur qu'ils nous inspirent. (J.-B. Dubos, *Réflexions critiques*, t. I, sect. XIV, p. 61-62).

En répétant de nouveau ses idées précédentes, Dubos prétend que le héros, qui tombe dans le malheur, ne doit pas être l'incarnation du mal, parce qu'un crime aussi irréel qu'impardonnable ne peut pas inspirer de la crainte au cœur du public et que celui-ci éprouve seulement de la satisfaction face à la punition des coupables. Et Dubos signale en conclusion son avis sur le rapport entre la catastrophe et la pitié :

Un scélérat qui subit sa destinée ordinaire dans un Poème n'excite pas aussi notre compassion ; son supplice, si nous le voyions réellement, exciterait bien en nous une compassion machinale ; mais comme l'émotion que les imitations produisent, n'est pas aussi tyrannique que celle que l'objet même exciterait, l'idée des crimes qu'un personnage de Tragédie a commis, nous empêche de nous attendrir sur son malheur. (p. 62).

Aux yeux de Dubos, rien n'est pire que d'exposer une punition réaliste des malfaiteurs dans le but d'inspirer de la compassion. De même, la scène de la punition fictive des scélérats, qui n'est qu'imitation du fait, perd sa force à émouvoir les gens de compassion. Dubos n'a pas employé le mot de « catharsis » dans ses avis, mais si nous tenons compte de ses idées étudiées jusqu'ici, il exigeait d'inspirer la compassion et la terreur dans la tragédie, en remarquant la façon de la punition des personnages principaux. Aussi, semble-t-il que son idée sur la « catharsis » appartienne à la « purification des puissants sentiments de commisération et de terreur » que W. Folkierski définissait.

Nous allons étudier l'idée de Brumoy sur la « catharsis ». Quand il a traduit des pièces grecques en 1730, il s'explique : « La crainte et la pitié sont les passions les plus dangereuses, comme elles sont les plus communes. » (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, « Discours sur l'origine de la tragédie », p. LI ; nous soulignons). D'abord, il avertit les lecteurs du danger de ces deux émotions¹. Ensuite, il explique la raison ainsi : « Car si l'une, et par conséquent l'autre, à cause de leur liaison, glace éternellement les hommes, il n'y a plus lieu à la fermeté d'âme nécessaire pour supporter les malheurs inévitables de la vie, et pour survivre à leur impression trop souvent réitérée. » (p. LI ; nous soulignons). Il est possible que l'indifférence de ces sentiments ôte l'espoir de la vie aux hommes. Chez lui cette idée est la prémisse

¹ M. Mat-Hasquin fait mention de l'attitude passive de Brumoy à l'égard de la crainte des œuvres grecques : « Comme Boivin, Brumoy dérobe aux yeux des lecteurs "les horreurs d'Aristophane" et traduit seulement les tragédies "qui m'ont paru avoir le moins les manières Grecques". » (M. Mat-Hasquin, *op. cit.*, p. 37). Brumoy disait ainsi : « Voilà l'exposé fidèle des restes d'Aristophane. Je ne crains pas qu'on se plaigne que je les ai déguisés. J'ai rendu compte de tout, autant que la matière et les bonnes mœurs ont pu s'accorder. Nulle plume, fût-elle païenne et cynique, n'oserait produire au grand jour les horreurs que j'ai dérobées aux yeux des Lecteurs : et loin d'en regretter le moindre trait, de ce silence nécessaire on conclura aisément quel était le libertinage d'esprit, et quelle la corruption du cœur qui régnait parmi les Athéniens. » (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. III, Paris, chez Rollin père, J.-B. Coignard et Rollin fils, 1730, « Conclusion générale de *Plutus*, comédie d'Aristophane », p. 297). De même, l'avis du traducteur des pièces grecques, que M. Mat-Hasquin a cité, est ci-dessous : « Quant aux Tragédies des deux autres Poètes [Sophocle et Euripide], je n'ai point choisi exprès les plus belles pour les traduire ; mais seulement celles qui m'ont paru avoir le moins des manières Grecques, si capables de nous choquer. » (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, « Discours sur le théâtre des Grecs », p. XVI).

majeure, et de là l'origine de la « catharsis » est recherchée. Il formule la cause de cette naissance : « C'est pour cela que la Philosophie a employé tant d'art à purger l'une et l'autre, pour user du terme d'Aristote, à dessein de conserver ce qu'elles ont d'utile, en écartant ce qu'elles peuvent avoir de pernicieux. » (p. LI ; nous soulignons). Il pense que la purification est introduite de force par des philosophes pour justifier l'opinion d'Aristote et l'appliquer à l'éducation. Brumoy montre donc la vanité de l'inférence :

Mais il faut convenir qu'en ceci la Poésie l'emporte infiniment sur la Philosophie dont les raisonnements trop crus sont un préservatif trop faible, ou un remède peu sûr contre les mauvais effets de ces passions ; au lieu que les imaginations poétiques ont quelque chose de plus flatteur et de plus insinuant pour faire goûter la raison. (p. LI-LII ; nous soulignons).

En comparant le poème au raisonnement, il indique la supériorité du premier. Autrement dit, l'exaltation des sentiments par la représentation physique de la tragédie donne plus de sentiments à l'esprit du public que la théorie. Cependant, il relève tout de suite la vanité de la poésie aussi :

Ce qu'il y a de particulier et de surprenant en cette matière, c'est que la Poésie corrige la crainte par la crainte, et la pitié par la pitié [...]. Heureuse erreur, dont l'effet est d'autant plus certain, que le remède naît du mal même qu'on chérit. À la vérité la vie humaine est un grand Théâtre, où l'on est spectateur de bien des malheurs de toute espèce. L'on y voit paraître tous les jours, (outre l'indigence, la douleur, et la mort,) les désirs fougueux, et les espérances trompés, les craintes désespérantes, et les soucis dévorants. Mais tout ce spectacle n'inspire qu'une terreur et qu'une pitié plus capables d'abattre le cœur que de l'affermir. (p. LII ; nous soulignons).

Brumoy doute que le théâtre puisse consoler le public, alors que le monde est rempli d'infortunes et que l'être humain ne peut pas trouver de consolation. Toutefois, à la fin ce problème conduit cet auteur à approuver le raisonnement justifiant l'utilité du spectacle par la pitié et la frayeur :

[...] lorsqu'on s'apprivoise avec l'idée des maux, on se fortifie soi-même contr'eux, et on se porte plus vivement à les soulager en autrui par l'espoir du retour. Par ce moyen la Poésie procure deux avantages considérables à l'humanité, l'un d'adoucir les mœurs des hommes, comme l'ont fait Orphée, Linus [Linus], et Homère ; l'autre, de leur rendre leur sensibilité raisonnable, et de la renfermer dans de justes bornes, comme l'ont pratiqué les Poètes Tragiques de la Grèce. (p. LIII ; nous soulignons).

Dans cette opinion Brumoy divise les poètes en deux, mais leur rôle à tous concerne l'« humanité ». Particulièrement, comme A. Dacier l'a déjà dit, Brumoy pensait qu'à propos de la tragédie, s'accoutumer à regarder la catastrophe subie par les personnages aide les hommes à se maîtriser par la « sensibilité raisonnable ». Pour ce théoricien, la « catharsis » par la crainte et la compassion signifie la « purification des puissants sentiments de commisération et de terreur » définie par W. Folkierski.

2) La Motte et J.-J. Rousseau

Au contraire des idées de ces trois théoriciens du dix-huitième siècle que nous venons de constater, La Motte dénie catégoriquement les relations entre la tragédie et la « catharsis » :

Je sais que de grands hommes ont supposé à presque tous les genres de poésie des vues plus hautes et plus solides ; ils ont cru [...] que la fin de la tragédie était de purger les passions et celle de la comédie de corriger les mœurs. Je crois cependant, avec le respect que nous devons à nos maîtres, que le but de tous ces ouvrages n'a été que de plaisir par l'imitation. (La Motte, *Odes*, 2^e édition, Paris, chez G. Dupuis, 1709 [1707], p. 22-23 ; nous soulignons).

Par là, en adoptant l'opinion traditionnelle La Motte prétend que l'objet de la pièce tragique ne consiste pas dans la purgation des émotions, mais dans l'imitation. Cependant, que La Motte rejette le rapport entre la passion et la purification ou pas, il est indéniable qu'il acceptait la définition de la « catharsis » en tant que « purification des puissants sentiments de commisération et de terreur » qui est la seconde interprétation de W. Folkierski. Et l'académicien du dix-huitième siècle explique la façon de mobiliser les émotions, que les malheurs des personnages inspirent au public, à la seule vue de leur adversité :

Voici donc, à mon sens, ce qui peut contribuer le plus à la continuité d'intérêt : c'est la présence fréquente des personnages pour qui le spectateur a pris parti. On est bien plus touché quand on les voit que quand on parle d'eux, par la raison que les malheurs des absents ne font qu'une impression bien languissante en comparaison de celle qu'on éprouverait à les voir souffrir. (La Motte, *Suite des réflexions sur la tragédie*, p. 741).

Le récit des malheurs des personnages n'est pas suffisant pour émouvoir le public. La scène vive de leurs souffrances impressionne plus fortement le cœur. Toutefois, La Motte recentre simultanément l'attention des auteurs dramatiques sur la manière de

présenter la scène des héros affligés : « les scènes qui se passent entre les persécuteurs nous causent un sentiment d'indignation qui par lui-même est désagréable, au lieu que la vue de ceux qu'on opprime nous cause celui de la pitié, qui est le vrai plaisir du théâtre. » (p. 741-742). Quoiqu'il soit important de faire voir effectivement aux spectateurs les personnages se tourmenter, quand les auteurs les persécutent trop inhumainement, cette scène n'entraîne chez le public que de l'exaspération. Ainsi, pour inspirer de la pitié à l'assistance, il convient que les dramaturges représentent une scène de persécution modérée. Avant tout, chez La Motte la « pitié » est le « vrai plaisir », mais il semble que dans le mot « plaisir » il y ait l'image de l'académicien qui cherche un divertissement dans la tragédie plutôt que d'y voir un rôle à jouer dans l'éducation. Et à propos des relations entre la purification et l'*Inès de Castro*, l'abbé Le Masson blâme violemment le caractère inhumain d'Alphonse, roi de Portugal ; celui-ci s'obstine à exécuter Inès, épouse cachée de Don Pèdre, fils du roi, dans le dessein de marier son fils avec la princesse. L'abbé Le Masson s'explique :

Il n'est pas croyable, Monsieur, qu'avec des personnages semblables vous ayez espéré de corriger les mœurs : ce qui se fait, dit Aristote, par le moyen de la pitié et de la crainte. De la pitié naît la crainte, et de celle-ci, la correction des mœurs, qui était la fin que vous deviez vous proposer, et le fruit que vous en deviez recueillir. Mais les récompenses que vous distribuez dans le 5^e Acte aux violateurs des Lois [La Motte, *Inès de Castro*, V, 4-6], me paraissent plus propres à nous enhardir au crime qu'à nous en éloigner¹.

Contrairement à l'intention de La Motte, la cruauté extrême du personnage n'encourage pas le public à éprouver de la répugnance pour le crime, mais à le commettre. Puis, Le Masson formule son idée sur la pitié : « Vous me direz sans doute qu'on a pleuré aux représentations, et qu'on ne vous a même critiqué qu'en pleurant. Ah ! Monsieur, la pitié qui faisait couler ces larmes, était une pitié naturelle, et non raisonnable². » Selon cet abbé, le poète doit faire ressentir la pitié, si bien que les larmes coulent naturellement sur le visage des spectateurs. Ainsi, Le Masson reproche-t-il La Motte d'avoir considéré la compassion comme un sentiment « raisonnable », c'est-à-dire, « artificiel ». Il semble que nous puissions deviner dans cette opinion aussi,

¹ Abbé Le Masson, *Lettre à Monsieur de La Motte, au sujet de la tragédie, intitulée, Inès de Castro*, Paris, chez N. Pissot et L.-A. Thomelin, 1723, p. 13 ; nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 13 ; nous soulignons.

que l'auteur de l'*Inès de Castro* pense que la tragédie est une sorte de jeu comme une distraction¹.

En ce qui concerne J.-J. Rousseau, bien qu'il admette que le théâtre consiste dans la passion, il se moque complètement de ces rapports :

La Scène, en général, est un tableau des passions humaines, dont l'original est dans tous les cœurs : mais si le Peintre n'avait soin de flatter ces passions, les Spectateurs seraient bientôt rebutés, et ne voudraient plus se voir sous un aspect qui les fit mépriser d'eux-mêmes. Que s'il donne à quelques-unes des couleurs odieuses, c'est seulement à celles qui ne sont point générales, et qu'on hait naturellement. Ainsi l'Auteur ne fait encore en cela que suivre le sentiment du public. (J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, p. 17 ; nous soulignons).

La passion n'est que la contrefaçon des poètes, une concession pour plaire au public. Selon lui, c'est une passion irréaliste qui est absolument nécessaire à la tragédie. Car, quand le spectateur voit la passion des personnages, s'il peut l'accepter comme applicable à lui-même, il en est réduit à se sentir blâmé ainsi que méprisable. La différence évidente entre Rousseau et les autres auteurs est qu'il pense que le public considère la passion comme un sentiment étranger à lui-même. En revanche, d'autres écrivains attachent de l'importance à l'assimilation chez le public de la passion. Et Rousseau dénie ironiquement l'utilité de la purification de la passion : « Je sais que la Poétique du Théâtre prétend [...] purger les passions en les excitant : mais j'ai peine à bien concevoir cette règle. Serait-ce que pour devenir tempérant et sage, il faut commencer par être furieux et fou ? » (p. 19). Pour épurer des émotions, il n'est pas nécessaire de montrer des hommes forcenés et déments sur scène. De plus, Rousseau souligne aussi la vanité de la pitié :

J'entends dire que la tragédie mène à la pitié par la terreur ; soit ; mais quelle est cette pitié ? Une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite ; un reste de sentiment naturel étouffé bientôt par les passions ; une pitié stérile, qui se repaît de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité. (p. 23 ; nous soulignons).

¹ Dans *Les Macchabées* de La Motte, Antiochus, roi de Syrie, hait sévèrement les Juifs et a l'intention de les proscrire. De plus, il aime Antigone, mais elle aime Misaël qui est un Juif. Aussi, ce roi cruel, qui est saisi de jalousie violente, exécute cette femme en présence de son amant pour le tourmenter comme un supplice. Dans cette tragédie aussi, la cruauté du roi se détache (La Motte, *Les Macchabées*, in *Les Œuvres de théâtre de M. de La Motte*, op. cit., IV, 3-4 et 8 : V, 4-5).

La compassion, que la tragédie inspire au cœur du public, n'est qu'un faux sentiment. Une telle pitié apparente ne peut pas rendre l'homme véritablement charitable. Enfin, l'auteur de la *Lettre à d'Alembert* explique cette raison :

[...] si les imitations du théâtre nous arrachent quelquefois plus de pleurs que ne serait la présence même des objets imités ; c'est moins, comme le pense l'Abbé du Bos, parce que les émotions sont plus faibles et ne vont pas jusqu'à la douleur, que parce qu'elles sont pures et sans mélange d'inquiétude pour nous-mêmes. En donnant des pleurs à ces fictions, nous avons satisfait à tous les droits de l'humanité, sans avoir plus rien à mettre du nôtre ; au lieu que les infortunés en personne exigeraient de nous des soins, des soulagements, des consolations, des travaux qui pourraient nous associer à leurs peines, qui coûteraient du moins à notre indolence, et dont nous sommes bien aises d'être exemptés. On dirait que notre cœur se resserre, de peur de s'attendrir à nos dépens. (p. 23 ; nous soulignons).

Comme le public n'a ni rapport direct au malheur des protagonistes ni besoin de se laisser entraîner dans leur trouble, il peut pleurer en toute simplicité. Autrement dit, la pitié inspirée par le malheur-fiction est un sentiment aussi calculateur qu'indigne de confiance. Rousseau exprimait ainsi sa méfiance à l'égard de l'efficacité de la « catharsis », et son extension à l'homme lui-même. Aussi, est-il naturel que chez l'adversaire de Voltaire, la « catharsis » ne soit ni « purgation des vices », ni « purification des puissants sentiments de commisération et de terreur ».

En comparaison des auteurs classiques, il semble que ceux du dix-huitième siècle attachaient de l'importance à la fois à la crainte et à la frayeur en associant ces deux sentiments à la formation du public. Nous ne pouvons pas comprendre le fond de sa pensée, mais un seul, J.-J. Rousseau, la niait et la récusait clairement et nettement. Cependant, à part lui, les poètes contemporains de Voltaire pensaient que la frayeur et la pitié conduisaient les hommes à maîtriser leur peur de se trouver face à des catastrophes semblables aux personnages exposés de manière exemplaire, devant leurs yeux.

3. L'idée de Voltaire

1) L'inspiration de la crainte

Comme Voltaire considérait que la tragédie devait inspirer la pitié et la crainte, il attachait de l'importance aux scènes provoquant l'effroi. Ce n'est pas seulement de l'amusement, c'est l'importance qu'il accorde à l'éducation des gens. Ainsi, plus il se consacre à l'importance des relations entre la pièce tragique et l'inspiration de la frayeur, plus il fait attention à la scène effrayant pour former le plus efficacement le public avec ses tragédies. Dans cette section, nous allons d'abord examiner des conditions que Voltaire pose pour inspirer la crainte au cœur des gens. Puis, nous étudierons son interprétation de la « catharsis ». Bien sûr, chez lui aussi le rôle de purification consiste dans la formation des hommes par l'inspiration de crainte et de pitié, mais nous allons aussi découvrir la particularité existante chez Voltaire, dramaturge et philosophe.

a) La bienséance

i) La modération voltairienne en face du spectacle épouvantable

Comme nous l'avons déjà constaté dans la deuxième partie, notre auteur prônait l'importance des relations entre la tragédie et le spectacle effrayant, conservée par les tragédies grecques. Cependant, obéissait-il aveuglément à la manière des Grecs ? M. Mat-Hasquin s'explique : « les Grecs servirent plus souvent à Voltaire de garants susceptibles de faire accepter certaines réformes qu'ils ne furent de véritables modèles » (M. Mat-Hasquin, p. 187). Notre auteur a introduit la manière du théâtre grec pour reconstruire le classicisme français, mais pour lui, la tragédie grecque n'était pas le modèle à suivre entièrement. De plus, M. Mat-Hasquin insiste sur ce point :

Voltaire n'a voulu dans ses tragédies « à la grecque », ressusciter la scène athénienne à Paris, mais emprunter aux Grecs, de façon sélective, des éléments susceptibles d'accroître l'intérêt de ses productions dramatiques, et notamment ces sujets tragiques par excellence jadis illustrés par Sophocle et Euripide, éviter la décadence d'un genre qui avait atteint son apogée au siècle de Louis XIV en utilisant la recette, classique, de l'imitation des anciens. (p. 202).

Sous cette idée, on perçoit Voltaire en tant que dramaturge classique de la France, se bornant à utiliser le seul avantage du théâtre de l'Antiquité. Et une telle attitude voltairienne provient de son idée sur le spectacle terrible. Avant que nous examinions

l'opinion de notre auteur sur la « catharsis », nous voulons d'abord étudier son idée sur la scène effrayante. Cette recherche nous conduira finalement à comprendre comment Voltaire tâchait de lier la théorie théâtrale du classicisme à celle de la « catharsis » de la tragédie grecque. À propos du spectacle terrible, Aristote donne trois conseils aux poètes :

La frayeur et la pitié peuvent assurément naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi du système des faits lui-même : c'est là le procédé qui tient le premier rang et révèle le meilleur poète. Il faut en effet qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe. (Aristote, *La Poétique*, chap. 14, v. 1453b1-1453b6 ; nous soulignons).

Voltaire pensait aussi qu'il était important d'en appeler au cœur plus qu'aux yeux du public. En même temps, il admettait l'efficacité du spectacle, surtout quand celui-ci était accompagné de bons vers et d'une mise en scène convenable au sujet. Cependant, un problème surgit concernant la conception d'Aristote sur les rapports entre la crainte et le spectacle. Sur ce point, lorsque Corneille a composé l'*Horace*, il faisait déjà remarquer : « si c'est une Règle de ne le point ensanglanter, elle n'est pas du temps d'Aristote, qui nous apprend que pour émouvoir puissamment, il faut de grands déplaisirs, des blessures, et des morts en spectacle. » (P. Corneille, t. I, *Horace*, « Examen », p. 839). Selon l'auteur d'*Horace*, Aristote n'interdit pas aux dramaturges de représenter de scène sanguinaire face aux spectateurs. En réalité, le philosophe grec affirme de la sorte : « quant à l'effet violent, c'est une action causant destruction ou douleur, par exemple les meurtres accomplis sur scène, les grandes douleurs, les blessures et toutes choses du même genre. » (Aristote, *La Poétique*, chap. 11, v. 1452b11-1452b13 ; nous soulignons). Ici, Aristote indique l'élément pour l'inspiration de la crainte, mais il ne dénie pas le spectacle accompagné de sang. C'est-à-dire qu'entre les opinions du philosophe grec, il y a contradiction. Car, d'un côté, Aristote n'attache pas beaucoup de l'importance à la crainte inspirée par l'efficacité du spectacle, et d'un autre côté, il souhaite que les scènes cruelles soient représentées sous les yeux des spectateurs. Relativement à ce problème, R. Dupont-Roc et J. Lallot, qui sont éditeurs et traducteurs de notre texte d'Aristote, s'expriment dans la note :

On est ici en présence d'une *tension* caractéristique de la *Poétique* entre une position théorique qui met l'accent sur l'abstraction

cathartique de la *mimèsis* (marginalisation du spectacle) et une attitude plus « réaliste » qui reconnaît dans l'*effet violent*, produit sur scène, une des sources les plus efficaces des émotions tragiques. (R. Duppon-Roc et J. Lallot, la note de *La Poétique* d'Aristote, p. 234 [n. 4 : 1452b13]).

Selon le commentaire de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Aristote insiste théoriquement sur l'importance de l'inspiration de la crainte sans faire cas du spectacle, tandis que ce philosophe considère que dans la réalité un spectacle violent peut inspirer au cœur une crainte plus efficace. Dans ce sens, il semble qu'Aristote eût une préférence pour les scènes terribles comme Voltaire. Toutefois, que ce philosophe grec accepte ou pas la violence dans un spectacle, il existe une différence entre lui et notre auteur. Car ce dernier insiste continuellement sur l'importance de la bienséance dans un spectacle terrible. De là, notre poète interdit aux auteurs de rendre une scène sanglante par un homicide cruel ou par un carnage comme dans le théâtre anglais. En revanche, lorsque l'auteur de *La Poétique* défend les poètes de représenter le spectacle épouvantable, il formule toujours cette opinion dans le cadre des relations entre les poètes et les décorateurs¹. Autrement dit, à propos du spectacle terrible, comme nous l'avons déjà constaté, Voltaire aussi avait émis l'idée sur les rapports de ces deux métiers, mais en même temps il attachait de l'importance à la bienséance. À propos d'une telle attitude de Voltaire, M. Mat-Hasquin s'explique : « Comme lui, les contemporains de Voltaire francisent mœurs et structures afin de plaire à un public pénétré de l'excellence des règles de l'*Art poétique*. » (M. Mat-Hasquin, p. 40). En réalité, tout en désirant réformer la tragédie française par l'exposition du spectacle terrible, Voltaire se gardait de froisser les Français². Ce comportement voltairien met en avant la volonté de notre

¹ Comme nous l'avons déjà vu dans la deuxième partie, Aristote avait relevé ces relations ainsi : « Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes. » (Aristote, *La Poétique*, chap. 6, v. 1450b16-1450b20). De plus, ce philosophe répète son idée dans un autre chapitre : « Produire cet effet [l'inspiration de la pitié et de la crainte] par les moyens du spectacle ne relève guère de l'art : c'est affaire de mise en scène. » (chap. 14, v. 1453b7-1453b8).

² I. Degauque s'explique à propos du goût de Voltaire pour le spectacle terrible et de son attitude passive vis-à-vis de la pratique : « L'écriture dramatique de Voltaire est animée par le désir d'émouvoir le public, de créer des effets saisissants propos à lui faire verser des larmes. Ne négligeant pas le plaisir visuel que le spectateur cherche de plus en plus au théâtre, Voltaire rêve d'un théâtre qui autoriserait la représentation de scènes de grande violence, de douleurs aiguës et d'intense détresse, scènes propres à ébranler profondément l'assistance. [...] Entre le rêve et les réalisations effectives se lit aussi l'influence de Shakespeare, dont le théâtre est affranchi des bienséances françaises, alors qu'elles paralysent l'admirateur réticent qu'est Voltaire. » ; « L'influence de Shakespeare se fait également sentir dans le

auteur à harmoniser la tradition et la modernité. Pour analyser sa méthode, nous allons examiner la condition relative au spectacle effrayant que Voltaire pose à la fois aux auteurs français et étrangers.

Notre auteur explique son idée à un Anglais : « Je suis bien loin de proposer, que la scène devienne un lieu de carnage, comme elle l'est dans Shakespeare, et dans des successeurs, qui n'ayant pas son génie, n'ont imité que ses défauts » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 172). Si ardemment convaincu soit-il que la tragédie anglaise ait raison d'avoir du goût pour des scènes terribles, il ne veut cependant pas remplir la scène française de spectacles sanglants¹. A. Beljame rapporte un spectacle anglais du dix-huitième siècle :

L'horreur avait également sa part de ces spectacles : dans *Amboyna* de Dryden, on voyait les Anglais torturés sur la scène par les Hollandais. Dans *l'Empereur Indien* du même auteur, on livrait aussi Montézuma au bourreau sur le théâtre, et pendant son supplice un prêtre catholique entreprenait avec lui une discussion religieuse. Dans le *Titus Andronicus* de Ravenscroft un rideau est tiré et laisse voir la tête et les mains de Démétrius et de Chiron pendues au mur ; leurs corps sont assis sur des chaises, couverts de linges ensanglantés².

La scène de l'Angleterre d'alors était ensanglantée et lugubre. Voltaire ne peut pas permettre un tel spectacle³. Il conseille donc à milord Bolingbroke anglais une manière

théâtre de Voltaire à travers le désir, bridé, de frapper d'horreur le spectateur en lui offrant sur scène des meurtres ou des luttes à mort, au lieu d'en faire un récit pudique. Voltaire rêve de porter sur le devant de la scène ce qui se déroule habituellement dans les coulisses. Ce souhait ne prend pas toute son ampleur dans les tragédies voltairiennes par peur de heurter de plein fouet un public qui s'est pourtant déplacé en nombre pour assister aux représentations d'*Atrée et Thyeste* – pièce de Crébillon, qui prône l'horreur et l'épouvante. » (I. Degauque, p. 273 et 286).

¹ Trente-cinq ans après, Voltaire répète la même opinion en citant aussi Lope de Vega : « Plusieurs auteurs dramatiques, en Espagne et en Angleterre, tâchèrent d'imiter Lope et Shakespeare ; mais, n'ayant pas leurs talents, ils n'imitèrent que leurs fautes. » (*Jules César*, « Observations », *M*, t. 7, p. 486).

² A. Beljame, *op. cit.*, p. 36-37.

³ Villemain souligne le soin qu'avait Voltaire à l'égard des différences de goût des gens entre la France et l'Angleterre : « Voltaire n'eut pas d'ailleurs l'idée d'importer sur notre théâtre une composition de Shakespeare. Les scènes populaires, le naturel énergique et bas, les horreurs sanglantes qui remplissent les drames du poète anglais, lui semblaient intolérables. » : « Voltaire, qui n'a pas craint de porter jusqu'au parricide le dévouement civique de Brutus, respect d'ailleurs le précepte de ne pas ensanglanter la scène ; et, déroband aux yeux tout ce qui se passe dans le sénat, il ne fait connaître le meurtre de César que par le cri lointain des conjurés, et le retour de Cassius, un poignard à la main : car il n'a pas osé sans doute ramener devant le spectateur Brutus couvert du sang de son père. » (A. F. Villemain, t. I, IX^e leçon, p. 189 et 211). I. Degauque aussi émet son idée sur le verdict de Voltaire à l'égard des tragédies sanglantes de Shakespeare : « à la grande admiration se mêlent une certaine répulsion pour les spectacles de meurtres et de batailles acharnées que Shakespeare ose mettre en scène, et une incompréhension du mélange improbable entre scènes burlesques et affrontements à mort. » (I. Degauque, p. 274).

d'insérer des scènes de terreur : « j'ose croire, qu'il y a des situations qui ne paraissent encore que dégoûtantes et horribles aux Français, et qui bien ménagées, représentées avec art, et surtout adoucies par le charme des beaux vers, pourraient nous faire une sorte de plaisir dont nous ne nous doutons pas. » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 172 ; nous soulignons). Voltaire affirme que si des auteurs anglais représentent adroitement leurs spectacles effroyables avec les techniques françaises, les Français peuvent partager la même satisfaction¹. Pour accomplir ce but, des dramaturges anglais doivent polir leurs talents dans le domaine de la versification. Bien sûr, cette opinion appuie l'existence d'un complexe de supériorité sur le goût des Français pour le raffinement dans la tragédie sur celui des Anglais. Autrement dit, Voltaire attache de l'importance aux liens entre le caractère terrible d'une scène et les convenances. Sur les relations entre la tragédie voltairienne et les bienséances théâtrales, I. Degauque le fait également remarquer :

Voltaire, qui rêve de porter sur la scène l'exécution de certains crimes, à condition que la représentation ne tourne pas « au carnage » et qu'elle soit « adoucie par le charme des beaux vers », se montre timoré lorsqu'il s'agit d'affronter les réticences du public, très susceptible à l'égard de toute infraction aux bienséances. (I. Degauque, p. 288).

Tout en aspirant à introduire la scène terrible, notre auteur n'a pas pu se risquer à aller à l'encontre des considérations du goût des gens. De plus, la critique suivante de la même commentateur rend compte de la virulence du blâme venant du parodiste de *Brutus* contre une telle attitude timide de notre auteur :

[...] répond évasivement Coclicola [Valérius], à l'image de Voltaire qui ne parvient pas, selon les parodistes du *Bolus*, à se libérer des normes du théâtre classique qu'il prétend bouleverser. Biancolelli et Romagnesi ne cautionnent pas l'aspiration voltairienne à faire évoluer la scène française par l'adaptation de certaines des innovations les plus remarquables du théâtre anglais, mais raillent le caractère velléitaire de cette prétention à la révolution dramatique. (p. 288).

¹ Plus tard, Voltaire fait mention de l'horreur du théâtre anglais en comparant celui d'Espagne : « Le théâtre anglais au contraire, fut très animé, mais le fut dans le goût espagnol ; la bouffonnerie fut jointe à l'horreur. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 52). À l'égard du théâtre de ces deux nations, notre poète leur conseille d'introduire la technique française de la versification dans leurs pièces : « Leur théâtre est resté dans une enfance grossière, et le nôtre a peut-être acquis trop de raffinement. J'ai toujours pensé qu'un heureux et adroit mélange de l'action qui règne sur le théâtre de Londres et de Madrid, avec la sagesse, l'élégance, la noble, la décence du nôtre, pourrait produire quelque chose de parfait. » (*Jules César*, « Observations », *M*, t. 7, p. 486).

Ces parodistes reprochent à Voltaire de ne pas s'être aventuré à introduire l'élément du théâtre de Shakespeare malgré ses déclarations cherchant à renouveler la tragédie française. I. Degauque réitère la même critique que les parodistes contre la pratique tiède de Voltaire : « plutôt que de mesurer la capacité de Voltaire à essayer à de nouvelles formes, les parodistes de son théâtre en fustigent les ratés et les hésitations » (p. 298). Certes, comme ces parodistes le font remarquer, Voltaire, qui tenait à apporter une atmosphère nouvelle à la tragédie du dix-huitième siècle, hésitait entre la réforme et la tradition¹. Mais cette hésitation n'est-elle pas le reflet d'une véritable conviction voltairienne au titre de l'héritier du classicisme ? I. Degauque répond à cette question :

Si Voltaire ose montrer les corps meurtris de Cassandre et de Gusman, respectivement dans *Artémire* (1720) et dans *Alzire* (1736), il s'en abstient dans *Brutus* (1730) et préfère le subterfuge très classique du récit à la mise en scène du suicide de Tullie. La tragédie de *Tancrede* (1760) s'inscrit, elle, dans la voie tracée par *Artémire* et *Alzire* puisqu'elle s'achève sur l'image forte de la dépouille du héros, recouverte par le corps sans vie de son amante. (p. 292).

Notre auteur souhaitait inspirer au public, par la déclamation plutôt que par le spectacle, le sentiment effroyable. Irrémédiablement, Voltaire a gardé la tradition classique toute sa vie, bien qu'il cherchât à renouveler la tragédie d'alors². À ce dessein, l'alliance des deux était difficile. Ainsi, il semble qu'il soit important de considérer Voltaire comme un dramaturge du théâtre classique, et non pas comme un réformateur. Pour affirmer une telle position chez notre poète, nous allons étudier celle-ci de façon plus concrète

¹ Cependant, les parodistes s'opposaient effectivement à la scène de la mort et celle de l'effusion de sang très souvent introduites dans la tragédie, surtout chez Voltaire. I. Degauque s'exprime : « Forts d'une morale qui exalte la vie comme valeur première, les parodistes prenant pour cible les tragédies de Voltaire s'attellent [*sic*] à la réécriture des scènes de combats sanglants ou de carnage, récurrentes dans ce théâtre. » (I. Degauque, p. 348) ; « Dans tous les cas, les effusions de sang sont généralement prohibées des parodies, qui préfèrent lui substituer des épanchements de vin. » (p. 352) ; « L'éviction de la mort étant posée comme en précepte d'écriture inviolable, les parodistes du théâtre de Voltaire doivent parfois se montrer très inventifs pour ménager une conclusion heureuse. » (p. 356) ; « L'humour noir tient la mort à distance grâce aux vertus d'un rire libérateur. La conjuration de l'angoisse passe alors par son intégration à l'univers parodique, sans que lui soit accordée la primauté, au contraire du genre tragique. » (p. 362) ; « Les parodies dramatiques réfutent l'attrait du spectacle funèbre et sanglant chez Voltaire : suivre l'exemple de Shakespeare aggravait encore une inclination naturelle du dramaturge français pour les situations les plus pathétiques. » (p. 365).

² Quand notre poète a composé *Tancrede*, il exprime à Mme de Fontaine son goût pour une nouvelle tragédie en faisant le bouffon : « Vous voudriez, n'est-il pas vrai, une tragédie d'un goût nouveau, pleine de fracas, d'action, de spectacle, bien neuve, bien intéressante, bien singulière, féconde en sentiments, en situations, des mœurs vraies, et cependant nouvelles sur la scène ? Vous n'aurez rien de tout cela. Gardez-vous de croire que je fasse une tragédie. » Lettre à Mme de Fontaine, 5 mai 1759, *GC*, t. V, p. 473 [n° 5517 (D8287)].

en analysant surtout l'importance des rapports entre la tragédie et les bienséances chez Voltaire.

ii) La « terreur » et l'« horreur »

Dans la citation qui suit, notre auteur utilise sous sa plume, les deux mots, « dégoûtant » et « horrible ». En 1730, il définit sa conception de la frayeur et indique les défauts des pièces grecque et anglaise concernant les scènes effrayantes : « Je sais bien, que les tragiques grecs, d'ailleurs supérieurs aux Anglais, ont erré en prenant souvent l'horreur pour la terreur, et le dégoûtant et l'incroyable pour le tragique et le merveilleux. L'art était dans son enfance du temps d'Eschyle, comme à Londres du temps de Shakespeare ». (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 171 ; nous soulignons). Vingt ans après aussi, il répète : « Quant à l'atrocité de la catastrophe, elle paraît horrible dans nos mœurs, elle n'était que terrible dans celles des Grecs. » (*Dissertation sur les principales tragédies*, *OC*, t. 31A, p. 576 ; nous soulignons). Quand des dramaturges traitent une intrigue effrayante dans leurs tragédies, Voltaire souhaite y ressentir la « terreur », mais pas l'« horreur ». Chez lui celle-ci est considérée comme répugnante et ne convient pas à la tragédie. À propos de cette distinction, en réalité Aristote avait déjà affirmé : « Ceux qui, par les moyens du spectacle, produisent non l'effrayant, mais seulement le monstrueux, n'ont rien à voir avec la tragédie » (Aristote, *La Poétique*, chap. 14, 1453b9-1453b10). Il prétend que les poètes doivent inspirer au public la frayeur particulière qui convient à la tragédie. Mais, comme nous l'avons déjà vu, la contradiction entre la théorie et la pratique à propos du spectacle du terrible chez Aristote, rend difficile pour nous l'affirmation de la distinction effective aristotélique de l'« effrayant » et du « monstrueux ». En revanche, tout en ayant du goût pour le spectacle terrible, Voltaire tâche continuellement de défendre les bienséances du classicisme français. Sur ce point, M. Mat-Hasquin signale avec précision que la volonté de notre auteur consiste à « concilier terreur “à la grecque” et bienséances classiques » (M. Mat-Hasquin, p. 203). Quand Mlle Clairon, qui a joué dans *Tancredè*, a demandé à Voltaire d'y introduire des instruments pour épouvanter les spectateurs, il refuse clairement sa proposition :

Je ne suis point du tout de votre avis, ma belle Melpomène, sur le petit ornement de la Grèce que vous me proposez. Gardez-vous, je vous en

conjure, de vouloir rendre la scène française dégoûtante et horrible, et contentez-vous du terrible. N'imitons pas ce qui rend les Anglais odieux. Jamais les Grecs qui entendaient si bien l'appareil du spectacle ne se sont avisés de cette invention de barbares. Quel mérite y a-t-il, s'il vous plaît, à faire construire un échafaud par un menuisier ? En quoi cet échafaud se lie-t-il à l'intrigue¹ ?

Pour Voltaire, cet appareil n'inspire au cœur qu'un sentiment infecte. Ce n'est pas la « terreur » appropriée à la tragédie, mais l'« horreur » à laquelle la nation anglaise accorde la préférence. Dix jours plus tard aussi, il répète à Lekain :

Je me flatte que vous n'êtes pas de l'avis de Mlle Clairon qui demande un échafaud ; cela n'est bon qu'à la Grève, ou sur le théâtre anglais ; la potence et des valets de bourreau ne doivent point déshonorer la scène de Paris : puissions-nous imiter les Anglais dans leur marine, dans leur commerce, dans leur philosophie, mais jamais dans leurs atrocités dégoûtantes².

Notre poète rapporte à Lekain qu'il a refusé la demande de Mlle Clairon, mais en réalité notre poète dissuade indirectement cet acteur aussi de faire la même proposition que l'actrice. Et M. Mat-Hasquin résume le goût de notre auteur pour le théâtre anglais et le changement de son état mental à l'égard des théâtres grecs et anglais depuis 1731 :

Voltaire respectera toujours les bornes qu'il s'était fixées dès 1731 mais une évolution apparaît dans son attitude vis-à-vis de l'Angleterre et de la Grèce. Alors que dans le *Discours sur la tragédie*, Voltaire se réclamait indifféremment des théâtres grecs et anglais pour introduire la pompe et l'action sur la scène française et reprochait les mêmes excès à ses modèles, dès 1733, on voit apparaître les signes avant-coureurs d'un changement d'attitude vis-à-vis de l'Angleterre. Dans la première « Épître dédicatoire » de *Zaïre*, il critique le théâtre anglais [...]. Ce divorce entre ses deux modèles va s'accuser à partir de 1760. Partisan des furies « à la grecque » dans *Oreste*, Voltaire est hostile à l'échafaud « à l'anglaise » que mlle Clairon voulait introduire dans *Tancredè*. (M. Mat-Hasquin, p. 141).

D'après M. Mat-Hasquin, depuis 1731, la préférence voltairienne pour le théâtre anglais commence à décliner peu à peu. Bien sûr, bien qu'il soit difficile de dire, comme nous l'avons déjà vu, que notre auteur considérât le théâtre grec comme son idéal³, celui-ci était proche de ce qu'il recherchait en comparaison de l'anglais. De plus,

¹ Lettre à Mlle Clairon, 16 octobre 1760, *GC*, t. VI, p. 26 ; nous soulignons [n° 6270 (D9317)].

² Lettre à Lekain, 26 octobre 1760, *GC*, t. VI, p. 43 ; nous soulignons [n° 6287 (D9350)].

³ M. Mat-Hasquin s'exprime : « les Grecs sont devenus les représentants du juste milieu face à la monstruosité anglaise. Voltaire n'a sans doute pas oublié les "spectacles horribles" qu'il reprochait aux

depuis la représentation de *Tancredè* en 1760, l'objet de l'attaque de Voltaire est restreint au spectacle d'outre-Manche qui faisait peu de cas de la bienséance. Car, tout en promouvant la mise en scène dans le théâtre français, il prônait continuellement l'importance de la décence théâtrale. Sept ans plus tard, quand il a composé *Les Scythes*, notre poète louait le mérite de la tragédie grecque, qui prenait soin de l'action des personnages. Voltaire s'exprime en citant Diderot dont l'opinion sur le spectacle effroyable est encore plus poussée que la sienne :

Ce philosophe [Diderot] sensible a même proposé des choses que l'auteur de *Sémiramis*, d'*Oreste* et de *Tancredè* n'oserait jamais hasarder. C'est bien assez qu'il ait fait entendre les cris et les paroles de Clytemnestre qu'on égorge derrière la scène, paroles qu'une actrice doit prononcer d'une voix aussi terrible que douloureuse, sans quoi tout est manqué. Ces paroles faisaient dans Athènes un effet prodigieux [...]. Ce n'est que par degrés qu'on peut accoutumer notre théâtre à ce grand pathétique :

Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille, et reculer des yeux.

Souvenons-nous toujours qu'il ne faut pas pousser le terrible jusqu'à l'horrible. (*Les Scythes*, « Préface de l'édition de Paris », *M*, t. 6, p. 269 ; nous soulignons).

Voltaire reste invariable et mesuré contrairement à l'idée de Diderot. Cependant, à propos des cris de douleur des personnages principaux, Diderot fait en réalité dire par Dorval son idée sur Philoctète, chez Sophocle : « Philoctète se roulait autrefois à l'entrée de sa caverne. Il y faisait entendre les cris inarticulés de la douleur. Ces cris formaient un vers peu nombreux, mais les entrailles du spectateur en étaient déchirées. Avons-nous plus de délicatesse et plus de génie que les Athéniens¹ ?... » Diderot signale que les mugissements douloureux de Philoctète pourraient faire leur effet pour émouvoir le cœur des spectateurs, si l'on représentait cette pièce à la façon des Grecs d'alors. Aussi, l'auteur de *Entretiens sur le fils naturel* a-t-il un doute sur la discrétion des Français. Il s'explique clairement :

Mais dans l'art, ainsi que dans la nature, tout est enchaîné ; si l'on se rapproche d'un côté de ce qui est vrai, on s'en rapprochera de beaucoup d'autres. C'est alors que nous verrons sur la scène des situations naturelles qu'une décence ennemie du génie et des grands

Grecs en 1731, et il ne les trouve sans doute pas moins dégoûtants, mais il les passe sous silence pour les besoins de la cause. » (M. Mat-Hasquin , p. 141).

¹ D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, op. cit., « 1^{er} entretien », p. 1137-1138.

effets a proscrites. Je ne me lasserai point de crier à nos Français : La Vérité ! la Nature ! les Anciens ! Sophocle ! Philoctète¹ !

La manière passive française de la représentation ne peut pas suffisamment inspirer aux gens le réalisme des cris déchirants du blessé grave. Diderot donne de l'importance à l'efficacité puissante de la sensation par le jeu tendu des acteurs. Certes Voltaire reconnaissait cet effet et préférait la tragédie grecque à celle de l'Angleterre en considération de la bienséance. Mais en 1730 il s'exprima ainsi au sujet des rugissements des personnages principaux des cothurnes grecs en leur ajoutant des éléments effroyables :

Les Grecs ont hasardé des spectacles non moins révoltants pour nous. Hippolyte brisé par sa chute, vient compter ses blessures et pousser des cris douloureux. Philoctète tombe dans ses accès de souffrance : un sang noir coule de sa plaie. Œdipe couvert du sang qui dégoûte encore des restes de ses yeux qu'il vient d'arracher [...]. On entend les cris de Clytemnestre, que son propre fils égorge ; et Électre crie sur le théâtre : *Frappez, ne l'épargnez pas, elle n'a pas épargné notre père*. Prométhée est attaché sur un rocher avec des clous qu'on lui enfonce dans l'estomac et dans les bras. Les furies répondent à l'ombre sanglante de Clytemnestre par des hurlements sans aucune articulation. Beaucoup de tragédies grecques, en un mot, sont remplies de cette terreur portée à l'excès. (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 171 ; nous soulignons).

Autrement dit, tout comme Diderot, notre auteur pensait aussi que les cris gémissants des protagonistes étaient importants pour inspirer au cœur le sentiment du « terrible ». Cependant, aux yeux de notre auteur, de telles voix douloureuses se suffisaient à eux-mêmes pour instaurer cette émotion chez les spectateurs sans le besoin du spectacle du sang. Car, si le public écoutait les cris déchirants avec la scène aussi cruelle que sanglante, il ressentirait le sentiment du « horrible ». Cette pensée résume la différence à propos du spectacle chez Voltaire et Diderot. Ils admettent l'effet des cris, mais l'un rejette le spectacle trop réaliste, contrairement à l'autre.

b) Shakespeare et Addison

Relativement au théâtre grec, le spectacle de la tragédie anglaise devient très important pour comprendre l'idée de Voltaire sur la scène terrible. Ainsi, nous allons

¹ *Ibid.*, p. 1155. À propos du gémissement de Philoctète, voir Sophocle, *Philoctète*, in *Tragédies*, t. III, *Philoctète – Œdipe à Colone*, 4^e tirage rev. et corr. par J. Irigoien, éd. A. Dain et trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Université de France », 1990 (1960), v. 742-750 et 782-805.

étudier en détail son opinion sur le théâtre anglais. Dans un deuxième temps, l'examen également de l'idée voltairienne sur la scène effroyable dans la tragédie française, nous conduira à saisir la différence des jugements de Voltaire sur les deux pays. Même s'il considérait toujours les spectacles anglais comme désirables sous un certain aspect, il recommande à Fawkenner de prendre la pièce d'Addison comme modèle :

Sur votre théâtre infecté
D'horreurs, de gibets, de carnages,
Mettez donc plus de vérité,
Avec de plus nobles images :
Addison l'a déjà tenté ;
C'était le poète des sages.
[...]
Imitez du grand Addison
Seulement ce qu'il a de bon :
Polissez la rude action
De vos Melpomènes sauvages.

(*Zaire*, « Épître dédicatoire à M. Fawkenner », *OC*, t. 8, p. 395).

Quand les auteurs insèrent de la scène effroyable dans le théâtre, leurs tragédies ont également besoin de vraisemblance et de figure auguste. Avant tout, ils ne doivent pas rendre cette scène « horrible », mais « terrible »¹. Ainsi le *Caton* d'Addison est proche de l'idéal de Voltaire. De même, celui-ci attache beaucoup d'importance au revenant dans *Hamlet*². C'est un excellent exemple pour inspirer la frayeur : « Il faut avouer que parmi les beautés qui étincellent au milieu de ces horribles extravagances, l'ombre du père d'Hamlet est un des coups de théâtre les plus frappants. Il fait toujours un grand effet sur les Anglais » (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 161). Il estime que l'apparition du fantôme est digne de la pièce qu'il

¹ Relativement à *Venice preserv'd* d'Otway, Voltaire fait dire à Mme du Tour dans le prologue du *Comte de Boursoufle* : « [Voltaire] Eh quoi ? des tragédies / Qui du théâtre anglais soient d'horribles copies ? // [Mme du Tour] Non, ce n'est pas ce qu'il nous faut ; / La pitié, non l'horreur, doit régner sur la scène. / Des sauvages Anglais la triste Melpomène / Prit pour théâtre un échafaud. » (*Le Comte de Boursoufle*, « Prologue », éd. C. Duckworth, *OC*, t. 14, v. 21-26). H. Lion mentionne les rapports entre trois auteurs de théâtre anglais et la tragédie française : « Tous trois imitent les tragédies françaises. Dryden et Otway font surtout des pièces héroïques : Addison connaît Boileau par cœur, cite Racine, Corneille, voire même Bouhours et le père Le Bossu. » (H. Lion, p. 40).

² Dans *Lettres philosophiques*, Voltaire estime cet auteur anglais en traduisant *Hamlet* : « Vous vous plaignez sans doute que ceux qui jusqu'à présent vous ont parlé du théâtre anglais, et surtout de ce fameux Shakespeare, ne vous aient encore fait voir que ses erreurs, et que personne n'ait traduit aucun de ces endroits frappants qui demandent grâce pour toutes ses fautes. » (*Lettres philosophiques*, « 18^e lettre », *GM*, p. 82).

considère comme la valeur vraie de la tragédie. Il explique ses raisons sous l'angle de la dramaturgie :

Cette ombre inspire plus de terreur à la seule lecture, que n'en fait l'apparition de Darius dans la tragédie d'Eschyle, intitulée les *Perse[s]*. Pourquoi ? Parce que Darius, dans Eschyle, ne paraît que pour annoncer les malheurs de la famille, au lieu que dans Shakespeare, l'ombre du père d'Hamlet vient demander vengeance, vient révéler les crimes secrets ; elle n'est ni inutile, ni amenée par force. (p. 161).

Cette mise en scène utile accomplit bien son rôle et inspire effectivement au cœur un sentiment de terreur au cœur¹. Vingt ans plus tard, il répète à propos de l'ombre du père d'Hamlet : « Ce qui est important, c'est que le spectre apprend à son fils dans un assez long tête-à-tête, que sa femme et son frère l'ont empoisonné par l'oreille. Hamlet se dispose à venger son père ; et pour ne pas donner d'ombrage à Gertrude, il contrefait le fou pendant toute la pièce. » (*Lettre à Messieurs de l'Académie française, OC, t. 78A, p. 32*). Dans cette opinion, Voltaire mentionne aussi Hamlet, prince, mais il souligne l'utilité du rôle des mânes du roi assassiné. De plus, il montre une façon d'inspirer de la terreur en citant l'exemple de l'apparition d'Égisthe de l'*Électre* chez Sophocle :

N'est-ce pas encore un défaut qu'Égist[h]e ne paraisse qu'à la dernière scène, et pour y recevoir la mort ? Quel personnage que celui d'un roi qui ne vient que pour mourir ! Cependant il ne semble pas absolument nécessaire qu'Égist[h]e paraisse plus tôt. Le poète inspire tant de terreur dans tout le cours de la pièce, qu'il n'a pas besoin d'introduire plus tôt un personnage qui ne produirait que de l'horreur, qui nuirait à son plan, ou qui du moins serait inutile. (*Dissertation sur les Électre, OC, t. 31A, p. 576*).

Certes Voltaire relève de l'histoire cruelle que le roi n'apparaisse sur la scène que pour être tué ; mais, au contraire, si la tension est permanente au cœur des spectateurs, on

¹ En portant la même appréciation sur l'ombre d'Hamlet que Voltaire, La Harpe critique le rôle de celui de Ninus dans la *Sémiramis* de notre auteur : « est-il [l'apparition de Ninus] absolument nécessaire ? Non, car tout ce qui se passe dans la pièce pourrait se passer sans lui : le grand-prêtre sait tout et peut dire. Il eût fallu, pour rendre indispensable, l'apparition de Ninus, que personne ne fût instruit du crime de Sémiramis, que lui seul pût empêcher l'inceste, révéler le forfait et commander la punition. [...] j'avoue que, dans l'auteur anglais [Shakespeare], le spectre est beaucoup mieux motivé, et produit plus de terreur que celui de Ninus. Pourquoi ? C'est qu'il vient dévoiler ce que tout le monde ignore, et, de plus, qu'il ne parle qu'au seul prince de Danemark [sic]. » (La Harpe, *Lycée ou cours de littérature*, t. 10, sect. X, p. 93). H. P. Bailey résume l'idée de La Harpe sur *Hamlet* et *Sémiramis* : « For La Harpe, the Ghost in Shakespeare, although he talked too much, was notably superior to Voltaire's imitation ; but as tragedy, *Hamlet* was still a "monster" that would not stand comparison with *Sémiramis*. » H. P. Bailey, *Hamlet in France from Voltaire to Laforgue (with an epilogue)*, Genève, Droz, 1964, p. 23.

aboutit à l'effet inverse : la terreur n'intervient que trop tardivement. Ainsi, aux yeux de notre auteur le moment, où Égisthe apparaît sur la scène, est plus ou moins convenable pour inspirer de la terreur¹.

Nous venons de constater l'estime que Voltaire porte à Addison et à Shakespeare dans les citations précédentes. Indépendamment du spectacle de frayeur, en nous basant sur le jugement de Voltaire sur ces deux auteurs anglais, nous voulons préciser d'abord son opinion sur les relations de la dramaturgie avec la tragédie anglaise. Une fois cette considération faite, nous examinerons ces rapports dans le goût français. Cette recherche nous conduira à comprendre la différence entre les tragédies de ces deux nations et finalement à indiquer les précautions nécessaires pour introduire dans le spectacle une atmosphère de terreur. Voltaire exprime un avis synthétique sur des tragédies de Shakespeare : « il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût » (*Lettres philosophiques*, « 18^e lettre », *GM*, p. 81). Chez lui, il n'y a pas de convenances, mais Voltaire reconnaît la puissance et la solennité de ses pièces. Trente ans après, il fait une comparaison avec l'*Héraclius* de l'Espagnol Calderon : « Quiconque aura eu la patience de lire cet extravagant ouvrage y aura vu aisément l'irrégularité de Shakespeare, sa grandeur et sa bassesse, des traits de génie aussi forts, un comique aussi déplacé, une enflure aussi bizarre, le même fracas d'action et de moments intéressants. » (*L'Héraclius espagnol*, « Dissertation du traducteur », *M*, t. 7, p. 535)². La tragédie anglaise possède toujours les éléments contradictoires, le sublime et la vulgarité. Mais il se confirme que Voltaire insiste sur les irrégularités de Shakespeare³. Même à la fin de sa vie, son opinion sur

¹ Cependant, en comparant l'*Électre* de Sophocle avec celle d'Euripide, Voltaire mentionne le rôle de Clytemnestre ainsi : « Le récit qu'Électre et son frère font de la manière dont ils ont assassiné leur mère, qui ne vient sur la scène que pour y être tuée, me paraît beaucoup plus atroce que la scène de Sophocle ». (*Dissertation sur les Électre*, *OC*, t. 31A, p. 581).

² Même à la fin de sa vie, son opinion sur Shakespeare reste inchangée : « ce Shakespeare si sauvage, si bas, si effréné et si absurde, avait des étincelles de génie. Oui, messieurs, dans ce chaos obscur composé de meurtres et de bouffonneries, d'héroïsme et de turpitude, de discours des halles et de grands intérêts, il y a des traits naturels et frappants. » (*Lettre à Messieurs de l'Académie française*, *OC*, t. 78A, p. 46). Enfin, Voltaire cite le jugement de La Harpe sur ce dramaturge anglais : « il [La Harpe] a eu la patience de prouver dans son judicieux journal ce que tout le monde sent : que Shakespeare est un sauvage avec des étincelles de génie qui brillent dans une nuit horrible. » (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », *OC*, t. 78A, p. 113-114).

³ Quand Voltaire a représenté *La Mort de César* en 1733 et qu'il a traduit *Jules César* en 1764, il a supprimé les quatrième et cinquième actes de Shakespeare où Brutus et Antoine étaient opposés après la mort de César. C. Astier explique le sentiment de notre auteur sur cette pièce anglaise : « Voltaire n'acceptait guère que l'œuvre originelle ne pût se limiter au conflit de Brutus et de César, et à travers les

cet auteur anglais reste inchangée : « ce Shakespeare si sauvage, si bas, si effréné et si absurde, avait des étincelles de génie. Oui, messieurs, dans ce chaos obscur composé de meurtres et de bouffonneries, d'héroïsme et de turpitude, de discours des halles et de grands intérêts, il y a des traits naturels et frappants. » (*Lettre à Messieurs de l'Académie française*, OC, t. 78A, p. 46). Enfin, en 1778 Voltaire cite le jugement de La Harpe sur ce dramaturge anglais : « il [La Harpe] a eu la patience de prouver dans son judicieux journal ce que tout le monde sent : que Shakespeare est un sauvage avec des étincelles de génie qui brillent dans une nuit horrible. » (*Irène*, « Lettre à l'Académie française », OC, t. 78A, p. 113-114). Aux yeux de Voltaire, le chaos de grandeur et de bassesse, c'était la tragédie de Shakespeare.

Et notre auteur contredit Walpole qui interprète par erreur le jugement voltairien sur l'auteur d'*Hamlet* : « Vous avez fait accroire à votre nation que je méprise Shakespeare. Je suis le premier qui ait fait connaître Shakespeare. J'en ai traduit des passages il y a quarante ans¹ ». Certes Voltaire critique partout cet auteur de la dynastie des Élisabeths, mais il prétend que c'est lui-même qui l'a présenté à la nation française pour la première fois, parce qu'en même temps il admettait son mérite aussi. Ensuite il

deux hommes, à l'opposition de deux façons de gouverner. Il ne concevait pas qu'au lieu d'être ponctuel, le sujet de *Jules César* pût s'entourer d'harmoniques. Il n'en admettait pas non plus les scènes consacrées aux mouvements de foule ou à l'intervention du surnaturel, bref l'ampleur de l'œuvre le mettait mal à l'aise. » C. Astier, « Voltaire, auteur de la *Mort de César* et critique de Shakespeare », *Dix-Huitième Siècle européen*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 59.

¹ Lettre à Walpole, 15 juillet 1768, GC, t. IX, p. 555 [n° 10844 (D15140)]. H. P. Bailey explique l'attitude voltairienne à l'égard de la tragédie shakespearienne en citant *Hamlet* : « The earliest reference to *Hamlet* that we have from Voltaire is typical of his position : among the "absurdities" to be found in the "monstrous tragedies" that the "divine" Shakespeare produced, he cites the gravediggers. Time and gain in the course of his self-assigner mission, first as interpreter of Shakespeare to the French and later as defender of French tragedy against the English poet's growing influence, Voltaire was to return to this "monstrosity." He would not always, as on this occasion, have the good grace to add that the English, too, had seen faults in their favorite author, but that they were more sentive to the beauties. » H. P. Bailey, *op. cit.*, p. 3. En prenant *Hamlet* pour exemple, T. Besterman aussi résume le jugement voltairien sur Shakespeare : « Voltaire had made it quite clear that he regarded *Hamlet*, for instance, as a monstrosity, a monstrosity of genius to be sure, but still a monstrosity. His analysis of Shakespeare's tragedy in the *Appel à toutes les nations* [1761] is far too long to quote, but fortunately Voltaire was obsessed by the Shakespeare mystery, as many are obsessed to this day, by the fact that this ignorant barbarian had succeeded in holding the attention of successive generations against all the rules, and that he was becoming more and more appreciated everywhere, even in Paris, the home of good taste. So he came back to the problem again and again. » ; « Voltaire cannot but have perceived the Racinian quality of *Hamlet*, and he must have been all the more scandalized by its profoundly Shakespearean interpretation of so "classical" a treatment. And I think that this explains why he came back again and again to *Hamlet*, loading Shakespeare's tragedy with exacerbated insults and high if reluctant praise. » T. Besterman, « Introduction » de *Voltaire on Shakespeare*, repris dans *SVEC*, 54 (1967), p. 19 et 23.

juge le talent de Shakespeare de façon mitigée en le comparant avec les auteurs anglais et espagnols :

J'avais dit il y a très longtemps que si Shakespeare était venu dans le siècle d'Addison [Addison], il aurait joint à son génie l'élégance et la pureté qui rendent Addison recommandable. J'avais dit que *son génie était à lui, et que ses fautes étaient à son siècle*. Il est précisément à mon avis comme le Lope(z) de Vega des Espagnols, et comme le Calderon. C'est une belle nature, mais sauvage ; nulle régularité, nulle bienséance, nul art ; de la bassesse avec de la grandeur ; de la bouffonnerie avec du terrible ; c'est le chaos de la tragédie dans lequel il y a cent traits de lumière¹.

La faute de Shakespeare provient de la conjoncture de cette époque-là. Il est né malheureusement à une époque où le théâtre anglais n'était pas suffisamment aménagé. S'il était né à la même époque qu'Addison, lui aussi aurait pu égaler cet auteur moderne grâce à son talent. Autrement dit, c'est le contexte historique qui lui a porté malheur. Quand Voltaire a traduit le *Jules César* de Shakespeare, notre auteur juge la position shakespearienne sous un autre aspect dans sa note : « Il faut savoir que Shakespeare avait eu peu d'éducation, qu'il avait le malheur d'être réduit à être comédien, qu'il fallait plaire au peuple ; que le peuple, plus riche en Angleterre qu'ailleurs, fréquente les spectacles, et que Shakespeare le servait selon son goût. » (*Jules César*, « Note », *M*, t. 7, p. 440 [n° 1])². Voltaire tient compte de l'intention de Shakespeare qui a été obligé de composer une tragédie proche d'une comédie sous l'influence du goût des Anglais de l'époque. De plus, il dit dans la note du même ouvrage ; « il faut songer que Shakespeare n'avait point eu d'éducation, qu'il devait tout à son seul génie. » (p. 457 [n° 2]). Ici, il insiste sur le génie shakespearien. Cependant, quand même Voltaire ne tarit pas d'éloges sur le *Caton* d'Addison :

Cet homme célèbre qui fleurissait sous la reine Anne, est peut-être celui de tous les écrivains anglais qui sut le mieux conduire le génie par le goût. Il avait de la correction dans le style, une imagination sage dans l'expression, de l'élégance, de la force et du naturel dans ses vers et dans sa prose. Ami des bienséances et des règles, il voulait que la tragédie fût écrite avec dignité, et c'est ainsi que son *Caton* est

¹ *Ibid.*, p. 555.

² C. Pichois remarque un point commun entre Voltaire et Pope à propos du jugement sur Shakespeare : « L'euphuisme, la préciosité de Shakespeare sont taxés de mauvais goûts, durant toutes ces longues années où le snobisme anglais s'alimente à Paris. Après Rowe, certes Pope remet son théâtre en circulation (1723), mais avec bien des précautions, rejetant, comme le fera son ami Voltaire, l'emphase et la grossièreté de Shakespeare sur la nécessité où était celui-ci de s'adresser à un public vulgaire, expliquant donc la barbarie de l'œuvre par la barbarie du temps – tenant d'une main prudente la balance des beautés et des défauts ». C. Pichois, *op. cit.*, p. 181.

composé. (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 61-62).

Ce dont notre auteur fait l'éloge, c'est de l'ordre et de l'équilibre que respecte cette tragédie¹. En réalité Voltaire semblait penser que de même que les erreurs de Shakespeare fussent dues au goût de son époque, le règne d'Anne fût responsable d'avoir produit l'art d'Addison. C'est-à-dire que la tragédie de celui-ci est la production de l'époque, mais non pas celle de son talent. Il suit de là que Voltaire en arrive à nier ce mérite à l'auteur de *Caton* : « la pièce étant froide, on n'en sentit plus guère que la froideur. Rien n'est plus beau que le second chant Virgile ; récitez-le sur le théâtre, il ennuiera : il faut des passions, un dialogue vif, de l'action. On revient bientôt aux irrégularités grossières, mais attachantes de Shakespeare. » (p. 63 ; nous soulignons). Dans cette idée, le poème épique de l'auteur romain aussi est cité, mais le jugement voltairien sur Addison et Shakespeare s'est parfaitement renversé. Avant tout, le plus remarquable, c'est que malgré le désordre que comporte une pièce de Shakespeare, les éléments importants nécessaires à la tragédie parviennent à compenser ces fautes si fréquentes chez lui. Sur ce point, avant les *Lettres philosophiques* de 1734 dans lesquelles Voltaire présentait Shakespeare au public français, il exposait déjà cette même opinion en 1727 :

Enfin imaginez ce que vous pourrez de plus monstrueux et de plus absurde, vous le trouverez dans Shakespeare. Quand je commençais à apprendre la langue anglaise, je ne pouvais comprendre comment une nation si éclairée pouvait admirer un auteur si extravagant ; mais dès que j'eus une plus grande connaissance de la langue, je m'aperçus que les Anglais avaient raison [...]. Ils voyaient comme moi les fautes grossières de leur auteur favori ; mais ils sentaient mieux que moi ses beautés, d'autant plus singulières que ce sont des éclairs qui ont brillé dans la nuit la plus profonde. (*Essai sur la poésie épique*, chap. II, *M*, t. 8, p. 317-318).

Lorsque Voltaire a assisté aux tragédies Shakespeariennes à Londres, il écrivit cette idée dans *Essai sur la poésie épique*². Au début, il ne pouvait saisir le mérite de

¹ Dans le même texte, Voltaire traduit le monologue de Caton d'Addison, mais il avait déjà traduit ce même rôle dans *Lettres philosophiques* de 1751. J. Van Den Heuvel, la note des *Lettres philosophiques*, « 18^e lettre », *GM*, p. 1385-1386 [n. 2]. Au sujet de la traduction de cette pièce anglaise, en 1713 A. Boyer l'avait déjà faite en prose. Voir J. Addison, *Caton*, trad. A. Boyer, Amsterdam, chez J. Desbordes, 1713, V, 1, p. 70-71 [Caton]. Cependant, à propos de l'insertion de la galanterie dans *Caton*, Voltaire critiquait : « cet ouvrage si bien écrit est défiguré par une intrigue froide d'amour, qui répand sur la pièce une langueur qui la tue. [...] ¶ Le sage Addison eut la molle complaisance de plier la sévérité de son caractère aux mœurs de son temps, et gâta un chef-d'œuvre pour avoir voulu plaire. » (*Lettres philosophiques*, « 18^e lettre », *GM*, p. 84).

² À propos des pièces tragiques de Shakespeare qui concernaient Voltaire pendant son séjour en Angleterre, C. Pichois les énumère : « Voltaire a vu ou lu, il connaît *Julius César*, *Othello*, *Hamlet*, et

l'auteur anglais à cause de l'insuffisance de sa connaissance de la langue, mais plus il l'acquerrait, plus il en venait à ressentir les beautés de ses pièces capables de compenser les imperfections reprochées. À la suite de quoi, notre auteur compare Shakespeare à Addison dans le même ouvrage : « Le grand sens de l'auteur de *Caton*, et ses talents, qui en ont fait un secrétaire d'État, n'ont pu le placer à côté de Shakespeare. Tel est le privilège du génie d'invention : il se fait une route où personne n'a marché avant lui ». (p. 318). Avec le temps, Voltaire louait davantage les mérites d'Addison que ceux de Shakespeare, mais l'auteur de *Caton* n'avait pas le talent de l'invention. Dans ce sens, l'auteur de *Jules César* est digne de louanges voltairiennes. Ainsi, ce premier jugement prononcé dans *Essai sur la poésie épique* concorde en définitive avec le dernier avis émis dans *Questions sur l'Encyclopédie* à propos des relations inséparables entre Shakespeare et la nation anglaise. Autrement dit, pour Voltaire, cet auteur était représentatif d'un dramaturge de l'Angleterre, contrairement à Addison. Toutefois, nous ne devons pas oublier que quoique notre auteur admette finalement des irrégularités dans les pièces de Shakespeare, il ne se les autorise pas à lui-même et conservera la modération dans la tragédie jusqu'à sa mort. Il s'explique en citant les rapports entre le théâtre anglais et le spectacle : « Puissent les tragédies n'être désormais [...] ni un amas de spectacles grotesques appelés par les Anglais *Show*, et par nous *la rareté, la curiosité !* » (*Les Lois de Minos*, « Épître dédicatoire au duc de Richelieu », *OC*, t. 73, p. 78). Voltaire indique clairement la différence entre le spectacle de la France et celui de l'Angleterre qui manque de distinction. Enfin, sur ce point, notre auteur en vient à nier catégoriquement la tragédie anglaise. Dans ses dernières années de vie, il blâme violemment la tragédie anglaise en défendant Racine :

Qu'ils jugent si la nation qui a produit *Iphigénie* et *Athalie* doit les abandonner pour voir sur le théâtre des hommes et des femmes qu'on étrangle, des crocheteurs, des sorciers, des bouffons et des prêtres ivres ; si notre cour si longtemps renommée pour sa politesse et pour son goût doit être changée en un cabaret de bière et de brandevin ; et si le palais d'une vertueuse souveraine doit être un lieu de prostitution. (*Lettre Messieurs de l'Académie française*, *OC*, t. 78A, p. 52-53).

aussi *Macbeth*, *Le Roi Lear*, *Romeo and Juliet*, un sixième du théâtre de Shakespeare. » C. Pichois, *op. cit.*, p. 184 (n. 14). De plus, ce même critique commente la citation précédente de Voltaire en défendant Shakespeare : « Les drames sont “des monstres où il y a des beautés”, des “éclairs qui ont brillé dans la nuit la plus profonde”. Et comment ne seraient-ils pas des monstres dans la nuit, puisqu'on prétend les assimiler à des tragédies ? C'est l'autre grand malheur de Shakespeare, de passer timidement en France au moment où existe une forme dramatique figée, puisque les successeurs de Racine ont cessé d'être des créateurs : plus le talent s'est baissé, plus les règles se sont multipliées, durcies. » *Ibid.*, p. 183.

Pour puissant que soit le goût de Voltaire pour le spectacle, il ne peut pas admettre celui de l'Angleterre¹.

c) La tragédie française et la terreur

i) Les exigences voltairiennes à l'égard de la scène terrible

Voltaire critiquait la scène épouvante de l'Angleterre sous l'aspect du spectacle, mais à propos de celle française, plutôt il parle de la condition des personnages pour l'inspiration de la criante. Notre auteur analyse la position de l'ancienne tragédie française au sujet de la question d'inspirer de la frayeur : « Le premier [défaut] est le vide d'action. Tout était en longues conversations sans grands coups de théâtre, sans appareil, sans ces grands mouvements qui déchirent l'âme, sans ces grands tableaux qui imposent a[ux] yeux et à l'esprit. » (*Olympie*, « Lettre dédicatoire à M^r de Shouvalof », *OC*, t. 52, p. 391). Le tragique dépourvu des activités ne peut insuffler l'effet de la frayeur ni à cœur ni à corps. Ensuite, il relève le deuxième défaut :

Le second défaut, qui venait en partie du premier, est la froideur qui résulte à la longue de cinq actes en conversation et sans appareil. C'est une espèce d'élégance uniforme, sans intérêt et sans chaleur. On avait touché le cœur, mais on ne l'avait pas remué, transporté, déchiré. La tragédie faisait de beaux effets, mais non pas des effets terribles. (p. 391).

L'efficacité qui agite violemment l'âme par la frayeur s'accroît en vertu du spectacle. Pour montrer de mauvais exemples d'inspiration de la frayeur, les pièces de Crébillon sont comme toujours sollicitées pour devenir l'objet de ses reproches. Voltaire compare la scène redoutable de Corneille avec celle de son adversaire :

Le cinquième acte [d'*Atrée et Thyeste* de Crébillon] parut trop horrible. Il ne l'est cependant pas plus que le cinquième de la *Rodogune* ; car certainement Cléopâtre en assassinant un de ses fils, et en présentant du poison à l'autre, n'ayant à se plaindre d'aucun des deux, commet une action bien plus atroce que celle d'Atrée, à qui son frère a enlevé sa femme. Ce n'est donc pas parce que la coupe pleine de sang est une chose horrible, qu'on ne joue plus cette pièce ; au

¹ Voltaire fait mention du goût français pour la tragédie qui commence à changer dans les années 1760 : « À l'égard des coupures et de ces extraits de tragédie, et de ces sentiments étranglés, tronqués, mutilés que le public, lassé de tout, semble exiger aujourd'hui, ce goût me paraît welche. » ; « Plus ce jeune homme [Voltaire auteur de *Triumvirat*] se forme, plus il voit combien les choses sont changées. Il s'aperçoit que la politique n'est pas faite pour le théâtre, que le raisonnement ennuie, que le public veut de grands mouvements, de belles postures, des coups de théâtre incroyables, de grands mots et du fracas. » Lettres au comte et à la comtesse d'Argental, 21 mai 1764, *GC*, t. VII, p. 706 [n° 8313 (D11878)] et 2 février 1766, *GC*, t. VIII, p. 396 [n° 9341 (D13193)].

contraire cet excès de terreur frapperait beaucoup de spectateurs, et les remplirait de cette sombre et douloureuse attention qui fait le charme de la vraie tragédie. (*Éloge de M. de Crébillon, OC, t. 56A, « Atrée », p. 298*).

Voltaire adopte le cinquième acte du *Rodogune* de Corneille comme le meilleur exemple d'une l'action effroyable qui frappe le cœur des spectateurs¹. Chez Crébillon aussi, la scène où Thyeste est sur le point de boire la coupe remplie du sang de son fils, suffit pour effrayer le public. De plus, en appelant l'*Atrée et Thyeste* de son rival la « vraie tragédie », notre auteur affirme même que cette scène possède convenablement le principe nécessaire à la pièce tragique. Toutefois pourquoi la scène de Crébillon inspire-t-elle moins de frayeur au cœur que celle de Corneille ? Voltaire suggère cette raison en relevant le problème de la dramaturgie de l'auteur du dix-huitième siècle :

Mais le grand défaut d'*Atrée*, c'est que la pièce n'est pas intéressante. On ne prend aucune part à une vengeance affreuse, méditée de sang-froid sans aucune nécessité. Un outrage fait à Atrée il y a vingt ans, ne touche personne ; il faut qu'un grand crime soit nécessaire, et il faut qu'il soit commis dans la chaleur du ressentiment. Les anciens connurent bien mieux le cœur humain que ce moderne, quand ils représentèrent la vengeance d'Atrée suivant de près l'injure. (p. 298-299).

Avant tout, le contenu de cette tragédie est ennuyeux pour ceux qui la regardent. C'est une opinion de portée mortelle pour des dramaturges. En outre, comme ce personnage principal s'obstine seul à vouloir se venger d'un affront de vingt ans sur son frère pour une raison personnelle, son intention ne suscite aucun intérêt pour les autres personnages. Dix ans plus tard, il porte encore la même critique contre Crébillon : « Un des malheurs de Crébillon (et ses malheurs sont innombrables), c'était de se

¹ De plus, en 1761 Voltaire admettait la valeur du spectacle du *Rodogune* de Corneille tout en faisant l'éloge de Racine : « Racine a seul de ces coups de théâtre produits par le seul sentiment et amenés avec un art dont on n'approcha jamais. *Rodogune* 5^{ème} [*sic*] acte et les quatre de[rniers (?)] seuls vrais spectacles. » (*Olympie*, « Note » de « Lettre dédicatoire à M^r de Shouvalof », *OC, t. 52, p. 394*). En réalité, bien que Voltaire préférât toujours les pièces de Racine à celles de Corneille, notre auteur jugeait flegmatiquement ces deux grands hommes classiques. Dix ans plus tard, il les compare avec des auteurs de ses contemporains : « Qu'oserait-on placer parmi ces chefs-d'œuvre, reconnus pour tels en France et dans tous les autres pays, après *Iphigénie* et *Athalie* ? nous mettrions une grande partie de *Cinna*, les scènes supérieures des *Horaces*, du *Cid*, de *Pompée*, de *Polyeucte* ; la fin de *Rodogune* ; le rôle parfait et inimitable de Phèdre qui l'emporte sur tous les rôles, celui d'Acomat [*Bajazet*] aussi beau en son genre, les quatre premiers actes de *Britannicus*, *Andromaque* tout entière, à une scène près de pure coquetterie. Les rôles tout entiers de Roxane [*Bajazet*] et de Monime [*Mithridate*], admirables l'un et l'autre dans des genres tout opposés, des morceaux vraiment tragiques dans quelques autres pièces ; mais après vingt bonnes tragédies, sur plus de quatre mille, qu'avons-nous ? Rien. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC, t. 39, p. 79-80*).

venger après vingt ans de cocuage, et de se venger par plaisir¹ ». De plus, la même année Voltaire répète dans un autre texte : « Le premier [défaut], c'est la rage qu'un homme montre de se venger d'offense qu'on lui a faite il y a vingt ans. Nous ne nous intéressons à de telles fureurs, nous ne les pardonnons, que quand elles sont excitées par une injure récente qui doit troubler l'âme de l'offensé. » (*Les Pélopidés*, « Fragment d'une lettre » *OC*, t. 72, p. 37). Dès que les gens subissent une humiliation, ils doivent accomplir la vengeance avant que leurs ressentiments ne s'affaiblissent². Voltaire attache de l'importance à la psychologie des mortels comme les auteurs grecs. Mais notre auteur tenace relève la deuxième mauvaise manière d'inspirer la frayeur chez Crébillon : « Le second [défaut], c'est qu'un homme qui, au premier acte, médite une action détestable, et qui, sans aucune intrigue, sans obstacle, et sans danger, l'exécute au cinquième, est beaucoup plus froid encore qu'il n'est horrible. » (p. 37-38). Le personnage principal s'obstine dans l'atrocité du premier acte jusqu'au cinquième, mais pendant ces laps de temps rien ne l'empêche d'exécuter son dessein³. S'il n'y a aucun obstacle contre l'action cruelle, elle ne peut pas donner la terreur à l'âme des spectateurs⁴. Enfin, Voltaire blâme non seulement *Atrée et Thyeste* mais aussi *Xerxès* : « Cette horreur était si outrée dans la tragédie de *Xerxès*, que le public prit le parti d'en rire au lieu de faire entendre des huées d'indignation. » (*Éloge de M. de Crébillon*, « *Xerxès* », *OC*, t. 56A, p. 316). La scène est trop horrible pour inspirer des sentiments de terreur⁵ et elle se transforme en scène de bouffonnerie.

¹ Lettre au marquis de Thibouville, 9 janvier 1771, *GC*, t. X, p. 578 [n° 12203 (D16953)].

² Notre auteur répète au marquis de Thibouville aussi : « Un des malheurs de Crébillon (et ses malheurs sont innombrables), c'était de se venger après vingt ans de cocuage, et de se venger par plaisir ». Lettre au marquis de Thibouville, 9 janvier 1771, *GC*, t. X, p. 578 [n° 12203 (D16953)].

³ J.-J. Rousseau aussi critique le caractère inhumain d'Atrée : « il [Atrée] ne nous apprend rien qu'à frémir de son crime, et quoi qu'il ne soit grand que par sa fureur, il n'y a pas dans toute la pièce un seul personnage en état par son caractère de partager avec lui l'attention publique » (J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, p. 29).

⁴ Cependant, Voltaire compare la même tragédie de Crébillon avec celle de Sénèque et apprécie la pièce française plus que celle du Romain : « Je n'ai jamais conçu comment ces Romains [...] ont pu parvenir à faire de la tragédie d'Atrée et de Thyeste une déclamation si plate et si fastidieuse. J'aime mieux l'horreur dont Crébillon a rempli sa pièce. » (*Les Pélopidés*, « Fragment d'une lettre », *OC*, t. 72, p. 37). M. Mat-Hasquin signale l'indifférence de notre auteur aux pièces de Sénèque : « les tragédies du précepteur de Néron, qui avaient connu une vogue extraordinaire au dix-huitième siècle, intéressent peu l'admirateur de Racine qui semble considérer la tragédie latine avec le même dédain que Boileau, jadis, dans son *Art poétique*. » (M. Mat-Hasquin, p. 129).

⁵ A. Karoui aussi expose la même opinion : « certains caractères chez Crébillon sont si antipathiques et si loin par leur ignominie de notre caractère ordinaire qu'il nous est difficile de craindre pour nous le

Relativement à la froideur et de la drôlerie de la scène terrible, Voltaire commente d'abord l'idée de Luneau de Boisjermain qui était éditeur des œuvres de Racine et voulait mettre la catastrophe d'Iphigénie en scène :

« [À moins que la banquette n'existât sur la scène] ce poète n'aurait pas manqué de mettre en action la catastrophe, qu'il n'aurait qu'en récit. On eût vu d'un côté un père consterné, une mère éperdue, vingt rois en suspens, l'autel, le bûcher, le prêtre, le couteau, la victime : eh ! quelle victime ! de l'autre, Achille menaçant, l'armée *en émeute*, le sang de toutes parts prêt à couler ; Ériphile alors serait survenue ; Calchas l'aurait désignée pour l'unique objet de la colère céleste ; et cette princesse s'emparant du couteau sacré, aurait expiré bientôt sous les coups qu'elle se serait *portés*. »

Cette idée paraît plausible au premier coup d'œil. C'est en effet le sujet d'un très beau tableau, parce que dans un tableau on ne peint qu'un instant ; mais il serait bien difficile que sur le théâtre, cette action qui doit durer quelques moments, ne devînt froide et ridicule. (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », OC, t. 39, p. 75-76).

Certes, comme Luneau de Boisjermain s'exprime, le rôle du spectacle est important pour inspirer la frayeur à l'âme des spectateurs¹. Mais puisque la tragédie, contrairement à la peinture, représente une action mouvante sur scène, l'effet produit par une scène effroyable est condamné à se perdre, si celle-ci est continuellement représentée. C'était la même idée que Voltaire avait exprimée sur la froideur de la tragédie de Crébillon. En outre, dans *Questions sur l'Encyclopédie*, notre auteur donne aussi la raison de son opposition à la scène sanglante d'Ériphile d'*Iphigénie* que Luneau de Boisjermain regrettait : « la mort d'Ériphile glacerait les spectateurs au lieu de les émouvoir. S'il est permis de répandre du sang sur le théâtre, [...] il ne faut tuer que les personnages auxquels on s'intéresse. » (p. 76-77). La mort des personnages auxquels les gens ne s'intéressent pas refroidit le cœur des spectateurs. Il explique plus concrètement en citant sa pièce *Zaïre* :

malheur ». A. Karoui, *La Dramaturgie de Voltaire*, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1992, p. 226.

¹ En réalité, Luneau de Boisjermain dit ainsi : « ce poète n'aurait pas manqué de mettre en action la catastrophe qu'il n'a mise qu'en récit. On eût vu, d'un côté, un père consterné, une mère éperdue, vingt rois en suspens, l'autel, le bûcher, le prêtre, le couteau, la victime ; eh, quelle victime ! De l'autre, Achille menaçant, l'armée en émeute, le sang de toutes parts prêt à couler ; Ériphile désignée par Calchas pour l'unique objet de la colère céleste, et cette princesse, s'emparant du couteau sacré, expirer bientôt après sous les coups qu'elle se serait portés. ». P.-J.-F. Luneau de Boisjermain, t. II, *op. cit.*, « Examen d'*Iphigénie* », p. 357-358.

C'est alors que le cœur du spectateur est véritablement ému, il vole au-devant du coup qu'on va porter, il saigne de la blessure, on se plaît avec douleur à voir tomber Zaïre sous le poignard d'Orosmane dont elle est idolâtrée. Tuez si vous voulez ce que vous aimez, mais ne tuez jamais une personne indifférente ; le public sera très indifférent à cette mort ; on n'aime point du tout Ériphile. (p. 77).

Voltaire insiste sur l'importance des relations entre le spectacle sanglant et le rôle des personnages. Si ceux-ci qu'on n'aime pas et dont on veut la punition, sont assassinés, ils ne peuvent pas insuffler la crainte avec la douleur au cœur des gens. Aristote mentionne quel est le type de personnage que le poète doit adopter pour inspirer la crainte par le biais de son malheur. Ce philosophe grec s'explique dans *La Poétique* : « il ne faut pas non plus qu'un homme foncièrement méchant tombe du bonheur dans le malheur. » ; « un homme qui, [...] doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur » (Aristote, *La Poétique*, chap. 13, v. 1452b39-1453a1 et 1453a7-1453a12). Ce philosophe prétend qu'il ne faut pas qu'un personnage au caractère inhumain devienne malheureux à cause de son propre tempérament. Car, selon lui, le malheur d'un semblable peut inspirer la frayeur au cœur du public (v. 1453a4-1453a5). Voltaire aussi donne son accord à cette opinion aristotélique :

[...] le supplice d'un criminel, et surtout d'un criminel méprisable, ne produit jamais aucun mouvement dans l'âme ; le spectateur ne criant ni espère. Il n'y a point d'exemple d'un dénouement pareil qui ait remué l'âme, et il n'y en aura point. Aristote avait bien raison, et connaissait bien le cœur humain, quand il disait que le simple châtement d'un coupable ne pouvait être un sujet propre au théâtre. (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Sertorius* », *OC*, t. 55, p. 891).

Le poète français loue la subtilité d'Aristote qui savait assez la psychologie des hommes pour inspirer le sentiment terrible.

ii) L'inspiration de la crainte par les personnages abominables

Cependant, à propos des relations entre l'inspiration de la crainte par les héros et leurs caractères, il semble que nous puissions découvrir une différence des opinions d'Aristote et de Voltaire, ce dernier attachant de l'importance au caractère atroce des personnages qui inspire la frayeur, malgré son consentement absolu à la pensée du philosophe grec. Autrement dit, notre auteur pousse l'idée d'Aristote plus avant. Par

exemple, M. Mat-Hasquin mentionne le caractère d'un personnage d'*Oreste* : « pour mieux noircir Égisthe, Voltaire n'hésite pas à transgresser la stricte bienséance. Celui-ci s'inspire encore moins d'Euripide dont l'Égisthe était somme toute assez sympathique, que de Sophocle. » (M. Mat-Hasquin, p. 186). Voltaire, qui respectait la modération dans le domaine du spectacle, a la hardiesse de négliger cette règle vis-à-vis du tempérament des personnages. Et M. Mat-Hasquin qualifie de « manichéisme » l'introduction des personnages qui sont catégoriquement divisés en homme bon et en homme mauvais chez Voltaire (p. 186). C'est un trait caractéristique et important de la tragédie voltairienne. La même critique cite un autre exemple dans *Agathocle* : « Polycrate est une sorte de Néron syracusain, un nouveau Denys, un des "méchants" des tragédies voltairiennes, un "monstre sauvage", plus féroce encore que l'Agathocle de l'histoire grecque » (p. 200). Afin de marquer les deux caractères contrastés des personnages, Voltaire a rendu le fils plus odieux que le père. De plus, M. Mat-Hasquin mentionne aussi le contraste du caractère des deux frères dans la même tragédie : « À cet odieux personnage [Polycrate] s'oppose d'une façon manichéenne, son frère Argide héros vertueux et courageux, élève des philosophes grecs qui a rapporté de Sparte et d'Athènes, une morale sévère et la haine de la tyrannie. » (p. 201). Dans *Agathocle*, sont soulignés non seulement le caractère antithétique entre le père et le fils, mais aussi celui entre deux frères. Alors, pourquoi Voltaire est-il allé jusqu'à désobéir à la règle des bienséances par l'introduction de personnages dénaturés ? Sur ce point, M. Mat-Hasquin s'exprime en citant *Oreste* : « le disciple de Sophocle [...] ne retint de ses modèles grecs et français que les traits susceptibles d'apitoyer le spectateur sur le sort de Clytemnestre, d'Électre ou d'Oreste ou de lui rendre odieux le personnage d'Égisthe » (p. 186). M. Mat-Hasquin insiste sur le contraste des caractères des personnages dans *Oreste*¹. De même, à propos d'*Agathocle* la commentatrice s'explique : « l'Agathocle de Voltaire est un vieil homme abusé par un fils odieux [Polycrate], qui suscite plus la pitié que la crainte » (p. 201 [n. 127]). Comme nous l'avons déjà constaté, Voltaire affaiblissait le caractère aussi cruel qu'impérieux des personnages pour inspirer de la compassion, mais en même temps il faisait ressortir le

¹ M. Mat-Hasquin formulait son idée sur le tempérament d'Égisthe sous l'autre aspect : « Voltaire a volontairement transformé le règlement de comptes familial de l'*Électre* de Sophocle en une lutte politique contre le tyran afin de cristalliser l'antipathie du spectateur sur le seul Égisthe. » (M. Mat-Hasquin, p. 200 [n. 124]).

caractère des personnages abominables pour que le public compatisse avec le malheur des bons personnages. Toutefois, ce qui importe dans les tragédies de Voltaire, c'est qu'il rendait les héros odieux afin qu'en ayant d'abord peur d'eux, les spectateurs ressentent à la fin de la pièce de la pitié pour eux.

Concernant une telle attitude voltairienne, J.-J. Rousseau relève d'abord, les héros imprégnés de vice : « [...] la Scène française, sans contredit la plus parfaite, ou du moins la plus régulière qui ait encore existé, n'est-elle pas moins le triomphe des grands scélérats que des plus illustres Héros : témoin Catilina, Mahomet, Atrée, et beaucoup d'autres. » (J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, p. 26 ; nous soulignons). En réalité, comme Rousseau le mentionne, Catilina, Atrée et particulièrement Mahomet sont des scélérats féroces¹. Toutefois, définitivement ils tombent tous les trois dans le malheur. Il en est de même de Cassandre d'*Artémire*, Hérode de *Mariamne*, Gusman d'*Arzire*, les deux frères ennemis de *Don Pèdre*. Ainsi, dans les tragédies voltairiennes, il n'y a pas le triomphe des héros vicieux. De plus, pour insuffler la crainte, Voltaire souhaitait mettre en scène des personnages inhumains. Quand il a composé *Les Guèbre* en 1768, la représentation a posé le problème, parce que la frayeur inspirée par les prêtres au public était trop violente. Mais il escomptait qu'elle pourrait être jouée malgré la censure. Il s'explique ainsi :

Je crois que la pièce est faite pour avoir un prodigieux succès, grâce à ces allusions mêmes que je crains. Et je pense en même temps que la pièce est assez sage pour qu'on puisse la jouer malgré les inductions qu'on en peut tirer. Cela dépendra absolument de la bonne volonté du censeur, ou du magistrat que le censeur se croira peut-être obligé de consulter.

Enfin, après qu'on a joué *Le Tartuffe* et *Mahomet*, il ne faut désespérer de rien. On pourra mettre un jour Caïphe et Pilate sur la scène².

Puisque la pièce de Molière et la sienne ont pu être représentées, il n'y a pas de raison qu'elles et d'autres ne soient pas jouées à l'avenir. Deux mois plus tard, d'Argental lui

¹ De plus, J.-J. Rousseau mentionne le caractère des personnages qui inspirent la frayeur, mais il montre d'abord celui de Thyeste : « Le rôle de Thyeste est peut-être de tous ceux qu'on a mis sur notre théâtre le plus sentant le goût antique. Ce n'est point un Héros courageux ; ce n'est point un modèle de vertu. On ne peut pas dire non plus que ce soit un scélérat. » Puis il en explique la raison dans la note : « La preuve de cela c'est qu'il intéresse. Quant à la faute dont il est puni ; elle est ancienne, elle est trop expiée, et puis c'est peu de chose pour un méchant de théâtre, qu'on ne tient point pour tel, s'il ne fait frémir d'horreur. » (J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, p. 29 et « Note », p. 29).

² Lettre au comte d'Argental, 28 septembre 1768, CG, t. IX, p. 620 [n° 10912 (D15226)].

a conseillé de diminuer la terreur inspirée par les prêtres féroces. Cependant, Voltaire refuse catégoriquement la proposition de son ancien ami :

À l'égard des adoucissements sur la prêtraille, c'est là véritablement la chose impossible qui est au-dessus des talents du diable. La pièce n'est fondée que sur l'horreur que la prêtraille inspire, mais c'est une prêtraille païenne. *Mahomet* a bien passé, pourquoi *Les Guèbres* ne passeraient-ils pas ? Si on craint les allusions, il y en avait cent fois plus dans le *Tartuffe*¹.

Bien que cet ami s'inquiète de la censure et donne un conseil qui met Voltaire à la raison, l'ardeur de ce dernier à susciter la frayeur l'emporte sur la proposition de l'ami. Bien sûr, notre auteur, dans l'opinion, avait pour but de dénoncer la cruauté des infâmes en inspirant la frayeur².

Puis, Voltaire, afin de justifier son idée, cite le personnage d'*Athalie* : « On ose dire que le grand prêtre Joad dans la tragédie d'*Athalie* semble s'éloigner trop de ce caractère de douceur et d'impartialité qui doit faire l'essence de son ministère. On pourrait l'accuser d'un fanatisme trop féroce » (*Olympie*, « Remarques », *OC*, t. 52, p. 365). Ce clergé, que Racine a représenté, n'est jamais vraiment convenable à ce poste de responsabilité à cause d'un caractère trop fanatique. Plus tard aussi, notre auteur exprime la même idée sur ce personnage : « On peut condamner le caractère et l'action du grand prêtre Joad ; sa conspiration, son fanatisme peuvent être d'un très mauvais exemple ; aucun souverain, depuis le Japon jusqu'à Naples, ne voudrait d'un tel pontife ; il est factieux, insolent, enthousiaste, inflexible, sanguinaire » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 77). Dans cette tragédie, la cruauté et la férocité de Joad sont trop soulignées. Il n'est que l'incarnation du mal. Cependant, Voltaire admet le rôle de Joad en appréciant l'art de Racine :

Le spectateur suppose avec Racine, que Joad est en droit de faire tout ce qu'il fait ; et ce principe une fois posé, on convient que la pièce est ce que nous avons de plus parfaitement conduit, de plus simple et de plus sublime. Ce qui ajoute encore au mérite de cet ouvrage, c'est que

¹ Lettre au comte et à la comtesse d'Argental, 18 novembre 1768, *GC*, t. IX, p. 677 [n° 10987 (D15321)].

² Même après plus d'un an, l'ardeur de Voltaire pour la représentation des *Guèbres* reste inchangée : « Si heureusement ce qu'on nous a mandé se trouvait faux, je vous parlerais de l'envie qu'on a toujours de jouer *Les Guèbres* à Lyon, du dessein qu'on a de se faire autoriser par M. Bertin, je vous demanderais des conseils, je vous dirais que nous espérons obtenir du parlement de Toulouse une espèce de dédommagement pour la famille Sirven [...] ; je vous parlerais même d'un discours fort désagréable qu'on prétend avoir été tenu au sujet de nos pauvres spectacles, de votre goût pour eux ». Lettre au comte d'Argental, 11 décembre 1769, *GC*, t. X, p. 54-55 [n° 11504 (D16034)].

de tous les sujets, c'était le plus difficile à traiter. (p. 78).

Certes le caractère du prêtre est trop inhumain, mais ce tempérament est invariablement maintenu et contribue au dénouement de cette tragédie. Aussi, peut-on permettre d'introduire un tel caractère abominable dans la tragédie. Alors, comment Aristote pensait-il aux personnages qui ont le caractère cruel ? Ce philosophe explique son idée sur Médée :

Sans doute n'est-il pas loisible de défaire les histoires traditionnelles [...]. Mais disons plus clairement ce que nous entendons par « bien ». L'action peut être accomplie, comme le faisaient les anciens, par des agents qui connaissent leurs victimes et les identifient – c'est ainsi qu'Euripide fait tuer ses enfants par Médée. (Aristote, *La Poétique*, chap. 14, v. 1453b22-1453b29).

Aristote permet aux poètes de dépeindre le caractère cruel de Médée dans leurs tragédies, parce que son tempérament est fermement fixé par l'autorité de la mythologie¹. Ainsi, ils ne peuvent pas le changer. De plus, Aristote s'exprime :

Le quatrième [le caractère du personnage propre à la tragédie], c'est la constance ; et, même si celui qui fait l'objet de la représentation est inconstant et suppose un caractère de ce genre, il faut encore que ce caractère soit inconstant de façon inconstante. Comme exemple de méchanceté non nécessaire, on a le Ménélas de l'*Oreste*. (chap. 15, v. 1454a26-1454a29).

Dans cet avis aussi, le philosophe grec prône l'importance du caractère invariable des personnages. Certes le tempérament du frère d'Agamemnon est trop méchant et abominable dans certaines tragédies, mais dans ce cas-là aussi les poètes doivent continuer à décrire un tel caractère sans le changer². Toutefois, ce que nous voulons

¹ Voir Euripide, *Médée*, in *Tragédies*, t. I, *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, 11^e tirage, éd. et trad. L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 2009 (1925), v. 765-810.

² Voir Euripide, *Oreste*, in *Tragédies*, t. VI, 1^{ère} partie, *Oreste*, 4^e tirage, éd. F. Chapouthier, trad. L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 2002 (1959), v. 696-716. Voltaire formule son idée sur les personnages mythologiques dans l'épopée d'Homère : « De ces deux sujets qui remplissent l'*Illiade*, naissent les deux grands reproches que l'on fait à Homère ; on lui impute l'extravagance de ses dieux, et la grossièreté de ses héros : c'est reprocher à un peintre d'avoir donné à ses figures les habillements de son temps. Homère a peint les dieux tels qu'on les croyait, et les hommes tels qu'ils étaient. » (*Essai sur la poésie épique*, chap. II, *M*, t. 8, p. 315). À propos des caractères des personnages de la *Mérope* de Voltaire, H. Lion explique : « il [Voltaire] nous donne, plus qu'une longue exposition, deux autres actions différentes et réelles. Du moins sont-elles étroitement liées et dépendent-elles logiquement l'une de l'autre, grâce au personnage de Mérope, par suite grâce à Égisthe. Il y a unité d'intérêt, sinon d'action, et, ce qui sauve tout, unité de caractère. » (H. Lion, p. 159 ; nous soulignons).

remarquer, c'est que ce philosophe fait grand cas de l'histoire. En revanche, Voltaire adopte aussi le nouveau personnage féroce qui n'est pas fondé sur les faits historiques. Naturellement, le but est de dénoncer l'injustice et le mal qui ont rapport aux événements actuels. En la matière, I. Degauque fait remarquer la mission des personnages méchants chez Voltaire : « Les tragédies voltairiennes évoluent vers une focalisation sur la personnalité du méchant, souvent la plus travaillée [...] : le tyran, l'ancien tortionnaire, le prophète manipulateur, sont des figures repoussoirs chez Voltaire, qui doivent alerter les esprits éclairés. » (I. Degauque, p. 426 ; nous soulignons). Comme cette critique l'émet, les protagonistes dénaturés de la tragédie de Voltaire sont des vecteurs pour éclairer le public. La vue de personnages aussi méchants permet aux gens de comprendre les idées philosophiques du patriarche de Ferney. Ainsi, ils sont indispensables à la pièce voltairienne. Et si nous résumons les pensées de notre auteur et de celui de *La Poétique* sur l'inspiration de la frayeur, nous pourrions conclure : dans le domaine du caractère des personnages, Voltaire est plus hardi qu'Aristote, tandis que dans le champ du spectacle, le poète français est plus négatif que le philosophe grec. Cependant, il serait plus pertinent de dire que, chez Voltaire, l'idée sur ce sentiment fût effectivement d'acception ni restreinte ni figée.

Pour notre auteur, l'introduction des théâtres grecs et anglais dans le théâtre français était une manière utile d'inspirer de la crainte à l'âme du public. Cependant, il cherchait continuellement à maintenir les bienséances, que le classicisme respectait, en critiquant les scènes inspirant le goût des tragédies de la Grèce et de l'Angleterre. Dans le même temps, notre auteur attachait de l'importance à la condition des personnages qui inspirait de la frayeur. Il semble que Voltaire remplaçât la terreur du spectacle de l'abominable par celle des tempéraments des personnages afin de conserver les bienséances. Par une telle attitude, nous constatons la volonté de Voltaire d'unir la tradition à la modernité pour la reconstruction du classicisme.

2) L'éducation par la purification

Nous venons d'étudier l'idée de Voltaire sur l'inspiration de la crainte, mais enfin nous allons examiner son opinion sur la « catharsis ». Il donnait toujours de l'importance à l'effet obtenu par la terreur et par la crainte. Cependant, nous devons

faire une remarque concernant la « catharsis » définie par Aristote que notre auteur considère comme incompréhensible. Il s'explique : « Pour la purgation des passions, je ne sais pas ce que c'est que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent selon Aristote. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours*, « 1^{er} discours », *OC*, t. 55, p. 1031 ; nous soulignons). Voltaire ne peut pas comprendre les relations entre la « catharsis » et ces deux sentiments. Toutefois, lui aussi connaît suffisamment l'effet de la crainte et de la pitié. Il continue : « Mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre âme pendant deux heures selon la nature » (p. 1031 ; nous soulignons). Il ne regarde pas la pitié et la terreur comme source de la purification de l'âme, mais comme ressort de son exaltation. C'est-à-dire qu'Aristote visait à la formation de l'homme par la « catharsis » des deux émotions, et le Français par l'« agitation ». Notre auteur souligne ce point : « Sans cette crainte et cette pitié, tout languit au théâtre. Si on ne remue pas l'âme, on l'affadit. Point de milieu entre s'attendrir et s'ennuyer. » (p. 1031). Il entend agiter complètement l'âme par la crainte ainsi que par la compassion, et n'accepte pas que la tragédie conduise un sentiment indécis. Ainsi, chez notre auteur, il s'agit de la passion que dans la tragédie les personnages éprouvent avec le public. Afin de justifier son idée, Voltaire s'explique d'abord en traitant le problème des acteurs persécutés :

Actuellement on se contente d'excommunier les représentants des monarques : ce n'est pas les ambassadeurs que je veux dire, mais les comédiens, qui sont rois et empereurs trois ou quatre fois par semaine, et qui gouvernent l'univers pour gagner leur vie.

[...]

La grande raison qu'on en apporte, c'est que ces messieurs et ces dames représentent des passions. (*Sur La Police des spectacles*, éd. D. Williams, *OC*, t. 28A, p. 77 ; nous soulignons).

La mission de la tragédie consiste dans la représentation de la passion des héros. Mais les gens de goût n'acceptent pas cette opinion et blâment les acteurs qui représentent ces actions. Cependant, Voltaire estime que l'expression de la passion n'a aucune distinction dans tous les arts. M. Mat-Hasquin relate le traitement fait à l'égard des acteurs de l'antiquité, en comparaison des ceux français :

Les Cicéron et les Périclès fréquentaient les spectacles alors qu'en France, les érudits méprisent ce divertissement où l'on va « plus par oisiveté que par un véritable amour de la littérature ». Les acteurs antiques étaient riches et estimés, les auteurs jouaient eux-mêmes

leurs pièces alors qu'en France, les acteurs sont infâmes, excommuniés. (M. Mat-Hasquin, p. 148).

En Grèce étaient reconnues non seulement la position sociale des auteurs mais aussi celle des auteurs, tandis qu'en France, comme Voltaire s'en indignait, ils étaient dédaignés et expulsés de la société : la raison pour les persécuteurs étant que la représentation de la passion par des acteurs, troublât l'ordre social. Voltaire relève l'absurdité de ces opinions :

Il y a beaucoup de tableaux licencieux qu'on vend publiquement, au lieu qu'on ne représente pas un seul poème dramatique qui ne soit dans la plus exacte bienséance. La Vénus du Titien et celle du Corrège sont toutes nues, et sont dangereuses en tout temps pour notre jeunesse modeste ; mais les comédiens ne récitent les vers admirables de *Cinna* que pendant environs deux heures, et avec l'approbation du magistrat, sous l'autorité royale. Pourquoi donc ces personnages vivants sur le théâtre sont-ils plus condamnés que ces comédiens muets sur la toile ? *Ut pictura poesis erit* [Il en est d'une poésie comme d'une peinture (Horace, v. 361)]. (Sur *La Police des spectacles*, OC, t. 28A, p. 77-78 ; nous soulignons).

Notre auteur ne peut pas comprendre la raison pour laquelle il serait permis seulement aux peintres de dessiner des images passionnées, alors qu'il ne serait pas permis aux auteurs de les représenter. Ces deux artistes font la même chose¹ ! Enfin, il conclut en citant les relations entre la tragédie grecque et l'éducation : « Qu'auraient dit les Sophocle et les Euripide, s'ils avaient pu prévoir, qu'un peuple, qui n'a cessé d'être barbare qu'en les imitant, imprimerait un jour cette tache au théâtre, qui reçut de leur temps une si haute gloire ? » (p. 78 ; nous soulignons). Les auteurs grecs ont représenté la passion de protagonistes qui donne naissance aux émotions de la crainte et de la pitié dans le cœur des gens de cette nation. Grâce à leurs tragédies, des Grecs ont pu abandonner leur barbarie. En 1770, Voltaire s'explique à propos des relations entre le développement du théâtre grec et celui de l'esprit humain : « Les âmes cultivées et sensibles veulent des tragédies et des comédies. ¶ Cet art commença en tous pays les charrettes des Thespis, ensuite on eut ses Eschyles, et l'on se flatta bientôt d'avoir ses

¹ Contrairement à Voltaire, Rousseau critique violemment le métier d'acteur : « Qu'est-ce que le talent du comédien ? L'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense aussi naturellement que si l'on le pensait réellement, et d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui. Qu'est-ce que la profession du comédien ? Un métier par lequel il se donne en représentation pour de l'argent, se soumet à l'ignominie, et aux affronts qu'on achète le droit de lui faire, et met publiquement sa personne en vente. » (J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, p. 72-73).

Sophocles et ses Euripides ; après quoi tout dégénéra : c'est la marche de l'esprit humaine. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OC*, t. 39, p. 44). En arrière-plan de ce jugement, il y a la représentation de Voltaire qui lie l'éducation des hommes au fait d'inspirer pitié et frayeur. De même, il désigna la nation grecque de « peuple, qui n'a cessé d'être barbare qu'en les imitant », mais quelle sorte d'esprit la tragédie a-t-elle donné à la nation grecque ?

Voltaire insiste sur l'éducation du peuple de Grèce par la pitié et la frayeur. Cependant, comme lui-même analyse individuellement ces deux émotions, avant d'envisager leur approche commune, nous voulons d'abord les examiner chacune séparément. Il exprime en premier lieu son idée sur la terreur et la range en deux classes différentes : « La crainte non corrigée, *non épurée*, pour me servir du terme d'Aristote, nous fait regarder comme des maux insupportables les événements fâcheux de la vie, les disgrâces imprévues, la douleur, l'exil, la perte des biens, des amis, des parents, des couronnes, de la liberté et de la vie. » (*Dissertation sur les Électre*, *OC*, t. 31A, p. 585). La terreur qui n'est pas purifiée ne montre qu'une image désespérée de la vie qu'où l'homme perd l'espoir pour vivre dans ce monde. Ensuite, il fait mention de la terreur épurée : « La crainte *bien épurée* nous fait supporter toutes ces choses ; elle nous fait même courir au-devant avec joie lorsqu'il s'agit des intérêts de la patrie, de l'honneur, de la vertu, et de l'observation des lois éternelles établies par les dieux. » (p. 585). Au contraire de la « crainte non épurée », la « crainte bien épurée » peut conférer de la vie et de l'espoir au cœur des gens. Voltaire explique le rôle de la frayeur dans la nation grecque :

Les Grecs enseignaient sur leur théâtre à ne rien craindre alors, à ne jamais balancer entre la vie et le devoir, et à supporter sans se troubler toutes les disgrâces, en les voyant si fréquentes et si extrêmes dans les personnages les plus considérables et les plus vertueux ; à ménager la crainte et à la tempérer par les exemples les plus illustres. (p. 585-586 ; nous soulignons).

À ce sujet, A. Dacier l'avait déjà mentionné, mais notre auteur pensait également que la terreur inspirée par la tragédie grecque apprît à la nation à braver sans crainte l'épreuve de la vie. Car, puisque des personnages sublimes et nobles éprouvent eux-mêmes le malheur, il est naturel que des hommes ordinaires subissent de rudes épreuves. Partant, ceux-ci doivent continuer à lutter contre la vie aussi douloureuse

qu'inconsolable qu'elle soit sans renoncer. C'est justement la façon de vivre de Voltaire¹. Il semble que dans cette opinion, il existe une interprétation particulière du patriarche de Ferney sur la frayeur, parce que d'autres auteurs sauf Rousseau prétendaient que l'homme devait se maîtriser en assistant au spectacle de la terreur que des personnages lui inspirent.

De même que dans le cas de frayeur, Voltaire explique l'effet de la pitié en le rangeant en deux classes différentes : « La pitié *non épurée* nous fait plaindre tous les malheureux qui gémissent dans l'exil, dans la misère et dans les supplices. » (*Dissertation sur les Électre, OC*, t. 31A, p. 586). Quand la pitié n'est pas purifiée, tous les hommes infortunés deviennent l'objet de la compassion. Et il explique la pitié purifiée : « La pitié *épurée* apprenait aux Grecs à ne plaindre que ceux qui n'ont point mérité ces maux, et qui souffrent injustement, à *ménager leur compassion*, à ne point gémir sur les malheurs qui accablent ceux qui désobéissent aux dieux et aux lois, qui trahissent la patrie, qui se sont souillés par des crimes. » (p. 586). Une telle « pitié épurée » donne au public la norme du jugement à avoir sur l'homme qu'il doit plaindre. En Grèce, c'est de cette façon que la tragédie a éduqué le bon sens de la nation. Voltaire insiste sur ce point en donnant l'exemple de Clytemnestre :

Clytemnestre n'est point à plaindre de périr par la main d'Oreste,
parce qu'elle a elle-même assassiné son époux, parce qu'elle a goûté
le barbare plaisir de rechercher dans son flanc les restes de sa vie,

¹ A. Straudo prête attention aux relations entre l'idée de Pascal sur le divertissement dans *Pensées* et celle de Voltaire sur l'action dans *Lettres philosophiques* : « De nombreuses remarques traitent de la morale : certaines visent les réflexions de Pascal sur le divertissement. Loin de saisir ces pensées comme la condamnation d'une aliénation, Voltaire affiche son optimisme dans une pratique qu'il assimile à l'action, elle-même fondement de la société. Comparant la considération du présent à une forme d'immobilisme, Voltaire affirme son parti-pris d'extériorité ; sa proposition, "l'homme est né pour l'action" retentit comme un cri de guerre lancé contre toutes les pensées du tragique, du soupçon, qui interrogent les fondements du bonheur, de la justice et de la société. Envisageant la situation de l'homme, Voltaire développe le concept d'utilité cher aux philosophes du dix-huitième siècle et privilégie un comportement social susceptible de favoriser l'organisation communautaire. » ; « Voltaire juge que l'action est notre bien le plus précieux, qu'elle favorise les initiatives les plus heureuses, les réalisations les plus efficaces ; les mérites attribués à l'inactivité, à la paresse, à la contemplation ne relèvent, selon Voltaire, que d'un "lieu commun très faux". L'espérance est la marque d'une éminente dignité et constitue à coup sûr l'honneur de l'homme. Certes, Voltaire reprend, comme l'affirment certaines critiques, la description pascalienne du divertissement, mais au lieu de considérer cette dissipation comme une marque de misère, il la proclame partie intégrante de notre nature. Et sa *Correspondance* abonde en éloges décernés à l'activité, au travail qui offrent à chacun l'occasion de vivre un peu mieux sa vie en œuvrant pour le bonheur de tous. » A. Straudo, *La Fortune de Pascal en France au dix-huitième siècle*, reprise dans *SVEC*, 351 (1997), p. 85 et 86. Les remarques de Voltaire qu'A. Straudo cite sont ci-dessous : « L'homme est né pour l'action, comme le feu tend en haut et la pierre en bas. » ; « Un esprit comme M. Pascal pouvait-il donner dans un lieu commun aussi faut que celui-là ? » (*Lettres philosophiques*, « 25^e lettre (n° XXIII) », *GM*, p. 119 et « 25^e lettre (n° XXII) », p.118).

parce qu'elle lui avait manqué de foi par un inceste, parce qu'elle a voulu faire périr son propre fils, de peur qu'il ne vengeât la mort de son père. C'est une injustice de plaindre ceux qui méritent d'être misérables, de s'attendrir sur les malheurs qui arrivent aux tyrans, aux traîtres, aux parricides, aux sacrilèges, à ceux, en un mot, qui ont transgressé toutes les règles de la justice. On ne doit les plaindre que d'avoir commis les crimes qui leur ont attiré la punition et les tourments qu'ils subissent. (p. 586-587).

Remarquons ici aussi le point de vue particulier de Voltaire sur l'objet qui est propre à inspirer de la compassion. D'autres auteurs proclamaient que l'on doit avoir pitié des personnages malheureux et avoir le cœur plein d'attentions pour les misérables. Toutefois, Voltaire regarde l'inspiration de la pitié comme le critère du jugement permettant de distinguer un malheureux sur qui doit s'exercer la compassion d'avec un coupable pour qui la compassion n'a pas lieu d'être. Autrement dit, la pitié, qui originellement attendrit l'être humain à la vue du malheur d'autrui, lui enseigne au contraire à s'indigner contre des hommes injustes¹. Au reste, il ajoute à sa manière qu'il faut plaindre les circonstances qui ont conduit une personne au crime, mais non pas le châtement du coupable. Avant tout, ce qui est important chez notre poète, c'est ce qui inspire la frayeur et la pitié revêt la même fonction qui consiste à affermir l'attitude morale pour surmonter des souffrances et affronter l'injustice sans reculer.

Toutefois, pour dire vrai, une telle idée était fondée sur celle de Rapin plutôt que sur celle de Dacier. Notre auteur cite la théorie de Rapin, l'accepte et se l'approprie dans *Dissertation sur les Électre* (p. 577). L'auteur de la période classique s'expliquait ainsi :

Et comme la fin de la tragédie est d'apprendre aux hommes à ne pas craindre trop faiblement des disgrâces communes, et à ménager leur crainte : son but est aussi de leur apprendre à ménager leur compassion pour des sujets qui la méritent. Car il y a de l'injustice d'être touché des malheurs de ceux, qui méritent d'être misérables. On doit voir sans pitié Clytemnestre tuée par son fils Oreste dans Eschyle : parce qu'elle avait égorgé Agamemnon son mari : et l'on ne peut voir mourir Hippolyte par l'intrigue de Phedra sa belle-mère, dans Euripide, sans compassions : parce qu'il ne meurt que pour avoir été chaste et vertueux. (R. Rapin, *Les Réflexions sur la poétique*, p. 97-98 ; nous soulignons).

¹ J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet signale un point remarquable de la tragédie grecque : « Le brusque surgissement du genre tragique à la fin du VI^e siècle, dans le moment même où le droit commence à élaborer la notion de responsabilité en différenciant de façon encore maladroit et hésitante le crime "volontaire" du crime "excusable", marque une étape importante dans l'histoire de l'homme intérieur » J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1995, p. 79-80.

Ce que notre poète a exprimé sur la fonction de la frayeur et de la pitié est justement l'idée de Rapin. À propos de cette conception, nous pouvons constater une ressemblance entre Rapin et Voltaire. Mais il est indéniable que pour notre auteur aussi la tragédie était la manière la plus efficace de former les hommes. Nous allons examiner donc son idée sur l'éducation simultanée par la frayeur et la pitié. Il s'explique :

La correction des mœurs était le but principal de leur théâtre. Pour y réussir ils [les Grecs] voulurent monter à la source de toutes les passions et de tous les sentiments. Loin de rencontrer l'amour sur leur route, ils y trouvèrent la terreur et la compassion. Ces deux sentiments leur parurent les plus vifs de tous ceux dont le cœur humain est susceptible. Mais la terreur et l'attendrissement portés à l'excès, précipitent indubitablement les hommes dans les plus grands crimes et dans les plus grands malheurs. Les Grecs entreprirent de corriger l'un et l'autre, et de les corriger l'un par l'autre. (*Dissertation sur les Électre, OC*, t. 31A, p. 585 ; nous soulignons).

Au lieu du sentiment doux de l'amour, la tragédie grecque inspirait au cœur des gens la pitié et la crainte par des scènes pathétiques pour conduire la nation à la régénération. Les scènes de crimes et de catastrophes peuvent instruire l'homme plus efficacement que des scènes d'amour. Ainsi, Voltaire fait grand cas de l'éducation par ces deux émotions équilibrées. Enfin, il insiste encore une fois sur l'importance de la méthode de la tragédie grecque comme conclusion de son idée exposée jusqu'ici sur la pitié et la frayeur :

C'est ainsi que le théâtre grec tendait à la correction des mœurs par la terreur et par la compassion, sans le secours de la galanterie. C'était de ces deux sentiments que naissaient les pensées sublimes et les expressions énergiques que nous admirons dans leurs tragédies, et auxquelles nous ne substituons que trop souvent des fadeurs, de jolis riens, et des épigrammes. (p. 587 ; nous soulignons).

Le cœur corrigé par ces deux émotions peut donner naissance à de grandes pensées. Voltaire considérait une telle pensée grecque comme la mission essentielle de la tragédie et essayait d'introduire continuellement cet aspect dans le tragique français¹. Ainsi, pour notre auteur, la tragédie n'est jamais séparable de l'amélioration de

¹ I. Degauque considère que la mission de la parodie consiste non seulement dans la correction des mœurs des gens fondée sur la théorie du classicisme, mais aussi dans l'encouragement à un dramaturge pour l'amélioration de la tragédie originelle parodiée. Ainsi, c'est sûrement la raison pour laquelle de nombreuses tragédies voltairiennes ont été parodiées (I. Degauque, p. 162-165 et 169).

l'homme. Sur les relations entre les ouvrages voltairiens et l'éducation grecques, M. Mat-Hasquin s'exprime sur un autre aspect :

[...] la majorité des dialogues de Voltaire ont-ils une double vocation : détruire les idées fausses et répandre les lumières de la philosophie. On l'aura constaté, au niveau de l'intentionnalité, Voltaire est plus proche d'un Platon, qui confiait à Socrate le soin de purger ses auditeurs de leurs erreurs et de les convertir à sa méthode ou à ses idées, que d'un Lucien, dont les dialogues sont purement destructeurs. (M. Mat-Hasquin, p. 87 ; nous soulignons).

Avec cette opinion, M. Mat-Hasquin attache plus d'importances aux dialogues des œuvres voltairiennes qu'à ses tragédies concernant l'éducation des hommes. Cependant, Voltaire pensait que les pièces tragiques étaient les plus efficaces et les plus appropriées à la palingénésie des hommes : cela étant dû pour lui à la possibilité que donnait ce genre d'inspirer à la fois la frayeur et la pitié afin d'émouvoir fortement les hommes¹. C'est pourquoi, comme nous l'avons déjà constaté, à la place de la galanterie, Voltaire exigeait continuellement des auteurs d'introduire l'épisode de l'amour pathétique afin d'insuffler ces deux émotions et il déplorait les circonstances d'alors où son exigence n'était pas assez acceptée. Il dit dans la préface de *Nanine* : « l'amour dans beaucoup d'ouvrages, dont la terreur et la pitié devraient être l'âme, est traité comme il doit l'être en effet dans le genre comique. » (*Nanine*, « Préface », OC, t. 31B, p. 67). Les auteurs tragiques ne doivent pas insérer la scène amoureuse dans la tragédie comme le ferait la comédie. Un tel sentiment ne peut pas inspirer la crainte et la pitié qui sont le but du cothurne pour la formation des hommes². Voltaire n'a pas pu comprendre clairement la logique de la « catharsis » qu'Aristote avançait, mais en 1770 notre auteur s'exprime en défendant l'idée de ce philosophe : « Son idée que la tragédie est instituée pour purger les passions a été fort combattue ; mais s'il entend, comme je le crois, qu'on peut dompter un amour incestueux en voyant le malheur de

¹ De plus, M. Mat-Hasquin s'explique à propos de la pensée de Voltaire qui attachait de l'importance aux relations entre l'éducation et la littérature grecque : « Alliés du militant de la bonne cause comme Lucien, les poètes grecs jouaient les utilités en matière de théorie littéraire. [...] les références à la littérature grecques, lorsqu'elles apparaissent sous sa plume [de Voltaire], sont toujours fonction de ses objectifs pédagogiques. » (M. Mat-Hasquin, p. 126).

² Cependant I. Degauque relève le désaccord de la philosophie voltairienne avec l'intrigue amoureuse dans sa tragédie : « La conciliation de l'entreprise de propagande philosophique – qui passe notamment par la construction d'un personnage répulsif, dessinant l'écueil d'une société éclairée – avec une intrigue amoureuse conçue pour répondre aux attentes sentimentales du public, paraît avoir gâté [...] la qualité des tragédies de Voltaire. » (I. Degauque, p. 421).

Phèdre, qu'on peut réprimer sa colère en voyant le triste exemple d'Apax, il n'y a plus aucune difficulté. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Aristote », *M*, t. 17, p. 376). Notre auteur se rendait compte que la vision malchanceuse de la femme amoureuse d'Hippolyte et l'image lamentable du rival d'Ulysse aidaient les hommes à contrôler leurs émotions aussi immorales qu'emportées. De là, Voltaire cherchait à exploiter suffisamment l'effet de la « crainte » et de la « pitié » dans ses tragédies pour la régénération des gens.

Finalement, nous allons examiner l'attention portée par Voltaire à la pitié et à la frayeur. En citant son *Olympie*, il porte le jugement suivant :

En un mot, on a tâché de représenter ici ce que les malheurs des grands de la terre ont jamais eu de plus terrible, et ce que la religion ancienne a jamais eu de plus consolant et de plus auguste. Si ces mœurs, ces usages ont quelque conformité avec les nôtres, ils doivent porter plus de terreur et de pitié dans nos âmes. (*Olympie*, « Remarques », *OC*, t. 52, p. 364).

Voltaire est convaincu que cette pièce peut suffisamment insuffler ces deux sentiments, mais le « terrible » signifie la « crainte » et le « consolant » veut dire la « pitié ». Colini, qui a assisté à *Olympie* et était secrétaire de Voltaire, ne tarit pas d'éloge sur cette tragédie :

La pompe du spectacle fut admirable dans le palais de S.A.S.E. Beaucoup de situations théâtrales et frappantes ont paru jeter de l'intérêt sur la conduite de la pièce, et inspirer une pitié et une terreur attendrissantes. Tout contribua à l'horreur du dénouement et de la catastrophe. J'ose assurer que de tous les coups de poignard qu'on se donne sur la scène tragique, aucun n'a plus attendri que la fin d'*Olympie*. La décoration était magnifique. Le bûcher disposé avec art faisait frémir ; c'était de véritables flammes. (C. A. Colini, « Avis de l'éditeur » d'*Olympie*, *OC*, t. 52, p. 395).

La scène que mentionne ce secrétaire de notre auteur est celle de la fin de la tragédie : après qu'Olympie, fille d'Alexandre le Grand et de Statira, se frappe, tourmentée par son devoir, elle se jette dans le bûcher (V, 7, v. 248-261) ; et Cassandre, qui a vu sa mort, se tue lui aussi de désespoir auprès de son amante (v. 264-270). Bien que Colini loue surtout la splendeur de la décoration et la vigueur inimaginable du spectacle, en même temps son témoignage nous apprend que la crainte et la compassion ont bien

saisi les spectateurs¹. Cependant, Voltaire mentionne l'importance du rôle des acteurs pour inspirer pitié et terreur :

Enfin, on est parvenu à peindre les sentiments par la parole, par le geste, par toute action du corps, par le silence même. Voilà la vraie représentation de la tragédie. Il faut que chaque acte puisse être un tableau touchant et terrible, et que les attitudes des acteurs soient telles qu'aucun pinceau ne puisse les égaler. (*Olympie*, « Lettre dédicatoire à M^r de Shouvalof », *OC*, t. 52, p. 394 ; nous soulignons).

Ce spectacle inspire à la fois la pitié et la frayeur au cœur avec l'aide du jeu saisissant des acteurs. C'était pour Voltaire, le théâtre idéal où, l'effet des vers récités par les acteurs et celui du spectacle s'unissent au mieux. Il professe explicitement une définition de la tragédie en jugeant *Olympie* : « Toutes ces peintures vivantes formées par des acteurs pleins d'âme et de feu, pourraient donner au moins quelque idée de l'excès où peuvent être poussées la terreur et la pitié, qui sont le seul but, la seule constitution de la tragédie. » (*Olympie*, « Remarques », *OC*, t. 52, p. 362 ; nous soulignons). Dans sa conception il intègre aussi le rôle des acteurs qui contribue à inspirer ces deux émotions. Ainsi, ce qui importait chez lui, c'est que, en comparaison d'autres auteurs qui peignaient principalement la crainte, Voltaire insistait toujours sur l'importance de la frayeur et celle de la compassion. Il cherchait à employer leurs effets sans séparer l'une de l'autre. Sur ce point, en se référant à la définition de W. Folkierski sur la « catharsis », M. Mat-Hasquin signalait que l'interprétation de Voltaire sur le terme aristotélique faisait partie de la « purgation des vices » (M. Mat-Hasquin, p. 152 [n. 99]). Toutefois, si nous analysons synthétiquement les idées voltairiennes que nous avons vues jusqu'ici dans cette section, il semble que notre auteur considérât la « catharsis » non seulement comme la « purgation des vices », mais aussi comme la « purification des puissants sentiments de commisération et de terreur ». C'est-à-dire que le patriarche de Ferney visait à convertir les hommes vertueux à la suite de leurs émotions élevées par la « pitié » et la « crainte ». En réalité, Voltaire disait ne pas pouvoir pénétrer dans la pensée d'Aristote, mais de là, il a interprété la signification de la « catharsis » à sa manière et l'a appliqué à sa tragédie.

¹ La Harpe loue *Mahomet* comme la pièce de Voltaire qui a inspiré le mieux la crainte et la pitié : « Le comble de l'art, c'est de combiner le dernier degré d'horreur que la tragédie puisse comporter avec l'intérêt qu'elle doit produire, de soulager le cœur après l'avoir déchiré, de faire succéder les larmes de l'attendrissement à l'épouvante et à la douleur ; et Voltaire est parvenu, dans le quatrième acte de *Mahomet*, à ce degré ». (La Harpe, *Lycée ou cours de littérature*, t. 9, séct. VIII, p. 382-383).

Pour notre auteur, la « catharsis » était la purification des âmes vicieuses grâce à l'inspiration des émotions de « pitié » et de « crainte ».

Voltaire cherchait à instruire le public en agitant son cœur par la terreur et la compassion. Notre auteur héritait des définitions de Rapin sur ces deux émotions. Ces deux auteurs proclamaient que le sentiment de la crainte encourageait l'homme à ne pas redouter sa vie. De même, la pitié lui apprend à juger légitimement les personnes pour lesquelles il doit avoir de la compassion. Ces définitions étaient employées par nos auteurs dans un sens positif. Par ces assertions, Voltaire se différencie d'autres auteurs. Ceux-ci considèrent ces deux émotions comme une manière de se dominer, tandis que pour notre auteur, comme celle de vivre avec vigueur et justice. Le patriarche de Ferney considérait l'objectif final du tragique comme l'agitation de l'âme par l'inspiration de la « pitié » et de la « crainte » : mais l'enjeu le plus important est celui de l'éducation des hommes, c'est-à-dire, leur régénération.

CHAPITRE II

La nature humaine dans l'amour familial

Pour Voltaire, quel était le sujet convenant le mieux à la tragédie, le mieux apte à inspirer la crainte et la pitié au cœur des gens ? C'est justement l'intrigue familiale. Souhaitant continuellement attendrir le public il conserva obstinément ce thème retenu précisément sur ce critère, dans presque toutes ses tragédies. Certes, il est bien connu qu'Aristote soulignait déjà l'importance de l'intrigue de la famille pour la « catharsis ». Les auteurs tragiques des Français ont inséré l'idée de ce philosophe dans leurs pièces. Cependant, parmi eux il semble qu'il n'y ait pas eu de poète plus fidèle à la théorie aristotélique que Voltaire. Il n'est pas exagéré de dire que le tragique voltairien réside dans ce sujet familial.

Certes, Voltaire signifiait que les auteurs de la pièce tragique devaient traiter uniquement de l'amour déchirant propre à ce genre. Dans le même temps, notre auteur s'imposait aussi à lui-même cette exigence et allait jusqu'au bout de ses convictions tout au long de sa vie. Mais ce thème ne lui suffisait pas. Par une telle attitude, nous pouvons déduire que Voltaire n'éprouvait pas de satisfaction totale à insérer des épisodes amoureux, malgré qu'il cédât au goût de ses contemporains pour ce sujet traditionnel. Ainsi, le patriarche de Ferney cherchait à assimiler la scène amoureuse à celle familiale en se gardant de transgresser la règle de l'unité d'action. Nous voulons d'abord démontrer combien Voltaire prônait l'importance de l'épisode familial dans la tragédie.

1. Le sujet de la tragédie

Voltaire essayait de dépeindre l'épisode familial avec un soin méticuleux pour le rendre plus pathétique. Une scène bouleversante doit faire verser au public des larmes de crainte et de pitié. Les pleurs ne peuvent jamais être dissociés de sa tragédie. Pour constater ce fait, nous commencerons par examiner combien notre poète prônait l'importance des relations entre la tragédie et les larmes. Il explique son idée en citant

sa propre *Méropé* :

Ni M. Maffei ni moi n'exposons des motifs bien nécessaires pour que le tyran Polifonte veuille absolument épouser Méropé. C'est peut-être là un défaut du sujet ; mais je vous avoue, que je crois qu'un tel défaut est fort léger, quand l'intérêt qu'il produit est considérable. Le grand point est d'émouvoir et de faire verser des larmes. On a pleuré à Vérone et à Paris : voilà une grande réponse aux critiques. On ne peut être parfait ; mais qu'il est beau de toucher avec ses imperfections ! (*Méropé*, « Réponse de M. de Voltaire à M. de La Lindelle », *OC*, t. 17, p. 243 ; nous soulignons).

Voltaire, toujours aussi sévère à l'égard de la versification et de la dramaturgie, considère que si les gens pouvaient pleurer ils toléreraient des fautes dans les pièces ¹. La mission de la tragédie consiste à leur faire couler des larmes. Notre poète dit à Mlle Gossin : « L'illusion, cette reine des cœurs, / Marche à ta suite, inspire les alarmes, / Le sentiment, les regrets, les douleurs, / Et le plaisir de répandre des larmes. » (*Zaïre*, « Épître à Mlle Gossin », *OC*, t. 8, v. 10-13 ; nous soulignons). Il lui conseille d'inspirer les émotions, qui causent la frayeur et la pitié, aux spectateurs pour que leurs yeux soient mouillés des pleurs. Et chez Voltaire, pour constater le sujet le plus convenable à la tragédie, nous devons encore une fois nous reporter à son opposition ininterrompue à l'introduction de la galanterie. Selon lui, le sentiment d'amour est trop faible pour inspirer la pitié et la crainte au public, aussi est-il difficile de l'attendrir et de lui faire verser les pleurs. Il s'explique :

Mais ne vous plairez-vous qu'aux fureurs des amants,
À leurs pleurs, à leur joie, à leurs emportements ?
N'est-il point d'autres coups pour ébranler une âme ?
Sans les flambeaux d'amour, il est des traits de flamme ;
Il est des sentiments, des vertus, des malheurs
Qui d'un cœur élevé savent tirer des pleurs.

(*Ériphyle*, « Discours prononcé avant la représentation », *OC*, t. 5, v. 71-76 ; nous soulignons).

Ce n'est pas les sentiments des amoureux qui font couler les larmes. Il suffit au public d'une douleur des malheureux et d'une situation de malheurs imminents pour l'épouvanter et le toucher sans recourir à la galanterie. Telle est la raison définitive de

¹ Voltaire laisse un acteur annoncer la même opinion avant l'ouverture de *Méropé* : « Voilà pourquoi, Messieurs, vous couronnez des ouvrages, où l'amour est immolé à l'honneur, ou qui sont entièrement dépouillés de la passion de l'amour ; l'auteur de *Méropé* est convaincu, et j'ose le dire en son nom, que ce n'est qu'à ces sentiments nobles de vos âmes, qu'il doit le bonheur de vous plaire, et que vous avez fait grâce aux défauts qu'il avoue, en faveur des efforts qu'il a tentés, pour vous peindre ce qui est dans le fond de vos cœurs. » (*Méropé*, « Discours d'ouverture », *OC*, t. 17, p. 347).

l'opposition continuelle de Voltaire à la scène amoureuse. À la fin, celui-ci critique comme d'habitude l'*Électre* de Crébillon :

Électre amoureuse n'inspire plus cette terreur et cette pitié active des anciens. Inutilement veut-on y suppléer par des épisodes romanesques, par des descriptions déplacées, par des reconnaissances accumulées les unes sur les autres, par des conversations galantes, par des lieux communs de toute espèce, et par des idées gigantesques. On ne fait que défigurer l'art de Sophocle et la beauté du sujet. C'est faire un mauvais roman d'une excellente tragédie. (*Dissertation sur les Électre, OC*, t. 31A, p. 588 ; nous soulignons).

Voltaire blâme violemment ce vieil auteur de l'insertion de la galanterie qui annihile l'effet de ces deux sentiments de pitié et de compassion. Simultanément, à cause de cet épisode, a été proscrite la valeur originelle qui avait été le monument de la tragédie grecque. En 1761, il écrit à Mlle Clairon avec satisfaction sur le même sujet : « Vous avez fait voir qu'on peut porter la terreur et la pitié dans l'âme des Français, sans le secours d'un amour impertinent et d'une galanterie de ruelle, aussi déplacés dans *Électre* qu'ils le seraient dans *Cornélie*¹. » Il se flatte non seulement d'avoir inspiré la frayeur et la commisération à sa nation qui ne s'intéresse qu'au sentiment doux de l'amour, mais aussi, d'avoir vengé Sophocle d'un affront par son *Oreste*.

En réalité, Voltaire aussi attachait de l'importance à l'amour dans ses tragédies pour susciter ces deux sentiments dans l'âme des gens. Cependant, il ne s'agit plus de l'amour galant entre un homme et une femme, mais de l'« amour de la famille », c'est-à-dire, de l'« amour filial, fraternel, maternel et paternel ». Il donnait la priorité à l'amour familial qui se manifeste dans presque toutes ses tragédies. Il affectionnait continuellement ce sujet qu'il désirait traiter tout en insérant une intrigue galante malgré lui. À ce sujet, Aristote remarque : « S'il y a hostilité réciproque, ce que l'un fait ou veut faire à l'autre ne suscite aucune pitié, si ce n'est par la violence même ; pas davantage s'il y a neutralité. » (Aristote, *La Poétique*, chap. 14, v. 1453b16-1453b18). Il n'est pas convenable que lors de choix des deux ennemis, des auteurs traitent des personnages, qui se haïssent trop violemment et qui s'attachent peu l'un à l'autre, pour attendrir des gens. Et il indique la personne la plus qualifiée : « le surgissement de violences au cœur des alliances – comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère

¹ Lettre à Mlle Clairon, 7 août 1761, *GC*, t. VI, p. 502 [n° 6735 (D9933)] ; nous soulignons.

contre le fils ou le fils contre la mère – voilà ce qu’il faut rechercher. » (v. 1453b19-1453b21 ; nous soulignons). Mettre en scène la relation entre proches parents est le moyen le plus efficace pour faire naître dans le public des sentiments effrayants et pitoyables. Corneille aussi approuve cette opinion et explique : « Les oppositions des sentiments de la nature aux emportements de la passion, ou à la sévérité du devoir, forment de puissantes agitations » (P. Corneille, t. III, *Les Trois discours*, « Discours de la tragédie », p. 151). Le sentiment inspiré par les relations entre les membres d’une même famille touchera le plus le cœur des spectateurs. Cependant, cet auteur classique doute de la vraisemblance de la discorde entre les membres d’une même famille (p. 118). Voltaire critique cette idée en la citant :

[*Il n’est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants, que Clytemnestre assassine son mari, qu’Oreste poignarde sa mère.*] Cela n’est pas commun. Mais cela n’est pas sans vraisemblance dans l’excès d’une fureur dont on n’est pas le maître. Ces crimes révoltent la nature et cependant ils sont dans la nature. C’est ce qui les rend si convenables à la tragédie qui ne veut que du vrai, mais un vrai rare et tragique. (*Commentaires sur Corneille*, « Remarques sur *Les Trois Discours*. 1^{er} discours », *OC*, t. 55, p. 1029).

Bien que notre auteur rectifie la pensée de Corneille, effectivement celui-ci continue ainsi : « mais l’histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d’incrédules. » (P. Corneille, t. III, *Trois discours*, « Discours du poème dramatique », p. 118). Ainsi, Voltaire se réclame de l’idée de l’auteur classique pour souligner l’importance de l’intrigue familiale seule, réalité qu’il admettait aussi. De même, quand Racine a créé *Andromaque*, il critiquait la pièce d’Euripide quant au choix de donner naissance à Molossus, fils né d’elle et de Pyrrhus : « je doute que les larmes d’Andromaque eussent fait sur l’esprit de mes Spectateurs l’impression qu’elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre Fils que celui qu’elle avait d’Hector. » (J. Racine, *Andromaque*, « Virgile au troisième livre de l’*Énéide* [1675-1697] », p. 298). Il mentionnait la condition requise pour émouvoir le cœur du public et reconnaissait assez la psychologie de l’homme.

Bien sûr, Voltaire aussi s’obstinait à introduire une intrigue familiale dans la tragédie pour inspirer la pitié et la crainte. Mais dans son cas, il n’est pas exagéré de dire qu’il n’y a personne autre que lui, qui continuait à souligner l’importance de la tragédie associée à ce sujet. Concernant l’inspiration la plus efficace d’un sentiment

aussi terrible que pitoyable, il expose la manière d'émouvoir le public en citant dans sa pièce l'exemple des reconnaissances entre Électre et Oreste. En même temps, il insiste sur la signification des relations relevant de l'amour de la famille :

La reconnaissance d'Électre et d'Oreste fondée sur la force de la nature et sur le cri du sang, en même temps que sur les soupçons d'Iphise, sur quelques paroles équivoques d'Oreste, et sur son attendrissement, me paraît d'autant plus pathétique, qu'Oreste, en se découvrant, éprouve des combats qui ajoutent beaucoup à l'attendrissement qui naît de la situation. (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 602).

Dans cette scène, quand Oreste a retrouvé Électre, elle croit d'abord qu'il a assassiné son frère. Mais à mesure que l'action se développe, à la fin elle sait par la voix de la nature qu'il était justement son frère (*Oreste*, OC, t. 31A, IV, 5, v. 148, 150-154, 167-172). Voltaire montre fièrement les retrouvailles faites selon le développement naturel dans son *Oreste*. Puis il accentue l'importance des reconnaissances dans la tragédie : « Les reconnaissances sont toujours touchantes, à moins qu'elles ne soient très maladroitement traitées. Mais les plus belles sont peut-être celles qui produisent un effet qu'on n'attendait pas, qui servent à faire un nouveau nœud, à le resserrer, et qui replongent le héros dans un nouveau péril. » (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 602-603). Une scène de retrouvailles construites avec habileté peut donner un effet dramatique à la pièce tragique en produisant la terreur. Sur ce point, Voltaire est à l'évidence le disciple fidèle d'Aristote. Le philosophe grec s'exprime : « ce qui exerce la plus grande séduction dans la tragédie, ce sont des parties de l'histoire : les coups de théâtre et les reconnaissances. » (Aristote, *La Poétique*, chap. 6, 1450a33-1450a35). Pour le poète français, la leçon aristotélique était le témoignage infaillible pour justifier son assertion. Voltaire définit la tragédie : « On s'intéresse toujours à deux personnes malheureuses qui se reconnaissent après une longue absence et de grandes infortunes. Mais si ce bonheur passager les rend encore plus misérables, c'est alors que le cœur est déchiré, ce qui est le vrai but de la tragédie. » (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 603). Lorsque les deux se retrouvent et doivent se quitter sans avoir suffisamment de temps pour en goûter le plaisir, l'âme des gens est accablée violemment de sentiment déchirant. C'est justement la mission de la pièce tragique¹. Pour justifier les relations

¹ Voltaire a adopté la scène de la reconnaissance dans ses pièces, mais I. Degauque s'explique en citant la pensée de Diderot : « Les tragédies de Voltaire où figurent [*sic*] un drame de la reconnaissance

intimes de la tragédie et de l'amour familial, Voltaire raconte concrètement une scène attendrissante entre le père et le fils dans *Les Scythes* (IV, 4-5 et 8) :

Ceux qui se connaissent en déclamation et en expression de la nature sentiront surtout quel effet pourraient faire deux vieillards, dont l'un tremble pour son fils, et l'autre pour son gendre, dans le temps que le jeune pasteur est aux prises avec la mort ; un père, affaibli par l'âge et par la crainte, qui chancelle, qui tombe sur un siège de mousse, qui se relève avec peine, qui crie d'une voix entrecoupée qu'on coure aux armes, qu'on vole au secours de son fils : ce même père qui, dans ces moments de saisissement et d'angoisse, apprend que son fils est tué, et qui, le moment d'après, apprend que son fils est vengé ; ce sont là, si je ne me trompe, de ces peintures vivantes et animées qu'on ne connaissait pas autrefois. (*Les Scythes*, « Préface de l'édition de Paris », *M*, t. 6, p. 268).

Voltaire est bien sûr sensible à l'art des acteurs, mais le tableau véritable du cœur réside dans la description détaillée de l'évolution psychologique du père. Le souci violent du père pour son fils touche violemment le cœur du public.

Ensuite, notre poète formule son idée sur l'amour maternel en citant sa propre *Méropé* : « plus vous favorisez les talents, plus je sens que je retarde votre impatience d'entendre l'actrice, qui fait parler l'amour d'une mère avec tant de vérité, et de pathétique, et qui a trouvé dans la nature l'art de faire verser longtemps des larmes » (*Méropé*, « Discours d'ouverture », *OC*, t. 17, p. 349). Il pense que l'amour maternel conduit des gens à verser des pleurs. Voltaire loue la *Méropé* de Maffei aussi en la comparant à *Athalie* :

La *Méropé* leur [aux littérateurs] paraît sans contredit le sujet le plus touchant et les [*sic*] plus vraiment tragique, qui ait jamais été au théâtre ; il est fort au-dessus de celui d'*Athalie*, en ce que la reine Athalie ne veut pas assassiner le petit Joas, et qu'elle est trompée par le grand-prêtre qui veut venger sur elle des crimes passés ; au lieu que dans la *Méropé*, c'est une mère qui en vengeant son fils, est sur le point d'assassiner ce fils même, son amour et son espérance. L'intérêt de *Méropé* est tout autrement touchant que celui de la tragédie d'*Athalie*. (*Méropé*, « Lettre de M. de La Lindelle à M. de Voltaire », *OC*, t. 17, p. 235-236).

À propos du fond de la pièce, celle de ce grand auteur français ne l'emporte pas sur celle de l'auteur italien. Pour Voltaire, l'amour naturel entre la mère et le fils convient

obéissent à la conception énergique que Diderot donne au genre sérieux : l'instant de la découverte de l'identité véritable de son interlocuteur correspond à l'acmé de l'action où se cristallise le sens de la tragédie. » (I. Degauque, p. 334).

plus que tout autre pour toucher le cœur. Il mentionne sa propre *Olympie* : « La tragédie est une peinture vivante, un tableau animé où les personnages doivent agir. Le cœur humain veut être agité. On cherche à voir une mère qui court au-devant de son fils en danger, les cheveux épars, les sanglots à la bouche, la terreur et la mort dans les yeux. » (*Olympie*, « Lettre dédicatoire à M^f de Shouvalof », *OC*, t. 52, p. 392). L'image de la mère, qui va sauver son fils sans rien craindre, est pathétique pour tout le monde. Et comme à l'ordinaire, sous l'aspect de la galanterie, Voltaire loue Maffei de n'avoir pas introduit cet épisode dans sa pièce : « vous êtes le premier, dis-je, qui avez eu le courage et le talent de donner une tragédie sans galanterie, une tragédie digne des beaux jours d'Athènes, dans laquelle l'amour d'une mère fait toute l'intrigue » (*Méropé*, « Lettre au marquis Maffei », *OC*, t. 17, p. 217). Cet auteur italien a traité de l'amour maternel seul comme sujet central de sa pièce. Pour Voltaire il suffisait de cet épisode pour attendrir le public. Tournemine loue la *Méropé* voltairienne qui a ému les gens grâce à l'amour entre la mère et le fils, non par celui des amoureux : « Il n'a point hasardé imprudemment une entreprise si utile [...]. Quelque prévenu qu'on soit pour les tragédies dont l'amour forme l'intrigue, il est cependant vrai, (et nous l'avons souvent remarqué) que les tragédies qui ont le plus réussi ne doivent pas leurs succès aux scènes amoureuses. » (Tournemine, Lettre à Brumoy sur *Méropé*, *OC*, t. 17, p. 215). En faisant l'éloge du courage de Voltaire qui ne s'est pas soumis au goût du public, Tournemine aussi pense que le sujet de la tragédie sur le plan des larmes à verser consiste dans une intrigue sans galanterie¹. Naturellement, Voltaire lui-même ne néglige pas d'exprimer clairement cette opinion en citant *Électre* :

Jamais l'amour n'a fait verser tant de larmes que la nature. Le cœur n'est qu'effleuré, pour l'ordinaire, des plaintes d'une amante ; mais il est profondément attendri de la douloureuse situation d'une mère, prête de perdre son fils [...].

La route de la nature est cent fois plus sûre, comme plus noble ; les morceaux les plus frappants d'Iphigénie, sont ceux où Clytemnestre défend sa fille, et non pas ceux où Achille défend son amante. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 156 ; nous soulignons).

Le spectateur n'est pas ému par les larmes d'une amante, mais par celles d'une mère. Autrement dit, pour susciter les émotions de crainte et de pitié, les tourments causés

¹ Willemain d'Abancourt, aussi qui a composé la pièce dramatique en faveur de la famille Calas, fait l'éloge de la même pièce voltairienne : « J'étais bien jeune encore, lorsque la *Méropé* de Voltaire me tomba entre les mains : cet ouvrage immortel développa bientôt en moi le goût de la poésie et le germe du peu de talent qui m'échut en partage. » F.-J. Willemain d'Abancourt, *La bienfaisance de Voltaire*, « Avertissement », Paris, chez Brunet, 1791, p. V.

entre les personnages d'une même famille liés par la nature valent mieux que les lamentations entre les deux amoureux¹. Afin de justifier son opinion, Voltaire allègue le fait que la tragédie grecque conservait toujours une intrigue circonscrite à la famille :

[...] ces anciens, l'objet de leur mépris [des détracteurs de l'Antiquité], ne consultaient que la nature. Ils puisaient dans cette source de la vérité, la noblesse, l'enthousiasme, l'abondance et la pureté. Leurs adversaires, en suivant une route opposée, et en s'abandonnant aux écarts de leur imagination dérégulée, ne rencontrent que bassesse, que froideur, que stérilité, et que barbarie. (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 608 ; nous soulignons).

En appréciant beaucoup l'intrigue remplie d'amour familial du poète tragique grec, notre dramaturge méprise ses contemporains qui font le choix d'une orientation différente : celle du sujet galant. À la fin, Voltaire donne de lui-même la définition de la tragédie en citant les vers dans son *Oreste* (III, 1, v. 67-70 [Oreste]) :

Éternelle justice [Ô justice éternelle], abîme impénétrable,
Ne distinguez-vous point le faible et le coupable,
Le mortel qui s'égare, ou qui brave vos lois,
Qui trahit la nature, ou qui cède à sa voix ?

[...] Ces vers ont en sentiments aussi bien qu'en maximes. Ils appartiennent à cette philosophie naturelle qui est dans le cœur, et qui fait un des caractères distinctifs des ouvrages de l'auteur [Voltaire]. (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 600).

Par le tourment d'Oreste qui résiste à la voix de la nature, le patriarche de Ferney tâchait d'inspirer au cœur la pitié et la crainte pour conduire le public à verser des larmes. Bien sûr, son but final est la correction des hommes. En 1760 Voltaire s'explique en rappelant *Mérope* dans la longue lettre à Albergati Capacelli, italien : « J'ai vu, dans *Mérope*, l'amour maternel faire répandre des larmes sans le secours de l'amour galant. Ces sujets remuent l'âme la plus grossière, comme la plus délicate ; et si le peuple assistait à des spectacles honnêtes, il y aurait bien moins d'âmes grossières et dures². » Les larmes peuvent rendre le cœur des hommes tendres et miséricordieux à l'égard des autres. L'importance des pleurs, que les gens versent en voyant ou en lisant la tragédie, se fonde sur cette théorie. Chez Voltaire l'attendrissement sert à former les

¹ I. Degauque définit la tragédie voltairienne : « le pathétique atteint son paroxysme dans une scène immobile qui doit célébrer la restauration de la cellule familiale. » (I. Degauque, p. 332).

² Lettre à Albergati Capacelli, 23 décembre 1760, GC, t. VI, p. 159 [n° 6394 (D9492)]. L'année suivante, notre auteur répète : « Il faut se retrouver à la tragédie pour être attendri. » Lettre au comte et à la comtesse d'Argental, 20 octobre 1761, GC, t. VI, p. 623 [n° 6858 (D10081)].

hommes. Ainsi sa tragédie n'appartient pas seulement à un certain genre « mélodrame ».

Voltaire admettait la théorie d'Aristote concernant la tragédie pour inspirer des émotions de crainte et de pitié au cœur des gens. Pour notre auteur, le but final de la tragédie, c'était d'attendrir et de faire couler des larmes. Il semble qu'il n'y eût pas d'auteur français plus fidèle à la théorie de l'auteur de l'*Art poétique* que le patriarche de Ferney. Ce dernier, en accord avec la pensée du philosophe grec, insistait sur l'importance des relations entre la tragédie et l'intrigue familiale. En même temps, en précisant son opinion sur les rapports entre les deux, nous avons pu comprendre que tout en insérant l'épisode de l'amour déchirant dans sa tragédie, Voltaire tâchait continuellement d'introduire le sujet qu'il considérait comme primordial, c'est-à-dire, le thème de la famille.

2. L'amour familial

Ensuite, nous étudierons concrètement l'évolution des tragédies de Voltaire sur l'amour de la famille. À mesure que nous considérerons le contenu de l'amour familial dans ses pièces tragiques, nous pourrons en distinguer les différents types : amours paternel, maternel et fraternel. Notre auteur traite impartialement ces thèmes dans ses tragédies. C'est dans une telle perspective que nous allons considérer successivement l'amour du père, celui de la mère et finalement celui du frère.

1) Le père et ses enfants

a) L'attitude du père à l'égard du crime de son fils

Au sujet de la relation père-fils, Voltaire commence par dépeindre dans *Œdipe* une scène émouvante ; quand Laios a été blessé par son propre fils, le regard tendre d'un père est tourné vers son fils. Celui-ci en rend compte ainsi à Jocaste : « L'un d'eux, il m'en souvient, déjà glacé par l'âge, / Couché sur la poussière observait mon visage ; / Il me tendit les bras, il voulut me parler, / De ses yeux expirants je vis des pleurs couler. » (*Œdipe, OC*, t. 1A, IV, 1, v. 185-188 ; nous soulignons). Dans le cœur de

Laïos qui sentit la proximité parentale d'Œdipe, la joie d'avoir pu revoir son fils se mêle aux excuses d'avoir dû le sacrifier à cause de l'oracle cruel d'Apollon. Le Laïos voltairien pardonne donc le crime d'Œdipe. C'est le résultat de la voix de la nature sur laquelle est fondé l'amour paternel. Cette description de l'attitude du cœur entre le père et le fils n'existe pas dans l'*Œdipe* de Sophocle (v. 800-819), de Sénèque (v. 768-772) et de Corneille (IV, 4, v. 1454-1468). Mais La Motte adopte la psychologie de notre auteur à propos de la relation filiale entre Laïos et Œdipe :

Mon cœur alors sembla me reprocher un crime.
Mais loin que ce Héros m'imputât son malheur,
Lui-même, en expirant, applaudit ma valeur,
Priant même les Dieux d'en soutenir la gloire,
Et de ne me punir jamais de ma victoire.

(La Motte, *Œdipe*, III, 6, v. 674-678 ; nous soulignons).

Dans cette scène aussi, l'amour du père l'emporte sur le reproche de la faute du son fils. De plus, à propos d'*Œdipe*, La Motte traite ce sujet de l'amour paternel en l'envisageant comme étendu à la famille. Cette pièce de l'académicien peint surtout la douleur d'Œdipe qui pense qu'il doit sacrifier un de ses deux fils, Étéocle et Polynice, pour sauver les Thébains de la catastrophe¹. Aussi, La Motte avance plus encore que Voltaire l'amour du père pour le fils.

Cependant, dans *Brutus*, notre auteur dessine suffisamment bien l'amour paternel. Son protagoniste, ce sénateur est connu pour la vertu sévère qui le conduit à exécuter finalement ses deux fils, mais il éprouve envers ceux-ci la tendresse commune à tous les pères. Il exprime son souhait en s'adressant à Titus :

Je touche, mon cher fils, au bout de ma carrière ;
Tes triomphantes mains vont fermer ma paupière ;
Mais soutenu du tien, mon nom ne mourra plus ;

¹ Chez La Motte, Œdipe se lamente ainsi sur son devoir triste et dur : « Ô Ciel ! un de mes Fils ! / De quels frémissements tous mes sens sont saisis ! / C'est donc ainsi, grands Dieux, qu'il fallait vous entendre ? / C'est ainsi qu'aux Autels mon sang doit se répandre ? / Ô fatales clartés ! Ô jour rempli d'horreur ! / Que ne me laissiez-vous jouir de mon erreur ? / Loin de plaindre ma mort, je vous en rendais grâce. / Tout est changé. Mon sang dans mes veines se glace. » (La Motte, *Œdipe*, I, 7, v. 253-260) : « Que vais-je devenir ! Ô Ciel ! Si ta justice / S'obstine à demander qu'un de mes Fils périsse, / Prends ta victime ; frappe, et viens la consumer : / Mais ne m'impose pas l'horreur de la nommer. / Je souscris à tes Lois, souveraine colère ; / Mais pour Ministre au moins ne choisis pas un Père. » (II, 6, v. 475-480) : « Hélas ! que n'ai-je pu vous immoler ma vie ! / D'un immortel honneur, ma mort serait suivie. / À de plus grands efforts, connaissez mon amour. / Je fais bien plus pour vous, en supportant le jour. / Je respire ; et j'attends ce que le Ciel demande, / Tout prêt, si la rigueur en exige l'offrande, / De vous livrer mes Fils, d'en ordonner la mort, / Et d'expirer moi-même, après ce triste effort. » (V, 2, v. 1044-1051).

Je renaîtrai pour Rome, et vivrai dans Titus.
Que dis-je ? je te suis. Dans mon âge débile,
Les dieux ne m'ont donné qu'un courage inutile ;
Mais je te verrai vaincre, ou mourrai comme toi.

(*Brutus*, OC, t. 5, IV, 6, v. 185-191 ; nous soulignons).

Aussi dure que soit son attitude contre son fils, Brutus veut rendre tranquillement le dernier soupir en étant serré dans les bras de Titus. De plus, lorsque Brutus a reconnu que les coupables étaient ses deux fils, ce père se lamente sur sa situation pitoyable :

Et contre votre ouvrage armez-vous [les dieux] mes enfants ?
Ah ! que Tibérinus en sa lâche furie
Ait servi nos tyrans, ait trahi sa patrie ;
Le coup en est affreux ; le traître était mon fils.
Mais, Titus ! un héros, l'amour de son pays,
Qui dans ce même jour, heureux et plein de gloire
A vu par un triomphe honorer sa victoire !
Titus, qu'au Capitole ont couronné mes mains !
L'espoir de ma vieillesse, et celui des Romains !
Titus ! dieux !

(V, 4, v. 112-121)

Ici, l'inégalité de l'amour paternel de Brutus entre le fils aîné et le fils cadet se révèle être une technique de Voltaire pour accentuer le malheur d'un père. Maintenant que le crime de son fils est découvert, il faut le punir. C'est-à-dire que Brutus a perdu l'espérance que Titus prenne soin de son père, alors qu'il est au stade de la vieillesse. Cependant il ne veut jamais accepter cette triste réalité comme une vérité. Le père entend croire à l'innocence du fils. Le père déçu nie le rapport déchirant dans son cœur :

Non, plus j'y pense encore, et moins je m'imagine,
Mon fils des Romains ait tramé la ruine.
Pour son père et pour Rome il avait trop d'amour ;
On ne peut à ce point s'oublier en un jour.
Je ne le puis penser, mon fils n'est point coupable.

(V, 6, v. 153-157 ; nous soulignons).

Dans cette pièce est dessinée la souffrance violente de Brutus, un père sincère qui cherche à croire à l'innocence de son fils.

Puis, dans *La Mort de César*, Voltaire montre une seconde fois le trait caractéristique de sa tragédie concernant l'amour entre un père et son fils. Scudéry et Mlle Barbier avaient déjà créé la même pièce, mais la différence entre ceux-ci et notre auteur, c'est qu'il suppose que César puisse être le père de Brutus. Voltaire s'explique à ce point : « Il est assez vraisemblable qu'il savait que César était son père, et que cette considération ne le retint pas. C'est même cette circonstance terrible, et ce combat

singulier entre la tendresse et la fureur de la liberté, qui seul pouvait rendre la pièce intéressante¹. » À propos de la relation entre César et Brutus, Montaigne aussi mentionne : « Il [César] entretint outre tout ce nombre, Servilia sœur de Caton, et mère de Marcus Brutus, dont chacun tient que procéda cette grande affection qu'il portait à Brutus : parce qu'il était né en un temps, auquel il y avait apparence qu'il fut issu de lui². » Avec cette supposition se confirme la volonté de Voltaire d'attendrir le public par l'amour familial. Notre auteur peint dans le cœur de César le même sentiment paternel ressenti par Laïos. Après la punition de César, Antoine raconte ainsi aux républicains romains l'homicide de son maître :

César le regardant d'un œil tranquille et doux,
Lui pardonnait encore en tombant sous ses coups.
 Il l'appelait son fils, et ce nom cher et tendre
 Est le seul qu'en mourant César ait fait entendre :
Ô mon fils ! disait-il.

(La Mort de César, OC, t. 8, III, 8, v. 387-391 ; nous soulignons).

César n'a pas de ressentiment contre son fils et le chérit toujours³. L'amour d'un père vis-à-vis de son fils, exprimé sur son lit de mort, donne du relief à l'affection paternelle. Villemain fait mention des rapports entre César et Brutus que notre auteur a supposés : « Voltaire fait autrement : il choisit dans l'histoire, il la transforme, il invente au-delà. Ce vague soupçon que Brutus était fils de César devient le nœud même et l'intérêt dominant de son drame » (A. F. Villemain, t. I, « IX^e leçon », p. 208-209). Cette supposition de Voltaire a élevé l'effet dramatique et attiré le cœur du public sur ce seul point.

¹ Lettre à La Marre, 15 mars 1736, GC, t. I, p. 750 [n° 666 (D1034)].

² M. de Montaigne, *op. cit.*, liv. II, chap. 33, p. 766.

³ Soit dit en passant, la parole « Et toi, Brutus, aussi ? » est prononcée de la bouche de César, quand Brutus a pris parti pour ses camarades qui s'opposaient à l'opinion politique de son père (Voltaire, *La Mort de César*, OC, t. 8, I, 5, v. 225). Chez G. de Scudéry, quand César est tué par Brutus, il lui adresse cette ultime parole : « Et toi mon fils aussi ? » (G. de Scudéry, *La Mort de César*, IV, 8, v. 950). Dans la pièce de Mlle Barbier, Antoine communique à Octavie, nièce de César, la dernière parole que ce dictateur a poussée, quand il a été frappé par Brutus : « Que vois-je, dit César ? Et toi, mon fils, aussi ! » (Mlle Barbier, *La Mort de César*, V, 10, v. 1619). Suétone rapporte cette scène de l'assassinat de César : « Il fut ainsi percé de vingt-trois blessures, n'ayant poussé qu'un gémissement au premier coup, sans une parole : pourtant, d'après certains, il aurait dit à Marcus Brutus qui se précipitait sur lui : «Toi aussi, mon fils ! » Suétone, *op. cit.*, liv. I, chap. LXXXII, « César », p. 58. Cependant, chez Plutarque, la parole de César est adressée à Casca : « tous deux se prirent ensemble à crier, le blessé [César], en latin : "Ô traître méchant Casca, que fais-tu ?" Et celui [Casca] qui l'avait frappé, en grec : "Mon frère, aide-moi." » Plutarque, *op. cit.*, « Vie de Jules César », chap. LXXXIII, p. 482.

b) L'amour et la sévérité du père à l'égard de son enfant

Notre auteur traite aussi l'amour du père s'exerçant pour une fille. Il le fait dans *Zulime* et dans *Tancredè*. Dans ces pièces, deux filles tombent dans le malheur à cause de la sévérité avec laquelle leurs pères estiment leur devoir de servir l'intérêt de l'État. Zulime est réduite à se suicider et Aménaïde à s'égarer. Certes, par suite de la dureté de leurs pères, elles sont malheureusement tombées dans une condition navrante, mais la sévérité du père contre la fille ne trouve pas son origine dans la haine. Dès que Bénassar, père de Zulime, a retrouvé sa fille qui l'a trahi autrefois pour Ramire, son amant, il fait preuve d'amour paternel : « Tu sais si dans ce cœur trop indulgent, trop tendre, / Les cris de la nature ont su se faire entendre. / Je vivais dans toi seule ; et jusques à ce jour / Jamais père à son sang n'a marqué tant d'amour. » (*Zulime*, OC, t. 18B, II, 4, v. 217-220 ; nous soulignons). L'indignation obstinée ne peut pas l'emporter sur la voix de la nature. Et lorsque Bénassar voit Ramire, le père implore l'amant de Zulime de lui rendre sa fille. Mais cet amant craint que le père n'immole sa fille à cause de sa colère. Aussi Ramire pense que Bénassar ne l'aime pas et il refuse d'accéder à l'exigence du père de Zulime. À cette réponse, Bénassar s'indigne que son amour pour sa fille soit mis en doute :

Ah ! si je puis l'aimer !
Que me demandes-tu ? conçois-tu bien la joie
Du plus sensible père au désespoir en proie,
Qui noyé si longtemps dans des pleurs superflus,
Reprend sa fille enfin, quand il ne l'attend plus ?
Moi, ne la plus chérir !

(III, 5, v. 222-227 ; nous soulignons).

Il est indéniable que la sévérité habituelle du père à l'égard de sa fille a inspiré un tel doute au cœur de Ramire ; mais en même temps, il est de fait que le père rêvait de revoir sa fille unique dont il a été séparé depuis longtemps.

Dans *Tancredè*, Argire, père d'Aménaïde, ordonne à sa fille d'épouser Orbassant qui est chevalier et qui avait été autrefois l'ennemi d'Argire. Mais elle refuse la proposition du son père, parce qu'elle aime Tancredè qui a été expulsé de Syracuse¹. Dans le cœur de son père, se mêlent simultanément ses vœux pour le bonheur de sa fille et sa volonté de travailler au profit de l'État. Argire tâche de calmer le cœur inflexible d'Aménaïde :

¹ Aménaïde s'obstine à cacher son amour secret pour Tancredè à son père, mais I. Degauque fait mention de cette attitude : « il fallait à Voltaire prolonger *Tancredè* durant cinq actes, aussi a-t-il sacrifié la vraisemblance à cet impératif. Le silence absurde de l'héroïne lui assure une complication suffisante de l'intrigue pour mettre Aménaïde en danger et tenir en haleine le spectateur. » (I. Degauque, p. 216).

Je dois penser ainsi jusqu'à ma dernière heure.
Prenez mes sentiments ; et devant que je meure,
Consolez mes vieux ans, dont vous faites l'espoir.
Je suis prêt à finir une vie orageuse :
La vôtre doit couler sous les lois du devoir ;
Et je mourrai content, si vous vivez heureuse.

(*Tancredi*, OC, t. 49B, I, 4, v. 319-324)¹.

Maintenant qu'il a tout fait pour l'État, il espère seulement que Aménaïde épouse celui qu'il désire pour achever sa vie tranquille et qu'il puisse rendre heureusement son dernier soupir en étant serré dans les bras de sa fille². Dans le cas du père de Zulime, comme dans celui d'Aménaïde, la contrainte exercée par les pères sur leurs filles est la cause de leurs tragédies ; mais il existe quand même de la tendresse dans le cœur de chacun des pères³.

Au contraire de ces deux pères dont la tendresse se mêle à la sévérité, dans *Les Lois de Minos* Voltaire traite le père qui vit dans le souvenir de sa fille. Teucer, roi de Crète, croyait que sa fille avait été assassinée par les guerriers de Cydonie et il continuait à éprouver du ressentiment contre eux. À peine le roi crétois a-t-il vu Azémon, un des combattants de Cydonie, qu'il tient des propos pleins d'aigreur : « Ton peuple a massacré ma fille avec sa mère. / Tu ressens comme moi la douleur d'être père. / Va, quiconque a vécu dut apprendre à souffrir ; / On voit mourir les siens avant que de mourir. » (*Les Lois de Minos*, OC, t. 73, IV, 2, v. 53-56 ; nous soulignons). C'est la douleur insupportable des parents de voir des enfants mourir avant eux. En réalité, la fille d'Azémon a aussi été tuée autrefois, mais il élève en secret la fille de Teucer,

¹ La variante nous indique ainsi : « Consolez mes vieux ans, dont vous faites l'espoir. / N'écoutez que la voix d'un austère devoir, / Seule elle doit vous plaire, et tout autre est trompeuse. / Je suis prêt à finir une vie orageuse ; / La vôtre fut à plaindre et commence à changer. / Je vous laisse un époux qu'il vous faut ménager, / Et je mourrai content si vous vivez heureuse. » (*Tancredi*, OC, t. 49B, I, 3, v. 327-332 [var.]). Dans *Alzire*, Montèze implore sa fille Alzire de vivre heureusement avec lui : « Au nom de la nature, au nom de ma tendresse, / Par nos destins affreux, que ta main peut changer, / Par ce cœur paternel, que tu viens d'outrager, / Ne rends point de mes ans la fin trop douloureuse. » (*Alzire*, OC, t. 14, I, 4, v. 278-281 ; nous soulignons).

² Argire choisit Orbassan comme gendre, mais I. Degauque critique le caractère du fiancé d'Aménaïde : « l'échet de Voltaire tient beaucoup à sa volonté d'insérer au sein du contexte des Croisades une intrigue amoureuse propre à émouvoir ses spectatrices [...]. Le personnage du chevalier amoureux est repoussé pour son ridicule : la superposition d'un discours sentimental au mode de pensée guerrier dénonce chez Orbassan tout particulièrement la volonté de Voltaire d'insuffler à sa tragédie une note amoureuse qui s'avère discordante dans le cas de l'amant éconduit d'Aménaïde. » (I. Degauque, p. 389-390).

³ Dans *Iphigénie* de Racine, Ulysse n'est pas le père direct d'Iphigénie, mais Voltaire loue le sentiment de ce héros qui tient compte de la tristesse paternelle d'Agamemnon : « C'est Ulysse qui veut persuader Agamemnon, et immoler Iphigénie à l'intérêt de la Grèce. Ce personnage d'Ulysse est odieux ; mais, par un art admirable, Racine sait le rendre intéressant. ¶ Je suis père, Seigneur. Et faible comme un autre, / Mon cœur se met sans peine à la place du vôtre ; / Et frémissant du coup qui vous fait soupirer, / Loin de blâmer vos pleurs, je suis prêt de pleurer. [J. Racine, *Iphigénie*, I, 5, v. 369-372]. » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », OC, t. 39, p. 67).

Astérie, comme sa fille et il fait confiance de ce secret au roi de Crète. À cette bonne nouvelle imprévue, le père, qui croyait Astérie morte et qui était dégoûté de vivre, poussa un cri de joie. En même temps, même s'il apprend qu'elle est esclave d'Azémon, une telle situation a peu d'importance, parce qu'elle était saine et sauve. Il n'y a rien qui le rende plus heureuse. Il ne peut s'empêcher de partager à Astérie son plaisir : « Vous esclave ! ô mon sang ! sang des rois ! fille chère ! / Ma fille ! ce vieillard t'a rendue à ton père. » (IV, 3, v. 149-150). Les retrouvailles avec la fille ont changé en gratitude la rancune qu'il avait contre Azémon. Enfin, le plaisir de Teucer atteint son sommet : « Mêle tes pleurs aux pleurs que je répands. / Goûte un destin nouveau dans mes embrassements. / Image de ta mère, à mes vieux ans rendue / Joins ton âme étonnée à mon âme éperdue. » (v. 151-154 ; nous soulignons). La joie de Teucer est d'autant plus grande qu'Astérie, dont il renonçait à l'existence, est apparue tout d'un coup sous ses yeux¹. C'est le véritable sentiment sincère du père qui a passé du désespoir aux délices de la rencontre avec sa fille.

c) La reconnaissance entre le père et ses enfants

Certaines tragédies de Voltaire concernent l'amour d'un père pour plusieurs enfants. *Zaïre* et *Mahomet* mettent en scène des pères qui cherchent désespérément leur fils et leur fille tout en croyant qu'ils sont déjà morts comme Teucer des *Lois de Minos*. Dans *Zaïre*, lorsque Lusignan, prince de sang descendant des rois de Jérusalem, a rencontré une femme inconnue qui est effectivement sa propre fille et qui ne sait pas non plus que ce vieil homme est son père², l'allure de cette femme lui rappelle ses enfants perdus. Il lui avoue sa douleur de père :

Madame, ayez pitié du plus malheureux père,
Qui jamais ait du ciel éprouvé la colère,

¹ Au sujet de la Crète, Crébillon aussi compose *Idoménée*, mais dans cette tragédie il traite l'amour entre le père et le fils. Idoménée, roi de Crète, est tourmenté par la douleur d'une situation où il doit sacrifier Idamante, fils du roi, aux dieux : « Rebelle à ma tendresse, / Je fus près d'obéir ; mais Idamante enfin / Mit mon âme au-dessus des dieux et du destin ; / Je n'envisageai plus le vœu ni la tempête ; / Je baignai de mes pleurs une si chère tête. / Le ciel voulut en vain me rendre furieux, / La nature à son tour fit taire tous les dieux. » (P. J. Crébillon, *Idoménée*, I, 2, v. 132-138).

² Il y a beaucoup de scènes où des personnages, qui ne connaissent pas leurs liens, se retrouvent chez Voltaire, mais en faisant remarquer la similitude entre notre auteur et Lucien, M. Mat-Hasquin reconnaît le trait caractéristique de la méthode voltairienne des retrouvailles dans les dialogues des personnages : « d'assez nombreuses similitudes apparaissent, au niveau de la mise en scène, entre Lucien et Voltaire. Les personnages d'une part appréciable des dialogues de Voltaire se rencontrent en effet, comme la majorité des héros de Lucien, par hasard, dans un lieu immatériel, à un moment imprécis et souvent Voltaire, comme Lucien, laisse au lecteur le soin de déduire ces renseignements de l'identité des protagonistes. » (M. Mat-Hasquin, p. 88).

Qui répand devant vous des larmes que le temps
Ne peut encor tarir dans mes yeux expirants.

Une fille, trois fils, ma superbe espérance,
Me furent arrachés dès leur plus tendre enfance.

(Zaïre, OC, t. 8, II, 3, v. 255-260 ; nous soulignons).

Dès que ses enfants, qui étaient les trésors irremplaçables pour un père, sont nés, on les lui a ravis impitoyablement. Dans cette parole de Lusignan, est émis le sentiment spontané d'un père qui continuait jusqu'ici à souffrir violemment de la tristesse du trépas des enfants avec des larmes intarissables. Ce vieillard ne peut jamais se remettre de son affliction. Aussi ne cesse-t-il pas de se lamenter sur sa situation misérable de père. Il confie encore à cette jeune femme inconnue :

Hélas ! et j'étais père, et je ne pus mourir !
Veillez du haut des cieux, chers enfants que j'implore,
Sur mes autres enfants, s'ils sont vivants encore.

Mon dernier fils, ma fille, aux chaînes réservés,
Par de barbares mains pour servir conservés,
Loin d'un père accablé, furent portés ensemble
Dans ce même sérail où le ciel nous rassemble.

(II, 3, v. 266-272 ; nous soulignons).

Tout en se résignant à la mort des enfants, il ne peut abandonner un faible espoir. Et dans la même scène ceux-ci reconnaissent enfin que Lusignan est leur père. Voltaire commente cette scène attendrissante de la reconnaissance dans la lettre à La Roque :

La ressemblance des traits, l'âge, toutes les circonstances, une cicatrice de la blessure que son jeune fils avait reçue, tout confirme à Lusignan qu'il est père encore ; et la nature parlant à la fois au cœur de tous les trois, et s'expliquant par des larmes : Embrassez-moi, mes chers enfants, s'écria Lusignan, et revoyez votre père. Zaïre et Nérestan ne pouvaient s'arracher de ses bras. (Zaïre, « Lettre à La Roque », OC, t. 8, p. 424 ; nous soulignons).

La voix de la nature les a conduits à s'apercevoir qu'ils étaient de la même famille. Lusignan, qui a ressenti quelque chose d'inexplicable et une attraction puissante, parle ainsi à ces deux inconnus :

Leur parole, leurs traits,
De leur mère en effet sont les vivants portraits
Oui, grand Dieu, tu le veux, tu permets que je voie.
Dieu, ranime mes sens trop faibles pour ma joie.
Madame... Nérestan... Soutiens-moi, Châtillon [le chevalier français] ...
Nérestan, si je dois nommer encor ce nom,
Avez-vous dans le sein la cicatrice heureuse

Du fer dont à mes yeux une main furieuse...

(*Zaïre*, OC, t. 8, II, 3, v. 309-316).

Lusignan, qui a vu la physionomie de sa femme morte dans l'aspect de ces deux jeunes, posa une question à Nérestan à propos du stigmaté, indice décisif révélateur de leur lien. Et par l'affirmatif de ce jeune homme à l'égard de cette question (II, 3, v. 317), tous les trois en arrivent à comprendre leur rapport parent-enfants. De même, quand Lusignan a reconnu que Zaïre et Nérestan étaient ses enfants, Voltaire fait prononcer à ce père la parole suivante :

Dieu justice ! heureux moments !

Heureux jour qui m'éclaire !

Ma fille ! mon cher fils ! embrassez votre père.

De vos bras, mes enfants, je ne puis m'arracher.

Je vous revois enfin, chère et triste famille,

Mon fils, digne héritier...

(II, 3, v. 317, 319-320, 322-324).

Celui qui ressent le bonheur n'est pas seulement Lusignan. Zaïre et Nérestan aussi sont très contents de retrouver enfin leur véritable père. Aussi goûtent-ils le plaisir des retrouvailles autant qu'ils veulent en laissant couler leurs larmes.

Dans *Mahomet* aussi, Zopire, qui est le père de Seïde et de Palmire, déplore le trépas de ses enfants en croyant qu'ils ont été tués par Mahomet. Comme Lusignan dans *Zaïre*, le père rencontre une jeune fille inconnue et lui confie son sentiment paternel : « Dans mon triste palais, seul et privé d'enfants, / J'aurais pu voir en vous l'appui de mes vieux ans. » (*Mahomet*, OC, t. 20B, I, 2, v. 135-136). La présence de cette femme évoque le souvenir de sa fille qui le console de sa solitude. De plus, dans cette pièce, on trouve aussi une scène où Zopire rencontre un jeune homme inconnu. Quand ce vieil homme a vu Seïde qui est effectivement son fils, ce père malheureux, en écoutant la voix de son cœur, a le pressentiment d'un lien familial qui le relie à lui. Il s'explique : « Hélas ! plus je lui parle, et plus il m'intéresse ; / Son âge, sa candeur, ont surpris ma tendresse. / Se peut-il qu'un soldat de ce monstre imposteur / Ait trouvé malgré lui le chemin de mon cœur ? » (III, 8, v. 253-256). Ce jeune dont la situation concorde avec celle de son propre fils perdu, éveille en Zopire un sentiment inexprimable par les seuls mots. C'est la puissance de la voix naturelle. Cependant, bien qu'avant cette scène, ce vieux père ait appris directement de la bouche de

Mahomet que son fils et sa fille vivent (II, 5, v. 277-279), il ne sait pas encore qui sont ses enfants. Aussi, d'abord Zopire prie-t-il Dieu qu'il puisse les revoir aux dépens même de sa vie : « Accordez-moi la mort ; / Mais rendez-moi mes fils à mon heure dernière ; / Que j'expire en leurs bras, qu'ils ferment ma paupière. » (IV, 4, v. 140-142 ; nous soulignons). Il veut achever en paix ses jours dans leurs bras. De même, il souhaite sincèrement leur bonheur : « Je mourrais du plaisir de les revoir encore. / Arbitres destins, daignez veiller sur eux ; / Qu'ils pensent comme moi, mais qu'ils soient plus heureux ! » (v. 146-148 ; nous soulignons). Peu importe que le bonheur des retrouvailles avec ses enfants lui enlève sa vie. Pour lui, qu'ils vivent heureux est son unique vœu. Enfin, après que Zopire a été frappé par Seïde, les deux enfants apprennent qu'il était leur véritable père. Toutefois, comme chez Laïus et César, dont nous connaissons déjà les sentiments paternels dans les pièces voltairiennes, ce vieux père non plus n'éprouve jamais de ressentiments contre son fils coupable et souhaite exclusivement le bonheur de ses enfants :

J'embrasse mes enfants.
 Le ciel voulut mêler, dans les maux qu'il m'envoie,
 Le comble des horreurs au comble de la joie.
 Je bénis mon destin, je meurs ; mais vous vivez.
Ô vous, qu'en expirant mon cœur a retrouvés,
Seïde, et vous Palmire, au nom de la nature,
Par ce reste de sang qui sort de ma blessure,
Par ce sang paternel, par vous, par mon trépas,
Vengez-vous, vengez-moi, mais ne vous perdez pas.
 (IV, 5, v. 252-260 ; nous soulignons).

En espérant que leur avenir sera heureux, ce père goûte uniquement le plaisir d'avoir pu retrouver son fils ainsi que sa fille. Par rapport à la vie des enfants, celle du père est frivole. Dans un tel sentiment sincère, est dessinée l'essence de l'amour paternel spontané : ce père peut s'immoler pour le bonheur de sa famille. Avant tout, quand Voltaire créa *Mahomet*, il avait déjà communiqué volontiers à Frédéric II la composition d'une série de scène de retrouvailles entre Zopire et ses enfants :

Elle [Palmire] verra l'amour paternel et le secret de la naissance des enfants de Zopire, jouer un rôle plus grand et bien plus intéressant ; Zopire, près à être assassiné par ses enfants mêmes, n'adresse au ciel ses prières que pour eux, et il est frappé de la main de son fils, tandis qu'il prie les dieux de lui faire connaître ce fils même¹.

¹ Lettre à Frédéric II, vers le 1^{er} novembre 1739, GC, t. II, p. 264 [n° 1304 (D2106)].

Le but de la création de cette tragédie était non seulement de dénoncer le fanatisme, mais aussi de dépeindre l'amour sincère d'un père. Ce témoignage de notre auteur nous apprend combien il attachait de l'importance à l'échange de sentiment d'amour dans une famille. À propos de la scène de la reconnaissance chez Voltaire, I. Degauque s'exprime :

Conformément à la focalisation du drame bourgeois sur la famille, Voltaire imagine lui aussi de fixer les retrouvailles des différents membres familiaux en un tableau dont la cohérence dépend entièrement d'une figure centrale, véritable pilier du groupe social. Cette figure emblématique est le plus souvent le père, qui embrasse ses chers enfants tombés à ses genoux, comme la scène 4 de l'acte V de *Mahomet*. (I. Degauque, p. 334 ; nous soulignons).

Cette critique considère l'essence des tragédies voltairiennes comme la scène des retrouvailles entre le père et ses enfants. Et la pièce, qui représente ce trait caractéristique, est surtout *Mahomet*¹.

d) L'amour familial entre les deux pères et leurs enfants

Dans *Les Scythes* de 1767, Voltaire décrit l'amour de deux pères. L'un est Hermodan, père d'Indatire, et l'autre est Sozame, celui d'Obéide. Comme *Zulime* et *Tancredé*, cette pièce dessine le malheur de deux enfants, causé par la convention d'un mariage arrangé par leurs pères. Mais ces derniers manifestent clairement leur amour paternel pour leurs enfants. Quand Indatire est venu demander à Sozame de se marier avec Obéide, celui-ci s'explique :

Ma fille est, je le sais, soumise à mon empire ;

¹ Cependant, I. Degauque rapporte les critiques de Favart et de Collier, parodistes, à propos de cette scène du *Mahomet* : « Ainsi Favart juge-t-il le profond recueillement de Zopire à la scène 4 de l'acte IV de *Mahomet* comme proprement impossible, eu égard à la proximité de son meurtrier et au manque de discrétion du conciliabule que celui-ci tient avec sa complice : comment Zopire, adorant ses “faux dieux”, peut-il ignorer la présence de Séide et de Palmire ? Voltaire alléguerait sans doute la pénombre qui recouvre l'autel, et nous pourrions ajouter la ferveur religieuse du vieil homme qui le rend insensible aux bruits qui l'entourent. Favart n'est pas de cet avis [...]. ¶ Favart attribue à l'inattention extraordinaire de Zopire une raison tout aussi extraordinaire : une surdité et une cécité soudaines, qui l'empêchent d'entendre s'avancer Séide. » (I. Degauque, p. 183) ; « Favart discrédite ainsi l'intuition du vieil homme chez Voltaire, qui ne serait qu'une projection de son désir d'enfant sur un parfait étranger : à ce moment de la pièce, Sotpère [Zopire] n'a aucune raison de soupçonner que Sotfils [Séide] est le fils qui lui a été enlevé il y a quinze ans. » (p. 322) ; « La reprise dans les parodies de *Mahomet* des mêmes critiques que celle émises au sujet de *Zaïre* souligne, non pas tant la monotonie des techniques parodiques, que la perpétuation d'une même configuration dramatique chez Voltaire, et le caractère presque obsessionnel qu'acquiert la scène de reconnaissance dans son œuvre tragique. » (p. 325).

Elle est l'unique bien que les dieux m'ont laissé.
J'ai voulu cet hymen, je l'ai déjà pressé ;
Je ne la gêne point sous la loi paternelle ;
Son choix ou son refus, tout doit dépendre d'elle.
Que ton père aujourd'hui, pour former ce lien,
Traite son digne sang comme je fais le mien ;
Et que la liberté de ta sage contrée
Préside à l'union que j'ai tant désirée.

(*Les Scythes*, M, t. 6, I, 2, v. 122-130 ; nous soulignons).

Le père souhaite ce mariage pour sa fille, mais en même temps il respecte sa volonté. Car les vœux de Sozame pour le bonheur d'Obéide sont d'autant plus puissants qu'elle est son trésor unique. De même, lorsqu'Hermodan a demandé à Sozame pourquoi il lui avait jusqu'alors caché son passé, le père d'Obéide lui répond :

Si je t'ai tant caché
Mes honneurs, mes chagrins, ma chute, ma misère,
La source de mes maux, pardonne au cœur d'un père :
J'ai tout perdu : ma fille est ici sans appui ;
Et j'ai craint que le crime, et la honte d'autrui
Ne rejaillît sur elle et ne flétrit sa gloire.

(I, 3, v. 152-157 ; nous soulignons).

La raison du silence entêté provient de la crainte paternelle de mettre en danger la vie de sa fille. Et en faveur de la sûreté d'Obéide, Sozame lui demande directement d'épouser Indatire ; mais en même temps le père est conscient que sa demande est autoritaire et pressante : « Pardonne à ma tendresse un reste de frayeur, / Triste et commun effet de l'âge et du malheur. / Mais qu'il [Athamare] parte aujourd'hui, que jamais sa présence / Ne profane un asile ouvert à l'innocence. » (III, 3, v. 801-804 ; nous soulignons). Bien qu'Athamare soit celui qu'Obéide continue à aimer, cet homme était le destructeur de sa famille. De là, Sozame craint violemment qu'il n'enlève au père sa fille unique. Toutefois, elle-même aussi comprend bien le sentiment soigneux du père à l'égard de la fille.

En comparaison du père d'Obéide, celui d'Indatire est plus encore rempli d'amour paternel. Hermodan redoute qu'Athamare, rival d'amour de son fils, ne l'assassine et ce père est saisi d'une violente inquiétude. Celui-ci se confie à Sozame : « Peut-être que mon cœur / Conçoit d'un vain danger la crainte imaginaire ; / Mais son trouble était grand. Sozame, je suis père : / Si mes yeux par les ans ne sont point affaiblis, / J'ai cru voir ce Persan qui menaçait mon fils. » (*Les Scythes*, M, t. 6, IV, 4, v. 1040-1044 ; nous soulignons). En considération du péril du fils, le sentiment du père ne se calme

pas. En même temps, la voix de la nature annonce au père le danger que court le fils. Hermodan accourt donc auprès d'Indatire pour le sauver, mais il voit malheureusement le fils mourant qui a été déjà frappé par Athamare. Ce père infortuné s'écrie en l'adressant à ce coupable et à Sozame : « Achève tes fureurs ; / Achève... N'oses-tu ? Quoi ! tu gémis !... Je meurs. / Mon fils est mort, ami !... » (IV, 5, v. 1071-1073). Après que le père d'Indatire a poussé ce cri déchirant, il s'évanouit. Et dès qu'il reprend connaissance, il implore Sozame de le priver de sa propre vie :

Mon ami, fais au moins que j'expire
Sur le corps étendu de mon fils expirant !
 Que je te doive, ami, cette grâce en mourant.
 S'il reste quelque force à ta main languissante,
 Soutiens d'un malheureux la marche chancelante ;
Viens, lorsque de mon fils j'aurai fermé les yeux,
Dans un même sépulcre enferme-nous tous deux.

(IV, 6, v. 1082-1088 ; nous soulignons).

Pour ce père, un monde sans son fils ne vaut pas la peine d'y vivre. Mais au moins il aimerait constater de ses propres yeux la mort du fils bien-aimé avant de le suivre. Du reste, le pire, c'est que, comme Hermodan, Sozame aussi en est réduit à assister à la mort de sa fille à cause de la conduite cruelle d'Athamare. Le père d'Obéide ordonne à ce destructeur de sa famille de le tuer lui aussi : « Auteur infortuné des maux de ma famille, / Ensevelis du moins le père avec la fille. » (V, 5, v. 1427-1428 ; nous soulignons). Cette exigence de Sozame provient du même sentiment que celui d'Hermodan qui a perdu son fils. Dans cette pièce, est vivement dessiné l'amour de deux pères malheureux à qui ont été enlevés leurs enfants.

Les Guèbres représentées en 1769, traite de deux frères qui sont l'un le père du fils et l'autre celui de la fille. Ces deux pères ne savent pas ce que sont devenus leurs enfants et ceux-ci ignorent également qu'il s'agit de leurs pères. Le jeune Arzémon, qui aime Arzame, pensait qu'Iradan, tribun militaire, l'aiderait à secourir son amante, mais ce jeune homme se méprit et en considérant que ce tribun l'a trahi, Arzémon poignarda Iradan sans savoir que ce dernier était son véritable père (*Les Guèbres*, OC, t. 66, IV, 1, v. 42 [Mégatise]). Cependant, par la lettre reçue du vieil Arzémon, agriculteur, qui avait jusqu'alors élevé le jeune Arzémon et Arzame comme ses propres enfants, Iradan et ce jeune homme en viennent à connaître les relations du père avec le fils. Celui-ci s'excuse tout de suite de sa faute : « Du nom de père, hélas ! osé-

je vous nommer ! / Puis-je toucher vos mains de cette main perfide ? / J'étais un meurtrier, je suis un parricide. » (IV, 6, v. 278-280). Pour ce fils, le fait d'avoir essayé de frapper son père, est plus grave que le plaisir des retrouvailles avec lui. À une telle attitude filiale, Iradan aussi dit immédiatement un mot : « Non, tu n'es que mon fils. » (v. 281 ; nous soulignons). Pour grave que fût ce crime d'Arzémon, il demeure son fils. Au reste, Iradan console son fils accablé par sa propre action qu'il juge impardonnable : « Non, ne m'en parlez plus, je bénis ma blessure. / Trop de biens ont suivi cette affreuse aventure ; / Vos pères trop heureux retrouvent leurs enfants, / Le ciel vous a rendus à nos embrassements. » (V, 1, v. 1-4 ; nous soulignons). Le père aussi est content d'avoir pu rencontrer son fils. La faute du fils n'a pas d'importance. Un tel sentiment paternel a conduit Iradan à pardonner le parricide à Arzémon. Enfin, quand les pontifes inhumains projettent de punir Arzémon de blasphème, le fils se confie au père : « Le ciel, nous disaient-ils, leur remit son tonnerre : / Que le ciel les en frappe et délivre la terre, / Que leur sang satisfasse au sang de l'innocent. / Mon père, entre vos bras je mourrai trop content. » (V, 5, v. 173-176 ; nous soulignons). Même puni par un jugement injuste, le fils serait satisfait s'il pouvait rendre le dernier soupir dans les bras de son père. C'est le sentiment sincère du fils pour le père.

En revanche, Césène aussi, le frère d'Iradan, apprend qu'Arzame était sa propre fille. Toutefois, était éphémère ce bonheur des retrouvailles entre le père et la fille. Car, les prêtres, qui dominent tyranniquement cette région, se proposent d'enlever à chacun des pères leur unique enfant. Césène déplore l'état actuel : « on ôte à nos enfants / Les droits de la nature et ceux de la patrie. » (*Les Guèbres*, OC, t. 66, V, 2, v. 48-49 ; nous soulignons). Malgré que les pères aient pu finalement retrouver leurs enfants, ils sont tout de suite destinés à être séparés à cause de pontifes cruels qui ne tiennent pas compte des liens d'amour qui lient entre eux les membres d'une même famille. À la lamentation de son père Césène, Arzame, sa fille, manifeste son amour filial : « Celui [le droit] de la naissance / Est plus sacré pour moi que les droits des Romains. / Des parents généreux sont mes seuls souverains. » (v. 54-56 ; nous soulignons). Pour elle, le lien de la famille est plus important que les devoirs à accomplir pour leur patrie. Lorsque Césène a entendu cette parole remplie de tendresse filiale, l'émotion du père parvient à son comble : « Ah ! ma fille, mes pleurs arrosent ton visage. / Fille digne de moi, conserve ton courage. » (v. 57-58 ; nous soulignons). Il ne peut pas retenir ses

larmes tant il est submergé par un excès de joie, dès qu'il a connu avec certitude le sentiment de sa fille. À propos des larmes, Voltaire fait dire à Alvarès, ancien gouverneur du Pérou, dans *Arzire* : « Ne cache point tes pleurs, cesse de t'en défendre : / C'est de l'humanité la marque la plus tendre. » (*Alzire, OC*, t. 14, II, 2, v. 113-114 ; nous soulignons). Les larmes expriment l'émotion la plus affectueuse des hommes.

Après avoir étudié les relations entre un père et ses enfants chez Voltaire, nous pouvons en extraire quatre traits caractéristiques principaux. Le premier type est l'amour d'un père pour un fils. Dans *Œdipe* et *La Mort de César*, est peinte l'image d'un père frappé par son véritable fils, mais qui lui pardonne sa faute avec un regard bienveillant. Cette dernière tragédie inspirait plus de crainte et de pitié en supposant que Brutus fût le fils de César. Au contraire de ces pères, notre auteur expose d'un père sévère envers son fils dans *Brutus*. Cependant, aussi dur que Brutus fût, il concevait l'amour paternel et espérait toujours expirer dans les bras de Titus. Cette sévérité n'est jamais de la haine. Le deuxième modèle est un père du caractère aussi sévère que tendre comme Brutus, mais dans *Zulime* et *Tancredé* un tel sentiment paternel s'adresse à une fille. Troisièmement, *Zaïre* et *Mahomet* dépeignent l'amour familial entre un père et des enfants qui se réjouissent de se retrouver. Et à la fin, comme quatrième trait caractéristique, nous pouvons adopter l'épisode qui se déroule entre deux pères et leur enfant respectif. Dans *Les Scythes*, étaient mis en scène deux pères accablés par la mort de leurs enfants. En revanche, *Les Guèbres* peignaient le plaisir des retrouvailles entre deux pères, frères, et leur enfant respectif, comme *Zaïre* et *Mahomet*.

2) La mère et son enfant

a) La vie remplaçable d'un fils chez une mère

La relation d'amour naturel entre une mère et un fils est, d'abord, dessinée par Voltaire dans *Ériphyle* et *Sémiramis*. La dernière pièce est le remaniement de la première qui s'était en son temps soldée par un échec. Dans ces deux tragédies, comme dans *Brutus* et *César*, sont dépeintes des mères qui pardonnent le parricide à leurs fils. Après qu'Alcméon, fils d'Ériphyle, se soit aperçu d'avoir frappé sa mère à cause du délire qui lui a été inspiré par des dieux, il frissonne de peur du fait de la gravité du

crime qu'il vient de commettre : « Ah ! Dieux ! parricide exécration ! / Vous ! ma mère ! elle meurt... et j'en serais coupable ! / Non, je ne le suis pas, dieux cruels ! et mon bras. » (*Ériphyle*, OC, t. 5, V, 6, v. 145-147). Quoique la main des dieux l'ait conduit à perpétrer le parricide, le fait qu'il a souillé ses mains du sang de sa mère ne pourra plus être effacé¹. Toutefois, Ériphyle s'en rend compte et lui dit tendrement, au moment de mourir : « Je péris par ta main ; ton cœur n'est pas complice. / Les dieux t'ont aveuglé pour hâter mon supplice. / Je meurs contente... Approche... après tant d'attentats / Laisse-moi la douceur d'expirer dans tes bras. / [...] / Il faut vivre et régner. » (V, 6, v. 149-155 ; nous soulignons). La mère est contente d'être frappée par la main de son propre fils, si elle peut mourir dans ses bras. Elle sait qu'Alcméon a commis ce crime non par haine à l'égard de sa mère, mais sous l'inspiration des dieux².

Dans *Sémiramis* une scène où la mère pardonne le parricide de son fils et se développe une conversation touchante entre eux deux. Lorsque Ninias a appris qu'il était l'assassin de sa mère, il lui dit : « Ô jour de la terreur ! ô crimes inouïs ! / Ce sacrilège affreux, ce monstre est votre fils. / Au sein qui m'a nourri cette main s'est plongée : / Je vous suis dans la tombe, et vous serez vengée. » (*Sémiramis*, OC, t. 30, V, 8, v. 245-248). Son cœur est rempli du sentiment coupable de devoir compenser le sang de sa mère par le sien. Mais Sémiramis ne lui pardonnerait jamais de se frapper lui-même après sa propre mort, parce qu'elle est originellement accourue pour sauver la vie de son fils et qu'elle mérite ce résultat malheureux. La mère lui montre son contentement : « Hélas ! j'y [dans la tombe] descendis pour défendre tes jours. / Ta malheureuse mère allait à ton secours / J'ai reçu de tes mains la mort qui m'était due. » (v. 249-251). Bien qu'elle ait été blessée par les mains de son propre fils, puisqu'il a pu revenir sain et sauf auprès de sa mère, elle est pleinement satisfaite de sa situation

¹ A. Dacier mentionne le sentiment des Grecs à propos du matricide en comparant l'exemple d'Ériphyle avec celui de Clytemnestre : « en faisant qu'Oreste poignarde sa mère avec une entière connaissance, et de dessein prémédité, il [Astydamas] avait constitué son sujet d'une autre manière, en feignant qu'Alcméon tue sa mère sans la connaître, et reconnaît ensuite ce qu'il a fait. Ce changement est très remarquable, car il nous fait voir que malgré toute la haine que les Athéniens avaient pour les Rois, ils ne laissaient pas d'être choqués de la barbarie avec laquelle Eschyle, Sophocle et Euripide faisaient poignarder Clytemnestre par son fils Oreste. » (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, chap. XV, p. 216 [n. 14]).

² À propos du sujet d'*Ériphyle* J.-M. Bailbé s'exprime : « On sait que l'écrivain [Voltaire] voulait rivaliser avec Crébillon, dont la *Sémiramis*, en 1717, n'avait eu que peu de succès, et reprendre des éléments de sa propre pièce *Ériphyle* (1732), tragédie dans le goût anglais, avec spectre de roi, reine amoureuse de son fils, prince poignardant sa mère..., etc., bref de quoi favoriser les situations violentes et pathétiques d'un certain théâtre mélodramatique. » J.-M. Bailbé, *op. cit.*, p. 108-109.

actuelle. Dans ce sentiment maternel, il n'existe ni regret ni dépit. Aussi, Sémiramis s'adresse-t-elle à lui avec affection :

Je te pardonne tout, si pour grâce dernière,
Une si chère main ferme au moins ma paupière.
Viens, je te le demande, au nom du même sang,
Qui t'a donné la vie, et qui sort de mon flanc.
Ton cœur n'a pas sur moi conduit ta main cruelle.

[...]

D'une mère expirante approchez-vous tous deux [Ninias et Azéma] ;

Donnez-moi votre main ; vivez, régnez heureux,

Cet espoir me console... il mêle quelque joie

Aux horreurs de la mort où mon âme est en proie.

(V, 8, v. 255-268 ; nous soulignons).

La tendresse maternelle l'emporte sur la gravité du crime du fils et le cœur de cette mère est rempli du bonheur de pouvoir rendre calmement le dernier souffle auprès du fils bien-aimé. De plus, elle souhaite que Ninias se marie avec Azéma et qu'ils puissent vivre heureux pour toujours. Ce serait la meilleure et l'unique consolation de la mère.

On peut dire que *Méropé* aussi est une série d'*Ériphyle*, mais celle-là met en scène une mère qui s'inquiète sans cesse pour la vie d'un fils. À l'ouverture de la pièce, elle continue à prier les Dieux pour demander qu'il vive sans problème : « Me rendrez-vous mon fils, dieux témoins de mes larmes ? / Égist[h]e est-il vivant ? Avez-vous conservé / Cet enfant malheureux, le seul que j'ai sauvé ? » (*Méropé*, OC, t. 17, I, 1, v. 26-28 ; nous soulignons). Qu'Égisthe, qu'elle a confié aux mains de Narbas pour sa sûreté, puisse survivre, est l'unique espoir de la mère. Son souci ne cesse pas : « Mon cœur a vu toujours ce fils que je regrette ; / Ses périls nourrissaient ma tendresse inquiète : / Un si juste intérêt s'accrut avec le temps. » (v. 41-43). La précaution prise pour l'enfant fortifie, au contraire, l'amour maternel. Ainsi, quand Polifonte, tyran de Messène, lui a fait une demande en mariage, ce qui lui permettrait de devenir plus puissant, elle lui manifeste clairement sa volonté : « Moi, j'irais de mon fils, du seul bien qui me reste, / Déchirer avec vous l'héritage funeste ? / Je mettrais en vos mains sa mère et son État, / Et le bandeau des rois sur le front d'un soldat ? » (I, 3, v. 169-172 ; nous soulignons). Pour Méropé qui souhaite qu'Égisthe soit en vie et veut y croire, cette proposition impudente, qui a été prononcée par la bouche du subalterne du fils, n'est qu'un outrage contre la mère et le fils. Elle continue :

Et cessez d'insulter à mon fils malheureux.

Si vous osez marcher sur les traces d'Alcide,
Rendez donc l'héritage au fils d'un Héraclide.
Ce dieu, dont vous seriez l'injuste successeur,
Vengeur de tant d'États, n'en fut point ravisseur.
Imitez sa justice, ainsi que sa vaillance :
Défendez votre roi, secourez l'innocence :
Découvrez, rendez-moi ce fils que j'ai perdu,
Et méritez sa mère à force de vertu :
Dans vos murs relevés rappelez votre maître.

(I, 3, v. 224-233 ; nous soulignons).

Le fils de Mérope seul est l'héritier légitime de Messène. Aussi ce tyran n'est-il que le sujet d'Égisthe.

Cependant, la situation se trouve subitement transformée. Euriclès, favori de Mérope, lui rapporte que le fils bien-aimé de la reine a été malheureusement assassiné par un jeune inconnu qui est en réalité Égisthe (*Méropé, OC*, t. 17, II, 5, v. 212 et 221-224). Il en résulte que Mérope accepte la proposition de Polifonte qui voulait toujours se marier avec elle :

Non, je veux que ma main porte le coup mortel.
Si Polifonte est roi, je veux que sa puissance
Laisse à mon désespoir le soin de ma vengeance.
Qu'il règne, qu'il possède et mes biens et mon rang ;
Tout l'honneur que je veux, c'est de venger mon sang.

(II, 6, v. 268-272 ; nous soulignons).

Bien sûr, dans son intention il n'y a pas d'amour pour ce tyran, mais seulement l'amour maternel pour son fils unique. En même temps, l'entrevue avec le meurtrier de son fils augmente uniquement la haine de la mère. Elle pousse des cris déchirants avec animosité : « Qu'on amène à mes yeux cette horrible victime. / Inventons des tourments qui soient égaux au crime ; / Ils ne pourront jamais égaler ma douleur. » (III, 4, v. 85-87 ; nous soulignons). En réalité, elle veut le châtier de sévères façons, mais elle sait que même s'il était puni, ses propres affliction et ressentiment n'en seraient pas apaisés pour autant. Car la punition du coupable ne peut ressusciter son fils et le rendre aux mains de sa mère.

Au reste, encore une fois les circonstances changent du tout au tout. Mérope connaît de la bouche de Narbas que ce jeune coupable qu'elle est sur le point de punir était justement son Égisthe (*Méropé, OC*, t. 17, III, 4, v. 140-143)¹. Toutefois, elle est

¹ M. Mat-Hasquin formule sa pensée sur la reconnaissance entre Mérope et Égisthe chez Voltaire : « Mérope, qui allait tuer Égisthe, son propre fils, est retenue par le vieillard qui a élevé le jeune homme

loin de partager la joie des retrouvailles tout de suite. Tout au contraire prévaut l'inquiétude : dans son cœur de mère naît aussitôt la terreur à l'idée que Polifonte puisse lui aussi découvrir qu'Égisthe est vivant. Dans un tel scénario, le tyran ne manquerait pas d'ôter la vie au fils de Mérope. Ainsi, quand ce tyran, qui ne s'aperçoit pas encore de la réalité des relations entre Mérope et Égisthe, est sur le point de l'emmener pour le punir comme assassin du fils de la reine, elle s'écrie en s'adressant à lui : « Ne m'ôtez pas la douceur de le voir ; / Rendez-le à mon amour, à mon vain désespoir. » (IV, 2, v. 181-182). La joie d'avoir pu rencontrer son fils lui est un instant ôtée. À propos de cette scène, M. Mat-Hasquin insiste sur la façon de Voltaire qui a développé l'intrigue de Maffei :

Égisthe apprend simplement son identité du vieillard qui l'a élevé et que sa vie n'est à aucun moment menacée par le tyran de Messène, chez Voltaire, voyant Polyphonte sur le point d'immoler son fils, dont elle est seule, avec Narbas, à savoir qui il est – Égisthe lui-même l'ignore – Mérope se trahit au risque de le vouer plus sûrement à la mort. (M. Mat-Hasquin, p. 169).

Comme nous aussi pouvons le comprendre à travers cette critique, notre auteur a ajouté une situation tendue à la pièce originale italienne pour que l'amour sincère de la mère ressorte plus clairement¹. Et après que Mérope a appris qu'Égisthe a été saisi et retenu dans les fers, la haine et l'indignation de la mère atteignent leur comble :

Eh bien, le désespoir m'a rendu mon courage.
Courons tous vers le temple où m'attend mon outrage.
[...]
Tyrans, craignez les cris et les pleurs d'une mère.
On vient. Ah ! je frissonne. Ah ! tout me désespère.
On m'appelle, et mon fils est au bord du cercueil ;
Le tyran peut encor l'y plonger d'un coup d'œil.
Ministres rigoureux du monstre qui m'opprime.

et lui révèle l'horreur de l'acte qu'elle allait commettre. Cette scène était déjà racontée par Hygin. [...] Afin d'accroître le suspense, Maffei avait imaginé de cacher l'identité d'Égisthe non seulement à Mérope mais au jeune homme lui-même : Voltaire reprendra cette idée. » (M. Mat-Hasquin, p. 164).

¹ À propos de l'amour maternel dans *Mérope*, H. Lion aussi compare la pièce de Voltaire avec celle de Maffei pour réfuter la critique de Lessing : « Égisthe n'apparaît chez le tragique français qu'au second acte, l'amour maternel (bien pâle chez Maffei) remplissant tout le premier acte et les craintes de Mérope étant beaucoup mieux développées ; c'est Mérope qui interroge elle-même Égisthe, ce qui est bien plus dramatique, tandis que chez Maffei, Égisthe n'est en présence de Mérope qu'au troisième acte alors que celle-ci veut le tuer ». (H. Lion, p. 157-158). Lessing disait : « la *Mérope* de Voltaire n'est rien autre chose au fond que celle de Maffei » ; « Maffei a imaginé, Voltaire a copié. » E.-G. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, « Trente-huitième soirée », éd. L. Crouslé et A. Mézières, trad. ED. de Suckau, Paris, Didier, 1869, p. 242 et 243.

Vous venez à l'autel entraîner la victime.
Ô vengeance ! ô tendresse ! ô nature ! ô devoir !

(*Mérope*, OC, t. 17, IV, 5, v. 223-237 ; nous soulignons).

Le désespoir se transforme chez la mère en courage de sauver la vie de son fils à la place de la sienne. Enfin, Mérope va affronter des ennemis pour sauver son fils. Ismène, qui est confidente de Mérope et a assisté à cette scène, rend compte de la sincérité de la parole de la reine contre ses ennemis : « C'est mon fils, arrêtez, cessez, troupe inhumaine ; / C'est mon fils ; déchirez sa mère, et votre reine, / Ce sein qui l'a nourri, ces flancs qui l'ont porté. » (V, 6, v. 217-219)¹. C'est le cri de l'amour maternel qui se change en une force capable de sacrifier sa vie pour son enfant².

De plus, au sujet de l'image de la mère qui cherche désespérément à sauver la vie de son fils, cette tendresse est bien peinte dans *L'Orphelin de la Chine*. Octar, qui est guerrier tartare et a reçu l'ordre de Gengis Khan, enjoint à Zamti, mandarin lettré, de lui passer l'héritier unique de l'empire chinois (*L'Orphelin de la Chine*, OC, t. 45A, I, 4, v. 225-226)³. Mais Zamti promettait au défunt empereur chinois de défendre la vie

¹ I. Degauque rapporte que les parodistes ont prétendu que dans le cinquième acte de *Mérope* la disparition subite de Polyphonte avait déprécié le dernier acte et le rendu inutile, mais elle leur répond ainsi : « En le congédiant au début du dernier acte, Voltaire déplace le centre d'intérêt de sa tragédie : des menaces du tyran, on passe alors à ses conséquences psychologiques et à la prise de décision (l'assassinat perpétré par Égisthe), pour aboutir à la consécration du lien entre une mère et son fils – point d'orgue du dernier acte, et de la tragédie. » (I. Degauque, p. 206-207).

² Quand les critiques ont signalé que Voltaire devait rapprocher l'amour de Mérope de celui d'Andromaque de Racine, H. Lion réfuta leur pensée pour souligner la particularité de la mère voltairienne : « il a fait *Mérope* simplement attiré par le dramatique du sujet et le succès de la pièce de Maffèi et n'a pensé à *Andromaque* qu'après coup ; il a eu pour but de nous présenter une action claire et simple, unie, à la grecque, pour prendre ses expressions et de peindre, tout le long de la pièce, l'amour maternel, l'amour maternel seul, au détriment de tout autre. Chez Racine une mère désespérée et une amante furieuse se partagent l'intérêt et la pièce, l'amour de l'une s'exaltant alors même que s'exalte l'affection maternelle de l'autre. Voltaire s'est essayé à montrer pendant cinq actes les angoisses et les terreurs d'une mère. Il n'y a pas chez lui d'Hermione, ni d'Oreste, ni même de Pyrrhus, – il n'y a que Mérope. » (H. Lion, p. 158-159). Dans cet avis aussi, nous pouvons discerner la propension de Voltaire à réformer la tradition, tout en admirant la dramaturgie de son maître. De plus, H. Lion répond aux critiques en expliquant la différence de la situation entre la mère de Voltaire et celle de Racine : « Ne lui [Voltaire] ne demandons pas, en effet, d'être comme Andromaque une mère sans ambition pour son fils, ce qui serait un contre-sens ». (p. 165). À la fin, H. Lion souligne encore une fois les circonstances différentes où ces deux mères se trouvent et fait l'éloge de la description de l'amour maternel de Mérope. (p. 165-167).

³ À propos de cette scène, I. Degauque critique la dramaturgie de Voltaire qui a accru tops le pathétique : « La nouvelle invraisemblance réside dans la remise différée de l'enfant : pourquoi Houmar (Octar) n'emmène-t-il pas tout de suite l'enfant exigé par son maître ? [...] : Voltaire repousse l'échéance de la remise du précieux enfant pour laisser le temps à Zamti de le subtiliser et de le remplacer par son fils unique. Autrement dit le retard apporté à la transaction ne se justifie que par le désir du dramaturge, étranger à l'intrigue proprement dite. C'est parce que Voltaire pense déjà aux rebondissements ultérieurs de sa tragédie qu'il néglige la crédibilité de certaines scènes : il sacrifie la vraisemblance au pathétique. » (I. Degauque, p. 196).

du prince juste avant le trépas du monarque (I, 3, v. 141). Ainsi ce mandarin lettré décide fermement de sacrifier son propre fils à la place du prince à ce tyran pour la pérennité de l'empire. Cependant, Idamé, qui est femme de Zamti et était autrefois l'amante de Gengis Khan, résiste à leurs propositions dans une tentative désespérée. D'abord, Zamti demande à son épouse son consentement : « Ah ciel ! Eh quoi, vous voudriez / Voir du fils de mes rois les jours sacrifiés ? » (I, 5, v. 245-246). Sa fidélité inflexible à l'État donne la priorité à son maintien. S'opposant à son choix, elle proteste sévèrement contre son avis :

Non, je n'y puis penser sans des torrents de larmes ;
Et si je n'étais mère, et si dans mes alarmes,
Le ciel me permettait d'abréger un destin
Nécessaire à mon fils élevé dans mon sein,
Je vous dirais, mourons ; et lorsque tout succombe,
Sur les pas de nos rois, descendons dans la tombe.
(I, 5, v. 247-252 ; nous soulignons).

Il est impensable à la mère que l'enfant élevé avec précaution affectueuse jusqu'ici, meure avant elle. L'opposition désespérée d'Idamé avec la proposition impitoyable de Zamti continue :

Va ; le nom de sujet n'est pas plus saint pour nous,
Que ces noms si sacrés et de père et d'époux.
La nature et l'hymen, voilà les lois premières,
Les devoirs, les liens des nations entières :
Ces lois viennent des dieux ; le reste est des humains.
(II, 3, v. 111-115 ; nous soulignons).

Défendre l'enfant qui est né du mariage saint est le devoir du père. C'est la loi de la nature que les cieux ont conférée aux mortels. Les autres lois ne sont que celles que le désir de l'homme a arbitrairement inventées.

Mais en dépit de la persuasion sincère de la mère, encore une fois Zamti et Octar ordonnent à Idamé de leur livrer l'enfant de l'empereur, c'est-à-dire, le fils unique né entre Zamti et Idamé qui doit se sacrifier à la place de l'orphelin chinois. Elle leur répond catégoriquement : « Je ne le puis souffrir. / Non, vous ne l'obtiendrez, cruels, qu'avec ma vie. » (*L'Orphelin de la Chine*, OC, t. 45A, II, 4, v. 148-149 ; nous soulignons). La résolution de la mère n'est jamais ébranlée, aussi longtemps qu'elle vit : elle le défend coûte en coûte. Ainsi, elle implore directement Gengis Khan de sauver l'enfant, qui ne sait pas encore que l'héritier de l'empire chinois est en réalité le

fils conçu entre Idamé et Zamti : « Tranchez les tristes jours d'une femme éperdue. / Vous devez vous venger, je m'y suis attendue ; / Mais, seigneur, épargnez un enfant innocent. » (III, 2, v. 37-39 ; nous soulignons). Autrefois Idamé a rejeté l'amour de cet empereur tartare, mais il lui importe peu d'être privée de sa vie par les mains de l'ex-amant. L'unique souhait de la mère est de conserver la vie de son fils aux dépens de la sienne. Malgré la supplication déchirante d'Idamé, enfin Gengis Khan commence à douter de l'identité de cet enfant à sacrifier, en conséquence, il contraint Idamé à lui enseigner la vérité en la menaçant de tuer cet enfant. Cependant, cette menace cruelle a pour résultats de renforcer la tendresse et la force maternelles :

Eh bien, mon fils l'emporte, et si dans mon malheur
L'aveu que la nature attache à ma douleur
Est encore à vos yeux une offense nouvelle ;
S'il faut toujours du sang à votre âme cruelle,
Frappez ce triste cœur qui cède à son effroi,
Et sauvez un mortel plus généreux que moi.

(III, 3, v. 99-104 ; nous soulignons).

Dans sa tête, il n'y a plus que le désir pur d'une mère que son fils puisse survivre en sûreté après son propre trépas. Comme dans le cas de Mérope, plus Idamé est accablée, plus ce désespoir se transforme en sentiment maternel puissant chez elle. Cette mère affronte Gengis Khan :

Quand le ciel en colère
De ceux qu'il persécute a comblé la misère,
Il les soutient souvent dans le sein des douleurs,
Et leur donne un courage égal à leurs malheurs.
J'ai pris dans l'horreur même où je suis parvenue,
Une force nouvelle à mon cœur inconnue.

(V, 1, v. 47-52 ; nous soulignons).

Elle reconnaît suffisamment l'urgence de la situation où elle seule peut encore sauver la vie du fils chéri. C'est le premier devoir imposé à la mère qui a des enfants. À la fin, Idamé demande encore une fois à Gengis Khan de la frapper à la place de son enfant :

Ne punissez que moi ; c'est la grâce dernière,
Que j'ose demander à la main meurtrière,
Dont j'espérais en vain fléchir la cruauté.
Éteignez dans mon sang votre inhumanité.
Vengez-vous d'une femme à son devoir fidèle ;
Finissez ses tourments.

(V, 4, v. 103-108 ; nous soulignons).

Cette tragédie montre vivement l'image d'un sentiment maternel puissant qui conduit à tout tenter pour défendre la vie d'un fils¹.

b) La tendresse d'une mère pour ses enfants

i) La tristesse de Clytemnestre à l'égard de la mort d'Oreste

Dans *Oreste*, nous pouvons trouver l'amour d'une mère pour son fils et sa fille. Mais nous voulons surtout considérer l'amour de Clytemnestre pour Oreste. Même si elle savait que son fils finirait par venir la punir, et ainsi elle ne pouvait pas le haïr. Lorsque, pour la tromper, en lui rapportant qu'il y avait les cendres de son fils dans ce pot, Oreste lui-même est venu montrer l'urne à sa mère, le sentiment maternel revînt dans le cœur de Clytemnestre². Elle déplore ce faire-part mortuaire à Égisthe : « Cette urne, ce récit me remplissent d'horreur. / Le ciel veille sur vous, il soutient votre empire, / Rendez grâce et souffrez qu'une mère soupire. » (*Oreste*, OC, t. 31A, III, 4, v. 202-204 ; nous soulignons). Certes les sûretés d'elle-même et d'Égisthe garanties par la mort d'Oreste font plaisir à l'épouse, mais le fait, que son propre fils n'est plus de ce monde, accable véritablement le cœur de la mère. Ensuite, Clytemnestre exprime au porteur de l'urne aussi un profond sentiment de tristesse d'une mère :

Vous savez qu'errant et malheureux
De haïr une mère il eut le droit affreux.
Né pour souiller sa main du sang qui l'a fait naître...
Tel fut le sort d'Oreste et son dessein peut-être :
De sa mort cependant mes sens sont pénétrés ;
Vous me faites frémir, vous qui m'en délivrez.

(III, 4, v. 209-214).

¹ Desnoiresterres mentionne la réussite de cette pièce : « *L'Orphelin de la Chine* fut représenté le 20 août [1755] et eut un succès comme l'auteur n'en avait point obtenu depuis *Méropé*. » G. Desnoiresterres, *Voltaire et la société française au XVIII^e siècle*, t. 5 (1873), « Voltaire aux Délices », *op. cit.*, chap. III, p. 117. De plus, en indiquant la recette du spectacle, M. Carlson rapporte en détail la situation de la première représentation de *L'Orphelin de la Chine* : « It was one of the greatest successes of Voltaire's career, with patrons besieging the theatre for tickets hours before the doors opened and violent quarrels over their distribution. The opening night had an income of 4717 livres, at a period when 1000 was considered a good house, with an attendance of 1308 when 600 was considered a success. » M. Carlson, *op. cit.*, p. 98.

² M. Mat-Hasquin s'explique à propos de la composition de cette scène chez notre auteur : « Pour rendre la célèbre scène de l'urne – empruntée, dit-il à Sophocle – palpitante à souhait, Voltaire y introduit l'idée, puisée dans les *Choéphores* d'Eschyle, de charger Oreste de l'annonce de sa propre mort et celle, empruntée à Longepierre, de le faire passer pour le meurtrier d'Oreste ». (M. Mat-Hasquin, p. 170).

Comme son fils était destiné à commettre le matricide, il était évitable qu'il soit sacrifié. Cependant, en considération de l'infortune qui l'a frappé, elle ne peut pas non plus supporter ce trépas de son fils innocent. Ainsi, quand Clytemnestre a vu ce jeune homme espérer un prix et Égisthe projeter un banquet, elle leur confie son sentiment maternel :

Non : c'est pousser trop loin la haine et la vengeance ;
Qu'il parte, qu'il emporte une autre récompense.
Vous-même, croyez-moi, quittons ces tristes bords
Qui n'offrent à mes yeux que les cendres des morts.
Osons-nous préparer ce festin sanguinaire
Entre l'urne du fils et la tombe du père ?
Osons-nous appeler à nos solennités
Les dieux de ma famille à qui vous insultez,
Et livrez dans les jeux d'une pompe funeste
Le sang de Clytemnestre au meurtrier d'Oreste ?
(III, 4, v. 243-252).

Pour Clytemnestre qui avait perdu Oreste, rien n'est plus cruel et douloureux que de voir son amant et l'inconnu célébrer la mort de son fils. De même, l'existence de ce livreur n'inspire au cœur de la mère que l'affliction et ne sert qu'à augmenter sa douleur. À travers de telles émotions chez Clytemnestre, nous pouvons constater que Voltaire fait ressortir l'amour maternel dans *Oreste*.

À propos de cette scène, nous comparerons la pièce de Voltaire avec les tragédies de même nom d'autres auteurs¹. Chez Eschyle, quand Clytemnestre a vu l'urne apportée par Oreste qu'elle ne savait pas encore identifier, elle croit que ce sont là les cendres de son fils et lui dit :

Malheur sur moi ! tes paroles achèvent ma ruine. Ah ! qu'il est malaisé de lutter contre toi, Imprécation tombée sur le palais ! Que ta vue est perçante, si, ce que je croyais bien loin à l'abri, tu sais l'abattre de ton arc infailible, me dépouillant ainsi de tous les miens, malheureuse ! Aujourd'hui, c'est Oreste – Oreste, qui avait eu le flair de retirer son pied du borbier sanglant – c'est le dernier espoir d'une pure allégresse capable de guérir à jamais ce palais, qui apparaît... et qu'Elle efface ! (Eschyle, *Les Choéphores*, v. 691-699).

¹ À propos de la série de trois *Électre* des auteurs grecs, nous utiliserons les textes suivants : Eschyle, *Les Choéphores*, in *Tragédies*, t. II, *Agamemnon – Les Choéphores – Les Euménides*, 2^e édition ; 14^e tirage rev. et corr. de la 2^e édition par L. Bodin, éd. et trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Université de France », 2004 (1935) ; Sophocle, *Électre*, in *Tragédies*, t. II, *op. cit.* ; Euripide, *Électre*, in *Tragédies*, t. IV, *Les Troyennes – Iphigénie en Tauride – Électre*, 12^e tirage, éd. et trad. L. Parmentier et H. Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Université de France », 2010 (1925).

Dans cette tragédie Clytemnestre a dissimulé son fils pour sauver sa vie. Ainsi, maintenant qu'il ne reste aucun espoir pour elle, elle maudit sa destinée impitoyable et est terrassée par le désespoir. Sur ce point, cette pièce est remplie de plus d'amour maternel que celle de Voltaire. Mais après ce sentiment de détresse, elle adopte tout de suite un nouveau point de vue : « Tu n'en seras pas moins traité suivant ton mérite et reçu en ami par cette maison. Un autre, tôt ou tard, nous eût porté même message. Mais l'heure est venue, pour des hôtes au bout de leur journée, de rencontrer des soins en rapport avec leur longue route. » (v. 707-711). L'affliction de la mère s'est dissipée en très peu de temps. Dans la pièce de Sophocle, après que la reine a appris la mort de son fils par la bouche du précepteur, elle lui s'explique : « Ô Zeus ! qu'est-ce là ? puis-je dire un bonheur ? ou un événement tout à la fois terrible et profitable ? J'ai chagrin toutefois à ne garder la vie qu'au prix de mon malheur. » (Sophocle, *Électre*, v. 766-769). Clytemnestre éprouve un sentiment compliqué, parce qu'elle n'a pu garantir sa propre sûreté que grâce à la mort de son fils. De plus, elle montre l'amour maternel : « Chose étrange que d'être mère ! Quelque mal qu'ils vous fassent, on ne peut haïr ses enfants. » (v. 770-771). Si la mère est blessée par le comportement de ses enfants, elle ne peut pas non plus les haïr. Cependant, sa tristesse, comme celle de la mère chez Eschyle, s'évapore aussitôt :

[...] un enfant oublieux de mon lait, de mes soins, qui m'a fuie, m'a traitée tout comme une étrangère, puis, du jour où il a quitté ce pays, jamais plus ne m'a revue, mais, bien au contraire, me faisant un grief de la mort de son père, ne cessait de me menacer d'une épouvantable vengeance, si bien que le doux sommeil ne pouvait plus, ni jour ni nuit, envelopper mes paupières et que chaque heure nouvelle me maintenait sans arrêt dans les angoisses de la mort. C'est fini maintenant. Ce jour me délivre de la peur que j'avais et de lui (*montrant Électre*) et d'elle ; [...]. Voilà qui est fini ! pour ce qui est de ses menaces [d'Électre], je vais pouvoir enfin vivre des jours tranquilles. (v. 773-787).

La mère est finalement contente que sa vie ait pu garantir la sûreté de son propre corps au détriment de la vie de son propre fils. Chez Euripide, la scène de l'urne n'existe pas, mais quand Électre demande à Clytemnestre pourquoi cette dernière ne rappelle pas Oreste à Argos (Euripide, *Électre*, v. 1111-1113), la mère répond à sa fille : « J'ai peur, je vois mon intérêt avant le sien. On le dit irrité du meurtre de son père. » (v. 1114-1115). Chez Clytemnestre d'Euripide aussi, la sécurité d'elle-même est plus importante

que les retrouvailles avec son fils. Ainsi, la série d'*Électre* des auteurs grecs ne fait guère ressortir l'amour maternel pour le son fils¹.

Ensuite, nous allons considérer la même scène dans les différentes versions des auteurs du dix-huitième siècle. Dans la pièce de Longepierre, lorsque Clytemnestre a lu la fausse lettre signée du nom d'Hyparque, qui est fils d'Égisthe et qu'Oreste a déjà assassiné, elle s'imagine que le fils d'Agamemnon est tué et elle pousse des cris de tristesse : « Quel murmure plaintif s'élève dans mon cœur ! » (Longepierre, *Électre*, II, 7, v. 671). Elle est saisie de chagrin et ressent la force de l'amour maternel : « Que la nature est forte ! / Sur ses droits tous puissants il n'est rien qui l'emporte, / Et ces impressions ne pouvant se trahir, / En faveur d'un ingrat [Oreste] je me sens attendrir. » (II, 7, v. 673-676). Elle ne peut pas convaincre la voix de la nature qui lui fait déplorer la destinée du fils. Toutefois, dans le cas de cet auteur aussi, ces émotions sont en un instant niées dans son cœur :

Quelle indigne faiblesse à mon repos contraire,
Il n'était plus mon fils, dois-je être encore sa mère ?
L'ingrat foulant aux pieds la nature et l'amour,
N'aspirait qu'à m'ôter la couronne et le jour ;
Mais lui mort, je puis vivre et régner sans contrainte.
(II, 7, v. 677-681).

Puisqu'Oreste n'existe plus en ce monde, il n'est plus nécessaire de prendre en considération le fait d'être sa mère : elle est libérée de ses devoirs de mère. En même temps, son cœur éprouve un accès de haine contre le fils qui entreprenait de détruire sa mère. Du reste, comme nous l'avons déjà vu, dans cette pièce, se trouve la scène où Oreste ment à sa mère sur son identité. En faisant le faux rapport sur la mort de son

¹ Voltaire compare Sophocle avec Euripide au sujet de l'amour maternel de Clytemnestre pour ses enfants : « lorsque celui qui fait à Clytemnestre le récit de la prétendue mort d'Oreste, lui dit : Eh quoi, Madame, cette mort vous afflige ? Clytemnestre répond, *Je suis mère*, et par-là *malheureuse, une mère quoique outragée ne peut haïr son sang* : elle cherche même à se justifier devant Électre du meurtre d'Agamemnon : elle plaint sa fille [Iphigénie], et Euripide a poussé encore plus loin que Sophocle l'attendrissement et les larmes de Clytemnestre [Euripide, *Électre*, v. 1018-1029] : voilà ce qui fut applaudi chez le peuple le plus judicieux et le plus sensible de la terre ; voilà ce que j'ai vu senti par tous les bons juges de notre nation. Rien n'est en effet plus dans la nature qu'une femme, criminelle envers son époux, et qui se laisse attendrir par ses enfants, qui reçoit la pitié dans son cœur altier et farouche, qui s'irrite, qui reprend la dureté de son caractère quand on lui fait des reproches trop violents, et qui s'apaisent ensuite par les soumissions et par les larmes » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », *OC*, t. 31A, p. 409-410). Les vers de l'*Électre* de Sophocle, que Voltaire cite, le sont ci-dessous dans la traduction de Brumoy : « [Le gouverneur] Hé, Madame, que trouvez-vous donc de si affligeant pour vous dans ce récit ? // [Clytemnestre] Je suis mère, et par-là malheureuse. Une mère quoiqu'outragée ne saurait haïr son sang. » (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, « *Électre*, tragédie de Sophocle », p. 154).

fil, celui-ci exprime l'amour filial pour Clytemnestre afin de vérifier la tendresse maternelle :

Un fils peut-il si loin étendre sa fureur ?
Une mère à ses yeux, madame, est toujours mère ;
La nature aisément désarme la colère,
Et ses traits tout puissants sont... on l'éprouve assez,
Trop gravés dans les cœurs pour en être effacés.
La nature et le sang plus forts par la présence...
(IV, 1, v. 1048-1053).

Oreste veut que sa mère conçoive continuellement de l'amour maternel pour le fils et qu'elle le lui manifeste clairement. Mais elle lui répond impitoyablement : « Je le sais comme vous, mais quand dans la balance, / Un intérêt si grand force à la [la nature] surmonter, / Qui ne saurait l'étendre, au moins doit l'étouffer, / Triste nécessité, dur joug, fatale chaîne. » (IV, 1, v. 1054-1057). Selon la situation, il faut abandonner sa tendresse pour son enfant. Il entre dans ce sentiment une composante de mauvaise conscience, mais Clytemnestre lui explique : « Cette horreur m'agitait et dans ce moment même, / En vous parlant d'Oreste, un vif saisissement / Le retrace à mes yeux avec frémissement. / Mais délivrée enfin d'un fils si redoutable, / Je dois me rassurer. » (v. 1074-1078). Comme finalement elle n'a plus rien à redouter, il lui suffit désormais, croit-elle, de vivre sans craindre. Dans l'*Électre* de Crébillon, la scène de l'urne n'existe pas non plus. Ce qui est pire : aucun amour maternel pour le fils n'y apparaît.

Maintenant que nous avons étudié l'*Électre* des auteurs grecs et français à propos des relations de la mère avec son fils, nous les examinerons plus amplement dans *Oreste* de Voltaire. Chez notre auteur, après que Clytemnestre a appris la mort de son fils, l'amour maternel subsiste dans la suite de la pièce. Cependant, Égisthe apprend que l'urne funéraire apportée par le jeune homme contenait les cendres de son propre fils et cet assassin d'Agamemnon est convaincu qu'Oreste vit encore (Voltaire, *Oreste*, OC, t. 31A, V, 3, v. 58-59 et 67-68) : et le tyran se demande si un des deux jeunes, c'est-à-dire, le porteur de l'urne (Oreste) ou Pylade, n'est pas le véritable fils de Clytemnestre (v. 56 et 69) ; aussi Égisthe se décide-t-il à les punir (v. 52-53, 69-70, 83)¹. Mais la mère d'Oreste implore son amant de sauver leur vie :

¹ H. J. G. Patin loue cette scène de Voltaire qui a développé celle d'Euripide : « Égisthe, chez Euripide, met à prix la tête d'Oreste ; il fait plus chez Voltaire : il envoie son fils, naturellement associé à sa haine, puisqu'il doit hériter du fruit de son crime, avec la mission de chercher Oreste et de s'en débarrasser. Quand il sait que son fils a péri, il devine aussitôt que ses meurtriers sont ceux-là mêmes qui se donnent pour

Si mon fils après tout n'est pas entre vos mains,
Pourquoi verser du sang sur des bruits incertains,
Pourquoi vouloir sans fruit la mort de l'innocence ?
Seigneur, si c'est mon fils j'embrasse sa défense ;
Oui, j'obtiendrai sa grâce, en dussé-je périr.

(V, 3, v. 75-79 ; nous soulignons).

Contrairement à Égisthe, Clytemnestre ne peut pas croire qu'Oreste vive encore et qu'un de ces deux inconnus soit son propre fils. Ainsi, si Égisthe punit les deux innocents, il se rend coupable seulement d'un nouveau crime. Mais si l'un d'eux est Oreste, dans ce cas-là Clytemnestre aussi défendra la vie de son fils coûte que coûte comme une mère. C'est le sentiment maternel sincère. Elle tâche de faire comprendre à son amant cruel et inhumain cet instinct maternel : « Je défendrai mon fils et malgré tes fureurs / Tu trouveras sa mère encor plus que ses sœurs [Électre et Iphise]. / Que veux-tu ? ta grandeur que rien ne peut détruire, / Oreste en ta puissance et qui ne peut te nuire. » (V, 3, v. 103-106 ; nous soulignons). Si Oreste vit dans ce pays, maintenant que le fils de Clytemnestre n'est plus nuisible à Égisthe, il n'est pas nécessaire de punir l'innocent. Avant tout, pour la reine il est son véritable fils. L'instinct maternel de Clytemnestre, qui cherche à sauver désespérément la vie d'Oreste, lui donne le courage et la puissance. À la fin, encore une fois elle affronte Égisthe aussi inflexible qu'inhumain :

Je t'aimai, tu le sais, c'est un de mes forfaits,
Et le crime subsiste ainsi que mes bienfaits
Mais enfin de mon sang mes mains seront avares :
Je l'ai trop prodigué pour des époux barbares :
J'arrêterai ton bras levé pour le verser :
Tremble, tu me connais... tremble de m'offenser ;
Nos nœuds me sont sacrés et ta grandeur m'est chère ;
Mais Oreste est mon fils, arrête et crains sa mère.

(V, 3, v. 119-126 ; nous soulignons).

La volonté ferme de défendre à tout prix la vie de son fils l'emporte sur tout et lui donne une force incomparable. Dans les tragédies voltairiennes, un tel trait de caractère

les meurtriers d'Oreste ; convaincu par les efforts qu'on fait pour les sauver, qu'Oreste est en sa puissance, il le fait, sans pitié, conduire à la mort avec son ami et ses complices. Une révolution s'opère, un peu arbitraire peut-être, mais qui s'explique par l'amour du peuple d'Argos pour le sang de ses rois, par sa haine contre un usurpateur et un tyran, sur la vraisemblance de laquelle nous étourdis d'ailleurs la vivacité, la chaleur d'un récit imité, avec supériorité, de celui d'Euripide. » H. J. G. Patin, *Études sur les tragiques grecs*, t. II, Paris, Hachette, 1842, p. 249-250.

maternel est récurrent, mais cette pièce aussi dépeint vivement l'amour spontané de la mère pour son fils.

ii) L'amour potentiel de Clytemnestre pour ses filles

Ensuite, nous allons examiner l'amour maternel pour les filles dans *Oreste*. Quand Clytemnestre avoue son souhait à Électre, nous pouvons découvrir tendresse éprouvée par la mère pour sa fille. Clytemnestre essaye de convaincre Électre d'assouplir son caractère inflexible qui continue à haïr Égisthe :

Apprenez d'une sœur [Iphise] comme il faut s'affliger,
Comme on cède au destin quand on veut le changer.
Je voudrais dans le sein de ma famille entière,
Finir un jour en paix ma fatale carrière.
Mais si vous vous hâtez, si vos soins imprudents
Appellent en ces lieux Oreste avant le temps,
Si d'Égist[h]e jamais il affronte la vue,
Vous hasardez sa vie et vous être perdue.
(*Oreste, OC*, t. 31A, I, 3, v. 223-230 ; nous soulignons).

Aussi révoltante que soit l'attitude de sa fille, elle est toujours sa fille bien-aimée pour Clytemnestre. De même, Iphise et Oreste aussi sont les enfants chéris aux yeux de leur mère. Et son souhait unique est qu'elle vive heureuse avec ses enfants et puisse rendre calmement son dernier soupir dans leurs bras. Ainsi, comme le cas de la déclaration de la punition d'Oreste, quand Égisthe a décidé d'exécuter les deux filles de Clytemnestre, la mère le retient d'exécuter son cruel dessein :

Électre enfin soumise et prête à te servir,
Iphise à tes genoux, rien ne peut te flétrir !
Va, de tes cruautés je fus assez complice,
Je t'ai fait en ces lieux un trop grand sacrifice ;
Faut-il pour t'affermir dans ce funeste rang
T'abandonner encor le plus pur de mon sang.
(V, 3, v. 107-108).

Ces filles n'ont commis aucun crime qui justifie leur mort. De plus, si les filles de Clytemnestre passent ensemble leur vie à Mycènes, leur existence ne porte aucune atteinte à Égisthe. La résistance acharnée de Clytemnestre fait ressortir l'amour de la mère pour ses filles.

De même, dans cette pièce il est possible de trouver non seulement la tendresse maternelle de Clytemnestre, mais aussi l'amour d'Électre pour sa mère. Ce que nous

devons remarquer dans *Oreste*, tragédie sur la vengeance, c'est que la personne à punir par Oreste n'est pas Clytemnestre, mais Égisthe seul. En réalité, dans l'*Électre* de Longepierre comme dans celle de Crébillon, Oreste et Électre n'ont pas l'intention de punir Clytemnestre, mais son amant. Ainsi, Voltaire adopte le plan de ces deux pièces. Cependant, chez Longepierre la scène où Électre blâme son frère de parricide n'existe pas (Longepierre, *Électre*, V, 7). De même, bien que chez Crébillon on ne trouve pas non plus de scène où Électre condamne son frère d'avoir commis un parricide, après qu'Oreste a frappé Clytemnestre, Électre dit ainsi à son frère tourmenté par le remords : « Ah mon frère ! calmez cette aveugle fureur [de se frapper] : / N'ai-je donc pas assez de ma propre douleur ? / Voulez-vous me donner la mort, mon cher Oreste ? » (P. J. Crébillon, *Électre*, V, 9, v. 1635-1637). Chez ce vieil auteur, l'amour fraternel a la priorité sur celui des enfants pour leur mère. Cependant, chez Voltaire l'amour de la fille pour la mère est mis en avant. D'abord, Électre entend Clytemnestre crier, mais la sœur d'Oreste ne pense pas que sa mère ait été frappée par son frère. Électre croit qu'il a blessé Égisthe seul. Et elle encourage Oreste : « Il frappe Égist[h]e. Achève, et sois inexorable ; / Venge-nous, venge-la ; tranche un nœud si coupable ; / Immoles entre ses bras cet infâme assassin. / Frappe, dis-je. » (Voltaire, *Oreste*, OC, t. 31A, V, 8, v. 261-264 ; nous soulignons). Dans cette scène, Électre exhorte Oreste à assassiner le tyran seul coupable, c'est-à-dire qu'elle n'a aucune intention de faire tuer sa mère par son frère. Avant tout, la sœur d'Oreste considère que c'est Égisthe qui a rendu Clytemnestre coupable. Ainsi, aux yeux d'Électre sa mère demeure innocente. Voltaire souligne l'amour de la fille pour la mère par ce sentiment filial fort. Et enfin Électre apprend que c'était Clytemnestre qui a été poignardée par Oreste. Sa sœur s'écrie malgré elle : « Ah, trop malheureux frère ! / Quel forfait a puni les forfaits de ma mère ! / Jour à jamais affreux ! » (v. 265-267 ; nous soulignons). Il n'était pas nécessaire que son frère poignarde leur mère. Électre blâme donc ce crime de son frère : « Qu'avez-vous fait, cruel ? » (V, 9, v. 271 ; nous soulignons). Électre ne peut pas croire qu'Oreste ait tué une personne du même sang qu'eux. Elle continue : « Quoi ! de la main d'un fils ! quoi, par ce coup funeste, / Vous ?... » (v. 273-274 ; nous soulignons). Voltaire avance l'amour naturel d'Électre pour Clytemnestre.

Cette différence entre notre poète et les deux autres auteurs manifeste un désir d'inspirer plus de pitié pour la mère. Il s'explique :

Mais il [Voltaire] n'a pas voulu représenter Électre étendant sa vengeance sur sa propre mère, se chargeant d'abord du soin de se défaire de Clytemnestre, ensuite excitant son frère à cette action détestable et conduisant sa main dans le sein maternel. Il les a rendus plus respectueux pour celle qui leur a donné la naissance, et il a même semé dans le rôle d'Électre, tantôt des sentiments de tendresse et de respect, et tantôt des emportements selon qu'elle a plus ou moins d'espérance. (Dissertation sur les Électre, OC, t. 31A, p. 593 ; nous soulignons).

Voltaire prend garde de ne pas transformer le sentiment d'Électre en sa haine qui presse Oreste de punir leur mère. En outre, à propos de ce matricide, notre auteur explique concrètement la façon d'inspirer la pitié et la crainte :

Oreste est certainement plus à plaindre dans l'auteur français que dans l'athénien, et la divinité y est plus ménagée. Elle y punit un crime par un crime ; mais elle punit avec raison Oreste qui a désobéi. C'est cette désobéissance qui forme précisément ce qu'il y a de plus touchant dans la pièce. Il n'est parricide que pour avoir trop écouté avec sa sœur la voix de la nature ; il n'est malheureux que pour avoir été tendre ; il inspire ainsi la compassion et la terreur. (p. 604 ; nous soulignons).

Le crime d'Oreste puni par le dieu est la révélation de son identité à Électre. Il lui avoue ainsi : « Le ciel menace en vain, la nature l'emporte, / Un dieu me retenait, mais Électre est plus forte. » (*Oreste*, OC, t. 31A, IV, 5, v. 173-174). Comme Crébillon Voltaire fait ressortir l'amour fraternel et cherche à inspirer de la frayeur et de la compassion au cœur par un sentiment puissant d'attachement à la famille. À la fin, notre auteur se vante d'avoir inspiré ingénieusement ces deux émotions au cœur du public : « il [Voltaire] les inspire épurées et dignes de toute la majesté du poème dramatique ; ce n'est point ici une crainte ridicule qui diminue la fermeté de l'âme, ce n'est point une compassion mal entendue fondée sur l'amour le plus étrange et le plus déplacé, qui serait aussi absurde qu'injuste. » (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 604-605). En méprisant comme d'habitude la même tragédie de Crébillon, Voltaire fait des différences : entre la vraie terreur et la fausse terreur ; entre la vraie pitié et la fausse pitié. Nous comprenons ainsi que dans cette pièce notre auteur attache de l'importance à l'amour familial, certain qu'il est que son inscription dans la famille suscitera l'émotion chez les spectateurs.

c) La compréhension de la mère sévère à l'égard de sa fille

Enfin, nous considérerons les relations entre la mère et la fille dans *Olympie*. La mère Statira qui croyait avoir perdu une fille, reconnaît Olympie comme sa propre fille ; mais au contraire de l'attente et d'espoir, cette reconnaissance les fait précisément tomber dans le malheur¹. Quand Statira a reconnu qu'une jeune fille inconnue était la sienne propre, la mère exprime à Olympie son sentiment : « Non, je bénis les dieux trop longtemps courroucés. / Je sens trop la nature et l'excès de ma joie ; / Mais le ciel me ravit le bonheur qu'il m'envoie : / Il te donne à Cassandre ! » (*Olympie, OC*, t. 52, II, 4, v. 244-247 ; nous soulignons). Statira est très satisfaite d'avoir pu retrouver sa fille bien-aimée, alors qu'elle avait renoncé à son existence. Cependant, en même temps, la mère est tourmentée par la douleur provoquée par la décision de sa fille de se marier avec Cassandre, roi de Macédoine, qu'effectivement Olympie aime sincèrement. Pour Statira l'affaire est odieuse, parce que cet homme est celui qui a assassiné Alexandre le Grand, époux de Statira et père d'Olympie. Aussi, lui raconte-t-elle l'action cruelle de Cassandre pour la dissuader de sa décision :

D'Alexandre ton père il est l'empoisonneur.
Au sein de Statira dont tu tiens la naissance,
Dans ce sein malheureux qui nourrit ton enfance,
Que tu viens d'embrasser pour la première fois,
Il plonge le couteau dont il frappa les rois.
Il me poursuit enfin jusqu'au temple d'Éphèse ;
Il y brave les dieux, et feint qu'il les apaise ;
À mes bras maternels il ose te ravir ;
Et tu peux demander si je dois le haïr !

(II, 4, v. 256-264 ; nous soulignons).

Cet assassin du grand roi de Macédoine a enlevé à la mère cette même fille à sa naissance. Le ressentiment ne s'est jamais dissipé dans le cœur de la mère.

Toutefois, lorsque Statira a retrouvé Cassandre, il lui avoue qu'il aime Olympie et qu'il se mariera avec elle (*Olympie, OC*, t. 52, III, 3, v. 134-135, 171-172 et 185-186). Après que la mère haineuse a écouté cet aveu de la bouche du coupable, elle épanche

¹ Selon le fait historique, après l'empoisonnement d'Alexandre, Statira aussi est aussitôt tuée par une autre femme du roi. Plutarque raconte : « Il [Alexandre] laissa Roxane enceinte, laquelle, pour cette occasion, était honorée et révérée des Macédoniens, mais elle haïssait extrêmement Statira, pour une jalousie qu'elle avait conçue à l'encontre d'elle, et la trompa moyennant une lettre contrefaite qu'elle lui envoya, comme si Alexandre lui eût mandé qu'elle vînt divers lui ; mais sitôt qu'elle fut arrivée, Roxane la tua, elle et sa sœur, puis en jeta les corps dans un puits ». Plutarque, *op. cit.*, « Vie d'Alexandre-le-Grand », chap. CXXIV, p. 412. H. C. Lancaster pense que la supposition de Voltaire à propos de la réanimation de Statira provienne du roman de La Calprenède. H. C. Lancaster, *French tragedy in the time of Louis XV and Voltaire, 1715-1774*, t. II, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1950, p. 421.

sa souffrance déchirante à sa fille : « Ton cœur répond au mien ; tes chers embrassements, / Tes soupirs enflammés consolent mes tourments ; / Ils sont moins douloureux, puisque tu les partages. / Ma fille est mon asile en ces nouveaux naufrages. / Je peux tout supporter » (III, 4, v. 195-199 ; nous soulignons). L'existence de sa fille lui redonne de l'espoir et de la force pour vivre. Mais à présent tout est perdu. Au reste, tout en sachant que cet amour est coupable, Olympie aussi avoue clairement à sa mère qu'elle aime Cassandre de tout son cœur (III, 6, v. 329-330). La crainte et le ressentiment de Statira atteignent à leur comble :

Dernier de mes moments ! cruelle fille, hélas !
Puisque tu peux l'aimer, tu ne le fuiras pas.
Tu l'aimes ! Tu trahis Alexandre et ta mère !
Grand Dieu ! j'ai vu périr mon époux et mon père ;
Tu m'arrachas ma fille, et ton ordre inhumain
Me la fait retrouver pour mourir de sa main !

(III, 6, v. 331-336).

Les retrouvailles avec sa fille, qui auraient dû être source de grande joie, ont pour résultat de séparer encore une fois Olympie de Statira. Et la séparation s'annonce cette fois éternelle. Finalement, cette déclaration d'amour de la fille conduit sa mère à la résolution de se suicider, mais Statira se confie une dernière fois à sa fille :

Ah ! j'en crois tes vertus ;
Je te plains, Olympie, et ne t'accuse plus.
J'espère en ton devoir, j'espère en ton courage.
Moi-même j'ai pitié d'un amour qui m'outrage.
Tu déchires mon cœur, et tu sais l'attendrir.
Console au moins ta mère en la faisant mourir.
Va, je suis malheureuse, et tu n'es point coupable.

(III, 6, v. 359-365 ; nous soulignons).

Dans cette tragédie aussi, il existe le véritable sentiment d'une mère qui, ne peut haïr sa fille, en dépit d'une indignation et un ressentiment justifiés à son égard. Avant tout, Statira tient compte du sentiment d'Olympie et a de la compassion pour sa fille.

À propos de l'amour maternel à l'égard des enfants, *Ériphyle*, *Méropé*, *Sémiramis* et *L'Orphelin de la Chine* nous présentaient une mère cherchant à sauver la vie du fils. Surtout, dans *Oreste*, l'amour de Clytemnestre pour Oreste est mis au premier rang en comparaison de la même pièce des autres auteurs. De plus, la mère jouée dans *Olympie* est exceptionnelle : dans cette pièce, Statira pardonne la faute de sa fille comme le

pardon de Laius et de César pour le crime de leur fils. Voltaire tente de dessiner la tendresse et la force inaltérable de l'amour maternel dans ces tragédies.

3) Les frères

a) La confiance chez deux frères

Voltaire traite de la relation fraternelle dans *Adélaïde du Guesclin*, *Don Pèdre, roi de Castille* et *Les Pélopidés, ou Atrée et Thyeste*. Nous commencerons par prendre en considération la première pièce représentée pour la première fois en 1734, que Voltaire remaniera quatre fois, *Les Frères ennemis*, *Amélie ou le duc de Foix*, *Alamire* et encore une fois *Adélaïde du Guesclin*¹. En 1751, la pièce des *Frères ennemis* a été recréée et réduite en trois actes pour Frédéric II de Prusse. Mais on n'y trouva pas de rôle de la princesse qui soit présent dans les répliques des différents personnages. Et la pièce originelle connut un échec total, mais la tragédie ressuscitée, rejouée en 1765 par Lekain sous son titre originel, remporta cette fois-ci un vif succès².

Deux frères sont mis en scène dans *Adélaïde* : Vendôme l'aîné conquiert Cambrai et conclut une alliance avec l'Angleterre ; le cadet, Nemours défend la France en servant Charles VI et vient assaillir la ville de son frère pour la cause française. Auprès de Vendôme se trouve Adélaïde que Nemours aime : tous deux s'aiment depuis longtemps ; mais Vendôme lui aussi aime passionnément cette même femme sans en être aimé et a l'intention de se marier avec elle. Cependant, l'aîné ne connaît pas encore le secret des deux amoureux et il aime le cadet de tout son cœur comme un frère irremplaçable. Ainsi, lorsque Vendôme apprend que Nemours vient attaquer Cambrai, il doute de cette information et exprime sa surprise : « Se pourrait-il qu'un

¹ À propos de la série d'*Adélaïde du Guesclin*, nous employons les abréviations et les personnages de chaque pièce correspondent ci-dessous : *Adélaïde du Guesclin* de 1734 [AD34 : Vendôme ; Nemours ; Coucy ; Adélaïde] – *Les Frères ennemis* [FE : Alençon ; Nemours ; Coucy ; (Adélaïde)] – *Amélie ou le duc de Foix* [AM : Foix ; Vamir ; Lisois ; Amélie] – *Alamire* [AL : Consalve ; Pélage ; Arban ; Alamire] – *Adélaïde du Guesclin* de 1765 [AD65 : Vendôme ; Nemours ; Coucy ; Adélaïde], OC, t. 10.

² Voltaire s'explique ironiquement sur cette réussite dans la lettre : « Il restait une copie de cette *Adélaïde* entre les mains des acteurs de Paris ; ils ont ressuscité, sans m'en rien dire, cette défunte tragédie ; ils l'ont représentée telle qu'ils l'avaient donnée en 1734, sans y changer un seul mot, et elle a été accueillie avec beaucoup d'applaudissements : les endroits qui avaient été le plus sifflés, ont été ceux qui ont excité le plus de battements de mains. » Lettre à destinataire inconnu, septembre-octobre 1765, GC, t. VIII, p. 203 [n° 9131 (D12909)]. Cinq ans après, il réitère : « *Adélaïde du Guesclin* fut rebutée dès le premier acte jusqu'au dernier. On s'est avisé, après plus de trente années, de la remettre au théâtre, sans y changer un seul mot, et elle y a eu le succès le plus constant. » (*Les Scythes*, « Préface des éditeurs », M, t. 6, p. 274).

frère élevé dans mon sein, / Pour mieux servir son roi, levât sur moi sa main ; / Lui, qui devrait plutôt, témoin de cette fête, / Partager, augmenter mon bonheur qui s'apprête. » (AD34, I, 3, v. 285-288 : AD65, I, 3, v. 293-296). Vendôme ne peut pas croire que Nemours donne l'assaut à sa ville, à l'encontre de leur amour fraternel. Au contraire, il voudrait se marier avec la bénédiction du frère cadet. Et celui-ci, qui a échoué dans l'occupation de Cambrai, devient enfin prisonnier de son frère. Toutefois, Vendôme ne reproche jamais l'attaque de sa ville à Nemours et il accueille son frère aimablement : « Tu n'es plus que mon frère. Ah, moment plein de charmes ! / Ah, laisse-moi laver ton sang avec mes larmes ! » (AD34 : II, 2, v. 73-74 : AD65, II, 2, v. 69-70 : nous soulignons)¹. Malgré la charge du frère, le vainqueur de Cambrai est content d'avoir pu retrouver le partisan de Charles VI. Le plaisir de Vendôme ne cesse pas et il lui répète : « Le bonheur de te voir me fait tout oublier. / J'eusse aimé contre un autre à montrer mon courage. / Hélas ! que je te plains ! » (AD34, II, 2, v. 80-82 : AD65, II, 2, v. 76-78 : nous soulignons)². Non seulement le frère aîné exprime la joie des retrouvailles, mais aussi il a pitié de son frère cadet devenu captif. Vendôme ne peut pas contrôler ses émotions et finalement il lui manifeste encore une fois sa joie : « Tu vis, je te revois ; et je suis trop heureux ! / Ô ciel, de tous côtés vous remplissez mes vœux ! » (AD34, II, 2, v. 95-96 : AD65, II, 2, v. 87-88). Pour Vendôme, les retrouvailles avec Nemours étaient d'autant plus heureuses qu'il avait toujours rêvé de le retrouver et de recevoir la bénédiction de son frère cadet pour son mariage.

Au contraire du frère aîné, Nemours se plaint de ne pas avoir été tué avant d'avoir été mis au courant du mariage de Vendôme et d'Adélaïde. Il vérifie auprès de Dangeste, son confident, si son frère va bel et bien se marier avec elle. À la suite de la réponse affirmative de l'homme de confiance, Nemours, qui est tombé dans le désespoir, est tourmenté par un sentiment violent de jalousie. Cependant, si violemment qu'il soit désormais jaloux de son frère, Nemours ne parvient pas à le haïr : « Je l'aime, et je me hais ; / Et dans les passions de mon âme éperdue / La voix de la nature est encore entendue » (AD34 et AD65, III, 1, v. 22-24). La puissance de la voix de la nature l'empêche de prendre son rival d'amour en haine. En même temps cette voix lui reproche l'action inhumaine qu'il a entreprise à l'égard de son frère. Ainsi,

¹ Dans *FE*, *AM* et *AL*, ce vers est celui-ci : « Tu n'es plus que mon frère, et mon cœur te pardonne. » (*FE*, II, 4, v. 141 : *AM*, III, 4, v. 133 : *AL*, III, 3, v. 45).

² Dans *AM* et *AL*, le premier vers manque (*AM*, III, 4, v. 141-142 : *AL*, III, 3, v. 53-54).

quand Adélaïde s'est plaint du fait que le lendemain, Charles VI viendrait accomplir la vengeance pour libérer Nemours de ses fers, il lui communique son sentiment pour son frère :

Ne craignez rien pour vous, je craindrai peu mon frère.
Que dis-je, mon appui lui devient nécessaire !
Son captif aujourd'hui, demain son protecteur.
Je saurai de mon roi lui rendre la faveur :
Et, fidèle à la fois aux lois de la nature,
Fidèle à vos bontés, à cette ardeur si pure,
À ces sacrés liens qui m'attachent à vous,
J'attendrai mon bonheur de mon frère et de vous.
(AD34, IV, 2, v. 57-64 ; nous soulignons)¹.

Nemours n'a pas originellement l'intention de blesser son frère, parce qu'il compte que son comportement devienne profitable pour Vendôme et que celui-ci comprenne l'intention du frère. Sur ce point, dans *Alamire* et *Adélaïde du Guesclin* de 1765, la prévenance du frère cadet pour le frère aîné se développe. Pélage et Nemours disent respectivement : « Je suis loin d'exiger d'injustes sacrifices, / Je respecte mon frère, et je ne prétends pas / Conspirer contre lui dans ses propres états » (AL et AD65, IV, 1, v. 18-20 ; nous soulignons). Le respect pour le frère aîné dissuade le frère cadet de l'attaquer. En revanche, lorsque Vendôme a demandé à Adélaïde si elle l'aime ou si elle aime Nemours, elle répond qu'elle aime ce dernier. De là, Il se laisse emporter par sa violente jalousie. Il décide finalement de punir son frère. Mais Adélaïde le supplie de lui pardonner :

[...] sauvez votre frère ;
Ce frère en son enfance avec vous élevé,
Qu'au péril de vos jours vous eussiez conservé,
Qui vous aimait, hélas, qui sans doute vous aime.
Que dis-je ! En ce moment n'en croyez que vous-même ;
Rentrez dans votre cœur ; examinez les traits
Que la main du devoir y grava pour jamais.
(AD34, IV, 7, v. 262-268 ; nous soulignons).

Adélaïde le conjure d'interroger le fond de son cœur en se rappelant leur tendre

¹ D'autres tragédies se déroulent suivant un scénario analogue : « [...] / Je pourrai de son roi lui rendre la faveur. / Protéger mon rival est la gloire où j'aspire. » (AM, IV, 1, v. 41-45) ; « [...] / Son captif aujourd'hui, demain son bienfaiteur, / Je pour[r]ai de son roi lui rendre la faveur. / Il vous aura perdue, il sera trop à plaindre. » (AL, IV, 1, v. 65-69). Dans AD65, ces vers sont réduits en deux seuls : « Ne craignant rien pour vous, je craindrai peu mon frère ; / Et bientôt mon appui lui devient nécessaire. » (AD65, IV, 1, v. 61-62).

enfance. Elle est persuadée que cette voix de la nature est implantée dès la naissance dans le cœur de tout homme, une voix que jamais personne ne peut perdre sa vie durant. Et de nouveau nous examinerons minutieusement le contenu de cette tragédie plus tard, mais à la fin Vendôme pardonnera Nemours et répondra à l'attente d'Adélaïde¹. C'est la victoire de la confiance dans l'amour fraternel.

b) La haine des deux frères

Dans *Don Pèdre*, les deux frères se disputent pour une femme et pour une ville. Don Pèdre est le roi de Castille allié avec l'Angleterre où règne le roi Noire. L'autre frère est Transtamare, un bâtard légitime. Aussi celui-ci entreprend-il de lui enlever Léonore, épouse de Don Pèdre, ainsi que l'autorité sur la Castille avec l'aide du Guesclin, illustre général de l'armée française. Ces deux frères possèdent tous les deux un caractère farouche, mais le bâtard est plus fougueux que son frère. Don Pèdre est à la fin assassiné atrocement par Transtamare. Cependant, dans cette tragédie l'importance de l'amour fraternel est soulignée. Léonore dit au frère bâtard qui hait continuellement son frère : « Puisse enfin la nature à tous deux s'expliquer ! / Elle parle par moi, Seigneur, je vous conjure / De ne point faire au roi cette nouvelle injure » (*Don Pèdre, OC*, t. 52, I, 2, v. 160-162 ; nous soulignons). Elle l'implore d'écouter la voix de la nature qui lui fait chérir son frère. En dépit du souhait de cette femme, quand les deux frères se sont rencontrés, ils tirent l'épée en présence de leur amante. Cette fois-ci elle les blâme de leur comportement forcené :

Arrêtez, inhumains ! Cessez barbares frères...
Cieux toujours offensés ! destins toujours contraires !
Verrai-je en tous les temps ces deux infortunés
Prêts à souiller leurs mains du sang dont ils sont nés !
N'entendront-ils jamais la voix de la nature ?

(II, 3, v. 123-127 ; nous soulignons).

Léonore veut leur faire comprendre la force de la voix naturelle. Et lorsque Don Pèdre a été blessé dans la bataille, du Guesclin accourt auprès du roi de Castille pour arrêter une hémorragie. Bien qu'ennemis, ce général français se montre humain. Néanmoins,

¹ H. C. Lancaster prête attention à la fin d'Adélaïde du Guesclin : « There is, especially in the final form of the tragedy, marked progress in Vendôme's attitude towards his brother and in that of Adélaïde in regard to Vendôme. The scenes become more and more intense as the plot evolves. » H. C. Lancaster, *French tragedy in the time of Louis XV and Voltaire, 1715-1774*, t. I, *op. cit.*, p. 186.

pendant que du Guesclin soigne les blessures du Don Pèdre avec assiduité, Transtamare donne à son frère le coup mortel et foule son corps à ses pieds (V, 2, v. 93-106 [Mendose]). Du Guesclin ne peut jamais pardonner à Transtamare ce comportement inhumain vis-à-vis de son frère. Ainsi, cet illustre général français le lui reproche violemment :

Enfin, vous régnerez, barbare, que vous êtes,
Vous jouirez en paix des horreurs que vous faites ;
Vous aurez des flatteurs à vous plaire assidus,
Des suppôts du mensonge à vos ordres vendus,
Qui tous dissimulant une action si noire,
Se déshonoreront pour sauver votre gloire :
Moi, qui n'ai jamais su ni feindre, ni plier,
Je vous dégrade ici du rang de chevalier.

(V, 4, v. 159-166).

Du Guesclin est convaincu que les hommes qui ont des comportements inhumains et infâmes, ont pour conséquence d'attirer les semblables. Cet homme cruel ne peut se targuer du nom de « chevalier », qui implique d'attacher de l'importance aux convenances et à la générosité. En réalité, du Guesclin est envahi par l'envie de châtier Transtamare tout de suite sur les lieux mêmes, mais il ne peut pas le punir arbitrairement sans ordre du roi français. Et le héros de la France exprime clairement au fratricide impitoyable ses émotions remplies d'indignation :

Je retourne à Paris faire rougir mon maître
Qui vous a protégé ne pouvant vous connaître,
Et je vous punirais, si j'osais prévenir
Les ordres de mon roi qu'il me faut obéir,
Si je pouvais agir par ma propre conduite ;
Si je livrais mon cœur au courroux qui l'irrite.

(V, 4, v. 171-176).

Du Guesclin se met tellement en colère que s'il infligeait une peine à Transtamare, il n'en serait pas satisfait. Mais grâce aux émotions justes de ce général vertueux contre le frère féroce, cette tragédie insiste sur l'importance de l'amour fraternel.

Les Pélopidés traitent de l'histoire d'Atrée et de Thyeste. À propos de cette pièce, Crébillon l'a déjà composée en 1707, puis Voltaire aussi en 1771. M. Mat-Hasquin mentionne les sources de la tragédie voltairienne :

Voltaire s'inspire, sans le dire, du *Thyeste* de Sénèque « plat déclamateur » et de l'*Atrée et Thyeste* de Crébillon, « plat barbare »

[...] : il appelait d'ailleurs ses *Pélopides* les « cinq anti-Crébillon ». Il semble pourtant à peu près certain que ce sont les seules sources de Voltaire. Les quelques éléments mythologiques qui apparaissent dans sa pièce (les crimes des Pélopidés, l'amour d'Ærope et de Thyeste, le soleil reculant devant le festin préparé par Atrée) étaient d'ailleurs des lieux communs que pouvait connaître un ancien élève des jésuites : ils figuraient dans le *Thyeste* latin et Crébillon avait fait allusion aux deux premières. Il n'est pas exclu non plus que Voltaire se soit souvenu d'Ovide. (M. Mat-Hasquin, p. 71).

Pour la composition des *Pélopides*, Voltaire a consulté à la fois l'ouvrage de Sénèque et celui d'Ovide que notre poète a appris à Louis-le-Grand à cette époque-là. Au reste, M. Mat-Hasquin adopte le *Théâtre des Grecs* de Brumoy aussi comme la source pour la tragédie voltairienne (p. 71 [n. 32]). Mais si nous considérons que Voltaire critiquait plusieurs fois l'*Atrée et Thyeste* de Crébillon jusqu'ici, il est évident que notre auteur a créé comme d'habitude *Les Pélopides* aussi dans le but d'entrer en opposition avec le vieil auteur français. Voltaire parle à une amie : « Je supplie instamment Monsieur d'Argental de vouloir bien me renvoyer les cinq anti-Crébillon¹. » Ainsi, bien qu'il soit convenable que nous examinions la différence de la supposition entre ces deux pièces, avant cette comparaison, au commencement nous voulons résumer la mythologie originelle concernant les deux frères ennemis. Puis, nous comparerons le mythe avec la pièce de Crébillon et enfin nous vérifierons la différence entre celle de Voltaire et ces deux sources. Ces comparaisons nous seront utiles, parce que nous mettrons en parallèle notre auteur et son rival plus tard. Dans le mythe originel, deux frères se querellent à propos de la succession royale de Mycènes. Comme preuve de la succession légitime à la couronne, Thyeste pose la condition que soit élu roi celui qui possède la Toison d'or : Atrée la conservait enfermée dans un coffre ; convaincu de sa victoire, il accepte donc cette proposition. Cependant, ce trésor lui avait déjà été enlevé et avait été donné secrètement à Thyeste par Aéropé, épouse d'Atrée et amante de son frère : mais quoique Thyeste ait été élu roi de Mycènes, il a été banni de ce royaume ; car Atrée a pu prétendre à la succession au trône avec l'aide de Zeus et d'Hermès. Et après l'expatriation de Thyeste, le roi de Mycènes apprend la perfidie qui eut lieu entre Aéropé et son frère. Atrée dévoré du feu d'une haine aussi violente qu'inflexible, invite Thyeste à Mycènes pour se venger de l'insulte, sous le faux prétexte d'une

¹ Lettre à la comtesse d'Argental, 3 janvier 1771, *GC*, t. X, p. 567 [n° 12185 (D16935)]. De plus, Voltaire mentionne ironiquement cette pièce de son rival en nommant Sénèque aussi ; « Je ne vous dirai point que Sénèque fut un plat déclamateur, et que Joliot [*sic*] de Crébillon fut un plat Barbare. » Lettre au comte d'Argental, 6 février 1771, *GC*, t. X, p. 609 [n° 12241 (D17005)].

réconciliation. À la fin, le vengeur féroce assassine les enfants de son frère et lui fait manger leurs corps¹.

Chez Crébillon, il y a cinq grandes différences par rapport au schéma mythique originel. D'abord, Crébillon suppose qu'Atrée est le roi d'Argos et Thyeste celui de Mycènes. En second, le frère cadet enlève Aérope au frère aîné au milieu de la cérémonie de mariage. Troisièmement, le roi d'Argos élève Plisthène qui est supposé être fils d'Atrée, mais qui fut en réalité engendré de l'union amoureuse entre Aéropé et Thyeste. La quatrième différence est que Plisthène aime Théodamie, la fille de Thyeste, dont il ne connaît pas l'identité ; ainsi ils se trouvent à cause de cette méconnaissance dans une situation critique d'inceste. La dernière différence est que le vaisseau de Thyeste et de sa fille a fait le naufrage ; le pays où ils se sont échoués était par hasard celui d'Atrée ; ils se cachent donc pour n'être pas trouvés par le roi d'Argos. Chez Voltaire, bien que la scène se déroule à Argos, ces deux frères ne deviennent pas encore respectivement les rois d'Argos et de Mycènes. À propos de l'aventure amoureuse entre Thyeste et Aéropé, comme Crébillon, il l'enlève à Atrée le jour de ses noces ; mais les deux frères habitent dans le même pays² ; c'est-à-dire que Voltaire suppose une situation où, après que Thyeste a souillé l'hymen d'Atrée, le frère cadet n'aurait pas été banni d'Argos par son frère aîné. Avant tout, dans la tragédie de notre auteur, Aéropé entre en scène³ ; un an après l'antagonisme fraternel, elle se rend auprès d'Hippodamie, mère d'Atrée et de Thyeste ; car leur amante veut se cacher dans le temple de la mère des deux frères pour ne pas les revoir ; en même temps Aéropé s'inquiète continuellement du fils qui est né entre elle et Thyeste. De même, Hippodamie se lamente sur la tirailleurie de ses fils du début jusqu'à la fin, tandis qu'elle est consolée par Polémon, archonte d'Argos et ancien gouverneur des deux

¹ Au propos de l'histoire de l'antagonisme sanglant entre Atrée et Thyeste, voir Apollodore d'Athènes, *La Bibliothèque d'Apollodore*, éd. et trad. J.-C. Carrière et B. Massonie, Besançon et Paris, Université de Besançon Paris : Diffusé par Les Belles Lettres, coll. « Lire les polythéismes », 1991, « Épitomé (du Vatican) 2 ; 10-13 », p. 126-127 et Hygin, *Fables*, éd. et trad. J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, chap. LXXXVII, « Égisthe » et LXXXVIII « Atrée », p. 70-71. De même, dans l'*Électre* d'Euripide, le chœur raconte l'histoire d'Atrée et Thyeste (Euripide, *Électre*, v. 699-746).

² M. Mat-Hasquin émet son idée sur la falsification mythologique de notre auteur : « Voltaire n'hésite pas à escamoter certains éléments de la légende qui pourraient desservir ses héros et insiste au contraire sur leur innocence [de Thyeste et d'Aéropé]. Il passe sous silence le vol du bélier à la toison d'or, signe de la loyauté, qui mit le feu aux poudres, d'abord parce que ce détail pouvait paraître trop mythologique, trop merveilleux, ensuite parce que la tragédie de Voltaire se voulait passionnelle et apolitique, enfin parce que cet épisode faisait de Thyeste et d'Érope, sa complice, de vulgaires voleurs peu dignes de la pitié d'un spectateur délicat. » (M. Mat-Hasquin, p. 167).

³ Dans la tragédie de Crébillon, Aéropé est « Ærope », mais dans celle de Voltaire « Érope ».

frères. Ce sont les différences parmi Voltaire, Crébillon et la mythologie grecque. Alors, nous allons examiner la tragédie de notre auteur.

Dans *Les Pélopidés* aussi, comme dans *Don Pèdre*, l'importance de l'amour fraternel est soulignée par Hippodamie et Polémon. Elle déplore sa situation malheureuse : « Et moi dans ce saint temple où je suis retirée, / Dans les pleurs, dans les cris, de terreur dévorée, / Tremblante pour eux tous, je tends ces faibles bras / À des dieux irrités qui ne m'écoutent pas. » (*Les Pélopidés*, OC, t. 72, I, 1, v. 27-30). Quoique les déités n'aient pas délivré Hippodamie de son malheur jusqu'ici, elle ne compte plus que sur le ciel pour venir à bout de l'antagonisme de ses enfants. Cependant, Polémon cherche toujours à calmer l'affliction incessante de cette mère et à assoupir la haine implacable des deux frères. Afin de mettre un terme à leur divergence, cet ancien gouverneur suggère à leur mère :

Le Sénat me seconde ; on propose un partage
Des États que Pélops reçut pour héritage ;
Thyeste dans Mycène[s], et son frère en ces lieux,
[...]
On rendra dès ce jour Érope à son époux.
On rétablit des lois le sacré caractère,
Vos deux fils régneront en révérant leur mère.

(I, 1, v. 39-48).

Polémon propose à Hippodamie qu'Atrée règne à Argos et Thyeste à Mycènes, pour que leurs cœurs s'apaisent en les séparant et en rendant Aéropé à l'époux originel. Malgré le conseil de Polémon, Hippodamie ne peut pas avoir l'espoir que Atrée et Thyeste se réconcilient. Ainsi, le conseiller l'encourage encore une fois en lui rapportant les mouvements des sénateurs :

Le Sénat me consulte, et nos tristes provinces
Ont payé trop longtemps les fautes de leurs princes :
Il est temps que leur sang cesse enfin de couler.
Les pères de l'État vont bientôt s'assembler.
Ma faible voix du moins, jointe à ce sang qui crie,
Autant que pour mes rois sera pour ma patrie.

(I, 1, v. 91-96).

C'est maintenant que doit s'achever la querelle entre les deux frères ennemis. Cette fin peut sauver du malheur non seulement les frères ennemis, mais aussi Argos.

Et lorsque Polémon a retrouvé Thyeste, l'archonte lui indique le résultat désastreux et nuisible que causera sa coupable obstination dans cet amour perfide :

Souffrez encore un mot : si vous persévériez,
Poussé par le torrent de vos inimitiés,
Ou plutôt par les feux d'un amour adultère,
À refuser encore Érope à votre frère,
Craignez que le parti que vous avez gagné
Ne tourne contre vous son courage indigné.
Vous pourriez pour tout prix d'une imprudence vaine,
Abandonné d'Argos être exclu de Mycène[s].

(*Les Pélopidés*, OC, t. 72, II, 2, v. 95-102).

Le gouverneur lui conseille de renoncer à cette passion injuste et de rendre à son frère sa femme. Si Thyeste continue aussi dorénavant à maintenir le statu quo, il sera abandonné d'Argos ainsi que de Mycènes et sera isolé sans personne sur qui compter. Cependant, ce frère s'obstine à conserver Aéropé. Encore une fois, Polémon lui recommande de la rendre à Atrée, mais il rejette catégoriquement ce conseil avisé (II, 6, v. 223). À ce refus, son gouverneur lui confie honnêtement son sentiment :

Mon amitié pour vous, qui se lasse et s'irrite,
Plaignait votre jeunesse imprudente et séduite ;
Je vous tins lieu de père : et ce père offensé
Ne voit qu'avec horreur un amour insensé.
Je sers Atrée et vous, mais l'État davantage.

(II, 6, v. 225-229).

Polémon tâche de raisonner Thyeste par le rappel de l'amour de père qu'il a été pour lui et qui l'a élevé comme son propre fils. Le renoncement à l'amour infidèle mettra un terme à la lutte qui ensanglante les deux frères. En même temps, à leur réconciliation s'ajoutera le bienfait qu'en retirera l'État aussi. Malgré cette tentative de persuasion, jusqu'à la fin ce ravisseur ne renoncera pas à sa passion pour Érope (II, 7, v. et 243-244 ; IV, 1, v. 27-30 et 41-44 ; V, 1, v. 1-4 et 14-16 ; 3, v. 112-115).

Par ailleurs, Hippodamie apprend le geste méritoire de Polémon qui a persuadé Atrée d'abandonner les armes contre Thyeste et de conclure un traité de paix avec le ravisseur. À cette bonne nouvelle, la mère des deux frères ennemis est très satisfaite de la fin de leur antagonisme et manifeste sa joie au peuple :

J'ai vu s'éteindre enfin les flambeaux de la haine,
Dans ma triste maison si longtemps allumés ;
J'ai vu mes chers enfants paisibles, désarmés,
Dans ce parvis du temple étouffant leur querelle,
Commencer dans mes bras leur concorde éternelle.
Vous en serez témoins, vous, peuples réunis :
Prêtres qui m'écoutez, Dieux longtemps ennemis,

Vous en serez garants. Ma débile paupière
Peut sans criante à la fin s'ouvrir à la lumière.
J'attendrai dans la paix un fortuné trépas.
Mes derniers jours sont beaux... je ne l'espérais pas.
(*Les Pélopidés, OC, t. 72, III, 1, v. 6-16*).

Enfin, arrive le jour où un terme est mis à cette haine trop longtemps enracinée. Pour cette mère des deux fils, son plaisir est d'autant plus grand qu'il y avait peu de possibilité de réconciliation entre les frères. Cependant, en fait Atrée persiste à ressentir une jalousie violente contre son frère. Ainsi, cette paix avec Thyeste n'était que le faux-semblant. Le frère aîné l'avoue à Polémon : « On récompense en lui le crime qui m'outrage » (III, 2, v. 86). Il ne pourra jamais pardonner à Thyeste de lui avoir enlevé Aéropé qui aurait dû devenir son épouse. Le gouverneur lui fait immédiatement entendre raison : « Vous n'êtes point placé sur un trône d'Asie, / Ce siège de l'orgueil et de la jalousie, / Appuyé sur la crainte et sur la cruauté, / Et du sang le plus proche en tout temps cimenté. » (v. 89-92 ; nous soulignons). En faisant mention de la lutte aussi atroce qu'ensanglantée dans la famille des rois asiatiques, Polémon accentue l'importance de l'amour fraternel gravé dans le cœur de chacun des frères. Cependant, sans prêter l'oreille aux remontrances du conseiller, Atrée l'interrompt :

Polémon, c'est assez, je conçois vos raisons ;
Je n'avais pas besoin de ces nobles leçons ;
Vous n'avez point perdu le grand talent d'instruire.
Vos soins dans ma jeunesse ont daigné me conduire ;
Je dois m'en souvenir, mais il est d'autres temps :
Le ciel ouvre à mes pas des sentiers différents.
Je vous ai dû beaucoup, je le sais ; mais peut-être
Oubliez-vous trop tôt que je suis votre maître.

(III, 2, v. 99-106).

Atrée ne peut pas en conscience accepter le conseil de cet ancien gouverneur, parce qu'il doute qu'Aéropé veuille effectivement revenir auprès de lui, alors même qu'il a déjà été convenu que Thyeste la lui remette. Éprouvant de la suspicion sur les sentiments amoureux d'Aéropé, Atrée souhaite de la revoir quand même (III, 4, v. 185-198). Comme prévu, il apprend directement de la bouche d'Érope que Thyeste est son époux et qu'ils ont un fils, fruit de leur mariage (IV, 5, v. 191-192). À l'écoute de cette vérité aussi abominable qu'outrageante, Atrée prend enfin une décision ferme en s'écriant dans un acharnement violent :

Le voilà, cet enfant, ce rejeton du crime...
 Je le tiens : les enfers m'ont livré ma victime ;
 Je tiens ce glaive affreux sous qui tomba Pélops.
 Il te frappe, il t'égorge, il t'étale en lambeaux,
 Il fait rentrer ton sang au gré de ma furie
 Dans le coupable sang qui t'a donné la vie.
 Le festin de Tantale est préparé pour eux,
 Les poisons de Médée en sont les mets affreux.
 Tout tombe autour de moi par cent morts différentes.
 Je me plais aux accents de leurs voix expirantes ;
 Je savoure le sang dont j'étais affamé.
 Thyeste, Érope, ingrats ! tremblez d'avoir aimé.

(IV, 6, v. 261-272).

La trahison de son amante et l'insulte de son frère lui sont intolérables. Et chez Voltaire, Atrée prend tout de suite le parti de sacrifier l'enfant avec ses parents infidèles, plutôt que de bannir son frère. Il dissimule son entreprise dans son cœur et ordonne à Idas, son officier, d'aller annoncer au couple ennemi l'invitation à un festin. Le subordonné transmet le message de son maître à Thyeste et à Aéropé :

Il doit lui-même, en ce jour solennel,
 Commencer sous vos yeux ces heureux sacrifices,
 Immoler la victime, en offrir les prémices ;
 Les goûter avec vous, tandis que dans ces lieux,
 Pour confirmer la paix jurée au nom des dieux,
 Je dois faire apporter la coupe de ses pères,
 Ce gage auguste et saint de vos serments sincères.
 C'est à Thyeste, à vous, de venir commencer
 La fête qu'il ordonne et qu'il fait annoncer.

(V, 3, v. 96-104).

Dans la tragédie voltairienne, Aéropé et Thyeste sont assassinés, mais après ce meurtre, Hippodamie condamne violemment la conduite inhumaine d'Atrée : « Fureurs de la vengeance ! / Ciel qui la réservais ! implacable Puissance ! / Monstre que j'ai nourri, monstre de cruauté, / Achève, ouvre ce sein, ces flancs qui t'ont porté. » (V, 4, v. 157-160). Dans ce cri lancinant de la mère d'un tel fils aussi implacable qu'inhumain, est mise en valeur l'importance de l'amour fraternel.

Au terme de notre examen de l'amour fraternel dans les tragédies de Voltaire, nous relevons deux points communs qui s'en dégagent. Le premier concerne l'intrigue : elle met en scène deux frères qui se querellent pour une même femme : l'héroïne éponyme entre Vendôme et Nemours dans *Adélaïde* ; Léonore entre le héros éponyme

et Transtamare dans *Don Pèdre* ; Aéropé entre Atrée et Thyeste dans *Les Pélopidés*. Le second, c'est l'importance donnée à l'amour fraternel. Cependant, ces tragédies possèdent deux manières d'exprimer la tendresse fraternelle. Dans la série d'*Adélaïde*, Nemours s'est révolté contre Vendôme, mais le plaisir d'avoir pu retrouver son frère l'incite à lui pardonner sa trahison : de même, malgré l'insurrection fomentée contre Vendôme, Nemours ressent aussi l'amour fraternel dans son arrière-fond : dans cette pièce, chacun des deux frères éprouve de l'amour pour son frère, soit que l'un se confie directement à l'autre, ou que l'un des frères s'en remette à quelqu'un. En revanche, *Les Pélopidés* et *Don Pèdre* peignent le malheur des deux frères, mais l'importance de l'amour fraternel en ressort grandie par le biais des personnages qui les entourent, surtout si un des frères commet un fratricide malgré les conseils qui lui sont prodigués.

CHAPITRE III

La nature humaine et l'empirisme

Nous avons confirmé la puissance de la voix naturelle dans le cadre de la famille chez Voltaire. C'est-à-dire que cette voix est le signe qui exprime la confiance pour l'amour familial. À ce propos, I. Degauque considère aussi que le trait caractéristique de la tragédie voltairienne réside dans la reconnaissance de la puissance invisible du lien de parenté :

[...] ressort l'idée forte du « cri du sang », de la secrète intuition des liens de filiation, confirmée ensuite par des preuves tangibles, à laquelle Voltaire se montrera attaché durant toute sa carrière d'auteur dramatique. L'autre point essentiel qui s'en dégage est le goût prononcé de Voltaire pour l'intensité émotionnelle que procurent au plus haut point les scènes de reconnaissance émaillant son œuvre tragique. (I. Degauque, p. 312).

Certes le patriarche de Ferney employait le « cri du sang » pour cette reconnaissance dans presque toutes ses tragédies¹. Mais, en réalité faisait-il absolument confiance à cette voix ? Si nous regardons ses pièces tragiques, nous pourrions trouver des paroles de personnages qui nient la force de la nature dans le cadre de leur configuration familiale. Il en est ainsi parce que le comportement caractéristique est déterminé dans une large part par l'environnement. Une telle idée relève de l'empirisme. De plus, une telle conception est empruntée du domaine de la nature et transposée dans le cadre de la famille de façon à s'appliquer aussi au naturel des hommes. Cependant, Voltaire soutenait à la fois l'empirisme et la confiance dans la bonté de la nature humaine.

¹ I. Degauque rend compte des critiques des parodistes contre la reconnaissance répétée plusieurs fois chez Voltaire : « Aussi les parodistes mettent-ils en avant le manque de renouvellement du dramaturge lorsqu'il compose les moments préférés de ses tragédies : intuition secrète, retrouvailles lourdement réparées par un "je ne sais qu'est-ce", reconnaissance de signes distinctifs qui confirme la première impression, hauts cris lorsque le voile se déchire, autant de moments-clés que les parodistes relèvent impitoyablement comme éculés. L'appréciation de la qualité pathétique de la scène par ceux qui en sont les protagonistes achève de souligner à quel point de telles scènes n'émeuvent plus par leur absence de nouveauté. » (I. Degauque, p. 335) ; « la comparaison entre elles des scènes de reconnaissance sur lesquelles Voltaire fait reposer les effets les plus frappants de *Zaïre*, *Alzire*, *Mahomet* ou *Mérope*, fait apparaître la répétition, obsessionnelle, d'une même configuration dramatique. Les parodistes interprètent ces variations incessantes autour d'un même thème comme la preuve d'un manque certain de renouvellement que seule pourrait masquer l'émotion ressentie à la représentation : la commotion dissipée, le spectateur ne trouverait plus alors qu'une ou deux recettes éculées. » (p. 366).

Autrement dit, l'empirisme entre précisément en contradiction avec le naturel des hommes, parce que la bonté humaine est universelle et qu'elle risque de perdre sa signification. Ainsi, nous voulons tenter de démêler ce désaccord qui doit être constaté dans les relations ayant cours entre la nature humaine et l'empirisme. Nous examinerons d'abord les paroles des personnages convaincus de la pertinence de l'empirisme.

En réalité, selon le principe élaboré par les philosophes anglais, il est devenu philosophiquement indéniable que les hommes se dénaturent selon l'environnement où ils vivent. Cette idée, Voltaire devait à son observation profonde du comportement humain, mais J. H. Brumfitt relève son manque d'esprit d'observation : « Nor was he [...] a great historical artist, for his histories, like his plays and *contes*, lack insight into human nature, and his style has neither the polish nor the sonority of that of Gibbon¹. » J. H. Brumfitt se moque de la perspicacité de Voltaire sur la nature humaine dans presque tous ses ouvrages sans distinction de genre. Toutefois, notre poète, tout en étant partisan de l'empirisme, continuait à dépeindre la bonté naturelle de l'espèce humaine. Dans ses pièces, il exprimera cette idée par les regards d'autrui, de ceux qui côtoient les personnages principaux. Si cruels et injustes que soient les protagonistes, les « yeux d'autrui » restent confiants en la bonté profonde de la nature chez les malfaiteurs. Ces jugements nous aideront à préciser la foi de notre auteur en la bonté de la nature humaine. Nous étudierons ensuite cette pensée du point de vue des regards d'autrui pour confirmer cette affirmation.

Mais ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, malgré la confiance d'autrui dans la bonté naturelle de l'homme, il y a beaucoup de cas où le personnage principal commet un crime épouvantable. Cette situation ne bat-elle pas en brèche l'idée de la nature bonne de Voltaire ? Cependant, l'examen de ses tragédies confirme sa foi dans la bonté de la nature humaine. Nous sommes incités à conclure dans ce sens, car le contexte suggère qu'un homme, qui a perpétré un crime, peut se régénérer. Il semble que dans les relations de la régénération des hommes, nous puissions trouver la clef pour démêler la contradiction entre l'empirisme et la nature humaine. Aussi, Voltaire retrouvera-t-il la bonté naturelle de l'homme dans l'amélioration des hommes. Nous

¹ J. H. Brumfitt, *op. cit.*, p. 116-117.

rechercherons enfin quelle composante est indispensable pour se remettre dans le droit chemin et à partir de là, quel élément fondamental se dégagera de la nature humaine.

1. Le caractère formé

1) La négation de l'amour dans la famille

Voltaire dépeint la force du naturel dans la famille par l'évidence de la voix de la nature. Mais en même temps, il met en scène des personnages qui s'opposent à la reconnaissance de cette puissance. Dans *La Mort de César*, Cassius rencontre Brutus qui a appris qu'il était le fils de César et commence à prendre conscience de son crime. Et Cassius, qui a vu son ami s'agiter violemment, lui s'explique :

Mais, dis, sens-tu ce trouble, et ce secret murmure,
Qu'un préjugé vulgaire impute à la nature ?
Un seul mot de César a-t-il éteint dans toi
L'amour de ton pays, ton devoir et ta foi ?
En disant ce secret, ou faux ou véritable,
Et t'avouant pour fils, en est-il moins coupable ?

(*La Mort de César*, OC, t. 8, III, 2, v. 69-74).

L'ami du fils de César ne comprend pas pourquoi cette histoire, que Brutus vient juste d'apprendre, lui inspire tout d'un coup un tel amour filial. Même si c'est la vérité, aucune excuse ne peut atténuer la gravité du crime que César a perpétré jusqu'ici et commettra à l'avenir. Cassius insiste sur ce point en s'adressant à son camarade :

Né dans nos murs sacrés, nourri par Scipion,
Élève de Pompée, adopté par Caton,
Ami de Cassius, que veux-tu davantage ?
Ces titres sont sacrés, tout autre les outrage.
Qu'importe qu'un tyran, vil esclave d'amour,
Ait séduit Servilie, et t'ait donné le jour ?
Laisse là les erreurs, et l'hymen de ta mère ;
Caton forma tes mœurs, Caton seul est ton père ;
Tu lui dois ta vertu, ton âme est toute à lui :
Brise l'indigne nœud que l'on t'offre aujourd'hui.

(III, 2, v. 79-88 ; nous soulignons)¹.

¹ Dans l'*Œdipe* de La Motte, le roi de Thèbes relève la faiblesse du lien dans la famille : « On méconnaît partout l'amour, et la nature. / Plus de liens sacrés et plus de cœurs unis. / Le Frère fuit le Frère ; et le Père, le Fils. / [...] / L'effroi d'un prompt trépas et d'un affreux tourment / Éteint dans tous les cœurs tout autre sentiment. » (La Motte, *Œdipe*, I, 3, v. 60-66).

Cassius pense que dans le cas de sa famille l'influence du naturel soit faible et il ne croit pas à sa puissance. De plus, il trouve qu'on ne peut pas considérer comme vrai que son ami soit le fils de César qui ne l'a pas élevé jusqu'ici, tandis que Caton l'a nourri. Ainsi, si Brutus conçoit de l'amour filial, il devrait le ressentir pour Caton plutôt que pour César.

De même, un exemple de refus de l'influence du naturel dans la famille peut être trouvé dans *Mahomet*. Au début, tout en doutant de la force du sang, le prophète tâche de cacher à Seïde et à Palmire que Zopire est leur père véritable. Il avoue son intention à Omar, son lieutenant :

Il faut que nos mystères sombres
Soient cachés dans la mort, et couverts de ses ombres.
Mais tout prêt à frapper, prêt à percer le flanc,
Dont Palmire a tiré la source de son sang,
Prends soin de redoubler son heureuse ignorance :
Épaississons la nuit qui voile sa naissance,
Pour son propre intérêt, pour moi, pour mon bonheur.
Mon triomphe en tout temps est fondé sur l'erreur.

(*Mahomet, OC*, t. 20B, IV, 1, v. 21-28).

Ce personnage cruel craint lui aussi que cette vérité ne dissuade Seïde de tuer Zopire du fait de l'amour filial et n'inspire à Palmire de la tristesse pour la mort de son père. Cependant, Mahomet nie immédiatement cette idée :

Elle naquit en vain de ce sang que j'abhorre.
On n'a point de parents, alors qu'on les ignore.
Les cris du sang, sa force et ses impressions,
Des cœurs toujours trompés sont les illusions.
La nature à mes yeux n'est rien que l'habitude ;
Celle de m'obéir fit son unique étude.

(IV, 1, v. 29-34 ; nous soulignons).

En définitive, pour qui pratique la duperie jusqu'au point de personnifier celle-ci, la force du sang n'existe plus. Il se convainc de l'impuissance des sentiments naturels dans la maisonnée. Comme Cassius, ce prophète pense que même si des parents sont effectivement le père ou la mère, ils ne méritent pas ce nom, s'ils n'ont pas nourri leur enfant. Il revient de mériter ce titre bien plutôt, à ceux qui ont l'élevé. Ainsi, l'amour naturel dans la famille cède la place à l'habitude, à l'éducation et à la coutume.

L'*Oreste* aussi dépeint l'échange entre Égisthe et Clytemnestre sur la nature humaine dans la famille. Lorsqu'il lui a dit qu'il punirait Oreste, elle rejette sévèrement

cet ordre cruel : « Mais une fille esclave, un fils abandonné, / Un fils mon ennemi, peut-être assassiné, / Et qui, s'il est vivant, me condamne et m'abhorre ; / L'idée en est horrible, et je suis mère encore. » (*Oreste, OC*, t. 31A, I, 1, v. 367-370). Même si son fils vivait et était voué à la punir, elle serait toujours sa mère d'Oreste. Mais, Égisthe lui répond impitoyablement :

Vous êtes mon épouse, et surtout vous régnez ;
Rappelez Clytemnestre à mes yeux indignes ;
Écoutez-vous du sang le dangereux murmure,
Pour des enfants ingrats qui bravent la nature ?
Venez ; votre repos doit sur eux l'emporter.

(I, 1, v. 371-375 ; nous soulignons).

Pour lui, Clytemnestre n'est que sa femme et n'est pas la mère d'Oreste. Cet usurpateur insiste sur la faiblesse de la nature du lien entre les parents et les enfants. De même, quand Oreste a apporté l'urne cinéraire à Égisthe et à Clytemnestre, en la leur montrant, le fils d'Agamemnon fait des mensonges que cette boîte conserve les cendres du fils de la reine. À la vue du faire-part mortuaire, la mère exprime sa douleur à ce jeune homme : « Ce meurtrier m'accable, et je sens que sa vue / A porté dans mon cœur un poison qui me tue. / Je cède et je voudrais, dans ce mortel effroi, / Me cacher à la terre » (III, 4, v. 255-258). Dans le cœur de Clytemnestre, la force de la nature s'exerce continuellement de manière puissante. Toutefois, une fois qu'elle est sortie, Égisthe trahit son idée sur la nature de l'homme au livreur de l'urne : « Demeurez. Attendez que le temps la désarme. / La nature un moment jette un cri qui l'alarme ; / Mais bientôt dans un cœur à la raison rendu / L'intérêt parle en maître, et seul est entendu. » (v. 259-262 ; nous soulignons). Ce tyran est convaincu que le naturel dans la famille ne correspond qu'à un instant de tristesse et que le cours du temps libérera la mère de ce sentiment déchirant. Pour Égisthe, le désir de gouverner et du pouvoir l'emporte sur la nature humaine entre parents et enfants.

Dans l'*Agathocle*, il y a aussi une scène qui indique la différence d'opinion concernant l'amour familial entre le père et le fils. Argide, fils d'Agathocle qui est le roi de Syracuse, a un frère Polycrate, mais ce dernier est assassiné par son frère. Naturellement, le père, qui a perdu son fils chéri à cause de l'atrocité commise par son autre fils, blâme Argide de ce crime fratricide : « Cruel ! il est mort par tes coups, / Et tu braves encor mes pleurs et mon courroux ! » (*Agathocle*, éd. C. Todd, *OC*, t. 80C

[2009], III, 3, v. 113-114). Pour le père qui aime son fils, l'action inhumaine commise représente une insulte. Toutefois, malgré l'indignation et l'affliction d'Agathocle, Argide répond ainsi à son père :

Mon cœur toujours soumis cherchait à vous aimer.
Il est pur ; il n'a point de reprocher à se faire.
Ce cœur s'est soulevé quand j'ai tué mon frère ;
De la nature en moi j'ai senti le pouvoir :
Mais il fallait combattre, et j'ai fait mon devoir.

(III, 3, v. 126-130 ; nous soulignons).

Alors qu'il aurait pu ressentir de l'amour pour son père et son frère, le sens du devoir et des responsabilités à l'égard de l'État ont éteint l'affection de la famille dans son cœur. Nous avons étudié avec attention l'expression de cette idée négative de l'amour familial. Et cette opinion se développe à la fin jusqu'au rejet du naturel chez l'homme compris de façon générale chez Voltaire. Nous allons ensuite examiner cette opposition.

2) Locke et l'empirisme

Dans *Zaïre*, le regard de Voltaire est tourné vers les mœurs des pays. L'héroïne éponyme qui a été élevée dans le sérail comme esclave du sultan, exprime son avis sur la relation de la naissance avec la coutume : « On ne peut désirer ce qu'on ne connaît pas. / Sur les bords du Jourdain le ciel fixa nos pas. / Au sérail des soudans dès l'enfance enfermée, / Chaque jour ma raison s'y voit accoutumée. » (*Zaïre*, OC, t. 8, I, 1, v. 19-22 ; nous soulignons). L'environnement où l'homme a grandi cultive et conditionne la personnalité. En même temps, la raison aussi s'arrange selon les déterminations conjuguées de l'éducation et du climat. *Zaïre* exprime plus en détail l'idée dont elle est convaincue à propos de l'importance de la relation entre la formation du caractère et l'environnement :

La coutume, la loi plia mes premiers ans
À la religion des heureux musulmans.
Je le vois trop : les soins qu'on prend de notre enfance
Forment nos sentiments, nos mœurs, notre créance.
J'eusse été près du Gange esclave des faux dieux,
Chrétienne dans Paris, musulmane en ces lieux.
L'instruction fait tout ; et la main de nos pères
Grave en nos faibles cœurs ces premiers caractères.

(I, 1, v. 103-110 ; nous soulignons).

Elle pense que si elle était née en Inde, elle aurait adoré l'hindouisme, en France, le christianisme et aux lieux saints de la vie de Mahomet, l'islamisme¹. De plus, elle insiste sur la puissance de l'influence de la première éducation qui est donnée à l'homme. Dans cette idée, nous retrouvons un concept de John Locke. Il s'agit précisément de l'empirisme. Ce philosophe anglais explique : « Supposons que l'esprit soit, comme on dit, du papier blanc, vierge de tout caractère, sans aucune idée². » Le « papier blanc » coïncide avec « nos faibles cœurs ». Voltaire s'exprime de façon semblable dans la lettre à Fawkener : « toutes les choses de ce monde dépendent de l'usage et de l'opinion. » (*Zaïre*, « Seconde lettre au même M. Fawkener », *OC*, t. 8, p. 411). Nous pouvons trouver ici une déclaration d'allégeance à l'empirisme de notre auteur. Trente ans plus tard, il répète à d'Olivet : « Ce qu'on nous dit dans notre enfance nous fait une impression durable³ ». L'idée est formée selon le milieu où l'espèce humaine mène sa vie. C'est-à-dire que la seule expérience par les sens peut contribuer à la formation du caractère de l'homme avec les connaissances. Voltaire continuera de soutenir l'idée de Locke toute sa vie. Ses éloges de la philosophie de son maître montrent combien le philosophe anglais avait d'influence sur notre auteur et combien celui-ci confortait la pensée anglaise.

En comparant Locke avec deux philosophes, Voltaire s'exprime : « Plus je les relis, plus je me confirme dans l'opinion où j'étais que Clarke est le meilleur sophiste qui ait jamais été, Malebranche le romancier le plus subtil, et Locke l'homme le plus sage⁴. » Notre auteur montre qu'à ses yeux, Locke seul était un grand penseur digne d'éloges. Quinze jours après, il rédige un poème à la louange de Locke : « Ovide autrefois fut mon maître, / C'est à Locke aujourd'hui de l'être. / L'art de penser est consolant / Quand on renonce à l'art de plaire⁵. » Voltaire affirme dans ces vers que le philosophe anglais est « mon maître ». L'année suivante, notre auteur publie *Lettres philosophiques* à Rouen, mais il y parle de manière amusante de la grandeur de son maître anglais :

Jamais il ne fut peut-être un esprit plus sage, plus méthodique, un
logicien plus exact que M. Locke ; cependant il n'était pas grand

¹ H. Lion commente cette parole de Zaïre : « D'où ces vers si étranges dans la bouche de Zaïre : [...] Cette pointe de scepticisme dans un rôle tout chrétien, n'était pas pour déplaire en 1732 ». (H. Lion, p. 84-85 ; nous soulignons).

² J. Locke, *Essai sur l'entendement humain*, Livre I et II, éd. et trad. J.-M. Vienne, Paris, J. Vrin, 2001, liv. II, chap. 1, sect. 2, p. 164.

³ Lettre à d'Olivet, vers le 10 septembre 1761, *GC*, t. VI, p. 565 [n° 6791 (D9999)].

⁴ Lettre à Formont, vers le 15 août 1733, *GC*, t. I, p. 457 [n° 430 (D646)].

⁵ Lettre à Aldonce de Sade, 29 août 1733, *GC*, t. I, p. 460 [n° 431 (D649)].

mathématicien. Il n'avait jamais pu se soumettre à la fatigue des calculs ni à la sécheresse des vérités mathématiques qui ne présente d'abord rien de sensible à l'esprit, et personne n'a mieux prouvé que lui qu'on pouvait avoir l'esprit géomètre sans le secours de la géométrie. (*Lettres philosophiques*, GM, « 13^e lettre », p. 37).

Voltaire, qui a étudié les idées de Locke en Angleterre, a essayé de publier *Lettres philosophiques* en France. Son but était de substituer aux préjugés sans fondement des Français la théorie aussi raisonnée qu'exempte de préventions du philosophe anglais. Cette publication a eu lieu en 1734, c'est-à-dire, six ans après son retour en France. Mais dès son séjour outre-Manche, Voltaire est devenu captif de l'empirisme de Locke et ne cessera jusqu'à sa mort de louer la philosophie de son maître. En se flattant de l'exploit que notre auteur a fait il y a cinquante ans, il insiste sur le génie de Locke : « un homme de lettres [...] osa rendre justice à la sagesse profonde de Locke, le seul métaphysicien raisonnable qui eût peut-être paru jusqu'alors sur la terre. » (*Lettre à Messieurs de l'Académie française*, OC, t. 78A, p. 25). Comme Racine était le maître éternel de la tragédie, Locke était celui de la philosophie¹. De plus, l'éloge de ce grand philosophe anglais conduit notre auteur à admirer Helvétius aussi. Voltaire défend la pensée du philosophe français sur les relations entre les sens et les connaissances en citant Locke et Aristote :

Les deux couplets sur le livre d'Helvétius [*De L'Esprit*] sont assez jolis, mais il me paraît qu'en général il y a beaucoup d'injustice et bien peu de philosophie, à taxer de matérialisme l'opinion que les sens sont les seules portes des idées. L'apôtre de la raison, le sage Locke n'a pas dit autre chose [...]. Le gros de votre nation [les Français] ne sera jamais philosophe, quelque peine qu'on prenne à l'instruire².

En critiquant l'aveuglement des Français, notre auteur glorifie la théorie d'Helvétius qui a appris de Locke et a développé sa pensée sur la causalité entre les organes des sens et l'acquisition des connaissances. Vers la fin de sa vie aussi, notre auteur justifie le même philosophe français en nommant Locke : « Tout ce que des fanatiques ont anathématisé dans Helvétius homme si estimable se trouvait [...] dans les premiers

¹ À propos de l'idée de Voltaire sur Locke, voir *Le Philosophe ignorant*, éd. R. Mortier, OC, t. 62 (1987), « Doute XXIX », p. 70-75.

² Lettre à Thieriot, 13 octobre 1758, GC, t. V, p. 231 [n° 5234 (D7887)]. À propos de l'avis d'Helvétius sur les relations entre l'esprit et la sensation, voir C.-A. Helvétius, *De L'Esprit*, Paris, chez Durand, 1758 ; rééd., éd. J. Moutaux, Paris, Fayard, 1988, Discours I, chap. 1, p. 15-25 ; Discours III, chap. 5, p. 262-267.

chapitres de Lo[c]ke¹. » Toutes les fois où Voltaire loue Helvétius, notre auteur mentionne Locke. Autrement dit, tous les disciples de ce philosophe anglais sont dignes de l'admiration du patriarche de Ferney. Celui-ci s'exprime :

Il faut avoir renoncé au sens commun pour ne pas convenir que nous ne savons rien au monde que par l'expérience ; et certainement si nous ne parvenons que par l'expérience, et par une suite de tâtonnements et de longues réflexions, à nous donner quelques idées faibles et légères du corps, de l'espace, du temps, de l'infini, de Dieu même, ce n'est pas la peine que l'auteur de la nature mette ces idées dans la cervelle de tous les fœtus, afin qu'il n'y ait ensuite qu'un très petit nombre d'hommes qui en fassent usage. (*Le Philosophe ignorant, OC*, t. 62, « Doute VII », p. 37-38).

Voltaire ne comprend pas que l'on n'admette pas l'empirisme, mais en propageant les idées de Locke l'auteur français cherchait à détruire le préjugé français sur la formation de l'homme qui causait à la France beaucoup de catastrophes jusqu'alors². Et ce qui est important, c'est que Voltaire a introduit la philosophie anglaise en France et l'a enseignée par ses tragédies³. Nous continuerons d'y examiner son idée sur l'empirisme.

Après *Zaïre*, cette théorie se trouve dans l'*Alzire*. L'héroïne éponyme, qui est chrétienne, aime Zamore, souverain d'une partie du Potoze, mais celui-ci rend un culte à la religion hérétique. Aussi, Alzire doit renoncer à son amant. Et Montèze conseille-t-il à sa fille d'adorer le Dieu chrétien pour oublier l'amour pour Zamore : « Tu dois ton âme à la loi des chrétiens ; / Dieu t'ordonne par moi de former ces liens : / Il t'appelle aux autels, il règle ta conduite ; / Entends sa voix » (*Alzire, OC*, t. 14, I, 4, v. 247-250).

¹ Lettre au prince Golitsin, 19 juin 1773, *GC*, t. XI, p. 386 [n° 13341 (D18431)].

² Voltaire lie la philosophie de Locke au problème du déisme qui abat la superstition religieuse et dont le principe est la morale : « Genève n'est plus la Genève de Calvin il s'en faut beaucoup. C'est un pays rempli de vrais philosophes. Le christianisme raisonnable de Locke est la religion de presque tous les ministres, et l'adoration d'un être suprême jointe à la morale est la religion de presque tous les magistrats. » Lettre à Cideville, 12 avril 1756, *GC*, t. IV, p. 740 [n° 4430 (D6821)].

³ Voltaire souligne les relations entre lui-même et les philosophes anglais : « Milton, Pope, Swift, Addison [Addison], / Ce sage Lok [Locke], ce grand Neuton [Newton], / Sont toujours mes dieux tutélaires. / Deux peuples en valeur égaux / Dans tous les temps seront rivaux, / Mais les philosophes sont frères. » Lettre au duc de Richelieu, vers le 10 juillet 1756, *GC*, t. IV, p. 810 [n° 4512 (D6926)]. Vers la fin de sa vie, Voltaire se lamente sur l'état actuel de la morosité littéraire française, mais au contraire il exprime son idée optimiste à propos des relations entre la France et la philosophie : « Je pense que tous les gens de lettres auraient dû être à vos pieds comme à ceux de votre grand-oncle, d'autant plus, qu'en vérité, les gens de lettres d'aujourd'hui ont en général beaucoup plus de lumières que ceux d'autrefois. On a moins de génie que dans le siècle de Louis XIV, moins de vrai talent, moins de grâce et de politesse, mais on a beaucoup plus de connaissances. Notre philosophie n'est pas à mépriser. » Lettre au duc de Richelieu, 1^{er} octobre 1775, *GC*, t. XII, p. 266 [n° 14302 (D19684)].

L'enseignement chrétien a guidé et formé le cœur d'Alzire jusqu'alors. Dans cette opinion, est soulignée l'influence de la culture religieuse comme un élément de l'empirisme à prendre en considération. Au conseil de Montèze, Alzire répond :

M'immoler quand il parle est mon premier devoir,
Et mon obéissance a passé les limites,
Qu'à ce devoir sacré la nature a prescrites.
Mes yeux n'ont jusqu'ici rien vu que par vos yeux.
Mon cœur changé par vous abandonna ses dieux.
Je ne regrette point leurs grandeurs terrassées,
Devant ce Dieu nouveau, comme nous abaissées.

(I, 4, v. 252-258 ; nous soulignons).

Elle compare la nature avec l'empirisme. Son esprit religieux formé par le christianisme est plus tributaire des yeux de son père, à travers lesquels il lui était imposé de voir le monde, que par la voix du Dieu qui est gravé dans la nature humaine. C'est-à-dire qu'Alzire est consciente qu'il lui fallait toujours juger de toute affaire selon le point de vue de Montèze. De même, *Mahomet* présente la pensée de l'empirisme. Depuis que Zopire a sauvé dans le combat la vie de Palmire élevée comme esclave de Mahomet, il compatissait avec cette jeune femme. En même temps, comme ce sauveur connaissait suffisamment la cruauté du prophète, il voulait la garder auprès de lui pour la soustraire à jamais à la dureté de son sort. Cependant, Palmire avait la nostalgie de la vie avec Mahomet. Zopire, qui a vu une telle attitude de la jeune fille, lui dit malgré soi : « Ainsi de Mahomet vous regrettez les fers, / Ce tumulte des camps, ces horreurs des déserts, / Cette patrie errante au trouble abandonnée. » (*Mahomet, OC*, t. 20B, I, 2, v. 107-109). Zopire ne peut pas tenir compte de l'intention de Palmire qui aspire à revenir à l'ancienne vie avec le prophète aussi cruel qu'infâme. Et elle se confie à ce vieil homme :

La patrie est aux lieux où l'âme est enchaînée.
Mahomet a formé mes premiers sentiments,
Et ses femmes en paix guidaient mes faibles ans ;
Leur demeure est un temple, où ces femmes sacrées
Lèvent au ciel des mains de leur maître adorées.
Le jour de mon malheur, hélas, fut le seul jour,
Où le sort des combats a troublé leur séjour.
Seigneur, ayez pitié d'une âme déchirée.
Toujours présente aux lieux dont je suis séparée.

(I, 2, v. 110-118 ; nous soulignons).

Son idée et la façon de voir la chose sont guidées par Mahomet ainsi que ses femmes¹. Ainsi, Jérusalem où elle a grandi est son pays natal et un tel sentiment lui inspire l'inquiétude déchirante sur le danger de ce pays. Son opinion explique les liens profonds de la formation des convictions d'une personne selon l'environnement où l'homme vit. Dans *Les Scythes* aussi, Hermodan, habitant d'un canton scythe, exprime les rapports entre la nature et l'empirisme. Sozame, qui était autrefois ancien général persan, s'est établi depuis quatre ans comme ermite dans la région d'Hermodan. Celui-ci parle à Indatire, son fils, de l'esprit souple de Sozame qui se conforme à la coutume de ce pays : « Je vois avec plaisir que du sein des honneurs / Il s'est soumis sans peine à nos rois, à nos mœurs, / Quoiqu'il soit dans un âge où l'âme la plus pure / Peut rarement changer le pli de la nature. » (*Les Scythes*, *M*, t. 6, I, 1, v. 71-74 ; nous soulignons). Il est difficile de changer le caractère qui est formé selon le milieu où l'homme menait sa vie pendant longtemps. Mais Sozame a pu soumettre sa pensée, qu'il a possédée jusqu'ici, à la coutume scythe.

Nous allons étudier enfin *Le Triumvirat*. Cette pièce se déroule sous le Second Triumvirat d'Octave, de Marc-Antoine et de Lépide. Octave aime Julie, fille de Lucius César qui est le mari de la tante d'Antoine et que celui-ci a proscrit de Rome : mais Julie aime le jeune Pompée qui est en réalité Sextus, second fils du grand Pompée ; ainsi, Octave enlève Julie (*Le Triumvirat*, *M*, t. 6, I, 2, v. 111-113 [Aufide]). En même temps, il condamne à mort le fils de Pompée (I, 3, v. 212-213 [Octave] : II, 4, v. 476 [Fulvie]) ; car, pour Octave ce jeune homme est non seulement le rival d'amour mais aussi l'ennemi politique qui a échappé aux mains des légions (I, 3, v. 218-223 [Antoine] ; 4, v. 284-289 [Le tribun]). Et Julie a définitivement pu se soustraire aux mains d'Octave grâce à Lucius César qui a pressenti le danger de sa fille (I, 5, v. 317-319 [Octave] et v. 320-321 [Le tribun]) : cependant, le jeune Pompée emporté par une jalousie violente jure de se venger de l'insulte sur le ravisseur de son amante (III, 1, v. 584-592 : IV, 2, v. 917-918). De même Fulvie, femme d'Antoine, est répudiée par son époux qui a l'intention de se marier avec Octavie, sœur d'Octave, pour affermir son pouvoir par l'union conjugale (I, 1, v. 25-28 [Fulvie] ; 3, v. 133-134 [Antoine]) : de là, en contrepartie de la trahison d'Antoine et de l'incitation d'Octave, elle décide

¹ Dans *Nanine*, l'héroïne éponyme s'explique au comte d'Olban, seigneur retiré à la campagne : « Vous avez pris pitié de mon jeune âge ; / Formé par vous, ce cœur est votre ouvrage » (*Nanine*, *OC*, t. 31B, II, 3, v. 157-158).

de se venger des deux triumvirs en coopérant avec le jeune Pompée (II, 2, v. 399-400 : IV, 1, v. 885-896 ; 2, v. 910-915). Toutefois, celui-ci répond ainsi à Fulvie : « Mais en portant mes coups, / Je vous laisse exposée, et je frémis pour vous. / Antoine est en ces lieux maître de votre vie, / Il peut venger sur vous le frère d'Octavie » (IV, 3, v. 965-968). N'ayant aucune raison d'avoir du ressentiment contre Antoine, ce jeune Pompée pensait que l'objet de la vengeance était Octave seulement. À cette réponse inattendue, Fulvie éprouve de l'insulte et hausse la voix :

Lui, qui m'ose exiler ? Quoi ! dans mon entreprise
Vous pensez qu'un tyran, qu'une mort me suffise ?
Aviez-vous soupçonné que je ne saurais pas
Porter, ainsi que vous, et souffrir le trépas ;
Que je dévorerais mes douleurs impuissantes ?
(IV, 3, v. 971-975).

Fulvie s'indigne de ce que le jeune Pompée la considère comme une femme impuissante, sous-estimée de lui. Aussi, la femme d'Antoine lui affirme-t-elle qu'il n'y a pas de différence entre les deux sexes qui ont été élevés dans le même environnement :

Voyez de ces tyrans les demeures sanglantes ;
C'est l'école du meurtre, et j'ai dû m'y former ;
De leur esprit de rage ils ont su m'animer ;
Leur loi devient la mienne, il faut que je la suive ;
Il faut qu'Antoine meure, et non pas que je vive.
Il périra, vous dis-je.
(IV, 3, v. 976-981).

La femme d'Antoine ne peut en aucun cas se montrer indulgente au sujet de la perfidie de son époux. De plus, la volonté exprimée peut être aussi dure, parce que le spectacle sanglant et inhumain, qui se déroule tous les jours à Rome, a accoutumé les yeux et l'esprit de Fulvie aux représentations d'actions atroces¹. Autrement dit, de tels spectacles ne l'effrayent plus et contribuent à expliquer qu'elle soit pressée de commettre l'homicide.

Nous avons pris en considérations les relations entre l'environnement et la formation de l'idée. D'un côté, les exemples produits sauf celui du *Triumvirat*, nous

¹ À propos de la loi de Rome, Fulvie avait déjà relevé : « Le rapt et l'homicide, / Ce sont là ses exploits [d'Octave] ! Voilà nos lois, Aufide. » (I, 2, v. 113-114). De même, Octave s'explique : « D'assez de sang peut-être elles [les lois] sont cimentées. » (I, 3, v. 166).

montraient que la bonne formation de chaque personnalité avait été déterminée en partie par la coutume. D'autre part, la dernière tragédie dépeignait l'exemple de la mauvaise influence de l'environnement sur les idées. Certes il est regrettable qu'il soit naturel que le mortel soit conduit au bien ou au mal en fonction de l'environnement où il a été élevé. Mais des malfaiteurs issus d'environnements nocifs et maléfiques aussi apparaissent comme le résultat réel de l'empirisme dans les tragédies voltairiennes. Ce que nous y devons remarquer à cet égard, c'est que Voltaire représente surtout le mauvais personnage qui a été malheureusement dénaturé par l'environnement nuisible qu'il a connu. Autrement dit, la personne mauvaise représentée par le patriarche de Ferney n'est pas née comme un homme foncièrement vicieux. Dans la section suivante, nous allons confirmer ce constat.

2. Les yeux d'autrui

Dans les tragédies voltairiennes, les regards d'autrui remplissent un rôle important. Pour implacable et cruel que soit le personnage principal, les yeux des autres qui l'environnent, ont confiance en le fond de sa nature humaine. Avant tout, ce que nous voulons faire remarquer chez Voltaire, c'est que ce regard est tourné vers d'autres aussi avec qui il n'y a pas de relation de sang. Ainsi, un tel examen nous aidera à mieux comprendre la confiance dont témoigne notre auteur à l'égard des hommes. Il est possible de découvrir en premier lieu le regard de la foi dans *Œdipe*. Quand Philoctète est sur le point d'être arrêté, parce qu'on le suspecte de l'assassinat de Laïus, le roi de Thèbes montre sa réticence à pouvoir le considérer comme déshonnête, en s'adressant à Hidaspe, son confident :

Je l'avouerai, j'ai peine à le croire coupable.
D'un cœur tel que le sien l'audace inébranlable
Ne sait point s'abaisser à des déguisements ;
Le mensonge n'a point de si hauts sentiments.
Je ne puis voir en lui cette bassesse infâme.

(*Œdipe*, OC, t. 1A, II, 5, v. 285-289).

Œdipe ne peut croire en aucune façon que l'ami d'Hercule ait pu tuer Laïus. Le cœur de ce héros est rempli de trop de générosité pour commettre l'action vile.

Dans *Adélaïde du Guesclin*, ces regards d'autrui sont plus développés encore que¹. Cette pièce s'ouvre d'abord sur la parole suivante de Coucy à Adélaïde : « Voyez d'un œil mieux éclairci / Les desseins, la conduite et le cœur de Coucy » (AD34 et AD65, I, 1, v. 5-6). Coucy précise sa façon de juger Vendôme, mais dans la formulation un « œil mieux éclairci », le mot « éclaircir » correspond très exactement à un terme technique du siècle des Lumières ; l'esprit quitte un état où il était obscurci. Ce mot se rattache étroitement à Voltaire qui s'était vanté d'être autant philosophe que dramaturge. Et si d'un côté Coucy éprouve de l'estime pour Vendôme, d'un autre il ne change pas de position et suit sa raison. Ce conseiller exprime devant l'héroïne sa position envers son maître : « Non qu'après tout pour lui mon âme prévenue / Prétende à ses défauts fermer ma faible vue : / Je ne m'aveugle pas » (AD34, I, 1, v. 15-17). Tout en admirant le mérite du souverain de Cambrai, son confident tâchait continuellement de juger son maître impartialement d'un regard objectif sans fermer les yeux sur ses défauts. C'est-à-dire qu'il n'est ni aveugle ni exempt des préventions. Des réflexions du même ordre jalonnent toute la série des pièces d'*Adélaïde* où les vers substituent « Non que pour ce héros » à « Non qu'après tout pour lui » (FE, I, 1, v. 17-19 : AM, I, 1, v. 25-27 : AL, I, 2, v. 109-111 : AD65, I, 1, v. 19-21). Ce Coucy, raisonnable, est en quelque sorte la personne représentative de son siècle ; de toute évidence, son attitude indique l'objectivité à la base de son jugement fondé sur la raison, l'essence même de la philosophie des Lumières. Dans *La Henriade* publiée sous le titre de *La Ligue* en 1723, nous pourrions trouver en Mornay, l'officier d'Henri IV un prédécesseur du personnage raisonnable qu'est Coucy. Quand le roi part pour Angleterre, il était dans la nécessité de choisir un de ses sujets pour l'accompagner. Le roi est arrivé à choisir Mornay après mûre réflexion. Ce critère définitif est caractérisé ainsi : « De tous ses favoris, Mornay seul l'accompagne, / Mornay, son confident, mais jamais son flatteur ; / [...] / Censeur des courtisans, mais à la cour aimée » (*La Henriade*, M, t. 8 [1877], ch. I, v. 150-155). Mornay avait aux yeux d'Henri IV une vision raisonnable exempte de préventions et de subjectivité, qui l'ont fait choisir par le roi comme compagnon. De même, le commentaire que les éditeurs de *Kehl* font sur ces vers est remarquable :

¹ Dans cette section aussi, nous utiliserons les abréviations et les personnages de chaque pièce correspondent ci-dessous : *Adélaïde du Guesclin* de 1734 [AD34 : Vendôme ; Nemours ; Coucy ; Adélaïde] – *Les Frères ennemis* [FE : Alençon ; Nemours ; Coucy ; (Adélaïde)] – *Amélie ou le duc de Foix* [AM : Foix ; Vamir ; Lisois ; Amélie] – *Alamire* [AL : Consalve ; Pélage ; Arban ; Alamire] – *Adélaïde du Guesclin* de 1765 [AD65 : Vendôme ; Nemours ; Coucy ; Adélaïde], OC, t. 10.

La raison qui porta l'auteur à choisir le personnage de Mornay, c'est ce caractère de philosophe qui n'appartient qu'à lui, et qu'on trouve développé [...] au chant sixième [v. 225-226] :

Il marche en philosophe où l'honneur le conduit,
Condamne les combats, plaint son maître, et le suit.

(Condorcet et Decroix, la note de *La Henriade*, OC, t. 2, p. 390 [n. h]).

Mornay se comportait en philosophe. Pour Voltaire, se servir de la raison consiste à exercer un regard critique et flegmatique ainsi qu'à porter un jugement pondéré comme Coucy et Mornay. C'est une des missions du philosophe. Depuis la publication de *La Henriade*, dix ans plus tard, Voltaire crée *Adélaïde*. La réflexion sur les circonstances de la composition de cette pièce nous conduira à constater l'évolution intérieure de Voltaire qui le conduira à devenir lui-même le véritable philosophe. À l'origine, lorsque Voltaire écrivait *Adélaïde*, il était en train de préparer simultanément l'édition des *Lettres philosophiques*. Elles ont d'abord été publiées à Londres en 1733, ensuite dans le plus grand secret, à Rouen en 1734. Aussi la présentation d'*Adélaïde* tombe-t-elle exactement entre ces deux publications. Au sujet de ce livre, Condorcet s'exprime ainsi : « Cet ouvrage fut parmi nous l'époque d'une révolution ; il commença à y faire naître le goût de la philosophie et de la littérature anglaise ; à nous intéresser aux mœurs, à la politique, aux connaissances commerciales de ce peuple ; à répandre sa langue parmi nous¹. » Comme nous l'avons déjà mentionné dans la section précédente, en présentant la coutume et la culture anglaises, Voltaire avait l'intention d'éclairer les gens atteints de superstition. En séjournant en Angleterre pendant trois ans, il a appris à penser plus rationnellement en tant que dramaturge et philosophe. En même temps, notre auteur a entrepris d'enseigner l'importance d'une telle attitude raisonnable dans les *Lettres philosophiques*. D'abord il les a écrites en anglais et ensuite en français. Bien sûr, pour Voltaire il était important de diffuser l'anglais en France, mais ce qui l'emporte le plus chez lui, c'était de libérer la nation française d'une situation d'obscurité et d'aveuglement par les *Lettres philosophiques* écrites en français. Telles sont les circonstances toutes particulières dans lesquelles la pièce *Adélaïde* a été créée. Notre auteur élargit son regard raisonnable de critique contre le clergé à l'observation de la nature humaine. Examinons en détail les regards d'autrui inscrit dans cette tragédie.

¹ Condorcet, *Vie de Voltaire* (1787), éd. E. Badinter, Paris, Quai Voltaire, 1994, p. 46.

Vendôme est dépeint avec un tempérament aussi vigoureux qu'ardent. Quand il a occupé Cambrai, il est tombé amoureux d'Adélaïde à qui il a sauvé la vie. Mais Nemours, son frère, l'aime aussi et ils sont dès lors tous les deux amoureux de la même femme. Le roi de Cambrai, ignorant ce secret, la voit toujours persister à ne pas répondre à son amour. Plus il est repoussé par elle, plus il est fou d'amour. À cause de son caractère, il ne peut aimer sa maîtresse autrement qu'avec passion. Coucy comprend très bien le tempérament fougueux de Vendôme, mais considère son caractère sous un angle différent :

Je vois que de ses sens l'impétueuse ivresse
L'abandonne aux excès d'une ardente jeunesse ;
Et ce torrent fougueux que j'arrête avec soin,
Trop souvent me l'arrache et l'emporte trop loin :
Mais il a cent vertus qui rachètent ses vices.

(*AD34*, I, 1, v. 19-23 : *FE*, I, 1, v. 21-25 :
AM, I, 1, v. 29-33 : *AL*, I, 2, v. 113-117).

Coucy observe Vendôme avec un regard imperturbable. Celui-ci s'embrouille souvent à cause de sa passion ardente et de son tempérament indompté, mais le conseiller devine la haute valeur de cet élève apparemment incorrigible. L'estimation, que Coucy fait du souverain de Cambrai au début de cette tragédie, prépare le sujet de celle-ci. Cependant, ce qui est important, c'est que non seulement ce conseiller clairvoyant mais aussi les autres personnages qui entourent Vendôme, portent sur celui-ci un jugement équilibré.

Il veut contraindre Adélaïde à accepter son amour, pour régler sa dette et le récompenser de lui avoir sauvé la vie. Il la menace, mais elle blâme son ardeur : « Votre amour est barbare, il est rempli d'horreurs ; / Il ressemble à la haine, il s'exhale en fureurs. » (*AD34*, II, 5, v. 227-228). Toutefois, aussi saisie d'effroi qu'elle soit de cet amour, elle tente de l'apaiser :

Non ; votre âme est trop noble, elle est trop élevée,
Pour opprimer ma vie, après l'avoir sauvée.
Mais, si votre grand cœur s'avilissait jamais
Jusqu'à persécuter l'objet de vos bienfaits,
Sachez que ces bienfaits, vos vertus, votre gloire,
Plus que vos cruautés, vivront dans ma mémoire.

(*AD34*, II, 5, v. 249-254 : *AM*, II, 2, v. 79-84 :
AL, II, 3, v. 157-162 : *AD65*, II, 5, v. 209-214).

Cette amante s'aperçoit de la tendresse qui existe au fond de son cœur. De même, Nemours estime son frère tout autant qu'elle-même l'estime : « Vendôme est violent, non moins que magnanime, / Instruit à la vertu, mais capable du crime » (*AD34*, IV, 2, v. 53-54)¹. Il possède assez d'imprudence pour tourmenter les gens, mais assez de qualités pour compenser cette faute. Nemours analyse le caractère de son frère sous deux aspects. De plus, quand Vendôme, qui s'est rendu compte des rapports intimes entre Nemours et Adélaïde, a déclaré finalement à son amante qu'il allait exécuter son frère, elle essaie de lui faire prendre conscience de sa nature profonde : « Non, vous ne serez pas, seigneur, assez cruel / Pour tremper votre main dans le sang fraternel, / Je le crois » (*AD34*, IV, 7, v. 239-241). En croyant en la bonté de la nature de Vendôme, elle cherche à faire naître un sentiment de fraternité dans son cœur pour éviter une bataille fratricide. En même temps, elle compte non seulement sur sa confiance en l'amour du frère pour le frère, mais aussi sur la confiance en la bonté de l'homme envers les hommes en général. Ainsi, Adélaïde aussi croit au cœur charitable de Vendôme pour elle.

Mais le souverain de Cambrai n'est pas le seul personnage qui est analysé objectivement par les regards d'autrui. Il en est de Nemours qui est aussi forcené que son frère. Il se consacre à défendre la situation curiale française qui est dominée par le dauphin, fils de Charles VI. Lorsque Nemours a manifesté la volonté de déclencher un combat à Dangeste, son confident, celui-ci lui rappelle le lien fraternel en se confiant en la nature humaine de son ami : « Si contre un frère aimé vous avez combattu, / J'en ai vu quelque temps frémir votre vertu » (*AD34* et *AD65*, III, 1, v. 25-26). Dangeste prévoit que le cœur de Nemours sera aussi naturellement tourmenté de blesser son frère. De même, Adélaïde aussi devient la cible d'une analyse. Nemours, qui sait qu'elle est violemment aimée par son frère, est saisi de doute à l'égard de son amante, mais il s'efforce de la croire : « Son cœur, je le vois bien, n'est pas né pour le crime. / Pour me sacrifier, elle aura combattu : / La trahison la gêne, et pèse à sa vertu » (*AD34*, III, 1, v. 48-50 : *AD65*, III, 1, v. 52-54). Certes il est indéniable que la confiance qu'il a en elle provient de l'amour, mais cette fois le sentiment pour son amante dérive de la

¹ Dans *AL* et *AD65*, ces vers sont un peu changés : « Il est né violent non moins que magnanime, / Tendre, mais emporté, mais capable du crime. » (*AL*, IV, 1, v. 57-58 : *AD65*, I, 1, v. 27-28). De plus, dans *AD65*, ces paroles ne sont pas prononcées par le frère, mais par Coucy.

confiance en sa nature profonde. Cette tragédie souligne la confiance en la nature humaine par la représentation de regards raisonnables et exempts de préventions.

Nous avons examiné les yeux d'autrui dans *Adélaïde*, mais nous voulons les rechercher dans les tragédies qui suivent cette pièce pour constater l'importance des regards de confiance en l'homme chez Voltaire. Celui-ci a représenté *Alzire* en 1736. Dans cette pièce, Gusman, souverain du Pérou, n'aime Alzire que follement et elle a peur d'une passion aussi violente. Mais en même temps elle reconnaît bien son caractère aussi forcené qu'indulgent, elle tente donc de susciter en lui l'exercice de son bon cœur. Elle se confie à lui en croyant à sa bonne nature : « Gusman, tout fier, tout rigoureux, / Tout terrible qu'il est, doit être généreux. » (*Alzire, OC*, t. 14, IV, 1, v. 63-64). Elle est convaincue que comme il est né tolérant et noble, il ne peut jamais l'accabler. De même, quand Zamore a blessé Gusman d'un coup porté à l'arme blanche pour lui enlever son amante, elle est soupçonnée de son complice. Mais Montèze, père d'Alzire, ne croit pas qu'elle soit coupable. Le père tourne des regards de foi vers sa fille : « Non, mon cœur ne t'en soupçonne pas. / Non, le tien n'est pas fait pour de tels attentats ; / Capable d'une erreur, il ne l'est point d'un crime » (V, 2, v.33-35). Ce père croit de tout son cœur à l'innocence de sa fille. Il semble que ce sentiment soit redevable à l'affection paternelle ; néanmoins Montèze regarde sa fille comme un individu et fait abstraction du lien de famille. Aussi fait-il mention du crime en général lorsqu'il est perpétré par un être humain contre ses congénères. Puis, dans *Mahomet*, Seïde est obligé de tuer Zopire, cheikh de la Mecque, sur l'ordre de Mahomet. En réalité, ce condamné est le père de l'assassin, et lui-même ne connaît pas encore cette vérité¹. Malgré le commandement sévère de son maître, le disciple pressent quelque chose attirante qui existe dans la nature de l'adversaire : « Croirai-je que Zopire ait un cœur si perfide ? / Ce matin, comme otage à ses yeux présenté, / J'admiraï sa noblesse et son humanité » (*Mahomet, OC*, t. 20B, III, 1, v. 18-20). Quoique Seïde doive assassiner ce cheikh, il ne croit à aucun moment que ce dernier

¹ I. Degauque mentionne cette scène de l'homicide entre parents et enfants en adoptant la parodie de Favard : « À la scène 9 de *L'Empirique*, l'assassinat de Zopire par Séide est condamné comme ne répondant qu'au désir d'en renforcer l'horreur, sans "nécessité" dramatique. [...] Voltaire se montre négligent et donne le sentiment que telle ou telle scène est purement gratuite et ne s'enchaîne pas rigoureusement à la précédente. » ; « l'assassinat de Sotpère [Zopire] par Sotfils [Séide] ne répond qu'à un souci d'originalité gratuite : faire frapper le père par le fils, c'est accroître l'horreur de la situation, et donc enrichir la pièce d'un intérêt dramatique propre à lui assurer le succès. Le prolongement de la scène 6 de l'acte II est donc l'occasion pour Favard de dénoncer le fait que Voltaire ait sacrifié à la recherche du succès dramatique toute vraisemblance. » (I. Degauque, p. 197-198 et 199).

invectivé par le prophète soit l'homme inhumain. Dans cette idée aussi, la voix de la nature dans la famille semble opérer sur son cœur, mais la qualité elle-même de Zopire inspire à Seïde le sentiment de confiance dans la nature du cheikh. Car, la « noblesse » et l'« humanité », que le disciple de Mahomet a senties, sont les éléments qui sont montrés aux autres, non pas à l'amour de la famille.

Dans *Rome sauvée* aussi, le caractère de César est mentionné comme un exemple qui montre la confiance en la nature humaine. Cicéron dit à Caton : « César peut conjurer, mais je connais son âme ; / Je sais quel noble orgueil le domine et l'enflamme. / Son cœur ambitieux ne peut être abattu, / Jusqu'à servir en lâche un tyran sans vertu. » (*Rome sauvée*, OC, t. 31A, I, 6, v. 357-360). César est l'ami de Catilina qui déteste Cicéron et compte sur l'aide de son ami pour conduire Rome au désastre. Toutefois, cet orateur se convainc que la qualité d'ami de ce révolté l'empêchera de commettre un crime aussi vil. *L'Orphelin de la Chine* aussi représente la confiance en la bonne nature de Gengis Khan. Celui-ci bien connu pour sa cruauté, s'obstine à tuer le rejeton de la Chine pour anéantir cet empire ; Gengis Khan ordonne à Osman, un autre guerrier tartare, de chercher l'orphelin et le lui passer. Afin de trouver cet héritier chinois il se rend auprès d'Idamé qui était l'ancienne amante de l'empereur tartare ; mais en réalité cette femme gardait secrètement l'orphelin. Idamé refuse violemment d'obéir à Osman et à l'ordre de son maître cruel, parce qu'à la place du rejeton elle doit leur passer son propre fils. Après être parti de chez elle, Osman rapporte à Gengis Khan les paroles du refus d'Idamé :

Que le vainqueur des rois daigne enfin m'écouter :
Il pourra d'un enfant protéger l'innocence ;
Malgré ses cruautés j'espère en sa clémence :
Puisqu'il est tout-puissant, il sera généreux ;
Pourrait-il rebuter les pleurs des malheureux ?
C'est ainsi qu'elle parle ; et j'ai dû lui promettre
Qu'à vos pieds en ces lieux vous daignerez l'admettre.

(*L'Orphelin de la Chine*, t. 45A, III, 1, v. 16-22).

Idamé, qui sait le passé de Gengis Khan, reconnaît suffisamment le véritable cœur de celui-ci¹. Quant à Osman touché par les instances désespérées de cette femme, il donne

¹ À propos du caractère de Gengis Khan, I. Degauque rapporte la pensée de Boucher : « Le parodiste conserve ici l'idée d'exaction pour en atténuer la férocité sanguinaire et la réduire à des méfaits dont l'horreur n'est pas commentée. Aussitôt évoqué le saccage auquel se livre Sacripan [Gengis Khan], Boucher oriente le récit de Maldamé [Idamé] vers des pensées moins guerrières et se concentre sur

l'impression de croire que les larmes maternelles fléchiront le tempérament implacable de Gengis Khan.

Nous avons recherché les occurrences des regards d'autrui concernant la façon dont les personnages envisagent la nature humaine et nous avons précisé ce motif. Ces regards accordent une grande confiance en la bonté de leur nature. Ce trait du patriarche de Ferney nous donne la clef qui devait nous permettre de démêler la contradiction qui existe dans sa pensée sur les relations entre la nature humaine et l'empirisme. Nous allons à présent examiner des situations où ces regards d'autrui font preuve de compréhension ou de magnanimité envers le malfaiteur.

3. La confiance en la nature humaine

1) La compréhension d'autrui

Nous venons de constater que même si la confiance de ceux qui observent l'activité morale de certains personnages pouvait se détériorer, leurs regards manifestent cependant une foi persistante en la bonté de leur nature humaine. Cependant, nous voulons étudier les opinions de ces observateurs sous un autre aspect. Car, quand le tempérament des protagonistes s'est aggravé malgré la confiance en leur bonté naturelle, si nous prêtons attention aux idées des analystes, il semble que nous puissions découvrir la cause pour laquelle le caractère des personnages s'est malheureusement dénaturé. En même temps, une telle compréhension d'autrui conduit les observateurs à pardonner aux hommes coupables leur crime. Nous allons dès lors d'abord considérer les occurrences de regards de personnages qui comprennent le sentiment de l'homme dénaturé.

Dans *Artémire* qui est représentée en février 1720 et qui reste à l'état de fragment, Cassandre, roi de Macédoine, se laisse entraîner dans l'intrigue de Pallante, son favori, qui s'obstine à prendre le pouvoir et projette d'assassiner Artémire, épouse de Cassandre. Il prémédite d'attiser intentionnellement la jalousie de son roi aussi soupçonneux que jaloux, afin d'avoir un prétexte de punir la reine et d'accepter cet

l'inconscience du corsaire [Gengis Khan] : "Mais s'il est si méchant, c'est qu'il a le cœur tendre." » (I. Degauque, p. 384).

ordre injuste de la main de son maître. Pour la réalisation de cette ambition Pallante fait des propositions à Artémire, mais après le rejet sévère de son souhait par la reine, il a cette fois-ci la hardiesse d'entreprendre de tuer Cassandre (*Artémire, OC*, t. 1A, I, 2). Et quand Pallante a encore une fois proposé à Artémire de l'épouser pour sauver sa vie de l'arrêt de mort prononcé par le roi, elle le blâme violemment au sujet de ce jugement obtenu par l'injustice en comparant le caractère de cet intrigant avec celui de son époux :

C'est toi dont les conseils et dont la calomnie
De mon malheureux père ont fait trancher la vie ;
C'est toi qui, de ton prince infâme corrupteur,
Au crime, dès l'enfance, as préparé son cœur ;
C'est toi qui, sur son trône appelant l'injustice,
L'as conduit par degrés au bord du précipice.
Il était né peut-être et juste et généreux ;
Peut-être sans Pallante il serait vertueux !

(II, 4, v. 158-165 ; nous soulignons).

Le roi est né originellement chaste et charitable. Elle pense que l'altération de l'âme de Cassandre ne provient pas de la nature humaine elle-même, mais de la mauvaise influence du traître. Puis, lorsqu'Artémire a vu son mari emporté par la jalousie, elle le lui dit : « Je ne confondrai point Pallante et mon époux ; / Je vous respecte encore, en mourant par vos coups. / Je vous plains d'écouter le monstre qui m'accuse ; / Et quand vous m'opprimez, c'est moi qui vous excuse. » (IV, 4, v. 43-46 ; nous soulignons). La compréhension, dont elle fait preuve à l'égard de son mari, lui inspire l'esprit du pardon qui est le sentiment le plus important chez Voltaire. Et malgré la tendresse de sa femme, Cassandre condamne Artémire à mort, mais elle pressentit l'état d'âme de son mari : « Mais l'hymen dont le nœud nous unit l'un à l'autre, / Tout malheureux qu'il est, joint mon honneur au vôtre : / Pourquoi d'un tel affront voulez-vous vous couvrir ? » (v. 61-63 ; nous soulignons). La douleur de la reine est d'autant plus déchirante qu'elle reconnaît la bonne nature de Cassandre. Il n'est pas nécessaire de se forcer de devenir coupable. Ainsi, l'esprit du pardon naît encore une fois dans le cœur d'Artémire. Celle-ci exprime son idée à sa confidente : « Ah, c'en est trop, Céphise, et je pardonne au roi. / Hélas ! le roi, séduit par ce lâche artifice, / Semble me condamner lui-même avec justice. » (IV, 5, v. 121-123 ; nous soulignons). Cassandre ne distingue plus le bien du mal à cause de la manipulation de la mentalité par Pallante aussi ambitieux qu'inhumain. À la fin, Artémire témoigne de l'innocence du roi à Philotas

qui aime la reine : « Je pardonne à Cassandre une erreur excusable ; / Nourri dans les forfaits, il m'en a cru capable ; / Il m'avait offensée, il devait me haïr ; / Il me cherchait un crime afin de m'en punir. » (V, 2, v. 11-14 ; nous soulignons). Un environnement rempli de crimes a changé son caractère né par nature pure, en farouche et féroce. Dans cette tragédie restée fragmentaire, l'importance des relations entre la compréhension d'autrui et la grâce est mise en évidence.

Dans *Mahomet* aussi, se retrouve la compréhension de Zopire, vieux cheikh de la Mecque, pour Seïde, esclave de Mahomet. Ce disciple du prophète devenu fanatique par le lavage de cerveau d'un gourou sectaire, projette d'assassiner ce vieillard pour satisfaire son maître. Toutefois, Zopire, rempli de tendresse pour le jeune esclave, comprend bien la cause du crime que celui-ci va commettre :

Mon fils, à quelle erreur hélas tu t'abandonnes !
Ton esprit fasciné par les lois d'un tyran,
Pense que tout est crime hors d'être Musulman.
Cruellement docile aux leçons de ton maître,
Tu m'avais en horreur avant de me connaître ;
Avec un joug de fer, un affreux préjugé
Tient ton cœur innocent dans le piège engagé.
Je pardonne aux erreurs où Mahomet t'entraîne.

(*Mahomet*, OC, t. 20B, III, 8, v. 242-249 ; nous soulignons).

Quoique Zopire soit un innocent pour lequel Seïde doit effectivement compatir, ce vieillard lui-même a pitié de ce jeune serviteur docile qui sera finalement réduit à assassiner à cause de l'endoctrinement qu'il a subi. Aux yeux de Zopire, c'est Séide qui est une véritable victime¹. Ce jeune n'est donc pas coupable, mais innocent. Ainsi, le cheikh de la Mecque, qui comprend la cause qui l'a conduit sur la fausse voie et à la mauvaise décision, lui pardonne ce crime. Dans cette situation aussi, nous pouvons considérer que prévalent les relations de compréhension et de l'esprit du pardon à l'égard des autres. H. Lion critique cette scène en comparant *Zaire* avec *Marchant de Londres* de Lillo :

[...] les hésitations du jeune Barnwell et le pardon de l'oncle Barnwell

¹ Quand Zopire a rencontré Mahomet, le cheikh blâmait violemment le prophète de tromperie : « Tu veux, en apportant le carnage et l'effroi, / Commander aux humains de penser comme toi ? / Tu ravages le monde, et tu prétends l'instruire ? / Ah ! si par des erreurs il s'est laissé séduire, / Si la nuit du mensonge a pu nous égarer, / Par quels flambeaux affreux veux-tu nous éclairer ? / Quel droit as-tu reçu d'enseigner, de prédire, / De porter l'encensoir, et d'affecter l'empire ? » (*Mahomet*, OC, t. 20B, II, 5, v. 231-238).

sont plus naturels de beaucoup que les hésitations de Séide et le pardon de Zopire : chez Lillo il y a des deux côtés une vieille et réelle affection ; chez Voltaire c'est simplement « la voix du sang » qui parle, cette voix du sang dont il commence à abuser. (H. Lion, p. 143).

H. Lion prétend que comme la tendresse et la grâce de Zopire proviennent de « la voix du sang », les sentiments de ce vieil homme ne sont pas naturels. Mais plutôt, il semble que dans cette scène les émotions sincères d'un homme, qui confine avec un autre, soient dessinées¹. Car les paroles de Zopire sont basées sur le regard d'autrui qui juge objectivement les gens.

Et Voltaire dépeint Iradan qui est le tribun militaire et qui tient compte de l'intention d'Arzame, fille d'Arzémon dans *Les Guèbres* aussi. Les prêtres guèbres accusent cette jeune fille de ne pas avoir révééré leurs dieux et lui prononcent la condamnation à mort (*Les Guèbres, OC*, t. 66, I, 3, v. 137-140 ; 4, v. 197-198) : de là, elle est prise par les clercs sanguinaires, mais pour la défendre des mains des infâmes, Iradan, qui doit exécuter Arzame par leur ordre cruel, la sauve sous prétexte qu'elle serait son épouse ; aussi a-t-elle pu s'en sortir grâce à Iradan (II, 1, v. 25-30 et 52-56). Cependant, Arzame déclare au sauveur qu'elle ne peut pas l'épouser, parce que la loi traditionnelle de sa religion commande qu'elle se marie avec son propre frère, c'est-à-dire, l'inceste (II, 3, v. 141-144 et 149-150). En même temps, elle ne veut pas trahir Iradan qui a sauvé sa vie, ainsi elle l'implore de la remettre aux mains des prêtres cruels (v. 153-160). Et Iradan exprime son sentiment à Arzame :

Malgré tout mon courroux, mon honneur vous sait gré
De m'avoir dévoilé cet effrayant mystère.
Votre esprit est trompé, mais votre âme est sincère.
Je suis épouvanté, confus, humilié ;
Mais je vous vois toujours d'un regard de pitié.

(*Les Guèbres, OC*, t. 66, II, 3, v. 168-172 ; nous soulignons).

Iradan, indigné de la pensée de cette femme, sait bien que la façon de penser est seulement changée à cause des circonstances, mais de même il est persuadé qu'il existe chez elle une preuve d'innocence. C'est la pureté pressentie et postulée de son bon fonds qui inspire cette compassion dans le cœur d'Iradan. Par ailleurs, *Don Pèdre* met

¹ I. Degauque aussi commente cette scène : « De même que Voltaire cède au plaisir d'horrorifier son auditoire par le spectacle d'un parricide, alors que l'assassinat aurait pu être perpétré par un autre, il imagine un dernier entretien entre le père et le fils, quelques instants avant que Séide ne se jette sur Zopire, pour renforcer le pathétique de la reconnaissance tardive : Séide ne découvrira dans sa victime un père qu'après avoir commis l'irréparable. » (I. Degauque, p. 199).

en scène Léonore qui a de la compassion pour le héros éponyme. En réalité, Don Pèdre, roi de Castille, est considéré comme farouche et féroce, mais pourtant Léonore le défend. Car, elle aussi comprend la cause vraie du caractère dévoyé du roi. Elle se confie à sa confidente :

J'ai peu vu cette cour, Elvire, et je l'abhorre.
Quel séjour orageux ! mais il se peut encore
Que dans le cœur du roi je réveille aujourd'hui
Les premières vertus qu'on admirait en lui.
Ses maîtresses peut-être ont corrompu son âme ;
Le fond en était pur.

(*Don Pèdre, OC*, t. 52, I, 3, v. 241-246 ; nous soulignons).

Les femmes qui environnent Don Pèdre ont dénaturé son caractère¹. Il est né innocent et vertueux. Pour lui aussi, ce n'est pas à la nature humaine qu'il faut imputer son orientation exécrationnelle, mais au milieu qui a eu une mauvaise influence sur le roi. Il en résulte que Léonore lui pardonne les crimes qu'il a commis jusqu'à ce jour.

2) La faiblesse et la force chez l'homme

Dans ces tragédies de Voltaire que nous venons d'examiner, se dessine un type de caractère, qui s'est altéré à cause d'un environnement détestable. Ces yeux d'autrui, qui observent objectivement les protagonistes malfaiteurs, ont opéré la distinction entre la bonne nature et le tempérament formé selon l'environnement. Il semble que sur la base de ce constat nous pouvons découvrir la conviction profonde de notre auteur sur les relations de la nature humaine avec l'empirisme. Voltaire pensait que le naturel de l'être humain était originellement bon, mais qu'il était sujet à se détériorer à cause des hommes vils et des spectacles cruels. Cependant, pourquoi la bonne nature se dérègle-t-elle si souvent ? Voltaire a ses convictions sur l'homme pour répondre à cette question. Il fait dire à Lentulus-Sura dans *Rome sauvée* : « Tout homme a sa faiblesse » (*Rome sauvée, OC*, t. 31A, IV, 1, v. 23 ; nous soulignons). L'homme est un

¹ De même, Léonore souligne son propre caractère qui n'est pas influencé par les courtisans en se justifiant contre l'insulte : « Comme si, de mon cœur s'étant rendu le maître, / Par ma lâche inconstance il eût cessé de l'être, / Et si déjà formée aux vices de la cour, / Je trahissais ma foi par un nouvel amour ! / C'est là surtout, c'est là l'insupportable injure / Dont j'ai le plus senti la profonde blessure. » (*Don Pèdre, OC*, t. 52, II, 1, v. 23-28). Transtamare, frère de Don Pèdre, demande à Léonore à propos du caractère de son amante : « Quoi ! l'air empoisonné que nous respirons tous, / A-t-il dans ce palais pénétré jusqu'à vous ? / Pourriez-vous préférer à ce nœud respectable / La vanité trompeuse et l'orgueil méprisable / De captiver un roi dont tant d'autres beautés / Partageaient follement les infidélités ? » (II, 2, v. 61-66).

être faible, sujet à tomber dans l'erreur. Notre auteur s'explique sur ce point dans le fameux chapitre du *Traité sur la tolérance* :

Ce n'est donc plus aux hommes que je m'adresse, c'est à toi, Dieu de tous les êtres, de tous les mondes et de tous les temps, s'il est permis à de faibles créatures perdues dans l'immensité, et imperceptibles au reste de l'univers, d'oser te demander quelque chose, à toi qui as tout donné, à toi dont les décrets sont immuables comme éternels. Daigne regarder en pitié les erreurs attachées à notre nature. (*Traité sur la tolérance*, éd. J. Renwick, OC, t. 56C [2000], chap. XXIII, p. 251 ; nous soulignons).

Voltaire déclare clairement que le crime de l'homme provient du naturel humain qui est faible¹. Toutefois, le bienfaiteur de Calas récuse-t-il l'idée de nature humaine ? De même, est-ce que celui qui prémédite de commettre un crime ou qui l'a déjà perpétré, ne peut-il pas se régénérer ? Non, l'auteur du *Traité sur la tolérance* ne l'a jamais pensé. S'il a pu réhabiliter ce protestant innocent, c'est parce qu'il faisait confiance à la bonté de la nature. Autrement dit, tout en attaquant continuellement l'inhumanité du clergé, des juges et des traîtres, le patriarche de Ferney pariait sur le peu de bonté de reste de la nature humaine. Dans *Les Guèbres*, Voltaire fait prononcer à Iradan son idée : après que ce personnage a écouté l'apologie d'Arzame condamnée à mort par les prêtres zoroastriens, il leur dit : « Vous ne l'oserez point : sa candeur et son âge, / Sa naïve éloquence et surtout son courage, / Adoucisons en vous cette âpre austérité / Qu'un faux zèle honora du nom de piété. » (*Les Guèbres*, OC, t. 66, I, 4, 249-252 ; nous soulignons). Même si le caractère s'aggravait, du moment que le naturel des hommes est bon, cette bonté ne s'évanouit jamais. Ainsi, il reste possible de rentrer

¹ Voltaire fait prononcer au marquis du Carrage la faiblesse de l'homme dans *Le Droit du seigneur*, comédie : « je confesse / Que tout mortel est pétri de faiblesse / Que le sage est peu de chose » (*Le Droit du seigneur* [en cinq actes], éd. W. D. Howarth, OC, t. 50, V, 1, v. 1-3). Concernant cette pièce comique, en 1762 Voltaire a composé *Le Droit du seigneur* dont le titre était alors *L'Écueil du sage* en cinq actes. Mais, en la réduisant en trois actes, en 1775 il a remanié cette comédie qui a été remise un an après sa mort avec sa tragédie *Agathocle*. De plus, dans *Le Philosophe ignorant*, Voltaire mentionne la faiblesse à propos des connaissances de l'homme : « Je suis un faible animal ; je n'ai en naissant ni force, ni connaissance, ni instinct ; je ne peux même me traîner à la mamelle de ma mère, comme font tous les quadrupèdes ; je n'acquiers quelques idées que comme j'acquiers un peu de force, quand mes organes commencent à se développer. » ; « Ce qui est impossible à ma nature si faible, si bornée, et qui est d'une durée si courte, est-il impossible dans d'autres globes, dans d'autres espèces d'êtres ? Y a-t-il des intelligences supérieures, maîtresses de toutes leurs idées, qui pensent et qui sentent tout ce qu'elles veulent ? Je n'en sais rien ; je ne connais que ma faiblesse, je n'ai aucune notion de la force des autres. » (*Le Philosophe ignorant*, « Doute II », p. 32 et « Doute XII » p. 42 ; nous soulignons). En citant cet ouvrage, J. Spica dit que Voltaire lie la nature humaine à la barbarie, mais qu'il n'accuse pas Dieu qui a donné à l'homme cette brutalité. J. Spica, « Nature humaine et humaine nature », *Des Sens au sens : Littérature et Morale de Molière à Voltaire*, Louvain ; Paris ; Dudley (Mass.), Peeters, 2007, p. 114.

dans le droit chemin. Il nous semble que cette affirmation nous permette de démêler la contradiction qui se trouve dans les relations entre une nature humaine donnée et l'empirisme. C'est bien là la conviction profonde de Voltaire : aussi minime que soit, chez une personne, la bonté qui entre en jeu dans la nature humaine, elle n'en reste pas moins l'élément fondamental de celle-ci. Aussi, notre poète pense-t-il que cette composante primordiale pouvait remettre les hommes sur la bonne voie. Cependant, malgré le regard de foi que notre auteur porte sur le personnage principal dans ses pièces, dans la plupart des cas, c'est lui qui commet le crime. Les tragédies, où les personnages principaux répondent à l'attente de l'entourage, sont *Artémire*, la série d'*Adélaïde*, *Alzire*, *L'Orphelin de la Chine*, *Le Triumvirat*, *Les Guèbres*, *Les Lois de Minos* et *Agathocle*. Certes, perpétrer le crime ou répandre l'erreur n'est jamais une action pardonnable, mais au cours de sa vie, Voltaire a composé environ trente tragédies dont les deux tiers ont un dénouement tragique. Toutefois, la nature humaine n'est pas condamnée pour autant. Qu'ils commettent une faute ou pas, les personnages ont dans les deux cas toujours les mêmes sentiments de culpabilité et les mêmes réactions de repentir vis-à-vis leurs crimes. Et la pièce la plus représentative où sont le mieux dépeints les remords est *Sémiramis*. Mais I. Degauque commente les remords de la reine, en citant M. Couvreur qui s'est chargé de l'article concernant cette tragédie dans *Dictionnaire général de Voltaire* :

[...] bien qu'elle inspire la pitié par les remords qui la dévorent, le spectateur ne peut oublier que ses mains sont rougies du sang de son mari. Hantée par le souvenir du roi Ninus, elle ne trouve plus le repos depuis son assassinat ; à toute heure de la nuit ou du jour, elle exorcise par des cris les cauchemars qui la tiennent éveillée. Comme le souligne M. Couvreur, « cette souveraine éclairée mais brisée par les remords est calquée sur Athalie. Ce personnage complexe permet de poser la question de la coexistence du bien et du mal. » (I. Degauque, p. 396 ; nous soulignons).

Certes aussi violents que soient les remords de Sémiramis, cela ne pardonne pas son erreur. Mais comme M. Couvreur le mentionne¹, il semble que la « coexistence du bien et du mal » en chaque être humain soit une des convictions les plus essentielles de Voltaire. On y retrouve la confiance de notre auteur en la bonté de la nature de l'homme. Nous allons dès lors examiner ces attentes des personnages dans une

¹ Voir M. Couvreur, *Dictionnaire général de Voltaire*, éd. R. Trousson et J. Vercauteren, Paris, Honoré Champion, 2003, art. « *Sémiramis* », p. 1103.

tragédie où le protagoniste ne trahit pas le regard de confiance posé sur lui. En faisant cette recherche nous pourrions trouver, en même temps, les éléments les plus nécessaires à la régénération des hommes.

Dans *Adélaïde*, l'action donne magnifiquement raison aux jugements de Coucy, Nemours et Adélaïde vis-à-vis de Vendôme fondés sur l'aspect intérieur de son caractère. Leurs prévisions optimistes ne proviennent pas de jugements faits au hasard, mais de leur confiance en la nature du souverain de Cambrai. Quand l'artifice, que le conseiller met en place en étant convaincu que le cœur de son maître s'améliorera, a porté son fruit, il se vante de sa perspicacité comme d'un résultat nécessaire : « J'ai tué le barbare : et, prévenant encore / Les aveugles fureurs du feu qui vous dévore, / J'ai fait donner soudain le signal odieux, / Sûr que dans quelque temps vous ouvririez les yeux. » (*AD34*, V, 6, v. 181-184 : *FE*, III, 7, v. 233-236 : *AL*, V, 5, v. 171-174). Vendôme pardonne à Nemours qui s'est révolté contre lui et loue le lien d'amour noué entre son frère et Adélaïde. En ayant la conviction qu'il peut redevenir lui-même selon sa nature profonde, Coucy cherchait à le faire se remémorer de son cœur honnête¹. Cette tragédie se termine sur ces mots de ce conseiller : « c'est là le seul fruit que je veux de mes soins. » (*AD34*, V, 7, v. 244). Cette parole révèle sa confiance en la nature de Vendôme. Cependant pourquoi Coucy a-t-il pu faire confiance à son naturel ? Il s'en explique comme suit :

Ainsi l'horreur et l'exécration,
Qui suivent de si près cette indigne action,
D'un repentir utile ont pénétré votre âme ;
Et malgré tout l'excès de votre injuste flamme,
Au prix de votre sang, vous voudriez sauver
Ce sang dont vos fureurs ont voulu vous priver !
(*AD34*, V, 5, v. 163-168 ; nous soulignons).

Eh bien, puisque la honte et que [*AM* et *AD65* : honte, avec] le repentir,
Par qui la vertu parle à qui peut la trahir ;
D'un si juste remords ont pénétré votre âme ;
Puisque malgré l'excès de votre injuste flamme,
Au prix de votre sang, vous voudriez sauver

¹ Dans *Les Pélopidés* qui traitent le sujet du désaccord fraternel, Polémon, archonte d'Argos, propose à Hippodamie, mère d'Atrée et de Thyeste, un moyen de réconcilier les deux frères ennemis en l'escomptant : « L'un de l'autre écartés n'auront plus sous leurs yeux / Cet éternel objet [Érope] de discorde et d'envie / Qui désole une mère ainsi que la patrie. / L'absence affaiblira leurs sentiments jaloux » (*Les Pélopidés*, *OC*, t. 72, I, 1, v. 42-45). Au reste, l'intrigue du *Droit du seigneur* traite l'histoire des cousins, mais le marquis du Carrage parle ainsi au chevalier Gernance : « J'étais enfant ; son sort infortuné / Fut à mon cœur une leçon terrible, / Qui se grava dans mon âme sensible. / Utilement témoin de ses malheurs, / Je m'instruisais en répandant des pleurs. / Si comme moi cette fin déplorable / Vous eût frappé, vous seriez raisonnable. » (*Le Droit du seigneur* [*L'Écueil du sage* ; en cinq actes], *OC*, t. 50, III, 1, v. 46-52 : *Le Droit du seigneur* [en trois actes], *M*, t. 6, III, 1, v. 860-866).

Ce [*AM, AL* : Le] sang dont vos fureurs ont voulu vous priver.
(*FE*, III, 6, v. 215-220 : *AM*, V, 4, v. 141-146 : *AL*, V, 4, v. 153-158 : *AD65*, V, 4, v. 149-151 ; nous soulignons).

Après qu'entraîné par les passions Vendôme s'est déterminé à punir Nemours, le remords ronge ce coupable et le conduit à pardonner son crime à son frère. Au reste, un peu avant ces citations, comme nous l'avons déjà vu, dans ses propos Coucy était convaincu de la conversion de Vendôme. Mais dans les variantes ce conseiller lui s'exprimait ainsi : « J'ai feint d'avoir versé ce sang si précieux / Sûr que le repentir vous ouvrirait les yeux. » (*AM*, V, 4, v. 161-162 ; nous soulignons) ; « J'ai fait donner soudain le signal odieux, / Sûr que le repentir vous ouvrirait les yeux. » (*AD65*, V, 4, v. 169-170 ; nous soulignons). Dans cette parole, Coucy insiste sur la force irrésistible du repentir. C'est ce sentiment que Voltaire cherche avant tout à rappeler continuellement au cœur des gens dans ses pièces. Il ne serait pas exagéré de dire que l'élément essentiel de la tragédie voltairienne consiste à mettre en valeur le remords. Nous examinerons plus tard en détail, dans les traités du patriarche de Ferney sur la tragédie, la place du regret dans la nature humaine et son rôle dans le processus de régénération des hommes.

Avant que le regret ne soit inspiré au cœur de Vendôme, son ardeur le poussait à condamner à mort son propre frère. Toutefois, grâce au repentir, il a pu trouver la force de contrôler son envie. Ainsi, il apparaît clairement que la nature humaine sur laquelle Voltaire fonde ses espérances réside dans l'esprit du remords provoquant et autorisant une toute autre façon de voir qui lui évite de perpétrer un crime, et le mène à une véritable conversion. Mais, contrairement au dénouement heureux de la série d'*Adélaïde*, bien sûr il y a beaucoup de cas où les personnages principaux commettent le crime malgré la foi de leur entourage en la bonté de leur nature humaine. Cependant, dans ce cas-là aussi, les personnages, qui entourent les protagonistes, connaissent bien l'existence et la puissance du remords latent au fond du cœur du coupable. Autrement dit, par les paroles des gens d'alentour, nous découvrons la potentialité du repentir chez les malfaiteurs aussi, même s'ils commettent une erreur. Examinons concrètement les conséquences de cette affirmation dans la tragédie de Voltaire. Dans *Hérode et Mariamne*, Salomé, sœur du roi de Palestine, trame un complot pour conquérir le pouvoir de Mariamne, épouse du roi. Elle attise l'humeur tyrannique de son frère, qui s'indigne facilement et se montre volontiers implacable. Mais même si l'intrigue de Salomé en ayant tout prévu, est bien exécutée, en tenant compte du tempérament forcené d'Hérode, le cœur de sa sœur n'en est pas pacifié pour autant. Car elle comprend que la force du remords risque d'agir aussi sur le cœur de son frère. Salomé

s'en ouvre à Mazaël, son complice : « Je connais sa tendresse, il la faut prévenir, / Et ne lui point laisser le temps du repentir. » (*Hérode et Mariamne*, OC, t. 3C, I, 1, v. 183-184 ; nous soulignons). Le cœur d'Hérode est si pur que lui-même menace de se croire coupable, ainsi il ne faut pas lui donner le temps de se repentir. Quand la sœur du roi a vu Hérode lever l'arrêt de mort contre Mariamne, elle analyse calmement le fond du cœur de son frère : « dans le fond du cœur / Le roi se repentait de sa juste rigueur. / De son fatal penchant l'ascendant ordinaire, / A révoqué l'arrêt dicté dans sa colère. » (II, 1, v. 11-14). Son jugement flegmatique avait prévu la grâce accordée à Mariamne, parce que cette sœur reconnaissait la nature du roi palestinien qui lui inspire le sentiment du repentir. De même, lorsque Hérode a condamné Mariamne à mort, Salomé explique l'état mental qui prévaut dans le cœur de son frère : « Il voudrait pardonner dans le fond de son cœur : / Il gémit en secret de perdre ce qu'il aime » (IV, 1, v. 6-7 [var.]). Sa sœur pronostique cette fois aussi le remords d'Hérode qui, par son indignation aveugle, a prononcé l'arrêt de mort de son épouse. Quoique ce résultat fût comme escompté pour Salomé qui s'obstine à anéantir Mariamne, elle se soucie du caractère charitable par nature de son frère. À cause de cela, la sœur du roi ne parviendra pas à se rassurer. De plus, Mariamne aussi fait confiance à la nature humaine d'Hérode et lui dit directement : « Un juste repentir produit-il vos transports ? / Et pourrai-je en effet, compter vos remords ? » (IV, 4, v. 203-204). Quand Hérode a reconnu ses crimes à l'égard de la famille de Mariamne et qu'il a considéré sa haine enracinée en lui comme justifiée (v. 183-201), la reine prononce ces paroles¹. Elle croit que le repentir du roi est sincère et spontané. Car elle sait suffisamment que le roi est sensible à son crime et sujet à éprouver le sentiment du culpabilité². La réponse d'Hérode le prouve : « Hélas ! ma cruauté, ma fureur inhumaine, / C'est toi qui dans mon cœur as su la allumer. / Tu m'as rendu barbare, en cessant de m'aimer. / Si mon

¹ De même, Mariamne place ses espérances en Salomé : « C'est à vos seuls remords que je vous abandonne : / Si toutefois après de si lâches efforts, / Un cœur comme le vôtre écoute des remords. » (*Hérode et Mariamne*, OC, t. 3C, II, 2, v. 102-104).

² En revanche, Mariamne de Tristan L'Hermite doute complètement de la personnalité d'Hérode : « [Dina] Il soupire toujours quand vous êtes absent, / Il vous nomme à toute heure, il compte tous vos pas ; / N'est-ce pas vous aimer ? // [Marianne] Hé quoi ! ne sais-tu pas / Que cette âme infidèle est pleine d'artifice, / Que ma perte dépend de ses premiers caprices / Et qu'au moindre hasard qu'il s'attend de courir / Il ordonne aussitôt qu'on me fasse mourir ? » ; « On connaît à ce style, et doux, et décevant, / Comme en l'art de trahir ton esprit est savant. / C'est avec trop de soin m'ouvrir la sépulture, / Pour me perdre il suffit d'une seule imposture. » (Tristan L'Hermite, *La Marianne*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, t. II. éd. J. Scherer et J. Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, II, 2, v. 444-450 et 917-920). Cependant, au contraire de la défiance de Mariamne envers son mari, Narbal, qui a assisté à l'exécution de la reine, rapporte les jugements du peuple de Jérusalem sur le roi à Hérode chez Tristan L'Hermite : « Même beaucoup de gens disaient parmi la presse / [...] / Que vous regretteriez l'absence de ses charmes, / Et que son sang versé vous coûterait des larmes, / Dès que de son trépas vous seriez averti. » (V, 2, v. 1507-1513).

crime est affreux ; que le remords l’efface. » (v. 208-209). Le roi aussi est originellement né comme un homme bon et tendre, mais l’attitude de sa femme envers lui l’a rendu féroce. Cette conscience de soi-même inspire au cœur d’Hérode le dégoût de soi qui le conduit finalement à éprouver du regret. Dans cette tragédie, les regards de Salomé et de Mariamne soulignent le remords comme état d’âme prévalent. Leur jugement est fondé sur la bonté de la nature humaine d’Hérode qui garde la possibilité de rentrer dans le droit chemin en se repentant de son crime.

Au reste, relativement au remords, il nous semble entrevoir une autre émotion que Voltaire estime susceptible d’amener une personne à se corriger. C’est le sentiment de culpabilité que l’homme conçoit avant l’exécution d’un crime. Dans *Mahomet*, Seïde, qui est devenu un fanatique « dé-naturé » à cause du lavage de cerveau opéré par son maître, blesse Zopire, cheikh de la Mecque, à l’arme blanche en suivant l’ordre du gourou. Cependant Seïde a longtemps hésité à l’assassiner. Lorsque ce jeune a reçu l’ordre injuste donné par Mahomet (*Mahomet, OC*, t. 20B, III, 6, v. 169-199), son disciple prend la décision d’exécuter le projet (v. 200), mais il se demande juste avant de l’exécuter :

Immoler un vieillard, de qui je suis l’otage,
Sans armes, sans défense, appesanti par l’âge !
 N’importe ; une victime amenée à l’autel,
 Y tombe sans défense, et son sang plaît au ciel.
 Enfin, Dieu m’a choisi pour ce grand sacrifice ;
J’en ai fait le serment, il faut qu’il s’accomplisse.

(III, 7, v. 205-210 ; nous soulignons).

Tout en admettant par la raison que l’ordre de son maître est juste, Seïde éprouve dans son cœur un sentiment de culpabilité. Sa conscience lui pose la question : est-ce que, comme Mahomet le dit, Zopire est un coupable méritant la mort ou pas ; est-ce que l’action à accomplir est juste ou pas. Le doute dissuade le jeune disciple d’obéir à l’ordre de son maître. Ainsi, Seïde se force à exécuter le crime. Toutefois, tout fortement qu’il se contraint à relever son moral pour obéir à son maître et assassiner le cheikh de la Mecque, il ne peut que constater son impuissance. Il s’écrie au dieu de Mahomet : « Ajoutez vos fureurs à mon zèle intrépide, / Affermissez ma main saintement homicide. / Ange de Mahomet, ange exterminateur, / Mets ta férocité dans le fond de mon cœur. » (III, 7, v. 213-216 ; nous soulignons). Seïde reconnaît qu’il n’a pas la force d’exécuter le projet et qu’il faut l’aide du dieu féroce pour l’accomplir. Car, le disciple de Mahomet sent au fond du cœur que cet acte qu’il doit commettre est un crime. De là, l’hésitation saisit Seïde. Ainsi, l’autre émotion outre le remords, que Voltaire voulait rappeler au cœur des gens par ses tragédies, était le sentiment de

culpabilité que le protagoniste ressent lorsqu'il est sur le point de perpétrer un crime. On peut se risquer à affirmer que c'est grâce à cette émotion que le patriarche de Ferney a pu maintenir sa confiance dans l'homme. Revenons à *Mahomet*.

Quand Seïde s'est trouvé face à face avec Zopire pour le tuer, la douleur du jeune homme atteint son paroxysme : « Ô mon devoir ! ô cieux ! / Ah ! Zopire, est-ce vous qui n'avez d'autres envies / Que de me protéger, de veiller sur ma vie ? / Prêt à verser son sang, qu'ai-je ouï ? qu'ai-je vu ? / Pardonne, Mahomet, tout mon cœur s'est ému. » (*Mahomet, OC*, t. 20B, III, 8, v. 228-232 ; nous soulignons) Seïde est tourmenté violemment par la conscience de son crime. Mais cette émotion persiste à attaquer impitoyablement le cœur de Seïde : « Ah ! je sens qu'à ce dieu je vais désobéir ; / Non, Seigneur, non, mon cœur ne saurait vous haïr. » (v. 251-252). Le sentiment de culpabilité conduit l'assassin à hésiter à obéir au dieu de Mahomet, commanditaire d'ordres inhumains. En revanche, Zopire, qui a assisté à la souffrance de l'élève de Mahomet, dit ainsi à son jeune bourreau : « Tu détournes de moi ton regard égaré ; / De quelque grand remords tu sembles déchiré. » (v. 271-272 ; nous soulignons). Ce vieillard, qui ne sait pas encore que lui-même est la victime du gourou, ne comprend pas pourquoi ce jeune souffre tant. Seïde lui répond immédiatement : « Eh, qui n'en aurait pas dans ce jour effroyable ! » (v. 273). Seïde ressent à nouveau la gravité du crime. En même temps, il veut que l'on comprenne la cause de sa douleur. À la vue de l'agitation violente du jeune homme, Zopire l'exprime à Seïde : « Si tes remords sont vrais, ton cœur n'est plus coupable. » (III, 8, v. 274 ; nous soulignons). Dans ces deux citations, la victime emploie le mot des « remords » que l'homme ressent après qu'il a commis l'irréparable, mais dans ce cas-là il est plus naturel que l'on entende par ces émotions le sentiment de culpabilité qui tourmente le cœur avant l'accomplissement du crime. Et selon Zopire, la conscience du crime a accablé si violemment Seïde que son crime paraît pardonnable. Cependant, malgré la consolation du cheikh, cette émotion continue à assaillir l'âme du disciple de Mahomet. Ensuite, Omar, lieutenant de Mahomet, vient annoncer à Seïde que son maître l'attend (III, 9, V. 281). Au nom de « Mahomet », le disciple du prophète est accablé d'horreur : « Où suis-je ? ô ciel ! où suis-je ? et que dois-je résoudre ? / D'un et d'autres côtés je vois tomber la foudre. / Où courir ? où porter un trouble si cruel ? / Où fuir ? » (v. 281-284). Finalement, après que Seïde a été emmené par Omar, Zopire se dit : « Il sort désespéré, frappé d'un sombre effroi, / Et mon cœur qui le suit s'échappe loin de moi. / Ses remords, ma pitié, son aspect, son absence, / À mes sens déchirés font trop de violence. » (III, 10, v. 286-290 ; nous soulignons). Certes au niveau du résultat factuel, en dépit de ces émotions, Seïde assassine finalement Zopire. Mais ce qui est le plus important, c'est qu'aussi cruel et

inhumain que puisse être un homme, tant qu'il possède un sentiment de culpabilité, il subsiste chez lui la possibilité de se dissuader de commettre le crime. Autrement dit, Voltaire par sa confiance en la nature humaine de la puissance de la conscience de commettre un crime comme en celle du repentir, a foi en la capacité de l'homme de se convertir.

Nous avons d'abord examiné, dans les paroles des personnages de Voltaire, la présence de la pensée inspirée par l'empirisme. Puis, nous avons constaté que l'environnement forme le caractère de l'homme au point même de le dénaturer parfois. De plus, nous avons montré que notre auteur a imposé sa conception d'une bonté naturelle chez l'homme, à partir du témoignage tout particulier des « dires d'autrui » qui gardent confiance dans le bon fonds naturel des personnages principaux dont le penchant malfaisant s'était seulement aggravé à cause d'un environnement nuisible. Bien sûr, il y a des cas aussi où malgré la confiance de l'entourage, les protagonistes essayent d'exécuter un crime ou le commettent effectivement le crime. Cependant, le patriarche de Ferney garde sa confiance en la bonté des hommes, parce que, même dénaturés, tant que chez eux restent présents le repentir et le sentiment de culpabilité, ils conservent la capacité de changer leur comportement. Pour Voltaire, ces deux émotions composent justement la nature humaine et ce sont elles qui permettent que l'humanité ne s'éteigne pas chez l'homme.

QUATRIÈME PARTIE

Voltaire, dramaturge et philosophe

CHAPITRE I

La tragédie et le remords

Bien que Voltaire ait dépeint la conscience du crime et le regret des personnages coupables dans ses tragédies, ces deux sentiments se révèlent importants non seulement chez notre auteur mais aussi chez les autres auteurs tragiques. Car, pour tous les dramaturges, la mission de la tragédie consistait à mettre en valeur les expressions des sentiments de culpabilité et de repentir. Cependant, il semble que personne n'ait donné plus d'importance aux deux émotions que Voltaire. Et notre dramaturge prône surtout l'importance des relations entre le remords et la tragédie. Avant d'examiner comment notre auteur insistait sur l'importance du repentir dans la tragédie, commençons par définir clairement le mot « remords » que notre auteur utilise partout. Au dix-huitième siècle et à notre époque aussi, le « remords » est généralement la voix du reproche que celui, qui a déjà commis le crime, entend dans son cœur. Le sens de ce terme est respectivement indiqué dans l'article « Remords » des *Dictionnaires de Richelet* de 1680, de *Furetière* de 1690 et de *Trévoux* de 1721 : « Repentir. Regret qu'on a d'avoir fait quelque chose contre la droite raison. » (*Richelet*, p. 292) ; « Remords [...] qui ne se dit que de reproche que la conscience fait à un criminel, qui l'oblige à se repentir de son crime, qui lui en fait appréhender la punition. » (*Furetière*, t. 3, p. 366) ; « Reproche que la conscience fait à un criminel ; regret, repentir d'un crime, ou d'une action contraire à la droite raison. » (*Trévoux*, t. 4, p. 1153) Chaque dictionnaire signale que le « remords » est le blâme de soi-même que le coupable se fait après la faute. Cependant, le *Dictionnaire d'Académie française* de 1740 montre simplement la signification du « remords » ainsi : « Reproche que fait la conscience. » (*Académie française*, t. 2, p. 539). Dans ce cas-là, on peut entendre par « remords » non seulement le « repentir » qu'éprouve le sujet après qu'il soit tombé dans la faute, mais simultanément aussi le « sentiment du culpabilité » que celui qui est sur le point de perpétrer le crime, ressent. De plus, dans le *Dictionnaire de Trévoux* de 1771, le sens du « remords » est changé en le distinguant d'avec celui du « repentir » : « Reproche que fait la conscience. [...] Il ne faut pas confondre les *remords* avec le *repentir*. *Remords* dit simplement le trouble de l'âme à la vue d'un crime qu'elle se reproche ;

repentir dit le chagrin de l'avoir commis. Le *remords* peut incliner au repentir, mais ce n'est pas le repentir. » (*Trévoux*, t. 7, p. 271 ; nous soulignons). Ce dictionnaire différencie strictement les deux termes, mais il semble qu'ici la signification du « regret » soit soulignée dans la définition du « repentir » plutôt que dans celle du « remords ». C'est-à-dire que si le « remords » est le sentiment que l'on ressent « à la vue d'un crime », cette émotion signifie le « sentiment de la conscience du crime » par laquelle celui, qui se demande s'il commet le crime ou pas, est tourmenté. Bien sûr, si nous examinons les idées de Voltaire sur les relations inséparables entre le remords et la tragédie, il y a le cas où notre auteur distingue les deux émotions, mais nous le voyons souvent entendre par le remords le « regret » suivi par l'exécution du crime ou le « sentiment de culpabilité » parallèle à la détermination du forfait. Ainsi, en gardant présente à l'esprit cette précision voltairienne, nous considérerons maintenant ses opinions sur les relations entre ces deux sentiments et ses pièces tragiques.

1. L'atténuation des caractères cruels

Dans cette section, nous voulons traiter le problème concernant les caractères des personnages historiques et mythologiques qui éprouvent le sentiment de culpabilité. Autrement dit, si l'histoire et le mythe dépeignaient déjà leurs tempéraments comme trop cruels et sévères, dans le cas où des dramaturges traiteraient ces héros dans leurs tragédies, comment doivent-ils faire face à leurs caractères pour leur faire inspirer le remords ? En réalité, la férocité de beaucoup de personnages est soulignée dans l'histoire et le mythe : de là, une image fixée et particulière d'un personnage se forme dans le cœur des gens ; il n'est pas permis aux poètes de démolir leur image. Cependant, chez Voltaire les relations entre le remords et les personnages cruels sont inséparables. Plutôt, pour notre auteur, leur sentiment repentant est d'autant plus impressionnant et touchant qu'ils ont les caractères durs. Afin de comprendre son effort et sa manière, nous allons examiner comment il a atténué la cruauté de ses héros pour leur faire ressentir le remords, en veillant à leur image que l'histoire et la mythologie gardaient. Cette recherche nous aidera à saisir la différence de la mesure voltairienne à l'égard des personnages dans ces deux genres historique et mythologique.

1) Le regret et les personnages historiques

En 1725 Voltaire a recréé *Mariamne* qui renaquit sous le titre d'*Hérode et Mariamne*. Mais avant cette tragédie voltairienne, chacun des trois auteurs avaient déjà écrit la même pièce aux dix-septième et dix-huitième siècles : Hardy en 1610, Tristan L'Hermite en 1636 et Fenton en anglais en 1723¹. De plus, l'abbé Nadal aussi avait représenté la même pièce deux mois avant *Hérode et Mariamne* de notre auteur. Cependant, ce dernier a plutôt composé sa tragédie sur le modèle de la *Mariamne* voltairienne de 1724. Ainsi, nous considérerons dorénavant la tragédie de l'abbé comme postérieure à celle de Voltaire². Et lorsque Hardy a créé sa *Mariamne*, il a manifesté clairement son intention de composer ainsi : « Tant y a que ce Monstre de cruauté lâchant la bride à une vengeance inconsidérée sur telle fausse accusation, fait décapiter sa femme ; Saisi à même temps d'un tel regret de sa perte, qu'il en devient furieux et la regretta jusqu'à la mort. » (A. Hardy, *Mariamne*, « Argument », p. 395). Dans cette pièce, bien que Hardy ait essayé de dépeindre le repentir d'Hérode comme le sujet central, cet auteur souligne surtout le sentiment repentant du roi par lequel il est violemment tourmenté après l'exécution de Mariamne³. À propos de la même tragédie de Tristan L'Hermite, les éditeurs de ce texte s'expriment : « Au théâtre, le sujet avait été traité au moins deux fois avant Tristan. Celui-ci ne connaissait apparemment pas la *Marianna* de l'italien Lovovico Dolce, publiée à Venise en 1565. Par contre, il a certainement lu la *Mariamne* de Hardy, et l'a même peut-être vu jouer » (J. Scherer et

¹ Voltaire mentionne cette pièce de Fenton au cours de la composition de sa propre *Mariamne* de 1723 : « J'ai presque achevé la première ébauche de ma *Mariamne*, et peux fort bien me passer de celle de M. Fenton ; mais je ne me passerai jamais de votre amitié dont je reçois les marques [...] ; vous devriez bien quelque jour venir à La Rivière-Bourdet apporter la *Marianne* anglaise et voir la française. » Lettre à Cideville, avril 1723, *GC*, t. I, p. 105-106 [n° 97 (D149)].

² À propos des tragédies de Hardy, de Fenton et de l'abbé Nadal, nous emploierons les textes suivants : A. Hardy, *Mariamne*, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien*, t. II, Paris, chez J. Quesnel, 1625 ; E. Fenton, *Mariamne*, Londres, chez J. Tonson, 1723 ; Abbé Nadal, *Mariamne*, in *Théâtre de Monsieur l'abbé Nadal*, Paris, chez Briasson, 1738.

³ Cependant, Voltaire se méprise sur la *Mariamne* de Hardy avec ironie : « Un auteur nommé Hardy [...] entretenait malheureusement ce théâtre [le théâtre du Marais près de la Grève] par des pièces innombrables, qui sont autant de monuments de la barbarie. » ; « le peuple égaré semble ne vouloir que des événements incroyables, entassés les uns sur les autres avec des vers aussi barbares que ceux de Garnier et de Hardy » ; « La dépravation du goût espagnol ne pénétra point à la vérité en France ; mais il y avait un vice radical beaucoup plus grand : c'était l'ennui ; et cet ennui était l'effet des longues déclamations sans suite, sans liaison, sans intrigue, sans intérêt, dans une langue non encore formée. Hardy et Garnier n'écrivirent que des platitudes d'un style insupportable ; et ces platitudes furent jouées sur des tréteaux au lieu de théâtre. » (*Essai sur les mœurs*, t. II, éd. R. Pomeau, Paris, Classiques Garnier, 1990 [1963], « Le chapitre des arts », p. 850 : Lettre à Lekain, 25 février 1767, *GC*, t. VIII, p. 974 [n° 9981(D13993)] : *Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *M*, t. 17, p. 397).

J. Truchet, la notice de *La Marianne*, p. 1318-1319). Il ne connaissait pas l'existence de la *Mariamne* de Lovovico Dolce. En revanche, non seulement Tristan L'Hermite a lu celle de Hardy, mais aussi il l'a directement vue au théâtre. En réalité, l'auteur de *La Marianne* parle ainsi dans son « Avertissement » : « Le sujet de cette tragédie est si connu qu'il n'avait pas besoin d'arguments » (Tristan L'Hermite, *La Marianne*, « Avertissement », p. 264). Quoiqu'il n'utilise jamais le mot le « remords » ni dans cet « Avertissement » (p. 264), ni dans la « Lettre dédicatoire à Monseigneur le duc d'Orléans » (p. 261-262) ni dans l'« Ode dédicatoire pour Monseigneur, frère du roi » (p. 262-264), à ses yeux aussi, le sujet de cette pièce consiste clairement dans la description des remords d'Hérode comme chez Hardy¹. Il en est de même, au sujet de *Mariamne* de Fenton qui ne mentionne pas ce sentiment du roi dans sa « Lettre dédicatoire » non plus (E. Fenton, *Mariamne*, « Letter of the dedication to the Right Honourable John Lord Gower, Baron of Stittenham », p. [i-iii]). À la place de cet auteur anglais, un éditeur, qui a compilé les œuvres de Fenton en 1779, résume sa tragédie :

Herod is satisfied of her innocence by the evidence of Arsinoe [la suivante de Mariamne] ; but as he had before given the cruel orders for putting the Queen to death, she, to prevent the execution of such barbarity, drank poison. The Queen is conducted in by the high-priest in the agonies of death, which gives such a shock to Herod, that not able to survive her, he dies in the sight of the audience².

En réalité, cet éditeur n'affirme pas qu'Hérode, qui a condamné Mariamne à mort et assisté directement à son trépas, soit mort en étant tourmenté par le remords, mais il semble que le mot « shock » signifie le désespoir empli d'affliction plutôt que la souffrance du regret (E. Fenton, *Mariamne*, V, 11). Enfin l'abbé Nadal manifeste sa volonté dans sa « Préface » : « Je n'ai point traité un sujet nouveau. *La Mariamne* de Tristan a subsisté longtemps sur nos Théâtres. » (Abbé Nadal, « Préface » de

¹ En 1727, Voltaire mentionne *La Marianne* de Tristan L'Hermite avec les deux autres auteurs : « *Les Visionnaires* de Desmarests étaient réellement une très mauvaise pièce, aussi bien que la *Mariamne* de Tristan, et l'*Amour tyrannique* de Scudéry, qui ne devaient leur réputation passagère qu'au mauvais goût du siècle. » (*Essai sur la poésie épique*, chap. I, M, t. 8, p. 361). De plus, Voltaire présente ironiquement Tristan L'Hermite ainsi dans *Siège de Louis XVI* : « Le prodigieux et long succès qu'eut sa tragédie de *Mariamne* fut le fruit de l'ignorance où l'on était alors : on n'avait pas mieux ; et, quand la réputation de cette pièce fut établie, il fallut plus d'une tragédie de Corneille pour la faire oublier. » (*Le Siècle de Louis XIV*, GH, « Catalogue de la plupart des écrivains français » art. « Tristan l'Ermitte », p. 1186).

² Un anonyme, « Life of Fenton », in E. Fenton, *The poetical works of Elijah Fenton*, éd. [s. n.], Edinburg, Apollo Presse [The Martins], 1779, p. xii-xiii.

Mariamne, p. 223). Pour cet auteur du dix-huitième siècle, le sujet de la *Mariamne* est celui que Tristan L'Ermitte a adopté dans sa tragédie basée sur la pièce de Hardy, c'est-à-dire, le remords d'Hérode. Et *Hérode et Mariamne* de Voltaire traite du même sujet que les pièces de ces quatre auteurs. Ainsi, le fait que notre auteur dépeint le repentir du roi n'était pas nouveau, mais simplement traditionnel. Cependant, ce qui est important chez lui, c'est qu'il réfléchissait sur la manière d'accommoder le caractère des personnages au fait historique pour souligner l'importance du remords dans la tragédie. Dans ce trait voltairien, nous pouvons comprendre son idée non seulement sur les rapports inséparables entre la tragédie et le repentir, mais aussi sur ceux entre ce sentiment et les personnages historiques. Nous allons étudier d'abord comment Voltaire a pris ses mesures contre ce problème avec bien des tâtonnements.

Hérode est bien connu pour sa cruauté et Mariamne pour son obstination¹, mais notre auteur exprime son idée sur ces rapports : « Une des premières règles, est de peindre les héros connus, tels qu'ils ont été, ou plutôt tels que le public les imagine ; car il est bien plus aisé de mener les hommes par les idées qu'ils ont, qu'en voulant leur en donner de nouvelle. » (*Hérode et Mariamne*, « Préface », OC, t. 3C, p. 184). Selon Voltaire, pour que le public comprît et acceptât plus facilement la particularité des personnages, il était nécessaire de les peindre fidèlement avec le caractère qui était généralement connu par tout le monde du fait de l'histoire. Il raconte ce que fut son intention de ce temps-là : « Je me résolus de m'assujettir entièrement à l'idée que les hommes ont depuis longtemps, de MARIAMNE et d'HÉRODE, et je ne songeai qu'à les peindre fidèlement d'après le portrait que chacun s'en est fait dans son imagination. » (p. 184). En dépit de sa ferme conviction, la *Mariamne*, qui a été représentée en 1724, s'est soldée par un échec contrairement à toutes les prévisions. Notre poète l'explique en relatant les tempéraments de deux personnages :

Ainsi Hérode parut dans cette pièce, cruel et politique, tyran de ses
sujets, de sa famille, de sa femme, plein d'amour pour Mariamne ;

¹ Hardy mentionne les caractères de ces deux personnages : « Ce même Hérode, qui signala ses cruautés par le meurtre des Saints Innocents, pris à femme [...] Mariamne, issue du sang Royal des Hasamonéens : mais cette généreuse Princesse ne peut jamais aimer cordialement un Tyran, qui lui avait fait tuer ses pères et frère, afin de parvenir à la Couronne de Judée » (A. Hardy, *Mariamne*, « Argument », p. 394). Tristan L'Ermitte parle de la personnalité du roi de Judée en citant quelques histoires : « quiconque a lu *Josèphe*, *Zonare*, *Hégésippe*, et nouvellement *Le Politique malheureux* [...] sait assez quelles ont été les violences d'Hérode, qui furent fatales aux Innocents » (Tristan L'Ermitte, *La Marianne*, « Avertissement », p. 264).

mais plein d'un amour barbare, qui ne lui inspirait pas le moindre repentir de des fureurs : je ne donnai à Mariamne, d'autres sentiments qu'un orgueil imprudent, et qu'une haine inflexible pour son mari. [...] Qu'arriva-t-il de tout cet arrangement ? Mariamne intraitable n'intéressa point : Hérode n'étant que criminel, révolta. (p. 184-185).

À l'origine, Voltaire a-t-il créé cette pièce avec assurance convaincue que les personnalités des héros devaient être dessinées sur la base de la vérité de l'histoire. Mais son idée a conduit cette tragédie à un résultat défavorable. La fidélité excessive à l'égard du fait historique a peint Hérode en homme impitoyable qui n'éprouve jamais de remords, et Mariamne en femme aussi intransigeante qu'arrogante. Aussi, Voltaire a-t-il remanié la même pièce l'année suivante. Cette fois-ci il fait attention à la manière de peindre le caractère des personnages principaux :

Il est vrai qu'il faut peindre les héros tels qu'ils ont été ; mais il est encore plus vrai qu'il faut adoucir des caractères désagréables ; qu'il faut songer au public pour qui l'on écrit, encore plus qu'aux héros que l'on fait paraître ; et on doit imiter les peintres habiles, qui embellissent en conservant la ressemblance. (p. 185).

Certes le dramaturge doit composer fidèlement sa tragédie d'après un fait historique. Mais en même temps, quand le caractère du personnage connu est trop violent, il est nécessaire que l'auteur affaiblisse son tempérament fougueux pour ne pas déplaire aux auditoires. Avant tout, la tragédie doit exister pour remettre le peuple sur la bonne voie. Notre poète mentionne les rapports entre le tempérament d'Hérode et l'histoire en insistant sur l'importance du remords :

Pour qu'Hérode ressemblât, il était nécessaire qu'il excitât l'indignation : Mais pour plaire il devait émouvoir la pitié. Il fallait que l'on détestât ses crimes, que l'on plaignît sa passion, qu'on aimât ses remords ; et que ces mouvements si violents, si subits, si contraires, qui font le caractère d'Hérode, passassent rapidement tour à tour dans l'âme du spectateur. (p. 185-186 ; nous soulignons).

Tout en conservant le caractère du protagoniste aussi fidèle que possible à la vérité historique, il faut éviter au public d'éprouver de la répugnance pour le héros, si on veut inspirer la pitié à l'âme des gens. De cette façon, les auditoires peuvent trouver les crimes d'Hérode abominables, ses passions pitoyables et ses remords désirables. De même, notre auteur fait mention du caractère de Mariamne :

Si l'on veut suivre l'histoire ; Mariamne doit haïr Hérode, et

l'accabler de reproches : mais si on veut que Mariamne intéresse, ses reproches doivent faire espérer une réconciliation : sa haine ne doit pas paraître toujours inflexible. Par là le spectateur est attendri, et l'histoire n'est point entièrement démentie. (p. 186).

Tout indomptable qu'elle fût dans l'histoire, sa personnalité aussi, comme celle de son mari, doit être adoucie. C'est peu que l'auteur dessine trait pour trait le caractère du personnage historique pour émouvoir le cœur des gens.

Maintenant que nous avons observé la manière de décrire Hérode et Mariamne chez Voltaire, nous voulons étudier comment les autres auteurs de la même pièce concevaient de les peindre. Tristan L'Hermite s'exprimait ainsi : « Je me suis efforcé de dépeindre au vif l'humeur de ce Prince sanguinaire [...] : j'ai seulement voulu décrire avec un peu de bienséance les divers sentiments d'un tyran courageux et spirituel, [...] et la constance d'une Reine dont la vertu méritait un plus favorable destin ». (Tristan L'Hermite, *La Mariamne*, « Avertissement », p. 264). Cet auteur du dix-septième siècle a au moins adouci le caractère d'Hérode et rendu le cœur vertueux de Mariamne appréciable. De plus, l'abbé Nadal n'explique pas sa façon de décrire les caractères de ces deux personnages, mais il saisit leurs personnalités sous deux aspects : « Hérode était un particulier que ses vices et ses vertus avaient placé sur le Trône. ¶ Mariamne une Princesse attachée à l'orgueil de sa naissance et encore plus à sa douleur et à sa vertu, et qui n'a eu dans son parti que ses larmes » (Abbé Nadal, « Préface » de *Mariamne*, p. 224). Bien que cette idée soit l'interprétation de cet auteur au sujet des images d'Hérode et de Mariamne, il souligne leurs bons et leurs mauvais côtés. Ainsi, nous pouvons comprendre que Tristan L'Hermite et l'abbé Nadal prenaient grand soin de représenter ces deux personnages historiques de façon équilibrée dans leurs pièces, comme Voltaire le fait aussi¹. En outre, l'abbé Nadal blâme violemment les caractères du roi et de la reine chez notre auteur :

¹ Racine réfléchissait sur le caractère de Néron dans *Britannicus* : « Pour commencer par Néron, il faut se souvenir qu'il est ici dans les premières années de son règne, qui ont été heureuses comme l'on sait. Ainsi il ne m'a pas été permis de le représenter aussi méchant qu'il a été depuis. Je ne le représente pas non plus comme un homme vertueux : car il ne l'a jamais été. Il n'a pas encore tué sa Mère, sa Femme, ses Gouverneurs : mais il a en lui les semences de tous ces crimes. Il commence à vouloir secouer le joug. Il les hait les uns et les autres, et il leur cache sa haine sous de fausses caresses, *Factus natura velare odium fallacibus blanditiis*. Un en mot, c'est ici un Monstre naissant, mais qui n'ose encore se déclarer, et qui cherche des couleurs à ses méchantes actions » (J. Racine, *Britannicus*, « Préface (1675-1697) », p. 444). Cf. « *His adicit complexum et oscula, factus natura et consuetudine exercitus uelare odium fallacibus blanditiis*. (À ces propos [à l'adresse de Sénèque] il [Néron] ajoute un embrassement et des baisers, étant formé par la nature et exercé par l'habitude à voiler sa haine sous de trompeuses caresses.) ». Tacite, *Annales*, [t. IV], « Livre XIII-XVI », 2^e tirage, éd. et trad. P. Willeumier, rév. et

Hérode ne paraît sur la Scène, qu'avec la fureur d'un forcené et la honte d'un homme flétri. Il y a des Personnages qui conservent de la dignité par tout, et même dans leur fureur. [...] du commencement jusqu'à la fin de la Pièce, il est entièrement dégradé ; c'est un scélératé, qui ne sort jamais des accès de sa frénésie.

[...]

Mariamne enfin n'est ici qu'une femme très inconsidérée ; toutes ses plaintes sont amères et sa douleur toujours farouche ; [...] c'est une Reine qui n'est pas plus mesurée dans ses démarches que dans ses discours, et qui nous donnent toujours pour vertu l'orgueil de sa naissance et de ses titres. (Abbé Nadal, *Observations critiques sur la tragédie d'Hérode et Mariamne*, de M. de V..., Paris, chez la Veuve de Pierre Ribou, 1725, p. 26-27).

L'abbé Nadal reproche sévèrement à Voltaire qu'Hérode n'est que l'incarnation du mal et que Mariamne est pétrie d'arrogance dans la tragédie de notre poète¹. Mais dans cette critique, il y a son ressentiment personnel contre Voltaire. Bien qu'en 1725 l'abbé Nadal ait représenté sa *Mariamne* deux mois avant *Hérode et Mariamne* de notre dramaturge, cette tragédie s'est soldée par un échec. Et l'abbé Nadal en arrive à croire que cet insuccès provienne du complot de Voltaire, tandis que la pièce de celui-ci devait remporter un succès retentissant. En considération de cet arrière-plan, on peut deviner que le blâme de l'abbé Nadal est dû à la jalousie et à la rancune plutôt qu'au jugement impartial². Avant tout, comme nous l'avons regardé plus haut, ce qui est

corr. J. Hellegouarc'h, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1989 (1978), liv. XIV, chap. 56 : 3, p. 118.

¹ Ce blâme de l'abbé Nadal contre Mariamne de Voltaire s'appliquerait plutôt à celle des deux auteurs du dix-septième siècle. Dans la pièce de Hardy, en énumérant impitoyablement des aspects féroces seuls d'Hérode, sa femme le qualifie « D'un tyran dépouillé de toute humanité, / D'un tigre plus félon que n'est la félonie, / De qui la cruauté n'a de borne finie, / Meurtrier de mes parents, sur lesquels l'assassin / Empiète sa Couronne, exécration larcin, / Après avoir éteint la famille Royale [*sic*], / Ce matin carnassier, cette âme déloyale, / Ce Lestrigon béant au carnage affamé. / De la fange venue d'un peuple diffamé » (A. Hardy, *Mariamne*, II, 1, v. 312-320). De même, Mariamne de Tristan L'Hermite s'obstine à détester Hérode et relève partout l'inhumanité de son époux : « Que mon cœur se démente, et trouve du mérite / À plaire au sentiment d'un Barbare, d'un Scythe, / Meurtrier de mes parents ? » ; « Il faut que le perfide achève ma disgrâce ; / Il en veut à mon sang, il en veut à ma race, / Il n'est pas satisfait pour avoir massacré / Un vieillard vénérable, un Pontife sacré / Qui le mit dans ses droits et dans son alliance, / Longeant en son appui toute sa confiance, / Ni pour avoir éteint d'une étrange façon / Un innocent beau-frère, un aimable garçon / Le jeune Aristobule » ; « Ce crime [le plan du régicide de Mariamne] est fort nouveau, l'on vient de l'inventer : / Mais jamais votre esprit n'a manqué d'artifice / Pour perdre l'innocent sous couleur de justice. » ; « Et toi monstre cruel, âme dénaturée, / Qui de sang innocent es toujours altérée, / Puisque ta cruauté ne saurait se fléchir, / Je n'en vais te verser de quoi te rafraîchir [*sic*], / Pour étancher ta soif, et pour finir mes peines, / Je m'en vais te donner tout le sang de mes veines ; / Bois-le, Tigre inhumain ». (Tristan L'Hermite, *La Mariamne*, II, 1, v. 359-361, 391-399, 770-772, 1335-1341).

² Avec pas mal d'ironie Voltaire répond à l'abbé Nadal, qui impute l'impopularité de sa tragédie à notre auteur, sous le nom de Thieriot : « Il est vrai pourtant, et j'en suis témoin, qu'à la première représentation de votre *Mariamne* il y avait une cabale dans le parterre, elle était composée de plusieurs

important chez notre auteur, c'est qu'en accommodant les caractères d'Hérode et de Mariamne au fait historique, Voltaire attachait de l'importance non seulement au remords du roi mais aussi au sentiment de la reine. C'est-à-dire que notre auteur a tâché d'atténuer la cruauté et l'arrogance de ces deux personnages sans fausser la vérité, de sorte que définitivement le public puisse s'attendrir plus efficacement face à leur sentiment humain. Car, pour Voltaire, la mission de la tragédie consiste à la fois dans la description vivante des mœurs d'alors et dans la représentation des sentiments des personnages principaux qui visent finalement à former les hommes.

Cependant, cinq ans plus tard, lorsque notre auteur a composé *Brutus*, malgré la leçon qu'il a alors reçue de son échec de la pièce *Mariamne*, encore une fois il a l'intention de représenter loyalement le caractère des personnages en conformité avec l'histoire. Notre auteur rapporte la situation de cette époque-là : « Ils [les amis] m'encourageaient à tempérer l'austérité de Brutus par l'amour paternel, afin qu'on admirât et qu'on plaignît l'effort qu'il se fait en condamnant son fils. » (*Brutus*, « Discours sur la tragédie », *OC*, t. 5, p. 176 [var.]). Afin d'accentuer l'amour paternel, ses camarades lui ont conseillé de tempérer la personnalité trop stricte de ce sénateur à l'égard de son fils coupable. De plus, ils donnent aussi à leur ami leurs avis à propos du caractère de Titus : « Ils voulaient que Titus fût un jeune homme furieux dans ses passions, aimant Rome et son père, adorant Tullie, se faisant un devoir d'être fidèle au sénat même dont il se plaignait et emporté loin de son devoir par une passion dont il avait cru être le maître. » (p. 177 [var.]). Il faut que ce jeune amoureux commette malheureusement l'intrigue contre son père et sa patrie en étant conduit par une passion aussi intraitable qu'aveugle. Voltaire explique cette raison : « En effet, si Titus avait été de l'avis de sa maîtresse, et s'était dit à lui-même de bonnes raisons en faveur des rois, Brutus alors n'eût été regardé que comme un chef de rebelles, Titus n'aurait plus eu de remords, son père n'eût plus excité la pitié. » (p. 177 [var.] ; nous soulignons). C'est-à-dire que si dans sa pièce notre dramaturge faisait apparaître Titus comme un homme qui n'avait aucune faute, aux yeux du public Brutus ne se projetterait que comme celui qui aurait injustement puni son fils. Certes Voltaire

personnes de distinction de vos amis, qui pour 20 sols par tête étaient venus vous applaudir. L'un d'eux même présentait publiquement des billets gratuits à tout le monde ; mais quelques-uns de ces partisans ennuyés malheureusement de votre pièce, rendirent publiquement l'argent en disant : Nous aimons mieux payer et siffler comme les autres. » (Thieriot [Voltaire], *Lettre M^R Ti[e]riot à M^R l'abbé Nadal*, *OC*, t. 3C, p. 337 : lettre à l'abbé Nadal, *GC*, t. I, p. 167 [n° 161 (D226)]).

voulait dessiner fidèlement le caractère des protagonistes selon l'histoire. Mais cette description des personnages risquait de ne guère inspirer de remords à leur cœur. Toutefois, ce n'est pas pour autant que Voltaire dépréciait le sentiment du repentir, parce qu'il considérait le remords du héros comme l'élément le plus important de la tragédie. Il s'agit simplement d'une différence de méthodologie entre lui et ses contemporains. Bien que, dans une telle attitude, il semble que nous puissions apercevoir en même temps une autre image de Voltaire comme historien, finalement pour apprendre au public l'importance des remords par sa tragédie, il a obéi honnêtement aux conseils de ses amis comme un dramaturge.

Concernant *Olympie*, Voltaire modifie volontairement le fait historique pour que les remords de Cassandre se dessinent avec netteté. Il est historiquement considéré comme l'auteur de l'empoisonnement d'Alexandre le Grand, son maître. Toutefois, notre auteur suppose que ce subordonné ne prend pas part à cet assassinat et que Statira, femme du grand roi macédonien, rejette par méprise et indûment la responsabilité de l'affaire régicide sur ce soldat. Voltaire parle : « Il faut absolument que Cassandre soit innocent de l'empoisonnement d'Alexandre et qu'il soit bien évident qu'il n'a frappé Statira que pour défendre son père. Il doit intéresser : et il n'intéresserait point, s'il était coupable de ces crimes qui inspirent l'horreur et le mépris¹. » En supposant que Cassandre n'ait effectivement pas empoisonné Alexandre le Grand, il se blâme de ne pas avoir pu sauver la vie à son maître. Son remords impressionne le public et est souligné dans cette pièce. De même, Voltaire dit à son vieil ami son idée sur les relations entre la scène du remords et celle de l'amour dans l'*Olympie* :

Nous frémissons d'indignation quand vous nous proposez de mettre notre pièce à la glace, par une confidence froide et inutile d'Olympie à sa suivante, et d'affadir le tout par une scène inutile d'amour au commencement du premier acte. Cela serait très bien inventé [...] pour rendre ridicules les remords de Cassandre, et pour ôter toute la force à la scène vigoureuse où l'on justifie la mort d'Alexandre, car Messieurs et Mesdames la terreur des remords et les réflexions sur la mort d'Alexandre seraient très mal placées après des scènes amoureuses, ce n'est pas là la marche du cœur².

¹ Lettre au cardinal de Bernis, 15 décembre 1761, *GC*, t. VI, p. 715 [n° 6960 (D10210)]. M. Mat-Hasquin analyse la différence entre l'image historique de Cassandre et ce personnage dessiné par Voltaire (M. Mat-Hasquin, p. 165-167).

² Lettre au comte d'Argental, 12 novembre 1761, *GC*, t. VI, p. 674 [n° 6916 (D10146)].

L'épisode inutile de la galanterie, auquel les Français s'accoutument depuis le classicisme, détruit seulement l'impression puissante du repentir du personnage principal qui doit originellement inspirer à l'âme des gens la crainte. Afin de faire ressortir le regret de Cassandre, il n'est pas nécessaire d'introduire la scène galante dans cette pièce. Autrement dit, Voltaire a inspiré le sentiment repentant au subordonné d'Alexandre le Grand à l'aide d'une des hypothèses conforme à l'histoire. Il s'agit là de l'une des qualités de l'art de notre auteur qui avait un vif intérêt pour le domaine historique.

2) Le repentir et les personnages mythologiques

Nous venons de regarder l'effort de Voltaire qui cherchait à accommoder les caractères des personnages aux faits historiques pour faire ressortir leur remords dans *Hérode et Mariamne*, *Brutus* et *Olympie*, mais ensuite nous examinerons comment notre auteur a inspiré le regret au cœur des héros mythologiques. Nous pourrions comprendre qu'en comparaison des personnages historiques, Voltaire a tendance à prendre l'initiative de changer les images par rapport à celles, traditionnelles, de la mythologie. Notre auteur affaiblit les caractères inflexibles des personnages selon sa volonté dans son *Oreste*. Voltaire critique d'abord le caractère de Clytemnestre chez les trois auteurs grecs en comparaison de celui de Camille d'*Horace* :

Clytemnestre est coupable du plus grand des crimes ; crime dont elle se glorifie quelquefois, et dont elle n'a qu'un léger repentir ; en cela elle mérite infiniment plus d'être punir que Camille, qui regrette son amant, et dont tout le crime ne consiste qu'en des paroles trop dures que lui arrache l'excès de sa douleur. (*Dissertation sur les principales tragédies*, OC, t. 31A, p. 577-578 ; nous soulignons).

Chez Eschyle, Sophocle et Euripide, Clytemnestre n'est guère tourmentée par le repentir, tant s'en faut, elle se vante d'avoir assassiné Agamemnon en collaboration avec Égisthe. Contrairement à cette femme d'*Électre*, Camille d'*Horace* aussi est devenue coupable d'avoir injurié Horace avec violence et elle est punie par son frère, mais impulsive est l'indignation de l'amante de Curiace (P. Corneille, t. I, *Horace*, IV, 5). Ainsi, la punition de Clytemnestre est juste et il n'y a plus la place de compatir

pour elle¹. M. Mat-Hasquin met l'*Oreste* de Voltaire en comparaison avec l'*Électre* des deux auteurs grecs :

Si sa cause [de Clytemnestre] semblait plus défendable que celle de la Clytemnestre sophocléenne, les Dioscures la déclaraient cependant coupable. Radicalement différente de l'héroïne de Sophocle, la Clytemnestre de Voltaire est plus proche de celle d'Euripide dont Voltaire a considérablement développé les remords. Au lieu d'insister sur les fautes de la reine comme Sophocle, au lieu même de discuter des torts respectifs d'Agamemnon et de Clytemnestre qui sont assez partagés chez Euripide, Voltaire escamote tout débat sur les causes de la mort d'Agamemnon et ne parle que des regrets de Clytemnestre, accablée de « chagrins secrets » comme Ériphyle, exhalant, dans un monologue pathétique destiné à gagner la sympathie du spectateur, son dégoût pour sa vie présente. (M. Mat-Hasquin, p. 182).

Contrairement à Sophocle et à Euripide, Voltaire évite la scène de la querelle directe entre Clytemnestre et Électre au sujet de l'excuse du meurtre de son mari. Mais pour inspirer plus de pitié aux gens, l'auteur français a approfondi l'aspect intérieur du cœur de la reine qui éprouve en secret des remords. De là, Voltaire rend moins farouche non seulement le caractère de la mère d'Électre, mais aussi celui de la fille. Il s'explique en citant les tragédies originelles (Sophocle, *Électre*, v. 516-659 ; Euripide, *Électre*, v. 998-1146) :

On voit évidemment dans les deux poètes grecs, que Clytemnestre est souvent prête à s'attendrir. Elle se justifie devant Électre ; elle entend ses reproches, et il est certain que si Électre lui répondait avec plus de circonspection et de douceur, il serait impossible qu'alors Clytemnestre ne fût pas émue et ne sentît pas des remords. (*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 595).

Tout impérieux que fût le caractère de Clytemnestre, si l'attitude d'Électre était moins sévère contre sa mère, celle-ci ne pourrait pas s'empêcher d'avoir conscience de l'injustice du traitement à l'égard de sa fille et se repentirait de son comportement despote. De même, tout sensible que fût le caractère de Clytemnestre, si celui d'Électre était empreint de dureté contre sa mère, l'attitude aigre de cette fille ne pourrait pas rendre sa mère ni délicate ni repentant. Non seulement Voltaire a rendu la mère d'Oreste plus fine, mais aussi il a apaisé le tempérament de sa sœur. C'était pour faire ressortir, dans sa tragédie, les remords de la femme d'Agamemnon qui existent au

¹ De plus, M. Mat-Hasquin compare Clytemnestre de Voltaire avec celle des deux mêmes pièces françaises : « chez Longepierre et chez Crébillon, les remords de Clytemnestre sont davantage l'effet de la crainte que regrets véritables. » (M. Mat-Hasquin, p. 181 [n. 73]).

tréfonds de son âme. Cependant, bien que notre poète ait employé le mot du « remords », comme nous allons le voir dans la section suivante, il semble qu'il entende par ce terme le « sentiment de culpabilité » plutôt que le « repentir ». Et Voltaire conclut à propos des caractères des deux femmes : « Ainsi, puisque l'auteur d'*Oreste*, pour se conformer plus à nos mœurs, et pour nous toucher davantage, rend Électre moins féroce avec sa mère, il fallait bien qu'il rendît Clytemnestre moins farouche avec sa fille. » (p. 595). Il a tiré parti de son expérience d'*Hérode et Mariamne* ainsi que de *Brutus*, dans cette pièce tragique.

Au reste, quand Voltaire a créé *Les Pélopidés*, il expose son intention : « Il lui [à la famille d'Atrée] faut des passions furieuses, de grands crimes, des remords violents. » (*Les Pélopidés*, « Fragment d'une lettre », *OC*, t. 72, p. 37). Notre poète prétend que le lien de parenté de Pélopos doit être en proie de remords excessifs envers le forfait. À propos du remords de Thyeste, M. Mat-Hasquin s'exprime : « Thyeste, lui, n'a ni regrets ni remords puisque, en enlevant Érope le jour du mariage [...], il ne fait que réparer une injustice : la mère d'Érope [Euristhée] ne lui avait-elle pas promis la main de la jeune fille ? » (M. Mat-Hasquin, p. 168). Comme cette critique dit, Thyeste revendique à Hippodamie, sa mère, son droit ainsi :

Votre austère vertu dédaigne de m'entendre.
Je vous dirai pourtant qu'avant l'hymen fatal
Que dans ces lieux sacrés célébra mon rival,
J'aimais, d'idolâtrais la fille d'Euristhée ;
Que par mes vœux ardents longtemps sollicitée,
Sa mère dans Argos eût voulu nous unir ;
Qu'enfin ce fut à moi qu'on osa la ravir.

(*Les Pélopidés*, *OC*, t. 72, II, 2, v. 110-116).

En prétextant le souhait de la mère d'Aéropé, Thyeste prétend qu'il avait déjà aimé cette fille avant le mariage d'Atrée et avait compté se marier avec elle depuis longtemps. Certes, dans cette assertion de Thyeste, il ne donne pas le sentiment de remords d'avoir enlevé Aéropé à son frère, tant s'en faut, ce ravisseur a la hardiesse de reprocher même à sa mère que marier Atrée à la fille d'Euristhée est la violation de ses droits. Toutefois dans la même scène, il éprouve tout au moins de remords avant être forcé à remettre Aéropé à la main de son frère. Quand Thyeste est venu voir Hippodamie et Polémon, ancien gouverneur des deux frères, elle blâme son fils cadet d'être apparu en face d'eux, mais il leur parle ainsi :

J'y viens... chercher la paix, s'il en est pour Atrée,
S'il en est pour mon âme au désespoir livrée ;
J'y viens mettre à vos pieds ce cœur trop combattu,
Embrasser Polémon, respecter sa vertu,
Expier envers vous ma criminelle offense,
Si de la réparer il est en ma puissance.

(II, 2, v. 73-78).

Ainsi, il y a un effet de Voltaire qui distingue sa tragédie de celles des autres auteurs. De même, à propos des paroles précédentes de Thyeste qui revendique le droit du mariage avec Aéropé sur la base du souhait d'Euristhée, notre dramaturge pense à atténuer sa peine par cette assertion de Thyeste et a cherché à inspirer plus de pitié au cœur des gens. Quant à Atrée, de même que Clytemnestre, il est tourmenté par la « conscience du crime » plutôt que par le « regret ». Nous constaterons ce fait plus tard avec l'*Oreste*. Et le plus grand trait caractéristique des *Péloptides*, c'est que tout en aimant Thyeste, Aéropé souffre violemment du remords à l'égard de l'amour adultère et se sent coupable envers Atrée. Aussi dans le cœur de cette femme, il y a un conflit interne entre son amour pour Thyeste et sa mauvaise conscience (*Les Péloptides*, OC, t. 72, I, 3 : II, 1, 5, 7 : IV, 1-5).

Nous avons étudié comment Voltaire a atténué les caractères cruels des personnages historiques et mythologiques pour inspirer du remords. Dans *Hérode et Mariamne* et *Brutus* qui sont ses premières œuvres, notre auteur a rendu tout au moins les tempéraments violents de ses personnages plus modérés, mais il est indéniable quand même qu'il faisait simultanément grand cas de leur cruauté et de leur sévérité telle que l'histoire les dessinait. Il semble que dans un tel point de vue voltairien il y ait une position d'historien qui n'ose pas fausser le fait historique. Mais plus tard, Voltaire a composé *Olympie* qui a adapté le fait historique concernant Cassandre. Contrairement aux *Hérode et Mariamne* et *Brutus*, dans cette pièce il n'a pas dépeint le subordonné d'Alexandre le Grand comme assassin de son maître. Cependant, pour notre auteur cette supposition n'est pas la déformation de la vérité historique. Car, comme les relations père-fils entre César et Brutus dans *La Mort de César*, il a adopté et utilisé une hypothèse qui pouvait être la vérité. Et dans *Olympie* Voltaire a cherché à inspirer le remords par ce moyen. C'est la technique importante de notre auteur qui traite le sujet historique dans ses pièces tragiques. En revanche, dans *Oreste* et *Les*

Pélopides où les personnages sont mythologiques et non pas historiques, Voltaire n'a guère hésité à changer les caractères des personnages pour inspirer le remords. Bien sûr, pour lui, ne pas démolir leur image puisée dans la mythologie était important, ainsi il s'efforçait de maintenir l'intrigue originelle dans ses tragédies. Cependant, ce qui est important, c'est que, en ce qui concerne les personnages de l'histoire ou ceux des mythes, le patriarche de Ferney prend de façon constante leur sentiment repentant en considération de sa propre manière.

2. Le remords et la punition

Pour conclure cette section, nous examinerons quel était le vrai rôle du remords que la tragédie devait inspirer aux personnages principaux, pour Voltaire. Mais avant cette recherche, nous voulons d'abord constater combien ce sentiment était inséparable de ce genre théâtral chez notre poète. Sur ce point, ses opinions sur la tragédie de Corneille nous permettront de saisir l'attitude voltairienne. En même temps, nous pourrons comprendre la définition du « remords » chez Voltaire. Quand il a composé *Olympie*, comme bon exemple de façon de représenter de remords, Voltaire loue *Rodogune* en énumérant les éléments nécessaires à la tragédie : « On veut de la violence, des poignards levés, des révolutions frappantes, des passions funestes, des crimes, des remords, le désespoir suivi de félicité, l'élévation suivie d'une chute rapide. C'est la véritable tragédie, dont on a un exemple dans le cinquième acte de *Rodogune*. » (*Olympie*, « Lettre dédicatoire à M^f de Shouvalof », *OC*, t. 52, p. 392). Cette scène offre tous les éléments que Voltaire regarde comme essentiels à la tragédie. Pour lui l'existence du remords est marquante dans une pièce tragique. Ainsi, il a créé *Olympie*, dont le sujet consistait dans le repentir de Cassandre et de l'héroïne éponyme, sur le modèle de la *Rodogune* de Corneille¹. Toutefois, au contraire de cette pièce cornélienne, notre poète critique la tragédie sans remords en citant *Médée* du même auteur : « Cette idée détestable de tuer ses propres enfants [...] sans qu'elle soit ici

¹ En citant la lettre de Voltaire qui compare *Olympie* avec Chimène [*Le Cid*] et insiste sur la différence de ces deux héroïnes, E. D. Braun s'exprime à propos du remords chez notre auteur : « Suicide seems to be the only way out of her dilemma, but that was a choice that Chimène did not seriously consider. Nevertheless, despite these differences that the subject matter imposed on the playwright, the influence of Corneille on Voltaire is evident in *Olympie*. » (E. D. Braun, « Introduction » d'*Olympie*, *OC*, t. 52, p. 221). Voir lettre à Thibouville, 23 novembre 1761, p. 697 [n° 6936 (D10173)].

combattue par les moindres remords, est encore prise de Sénèque, dont Corneille a imité les beautés et les défauts. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarque sur *Médée* », *OC*, t. 54, p. 30-31 ; nous soulignons). La pièce tragique, qui n'est pas accompagnée de remords des personnes principaux, n'est que l'objet de dégoût aux yeux des gens comme les *Médée* de ces deux auteurs romain et français¹. Cependant, avant ce « Remarque », Voltaire mentionnait directement aussi l'importance de la « conscience du crime » que le personnage principal éprouve lors de la détermination un crime : « On ne voit avec plaisir au théâtre que le combat des passions qu'on éprouve soi-même. » (*Rome sauvée*, « Préface », *OC*, t. 31A, p. 148 ; nous soulignons). Les délices de la pièce tragique sont de voir le héros hésiter à accomplir le forfait en étant tourmenté de la voix de la conscience. Notre auteur définit enfin la tragédie en citant encore une fois la *Médée* de Corneille : « Le plus capital de tous les défauts dans la tragédie est de faire commettre de ces crimes qui révoltent la nature, sans donner au criminel des remords aussi grands que son attentat, sans agiter son âme par des combats touchants et terribles. » (*Commentaires sur Corneille*, « Remarque sur *Médée* », *OC*, t. 54, p. 36 ; nous soulignons). Dans cette définition, Voltaire distingue catégoriquement entre le « repentir » suivi par l'exécution du crime d'avec le « sentiment de culpabilité » parallèle à la décision de l'accomplissement du forfait. Et quand le crime est commis par un personnage principal, si le cœur de celui-ci n'est pas accablé par ces deux sentiments, le nom de tragédie ne convient pas pour une telle pièce. Cependant, pourquoi Voltaire prétendait-il continuellement que le « repentir » et le « sentiment de culpabilité » étaient indispensables au genre tragique ? Cette réponse est justement le rôle essentiel, que les émotions des personnages principaux doivent accomplir dans la tragédie, chez notre poète. Pour lui, la mission de ce genre était de former les hommes, ou plutôt de les remettre sur la bonne voie. Enfin, nous allons examiner son opinion sur l'importance des relations du remords, que la tragédie doit dépeindre, avec l'éducation qu'elle doit accomplir.

¹ En réalité, chez Corneille *Médée* est tourmentée par le conflit psychologique : « Mais quoi ! j'ai beau contre eux [ses enfants] animer mon audace, / La pitié la combat, et se met en sa place, / Puis cédant tout à coup la place à ma fureur, / J'adore les projets qui me faisaient horreur, / De l'amour aussitôt je tombe à la colère, / Des sentiments de femme aux tendresses de mère. / Cessez dorénavant, pensers irrésolus, / D'épargner des enfants que je ne verrai plus. / Chers fruits de mon amour, si je vous ai fait naître / Ce n'est pas seulement pour caresser un traître, / Il me prive de vous, et je l'en vais priver. / Mais ma pitié retourne, et revient me braver. / Je n'exécute rien, et mon âme éperdue / Entre deux passions demeure suspendue. » (P. Corneille, t. I, *Médée*, V, 1, v. 1361-1374).

Dans ce problème, la punition par le Dieu devient le thème important pour notre auteur¹. Il s'exprime en citant *Sémiramis* :

C'est un Dieu vengeur, qui inspire à Sémiramis des remords qu'elle n'eût point eus dans ses prospérités, si les cris de Ninus même ne fussent venus l'épouvanter au milieu de sa gloire. C'est ce dieu qui se sert de ces remords mêmes qu'il lui donne, pour préparer son châtiment ; et c'est de là même que résulte l'instruction qu'on peut tirer de la pièce. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 163 ; nous soulignons).

Le remords est le sentiment que Dieu a donné aux hommes pour que le coupable comprenne la gravité du crime et qu'il répare ses fautes. Puis, le centre du sujet de Voltaire passe du remords aux relations entre Dieu et la punition. Notre auteur mentionne le rôle éducatif de la tragédie grecque, qui expose toujours l'être humain aux yeux de Dieu, en citant des paroles de l'héroïne babylonienne de sa tragédie (*Sémiramis*, V, 8, v. 261-262) :

¹ À propos des relations entre le crime et la punition du Dieu, après qu'Oreste a tué Clytemnestre, il s'écrie ainsi : « Non, ce n'est pas moi ; non, ce n'est point Oreste, / Un pouvoir effroyable a seul conduit mes coups. / Exécrable instrument d'un éternel courroux, / Banni de mon pays par le meurtre d'un père, / Banni du monde entier par celui de ma mère, / Patrie, États, parents, que je remplis d'effroi, / Innocence, amitié, tout est perdu pour moi ! / [...] / Dieux qui me punissez, qui m'avez fait coupable, / Eh bien, quel est l'exil que vous me destinez ? / Quel est le nouveau crime où vous me condamnez ? / Parlez... Vous prononcez le nom de la Tauride ; / J'y cours, j'y vais trouver la prêtresse homicide / Qui n'offre que du sang à des dieux en courroux, / À des dieux moins cruels, moins barbares que vous. » (Voltaire, *Oreste*, *OC*, t. 31A, v. 274-292 ; nous soulignons). En revanche, chez Longepierre et Crébillon, après le matricide Oreste s'exprime ainsi : « Quelle horreur ! tout mon sang se glace d'épouvante : / La reine est morte, ô ciel ! et je suis son bourreau ! / Son fils a dans son sein enfoncé le couteau ! / Ce sein où j'ai puisé la clarté qui m'éclaire, / Et le sang dont je fume est le sang de ma mère. / Jusque-là, ma fureur, as-tu pu me porter ? / Jusque-là, sort fatal, devais-tu m'aveugler ? / Dieux cruels ! ah ! du moins votre courroux sinistre, / Aurait dû m'exempter d'en être le ministre ! / Barbare, qu'ai-je fait ! mon horrible fureur, / Des plus grands attentats surpasse la noirceur, / Me livrant en aveugle au transport qui me guide, / Je veux venger mon père et deviens parricide : / Hélas ! du monde entier fugitif, abhorré, / Accablé de tourments, de remords dévoré, / Où trouver un asile au sort qui me menace ? / Où chercher des amis qui plaignent ma disgrâce ? / Vous-même, je le vois, prête à me fuir, ma sœur, / Vous détournez les yeux, et je vous fais horreur, / Craignant de vous souiller par mon aspect funeste, / Vous abandonnez le parricide Oreste. / La noirceur d'un tel crime éteint toute amitié, / Et je n'oserais même espérer de pitié. / Où fuir ? où me cacher ? horrible à mes yeux même, / Ah ! cherchons à finir mon infortune extrême ! / Qui m'arrête ? / Un nuage m'enveloppe mes yeux, / Tous mes sens sont troublés, où suis-je, justes dieux ! » (Longepierre, *Électre*, V, 8, v. 1678-1705) ; « Ah ! ne prononcez plus ce nom ["mon cher Oreste" dans les paroles d'Électre] que je déteste. / Et toi que fait frémir mon aspect odieux, / Nature, tant de fois outragée en ces lieux, / Je viens de te venger du meurtre de mon père ; / Mais qui te vengera du meurtre de ma mère ? / Ah ! si pour m'en punir le ciel est sans pouvoir, / Prêtons-lui les fureurs d'un juste désespoir. / Ô dieux ! que mes remords, s'il se peut, vous fléchissent ! / Que mon sang, que mes pleurs, s'il se peut, t'attendrissent, / Ma mère ! vois couler... » (P. J. Crébillon, *Électre*, V, 9, v. 1638-1647). Certes chez Voltaire, Oreste impute trop le crime du matricide à la responsabilité des dieux, tandis que chez les deux autres auteurs il se blâme lui-même. Mais il semble que notre poète tente de souligner la justice du Dieu qui est quelquefois cruel, mais qui peut infailliblement punir le crime par le ressentiment d'Oreste contre le Ciel. Dans une telle attitude voltairienne, il y a son interprétation à propos du symbole du Dieu, magistrat absolu de la punition du forfait.

Les anciens avaient souvent dans leurs ouvrages le but d'établir quelque grande maxime : ainsi Sophocle finit son *Œdipe*, en disant, qu'il ne faut jamais appeler un homme heureux avant sa mort : ici toute la morale de la pièce est renfermée dans ces vers :

Il est donc des forfaits,
Que le courroux des dieux ne pardonne jamais.

Mais bien autrement importante que celle de Sophocle. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 163).

Voltaire applique la parole, qui a été tirée de la pièce de Sophocle, à ses vers de *Sémiramis*, comme une leçon¹. Et comme si notre poète prévoyait la question des gens sur le précepte proclamé par *Sémiramis*, il fait prononcer cette signification à Oroès, grand prêtre (*Sémiramis*, V, 8, v. 273-274) :

Mais quelle instruction, dira-t-on, le commun des mortels peut-il tirer d'un crime si rare, et d'une punition plus rare encore ? J'avoue que la catastrophe de *Sémiramis* n'arrivera pas souvent ; mais ce qui arrive tous les jours se trouve dans les derniers vers de la pièce :

Apprenez tous, du moins,
Que les crimes secrets ont les dieux pour témoins.

Il y a peu de familles sur la terre où l'on ne puisse quelquefois s'appliquer ces vers ; c'est par là que les sujets tragiques, les plus au-dessus des fortunes communes, ont les rapports les plus vrais avec les mœurs de tous les hommes. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 163-164).

Les vers, que Voltaire a composés pour les mettre dans la bouche d'Oroès, messenger du Dieu, sont attribués sans exception à tous les hommes, parce que ceux-ci commettent à leur insu, soit une légère faute ou soit une grande erreur. Mais ce crime ne peut jamais échapper aux yeux du Dieu². Voltaire étend la leçon appliquée au noble à tout le monde. En outre, afin d'insister sur les relations intimes entre la tragédie

¹ La parole qui est prononcée dans *Œdipe roi* de Sophocle est ci-dessous : « Gardons-nous d'appeler jamais un homme heureux, avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir subi un chagrin. » (Sophocle, *Œdipe roi*, v. 1528-1530 [Coryphée]).

² De plus, à propos des relations entre le crime et la punition, Voltaire s'exprime en citant sa *Sémiramis* : « elle [l'ombre de Ninus] sert à convaincre qu'il y a un pouvoir invisible, qui est le maître de la nature. Les hommes, qui ont tous un fonds de justice dans le cœur, souhaitent naturellement que le ciel s'intéresse à venger l'innocence : on verra avec plaisir en tout temps et en tout pays, qu'un être suprême s'occupe à punir les crimes de ceux que les hommes ne peuvent appeler en jugement ; c'est une consolation pour le faible, c'est un frein pour le pervers qui est puissant. » ; « je suppose que l'auteur d'une tragédie se fût proposé pour but d'avertir les hommes, que Dieu punit quelquefois de grands crimes par des voies extraordinaires [...] : je dis alors, que ce prodige, bien ménagé, ferait un très grand effet en toute langue, en tout temps et en tout pays. » (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 161 et 162-163).

grecque et la morale, dans son *Oreste* Voltaire applique la leçon d'Euripide sur l'importance du remords aux paroles de Clytemnestre (*Oreste*, I, 3, v. 264 et 192) :

On y trouvera un grand nombre de pensées tirées de Sophocle ; cela était inévitable, et d'ailleurs on ne pouvait mieux faire. J'en ai reconnu plusieurs tirées ou imitées d'Euripide, qui ne me paraissent pas moins belles dans l'auteur français que dans le grec même. Telles sont ces pensées de Clytemnestre :

Vous pleurez dans les fers, et moi dans ma grandeur.
Vous frappez une mère, et je l'ai mérité.

(*Dissertation sur les Électre*, OC, t. 31A, p. 606).

Voltaire a peint le repentir de Clytemnestre qui a assassiné Agamemnon dans son *Oreste* en se référant à la même tragédie d'Euripide¹. L'auteur français conclut la tragédie grecque : « Je n'ai point copié l'*Électre* de Sophocle, il s'en faut beaucoup : j'en ai pris, autant que je l'ai pu, tout l'esprit et toute la substance. [...] surtout les remords de Clytemnestre, tout est puisé dans la tragédie grecque. » (*Oreste*, « Épître à la duchesse du Maine », OC, t. 31A, p. 409 ; nous soulignons). Notre poète prétend que la tragédie de la Grèce antique consiste à dessiner le remords des personnages principaux. Bien sûr, le but en est l'expiation du crime que l'on a commis. Dans le cas de Clytemnestre, son rachat a signifié la peine capitale. Toutefois, pour le patriarche de Ferney, ce n'est pas tant de perdre la vie pour réparer la faute qui est important, mais plutôt de se régénérer. À la fin, Voltaire exprime-t-il son idée sur les relations entre le repentir et la punition : « La plupart des hommes, quand ils sont tombés dans de grands crimes, en ont naturellement des remords. Les législateurs qui établirent les mystères et les expiations, voulurent également empêcher les coupables repentants de se livrer au désespoir, et de retomber dans leurs crimes. » (*Olympie*, « Remarques », OC, t. 52, p. 357 ; nous soulignons). Le coupable, qui est tombé dans la faute, ne doit pas l'expier par son trépas. Il faut qu'en éprouvant continuellement le remords, il rentre dans le droit chemin pour ne pas retomber dans la même erreur. C'était le message le plus important que Voltaire, dramaturge et philosophe, voulait communiquer aux gens par ses tragédies durant toute sa vie.

¹ Dans l'*Électre* d'Euripide, Clytemnestre dit à sa fille ainsi : « Je veux te pardonner, ma fille, car je n'ai pas tant lieu de me réjouir de ma conduite. » (Euripide, *Électre*, v. 1105-1106).

En alléguant le principe de la tragédie grecque, Voltaire cherchait à introduire le remords dans sa pièce. Mais il ne voulait pas que le coupable, en proie au repentir, meure en compensation de son crime. Le criminel doit se régénérer en étant conduit par la volonté de réparer. Autrement dit, chez le patriarche de Ferney, le remords est l'émotion qui incite les hommes à repartir vivre dans la société et y apporter leur contribution. De constater une telle idée voltairienne sera finalement le but le plus grand de notre thèse dans les deux derniers chapitres.

CHAPITRE II

Le sentiment de culpabilité

Nous venons de comprendre combien Voltaire attachait de l'importance au « regret » suivi par l'exécution du forfait et au « sentiment de culpabilité » parallèle à la détermination de commettre un crime. Dans ce chapitre, nous voulons examiner ce dernier sentiment. Bien que les personnages principaux de la tragédie soient tourmentés par la conscience du crime qui leur inspire une hésitation avant d'exécuter un méfait, dans ce genre théâtral il y a souvent des cas où finalement ces émotions ne pourraient pas les empêcher de commettre leur crime. Bien sûr, une telle situation ne se limite pas au théâtre. Il en est de même pour notre monde réel. Cependant, pour le patriarche de Ferney, même si les hommes sont tombés dans la faute, éprouver par suite ce sentiment de repentir est très important. Car le « regret », que le coupable éprouvera après son crime et qui le fera se régénérer, succède au « sentiment de culpabilité », autrement dit, le « regret » est dans le prolongement du « sentiment de culpabilité ». Aussi, celui-ci produit-il la possibilité de concevoir celui-là. Dès lors nous examinerons d'abord le mouvement du cœur des personnages principaux rongés de « sentiment de culpabilité » en comparant *Brutus*, *Oreste* et *Les Pélopidés* de Voltaire avec les pièces d'autres auteurs sur les mêmes sujets. Cette recherche nous conduira à comprendre non seulement les relations entre le « sentiment de culpabilité » et le « regret » dans les tragédies de notre auteur, mais aussi sa conception du devoir de ceux, qui ont perpétré une faute (dans le chapitre suivant).

1. *Brutus*

1) Le *Brutus* de Voltaire

Dans cette section, nous allons traiter la conscience du crime que les personnages conçoivent quand ils sont sur le point de commettre un crime¹. Voltaire dépeint dans

¹ I. Degauque rend compte des critiques des parodistes contre la manifestation de la conscience du crime qu'expriment les personnages principaux des tragédies voltairiennes : « les parodistes de Voltaire ne

Brutus cette émotion entre le fils et le père. Arons, qui est ambassadeur de Porsenna, dirigeant étrusque, veut que Rome revienne de nouveau au régime impérial, et prémédite le complot avec Tarquin déchu et banni de Rome : d'abord, en louant de brillants états de services de Titus, Arons relève le désavantage de la liberté et demande au fils de Brutus de donner un coup de main aux conspirateurs pour rendre le titre de l'empereur romain à Tarquin (*Brutus, OC, t. 5, II, 2, v. 93-112 et 135-168*) ; mais Titus rejette sévèrement la demande de cet ambassadeur menaçant pour la liberté de Rome (v. 113-134 et 168-174). Et malgré le refus décidé du fils de Brutus, Arons lui apprend l'histoire que Tarquin a secrètement confiée à l'ambassadeur : l'empereur précédent a de la sympathie pour Titus (v. 165) ; si ce dernier réussit à remettre Tarquin à la place de l'empereur, il confèrera de brillantes positions au fils de Brutus et mariera sa fille Tullie avec lui (v. 177-180). À l'écoute de cette confidence, Titus, qui persistait à repousser l'exigence d'Arons jusqu'ici, s'écrie inconsciemment : « Sa fille ! Dieux ! Tullie ? Ô vœux infortunés ! » (v. 181). Car, il aime passionnément la fille de Tarquin.

Ensuite, Tullie espérant la collaboration de Titus l'a rencontré, mais en vérifiant la résolution de son amant, elle comprit qu'il n'ait pas l'intention de participer à la conspiration même s'il aime cette fille (*Brutus, OC, t. 5, III, 5, v. 179-182*). Celle-ci, après d'avoir une telle attitude, s'exprime à Titus :

Je suis des mortels le plus infortuné.
Le sort, dont la vigueur à m'accabler s'attache,
M'a montré mon bonheur, et soudain me l'arrache ;
Et pour combler les maux que mon cœur a soufferts,
Je puis vous posséder, je vous aime, et vous perds.

(III, 5, v. 192-196).

Dès lors le cœur du fils de Brutus commence à osciller. Il déplore son sort aussi inéluctable que malheureux : « Ce moment a condamné ma vie / Au comble des horreurs ou de l'ignominie, / À trahir Rome, ou vous ; et je n'ai désormais / Que le choix des malheurs, ou celui des forfaits. » (III, 5, v. 197-200). Il ne lui reste que deux choix : comploter contre sa patrie ou perdre son amante. En tout cas, il est voué à tomber au comble de l'infortune. Titus s'émeut violemment et continue à hésiter entre

manquent jamais de critiquer sa manie de vouloir que les méchants avouent devant le spectateur l'ignominie de leur cœur. » (I. Degauque, p. 399). À propos des blâmes des parodistes contre le sentiment de culpabilité des personnages chez Voltaire, voir I. Degauque, p. 395-400.

la trahison et le devoir : « Mon désespoir m'égare ; / Non, toute trahison est indigne et barbare. / Je sais ce qu'est un père et ses droits absolus. / Je sais... que je vous aime... et ne me connais plus. » (v. 241-244 ; nous soulignons). L'amour filial pour son père et la passion pour son amante tourmentent impitoyablement le fils de Brutus¹. Titus ne sait plus comment il doit se comporter, plutôt il risque de trahir son père dans cette situation. Il blâme sa propre faiblesse :

[...] du ciel qui tonne sur ma tête
J'entends la voix qui crie : Arrête, ingrat, arrête,
Tu trahis ton pays... Non, Rome ! non, Brutus !
Dieux qui me secourez, je suis encor Titus.
La gloire a de mes jours accompagné la course ;
Je n'ai point de mon sang déshonoré la source ;
Votre victime est pure, et s'il faut qu'aujourd'hui
Titus soit aux forfaits entraîné malgré lui,
S'il faut que je succombe au destin qui m'opprime,
Dieux ! sauvez les Romains, frappez avant le crime !
(III, 8, v. 357-366 ; nous soulignons).

Au fond du cœur Titus entend la voix de la nature qui lui enseigne la gravité du crime et le retient, alors qu'il est sur le point de l'accomplir et devenir coupable. Mais en même temps, il comprend qu'il ne peut pas abandonner sa passion ardente pour Tullie, il souhaite donc que la main des dieux le punisse avant qu'il ne trahisse son père². Après ce conflit psychologique, il refuse une fois la participation de l'intrigue à Arons (IV, 1, v. 15-26). Cependant, Titus entend directement de la bouche de Tullie qu'elle quitte Rome et qu'elle l'aime passionnément (IV, 3, v. 80-81). À cet aveu de son amante, il décide enfin de commettre le crime tout en étant tourmenté sévèrement par le sentiment de culpabilité :

D'autant plus malheureux, que dans ma passion
Mon cœur n'a pour excuse aucune illusion ;
Que je ne goûte point dans mon désordre extrême,
Le triste et vain plaisir de me tromper moi-même ;
Que l'amour aux forfaits me force de voler ;
Que vous m'avez vaincu sans pouvoir m'aveugler ;

¹ Quand Tullie, amante de Titus, a vu la douleur de son amant tiraillé entre l'amour pour elle et l'affection pour son père, elle lui dit de l'amour filial : « La nature te parle, et sa voix m'est trop chère ; / Tu m'as trop bien appris à trembler pour un père. » (*Brutus*, OC, t. 5, IV, 3, v. 69-70).

² Dans *Zulime*, l'héroïne éponyme souhaite aussi d'être punie, avant de commettre le crime qui l'obligerait à trahir son père Bénassar : « Et toi, nature, et toi ! / Droits éternels du sang toujours sacrés pour moi ! / Dans cet égarement dont la fureur m'anime, / Soutenez bien mon cœur, et gardez-moi d'un crime. » (*Zulime*, OC, t. 18B, IV, 7, v. 257-260 ; nous soulignons).

Et qu'encore indigné de l'ardeur qui m'anime,
Je chéris la vertu, mais j'embrasse le crime.

(IV, 3, v. 111-118 ; nous soulignons).

Titus se rend compte avec clarté qu'il a en lui la détermination de vouloir conserver la vertu. Néanmoins, en même temps il sait bien trop que son amour ardent l'empêche de réaliser cette volonté et prend conscience que cette passion le pousse au crime. Cette souffrance décrit avec relief comment la conscience du crime accable Titus pris entre son amante et son père¹.

De même, Voltaire met en scène la souffrance d'un père. Brutus apprend par la liste des noms coupables que Titus était un des complices de l'intrigue (*Brutus*, OC, t. 5, V, 3, v. 96), mais les sénateurs comprennent la tristesse du père et s'en rapportent à Brutus à propos du jugement de son fils. (V, 5, v. 121-122). Et quand Valerius, un des consuls, a demandé la décision de l'arrêt à Brutus, celui-ci épanche le sentiment sincère du père déçu : « Mais mon fils s'est rendu sans daigner résister ; / Il pourrait...

¹ Voltaire dépeint dans *La Mort de César* un fils accablé par le sentiment de culpabilité à l'égard de son père. Lorsque Brutus, qui a appris que César était son père, a été obligé à se résoudre à le punir, son fils angoissé se confie à Cassius : « Lisez-y les horreurs dont elle est accablée. / Je ne vous cèle rien, ce cœur s'est ébranlé ; / De mes stoïques yeux des larmes ont coulé. / Après l'affreux serment, que vous m'avez vu faire, / Prêt à servir l'État, mais à tuer mon père. / Pleurant d'être son fils, honteux de ses bienfaits. / Admirant ses vertus, condamnant ses forfaits. / Voyant en lui mon père, un coupable, un grand homme. / Entraîné par César, et retenu par Rome. / D'horreur et de pitié mes esprits déchirés. / Ont souhaité la mort que vous lui préparez. » (*La Mort de César*, OC, t. 8, III, 2, v. 98-108 ; nous soulignons). Cette fois-ci, contrairement à Brutus qui décide de punir Titus, le fils de César doit immoler son père pour sauver Rome, mais pour ambitieux et impérieux que César soit, il est son unique père pour Brutus. Ainsi, ce fils cherche à fléchir le cœur de son père pour lui sauver la vie et il tente de le convaincre désespérément : « César, au nom des dieux dans ton cœur oubliés, / Au nom de tes vertus, de Rome, et de toi-même, / Dirai-je, au nom d'un fils qui frémit et qui t'aime, / Qui te préfère au monde, et Rome seule à toi, / Ne me rebute pas. » (III, 4, v. 212-216). C'est le sentiment véritable du fils qui veut à tout prix changer de cœur indomptable du père. Malgré les instances désespérées de Brutus, César reste fidèle à ses principes. La Harpe explique le mouvement de la nature humaine entre Brutus et César en faisant l'éloge de cette pièce de notre auteur : « une intrigue serrée par un seul nœud, le secret de la naissance de Brutus, secret dont la découverte produit le combat de la nature et de la patrie ; les mouvements qui naissent de cette lutte intérieure, et qui n'ébranlent une âme à la fois romaine et stoïque qu'autant qu'il le faut pour accorder à la nature ce que le devoir ne peut jamais lui ôter, et pour en tirer la pitié tragique, sans laquelle l'admiration n'est pas assez théâtrale » (La Harpe, *Lycée ou cours de littérature*, t. 9, sect. VI, p. 279-280). De plus, J.-J. Rousseau commente *Brutus* et *La Mort de César* ainsi : « Mais que M. de Voltaire daigne nous composer des tragédies sur le modèle de *la mort de César*, du premier acte de *Brutus*, et s'il nous faut absolument un théâtre, qu'il s'engage à le remplir toujours de son Génie, et à vivre autant que ses pièces. » (J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, p. 111). Et H. Lion émet son idée sur la scène de la reconnaissance entre Brutus et César (*La Mort de César*, II, 5, v. 250) : « Brutus écouterait-il son devoir de républicain ou son affection et sa reconnaissance pour César ? voilà le sujet. Et croyant rendre ainsi plus poignante, plus terriblement poignante, cette lutte psychologique, Voltaire suppose, d'après certaines données historiques, que Brutus est fils de César : secret terrible que César dévoile lui-même à Brutus, le voyant se joindre aux mécontents, à ses ennemis. ¶ Ainsi Voltaire n'a pas voulu faire, comme Shakespeare, un tableau d'histoire, mais une tragédie psychologique digne de Corneille, épurée à la fois d'insipides amours et de monotones conversations, plus mouvementée et plus pathétique ». (H. Lion, p. 61-62).

pardonnez si je cherche à douter ; / C'était l'appui de Rome, et je sens que je l'aime. » (V, 5, v. 131-133 ; nous soulignons). L'amour paternel le fait dénier la vérité que son fils bien-aimé est l'auteur de l'intrigue. Que d'accepter la vérité, c'est condamner son fils à mort. Certes le père peut permettre le crime à Titus grâce aux bons soins du sénat. Mais puisque Brutus aussi est un des consuls, il ne doit pas mêler les sentiments personnels au gouvernement de l'État. Il sait bien quel est son devoir, tandis qu'il ne peut pas reconnaître cette vérité poignante quand même. Dans une telle douleur désespérée, Brutus offre l'image du père qui est accablé par la conscience de son crime et est déchiré entre l'amour pour son fils et celui de la patrie. Finalement, le père de Titus décide de condamner à mort son propre fils pour Rome. Avant l'exécution, Titus avoue d'abord son amour filial pour Brutus :

Dites du moins : Mon fils, Brutus ne te hait pas.

Ce mot seul me rendant mes vertus et ma gloire

De la honte où je suis défendra ma mémoire.

On dira que Titus, descendant chez les morts,
Eut un regard de vous pour prix de ses remords,
Que vous l'aimiez encore, et que malgré son crime
Votre fils dans la tombe emporta votre estime.

(V, 7, v. 212-218 ; nous soulignons).

Même si Titus était puni par Brutus aussi sévère qu'inflexible, le fils ne peut jamais haïr le père. Plutôt, ce fils coupable souhaite recevoir lui-même la punition pour permettre le maintien de l'autorité de son père. De même, Titus l'implore de ne pas oublier qu'il était son fils malgré son crime¹. À cette supplication sincère du fils, Brutus épanche franchement sa souffrance à son fils : « Viens embrasser ton père : il t'a dû condamner ; / Mais, s'il n'était Brutus, il t'allait pardonner. / Mes pleurs, en te parlant, inondent ton visage » (V, 7, v. 223-225). Ce sentiment est l'aveu véritable

¹ Dans *Mahomet*, il y a la scène où la voix de la nature empêche le fils de haïr le père. Seïde doit punir Zopire par l'ordre de Mahomet. En réalité, le disciple du prophète ne sait pas encore que ce vieil homme est son père, mais le jeune homme sent l'hésitation dans son cœur. Il avoue son sentiment à Palmire qui est effectivement sa sœur : « Je sentais qu'en secret une force inconnue / Enlevait jusqu'à lui mon âme prévenue. / Soit respect pour son nom, soit qu'un dehors heureux / Me cachât de son cœur les replis dangereux ; / Soit que dans ces moments où je t'ai rencontrée, / Mon âme tout entière à son bonheur livrée, / Oubliant ses douleurs, et chassant tout effroi, / Ne connût, n'entendît, ne vît rien que toi. / Je me trouvais heureux d'être auprès de Zopire. / Je le hais d'autant plus, qu'il m'avait su séduire ; / Mais, malgré le courroux dont je dois m'animer. / Qu'il est dur de haïr ceux qu'on voulait aimer ! » (*Mahomet*, OC, t. 20B, III, 1, v. 21-32 ; nous soulignons). À propos de la conscience de crime de Seïde envers Zopire, voir IV, 2, v. 48-50 ; 3, v. 58-62 et 70-101 ; 4, v. 160-162.

d'un père, consul, dont le rang le force à accomplir son devoir déchirant¹. À propos de cette punition, Montaigne blâme la sévérité de Brutus : « Cettui même nôtre Plutarque, si parfait et excellent juge des actions humaines, à voir Brutus et Torquatus tuer leurs enfants, est entré en doute, si la vertu pouvait donner jusque-là² ». En citant Plutarque, l'auteur des *Essais* se demande si la vertu peut se maintenir effectivement pour l'État au détriment de la vie de ses progénitures. Contrairement à Montaigne, J.-J. Rousseau loue la noblesse de Brutus : « Brutus faisant mourir ses enfants pouvait n'être que juste. Mais Brutus était un tendre père ; pour faire son devoir il déchira ses entrailles, et Brutus fut vertueux³. » Rousseau apprécie à la fois la fidélité au devoir pour Rome et l'amour paternel sincère de Brutus. Et C. Mazouer prête attention au tempérament des Romains et aux mœurs romaines : « Une idée vaut-elle qu'on lui sacrifie son fils, qu'on n'écoute pas la nature, qu'on fasse taire en soi l'affection paternelle ? Rome

¹ Dans *Zulime*, il y a une scène où un père doit punir sa fille. Zulime s'insurge contre son père Bénassar pour son amant Ramire qui se mariait en secret avec Atide. Mais au contraire, Ramire est considéré par méprise comme l'auteur de la révolte et est réduit à être puni. Ainsi, Zulime implore désespérément Bénassar de la punir elle-même et de pardonner Ramire qui a sauvé autrefois la vie du père de cette jeune fille. Le cœur de son père est violemment touché par l'image sincère de sa fille : « Ô ciel ! qui l'entendez ! ô faiblesse d'un père ! / Quoi ! ses pleurs à ce point fléchiraient ma colère ! / Me faudra-t-il les perdre, ou les sauver tous deux ? / Faut-il dans mon courroux faire trois malheureux ? / Ciel, prête tes clartés à mon âme attendrie. / L'une est ma fille, hélas ! l'autre a sauvé ma vie ; / La mort, la seule mort peut briser leurs liens. » (*Zulime*, OC, t. 18B, V, 2, v. 99-105 ; nous soulignons). Comme le cœur de Brutus l'a été, celui de Bénassar entêté aussi est ébranlé par les instances de Zulime, non pas à cause d'une fragilité du cœur, mais du fait de l'amour paternel qu'il éprouve pour sa fille. Partant il est tourmenté par le conflit psychologique entre le devoir de la punir et le pardon fondé sur son amour du père. *Tancrède* met aussi en scène un père qui ne veut pas accepter que sa fille soit coupable. En dépit de l'imploration sincère du père, l'amour d'Aménaïde pour Tancrède, qui est banni, reste inchangé. Et elle envoie à son amant la lettre où elle le presse de revenir à Syracuse. Cependant, ce billet est malheureusement intercepté et considéré comme une action de la trahison contre l'État. Elle est donc réduite à être punie pour réparer sa faute. Tout en admettant la faute de la fille et la légitimité de sa punition, son père Argire avoue sa douleur aux chevaliers : « Excusez d'un vieillard les sanglots douloureux... / Je dois tout à l'État... mais tout à la nature. / Vous n'exigerez pas qu'un père malheureux / À vos sévères voix mêle sa voix tremblante. / Aménaïde, hélas ! ne peut être innocente ; / Mais signer à la fois mon opprobre et sa mort, / Vous ne le voulez pas... c'est un barbare effort ; / La nature en frémit, et j'en suis incapable. » (*Tancrède*, OC, t. 49B, II, 3, v. 124-131 ; nous soulignons). Tout fidèle que soit le père à l'État, il ne peut pas supporter la mort de la fille. Une variante précise : « Mes amis, c'est à vous de résoudre / Quel parti l'on doit prendre après ce crime affreux. / Vous n'exigerez pas qu'un père malheureux / À vos sévères voix mêle sa voix tremblante. / Aménaïde, hélas ! ne peut être innocente ; / Mais signer à la fois mon opprobre et sa mort, / Vous ne le voulez pas... c'est un barbare effort ; / Il n'est fait que pour vous, et j'en suis incapable. » (II, 4, v. 269- [II, 3, v. 126-130] - 272 [var.] ; nous soulignons).

² M. de Montaigne, *op. cit.*, liv. II, chap. 2, p. 366. Au sujet du châtement des enfants de Brutus, voir Plutarque, *Les Vies des hommes illustres*, t. I, trad. J. Amyot et éd. G. Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, « Vie de Publicola », chap. VIII-IX, p. 218-219.

³ J.-J. Rousseau, *Lettre à M. de Franquières, 15 janvier 1769*, in *Œuvres complètes*, t. IV, « *Émile ; Éducation – Morale – Botanique* », éd., B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 1143.

exige un sacrifice bien inhumain, et la vertu de Brutus garde quelque chose de terrifiant¹ ». Quoique l'attitude de ce consul à l'égard de son propre fils soit impitoyable et s'oppose à son amour paternel, les circonstances de Rome d'alors lui ordonnent de châtier son fils. Enfin, I. Degauque analyse le sentiment de Brutus en réfutant les critiques des parodistes contre la cruauté du père opposée à la nature :

Le souci de la République romaine oblige Brutus à ordonner l'exécution de son propre fils : il lui faut faire de Titus un exemple pour montrer que le salut de la chose publique est sourd aux liens du sang, et que nul ne peut compter sur l'infléchissement sentimental des dirigeants romains. Les parodistes italiens rejettent catégoriquement l'infanticide accepté par Brutus, véritable outrage fait à la nature. En réalité, Brutus ne parvient à se hisser au-dessus de la commune humanité qu'au prix d'une dissociation entre le père et l'homme politique. Il n'est pas monstrueux, mais double : le père embrasse tendrement Titus ; Brutus en ordonne l'exécution. (I. Degauque, p. 344 ; nous soulignons).

Comme I. Degauque et J.-J. Rousseau le disaient, Brutus possède le double sentiment du père et du consul. Cependant, Voltaire a voulu souligner surtout l'important de représenter le sentiment de Brutus : celui de la culpabilité tiraillé violemment entre l'amour paternel et le service pour son pays.

2) Le Brutus d'autres auteurs français

a) La lutte entre le père et le fils chez Boyer

À propos de cette pièce, Claude Boyer avait déjà composé *La Mort des enfants de Brute* en 1647². Tandis que Voltaire y traite un amour entre Titus et Tullie qui s'aiment, Boyer y adopte deux épisodes d'amour. Titus et Tibère, deux fils de Brutus, aiment la même femme, Tullie, la fille de Tarquin. Au début de la pièce, les deux frères déplorent qu'elle soit morte (C. Boyer, *La Mort des enfants de Brute*, I, 1), mais dès qu'ils apprennent qu'elle vit effectivement, ils décident de contribuer à rétablir l'autorité de Tarquin banni en faveur de leur amante (I, 2). Aussi, pour accomplir leur entreprise, cachent-ils à son père la vérité que Tullie vit et ils font semblant d'être

¹ C. Mazouer, « Les tragédies romaines de Voltaire », *Dix-huitième Siècle*, n° 18, Paris, PUF, 1986, p. 368.

² Nous allons traiter le texte suivant : C. Boyer, *La Mort des enfants de Brute*, Paris, chez T. Quinet, 1648. De plus, dans cette tragédie, Brutus est « Brute » et Titus « Tite », mais pour unifier ses noms, nous appelons deux personnages « Brutus » et « Titus » sauf la citation.

tristes de la savoir morte. Au sujet du sentiment de culpabilité de Titus qui a l'intention d'intriguer contre Brutus, le comploteur présente d'abord le conflit psychique à Tullie :

Vengeons-les : mais Madame en cette conjoncture,
Que direz-vous des fils qui forçant la nature,
Et se laissant conduire à la seule fureur,
Pour servir votre Père, abandonnent le leur ?
Avant qu'on entreprenne, avant qu'on exécute,
S'il faut servir Tarquin jetons les yeux sur Brute,
S'il le faut rendre au trône, et lui servir d'appui,
Considérons un Père entre le trône, et lui.

(I, 2, v. 225-232).

Titus sait que Brutus n'est pas un partisan de la tyrannie, parce que pour donner la liberté à Rome son père a banni le père de Tullie. En considération du sentiment du père, le fils a un poids sur la conscience. En même temps, Titus connaît bien la sévérité inflexible de Brutus. Ainsi, quand Tibère a recommandé à Titus d'adoucir ensemble le cœur inflexible de Brutus afin d'obtenir sa collaboration pour rétablir le trône de Tarquin, son frère répond ainsi à cette attitude optimiste : « Cessez de vous flatter d'un bien imaginaire ; / L'espoir de ce bonheur ne nous est plus permis, / L'un ou l'autre [Brutus et Tullie], ou tous deux seront nos ennemis. » (II, 2, v. 390-392). Titus commence à renoncer déjà à sauver à la fois son père et son amant en considération du tempérament de Brutus. Cependant, juste avant l'exécution de la conspiration, la conscience du crime apparaît encore une fois dans son cœur :

Ah ! laisse soupirer ce cœur infortuné,
Et dans un attentat qui n'est pas légitime,
Souffre que le remords amoindrisse le crime.
J'aime j'aime Tullie, et le Ciel m'est témoin,
Que je n'ai de plus cher ni de plus noble soin,
Qu'à son moindre intérêt j'immolerais ma vie,
Et mourais trop content après l'avoir servie.
Mais je ne puis sans trouble écouter un courroux,
Qui nous fait attaquer un ennemi si doux,
Funeste conjoncture, et qui me désespère,
Que ne faut-il agir contre un autre qu'un père !

(III, 1, v. 620-630).

Malgré son ardeur à vouloir exaucer un vœu de son amante, la voix de la nature l'en blâme du fait de la révolte contre le père. À cette lamentation du frère, Tibère le console en lui disant que la vie de Brutus n'est pas l'objet du complot. Mais la douleur de Titus ne se calme pas : « Ainsi blesser l'objet de sa plus tendre Amour, / C'est plus

que lui ravir la lumière du jour. / Oui dans son sentiment être à Rome perfide, / C'est être plus qu'impie et plus que parricide. » (III, 1, v. 647-650). Même si l'attaque épargnait la vie de Brutus, priver Rome de la liberté, c'est tuer plus cruellement son père. Il est tourmenté par le sentiment de culpabilité qui lui vient de la voix de sang. Cependant, dès que l'entreprise de la conjuration est découverte dans la scène suivante (III, 2), le combat intérieur s'achève dans le cœur de Titus. À part les citations citées plus haut, il n'y a guère de scène où il ait mauvaise conscience. Au reste, quand le sénat a prononcé le jugement qu'il fallait sacrifier un des enfants de Brutus, Titus vient auprès de Tullie pour implorer son amante de le choisir lui ou son frère comme victime (IV, 2-3). Ainsi, en comparaison de cette pièce de Voltaire, la douleur de Titus dans son âme est si faible qu'elle inspire peu la pitié au cœur du public¹.

Nous allons examiner le sentiment de culpabilité de Tibère et de Brutus dans la même pièce. Lorsque son père a fait mention de la mort de Tullie devant ses fils, il attendait de les voir contents du malheur de la fille de l'ennemi, mais comme contrairement à son attente il les a vus le déplorer, il les blâme violemment de leur attitude (C. Boyer, *La Mort des enfants de Brute*, II, 1). De même, quand Brutus a découvert l'intrigue de Vitelle, le gendre de Tarquin, le consul romain se trouve face à

¹ Chez Boyer, il y avait peu de sentiments de la culpabilité de Brutus à l'égard de l'exécution des Titus et Tibère, mais après leur punition, enfin le repentir de ce père pointe dans son cœur : « Laisse-moi soupirer tyrannique vertu, / Je t'ai donné mes fils, Rome, que me veux-tu ? / J'ai donné tout mon sang à tes moindres alarmes, / Souffre qu'à tout mon sang je donne quelques larmes. » (C. Boyer, *La Mort des enfants de Brute*, V, 4, v. 1367-1370). Ce père aussi apprend que sa vertu était trop sévère et il se blâme. Aussi le repentir commence-t-il à pénétrer dans le cœur de Brutus. Il demande à Junie, sa femme, de le punir : « Viens expier mon crime et viens te satisfaire, / Il me poursuit partout, je ne m'en puis défaire : / Ce rigoureux remords, et ce grand désespoir, / M'apprennent, mais trop tard quel était mon devoir : / Je le connais, mes fils, quand je ne le puis faire : / Quand je ne le suis plus, je sens que je suis Père, / Et toujours pour moi-même, et pour vous inhumain / Je ne suis, quand il faut, ni Père ni Romain. » (V, 5, v. 1397-1404). Il hésite toujours entre le sentiment d'un père et celui d'un juge tout en prenant conscience qu'il aurait dû demeurer père. Son repentir continue : « Mère, vois le bourreau des enfants que tu plains, / Est-ce qu'après tes fils pour toi-même tu crains ? / Tu me fuis, et l'horreur dont me couvre ce crime, / Fait un monstre à tes yeux d'un Époux légitime, / Fuis de moi, femme, fuis et cachant tes douleurs, / Souviens-toi qu'un Romain punit jusques aux pleurs ? » (v. 1411-1416). Brutus veut que son épouse le quitte pour apaiser la tristesse de la mère qui a perdu ses fils. Toutefois, quand Livie, confidente de Tullie que les deux frères aimaient, a rapporté la mort de Tullie, Brutus revient à lui et à la vertu sévère qui le caractérise : « Dans ce pressant péril dans ce désordre extrême, / Pour servir ma vertu Brute revient lui-même. / Femme, permets-moi donc de jouir d'un honneur / Acheté par mon sang et par tout mon bonheur. / Si mon repentir dure il détruira ma gloire : / Souffre que nos neveux adorent ma mémoire, / Et qu'ils disent de moi voyant ce que je fis, / Il fut Père de Rome, et plus que de ses fils. » (v. 1429-1436). Le consul romain attache continuellement de l'importance à l'honneur pour la gloire de Rome tout en se repentant d'avoir puni Titus et Tibère. De même, son épouse aussi accepte finalement le caractère inflexible de son mari : « Malgré le désespoir qui règne dans mon âme, / Je prends tes sentiments, et suis enfin ta femme. » (v. 1437-1438). Puisqu'elle est sa femme, elle doit se soumettre au cœur de Brutus qui est le père de Rome plutôt que celui de ses fils.

face avec les deux fils, mais de nouveau ce père les voit plaindre le coupable. La réaction de Brutus est impitoyable : « Lâches, à ce discours vous paraissez de grâce ! / Honte de ma famille, allez enfants sans cœur, / Je saurai bien sans vous soutenir mon bonheur. » (III, 2, v. 734-736). Pour lui, ceux qui n'aiment pas la liberté de Rome ne sont plus ses enfants. De plus, après la rencontre entre Brutus et Vitelle, le père dit clairement à ses fils : « Le voici, le voici ce dangereux rebelle, / Bientôt vous entendrez sa sentence mortelle ; / Et puisque son salut borne votre désir, / Je hâterai sa perte avec plus de plaisir. » (v. 737-740). Ce consul est bien connu pour sa sévérité, mais dans cette pièce il apparaît plus cruel que généreux. Et Brutus, qui a enfin appris que les complices de Vitelle étaient ses enfants, leur déclare : « Ah ! non non, mes enfants ont une âme plus pure, / Éloignez-vous de moi, Monstres de la nature ! / Elle se donne ici des soins superflus, / Elle me nomme Père, et je ne le suis plus. » (III, 3, v. 809-812). Brutus veut croire que ses fils n'ont pas un cœur aussi perfide, mais au contraire de celui de la pièce de Voltaire il accepte simplement la vérité aussi funeste que douloureuse pour un père et il refuse la relation du sang. À cette parole dure du père, Tibère répond : « Vous, si vous méprisez la voix de la nature, / Et si pour nous convaincre il en a dit trop peu, / En qualité de juge écoutez notre aveu. » (v. 826-828). La réponse, que ce fils a adressée ironiquement au père, est la preuve qu'il ne croit plus à l'amour de son père. Tibère fou de colère s'explique plus hardiment : « Nous ne l'avons [le complot] pas fait : mais malgré notre Père, / Nous le ferions encor si nous le pouvions faire. » (v. 837-838). Ce fils déclare la guerre à son père. Tibère lui donne le coup de grâce :

Si nous n'espérons rien, nous n'avons rien à craindre :
 Par un illustre trait de générosité,
 Faisons que notre flamme agisse en liberté :
 Et montrons aux Romains de qui l'orgueil nous brave,
 Qu'on peut chérir des Rois sans qu'on devienne esclave :
 Il faut que Brute voie en ce funeste jour,
 Dedans toute sa force éclater notre amour :
 Il faut que jusqu'au bout l'un et l'autre l'irrite,
 Et justifie ainsi le crime qu'il médite,
 Brute, je vous déclare ici tous nos desseins,
 S'il nous était permis, nous perdriions les Romains.

(III, 3, v. 842-852).

Tibère oublie complètement que Brute est son père. Celui-ci n'est plus qu'un ennemi qu'il doit abattre : il n'y a pas le moindre sentiment de culpabilité dans le cœur du fils¹.

Quant au père qui a entendu les paroles dégradantes de son fils, jamais il ne les lui pardonnera. Le père menace Tibère :

Ah ! c'en est trop, fuyez, Monstres remplis d'audace,
De peur qu'en ce moment ainsi qu'un autre Horace,
Je ne fasse aveugle du zèle de l'État,
D'un acte de Justice, un horrible attentat,
Et que je montre à tous par un crime contraire,
Et contre mon dessein, que je suis votre Père.

(C. Boyer, *La Mort des enfants de Brute*, III, 3, v. 853-858).

Brutus a l'intention de se venger de l'affront sur son fils. Ce père aussi oublie que Tibère est son propre fils et il n'a aucun sentiment de culpabilité dans son cœur². En revanche, quand Livie, confidente de Tullie, l'a vue se blâmer d'avoir causé le désaccord entre Brutus et ses enfants, elle console sa maîtresse en soulignant la puissance de la nature entre les membres de la famille :

Et son aveu contraint [de Brutus] marque un remords secret.
Puis la voix des Parents et surtout d'une Mère,
Qui par de tendres pleurs combattent sa colère,
Malgré l'amour de Rome, et l'honneur de son rang,
Obtiendront sur son cœur la victoire de sang.

(IV, 1, v. 944-948).

Livie veut croire qu'un cœur inflexible du père puisse être fléchi par la voix de la nature. Cependant, malgré le jugement du sénat de punir un des deux fils et l'imploration de la mère fondant en larmes, Brutus condamne Titus et Tibère à mort (IV, 4). Junie parle aux deux fils de la cruauté du père : « Votre Père insensible à toutes nos douleurs, / A vu choir à ses pieds le reste de mes pleurs » (IV, 5, v. 1127-1128).

¹ De même, dans *Pyrrhus* de Crébillon, quand ce prince, qui se croit Hélénius et ne sait pas encore qu'il est Pyrrhus lui-même, a vu Glaucias, son père, attacher plus de prix au faux Pyrrhus qu'à ses fils, il doute de son amour paternel : « Mais que lui dois-je, moi, qu'une simple pitié / Qui doit céder aux soins de conserver mon frère ? / Hé bien ! qu'à vos deux fils votre honneur le préfère : / Consacrez à jamais ces transports vertueux, / Et me laissez le soin de nous sauver tous deux. » (P. J. Crébillon, *Pyrrhus*, III, 6, v. 1120-1124). C'est ainsi que Hélénius apprend de la bouche de son père qu'il est effectivement Pyrrhus (v. 1162).

² Tullie, qui a écouté cette parole inhumaine du père, lui dit : « Épargne-toi ce crime, esprit dénaturé » (C. Boyer, *La Mort des enfants de Brute*, III, 4, v. 859). Cependant, Brutus reste sévère contre ses fils : « Ils seront exposés à toute ma colère, / Parce que tu leur plais, et qu'ils ont pu te plaire. » (III, 4, v. 885-886). De plus, Junie, qui est la femme de Brutus et la sœur de Vitelle, parle à son mari de la voix de la nature : « La voix de la nature a d'invincibles charmes. » (IV, 1, v. 925).

Même les dernières larmes épuisées de la mère et de la femme n'ont pas pu apaiser l'inhumanité de Brutus. Aussi, ordonne-t-elle à ses fils malheureux : « Montrez envers un Père autant de piété, / Que son zèle envers vous montre de cruauté, / Qu'il admire en ses fils dans ce péril extrême, / Quels sont les droits du sang, qu'il méprise lui-même. » (v. 1139-1142). Pour se venger sur Brutus de cette douleur insupportable de la mère, il n'y a qu'une manière : lui montrer la mort de ses fils¹. Elle blâme son mari d'inhumanité devant ses enfants :

Ciel ! faut-il que le sang m'inspire des tendresses,
 Qui font voir à mes fils ces indignes faiblesses :
 Lorsque ses sentiments dans un Père assoupis
 Ne savaient obtenir un pardon pour ses fils :
 Quel Astre si malin dedans cette occurrence,
 Entre les deux parents met cette différence ?
 Et pourquoi mes enfants faudra-t-il qu'aujourd'hui,
 Le sang si fort sur moi soit si faible envers lui ?
 (IV, 5, v. 1177-1184).

La mère se demande pourquoi la voix de la nature n'inspire pas à Brutus la conscience du crime que représente la punition de leurs fils, bien qu'ils soient leurs parents.

Après que Marcelle, confidente de Junie, a assisté à l'exécution capitale des fils de Brutus, elle rapporte à sa maîtresse l'attitude cruelle de leur père : « Brute les voit venir : / Et malgré des soupirs qu'il ne peut retenir, / Il les voit : mais d'un œil tout ardent de colère, / Qui leur fait voir leur Juge, et leur cache leur Père. » (C. Boyer, *La Mort des enfants de Brute*, V, 1, v. 1227-1230). Dans le cœur de Brute aussi, se trouve un peu de sentiment de culpabilité. Cependant, ce père est rempli de plus d'indignation que de tristesse. Ce rapporteur continue :

Parmi tant d'affligés leur Père est insensible,
 Son visage est égal, et sa mâle fierté
 Dans le cœur des Romains porte la fermeté :

¹ Quand Titus et Tibère ont appris leur arrêt de mort de la bouche de leur mère Junie, ils sont contents qu'ils puissent s'immoler pour l'amour sans repentir de leur faute (C. Boyer, *La Mort des enfants de Brute*, IV, 4, v. 1114-1115 [Tibère] et 1117-1120 [Titus]). Au reste, cette demande de la mère qui aime ses fils et veut se venger de Brutus, Titus ne pense qu'à Tullie : « [Junie] Craignez-vous d'abandonner la vie ? // [Titus] Oui, puisque nous mourons sans secourir Tullie. / Elle n'est pas vengée et nous perdons le jour, / Souffrez donc qu'un soupir échappe à notre amour, / Que je mourrais heureux, si le coup qui m'accable / Faisait à ma Tullie un sort plus favorable ! » (IV, 5, v. 1149-1154). De même que son frère, Tibère s'obstine à sauver son amante : « Que le mien ferait doux si mon sang répandu / Lui pouvait redonner tout ce qu'elle a perdu ! » (v. 1155-1156) ; « Quelque supplice affreux que Rome nous prépare, / Quelques maux que Tullie ait encore à souffrir, / Vous ne rougirez point en nous voyant périr. » (v. 1186-1188). Dans leurs cœurs, il ne se trouve aucune tristesse de la séparation des parents.

Il voit son plus beau sang prêt à couler par terre :
Il peut ou retenir, ou lancer le tonnerre ;
Mais plus pour ses enfants il souffre des combats,
Plus son zèle cruel demande leur trépas.
De tous les sentiments les plus tendres d'un Père,
Il dresse un beau Trophée à sa vertu sévère :
Et quand sur son esprit le sang est le plus fort,
Il prononce à ses fils la sentence de mort.
Il presse les bourreaux de hâter leur supplice.

(V, 1, v. 1246-1257).

Bien que dans ces paroles aussi le confident dépeigne à la mère la peine du père, cette lutte interne est celle d'un instant et souligne le cœur inflexible de Brutus qui ressent peu de sentiments de culpabilité. Ainsi, Junie se raccroche à la puissance de la nature : « Tendresse, Amour, Pitié, que la Nature inspire / Sur un Père cruel étendez votre Empire, / Autrement vos efforts ne les sauraient sauver. » (V, 1, v. 1285-1287). Pour fléchir le caractère dur du père, il ne reste plus que la voix de la nature. Et Marcelle présente à Junie cette histoire comme une dernière consolation pour justifier l'attitude de Brutus à titre de père et de consul : « l'on voit ce grand homme / Sourd à la voix du sang, prêter l'oreille à Rome : / Il ne se défend plus, et d'un air plus remis, / Il allait accorder le pardon de vos fils » (v. 1301-1304). Le cœur de Brutus aussi a été ébranlé par la supplication des Romains qui veulent sauver ces deux enfants. C'est-à-dire que la voix de la nature a adressé la parole à ce père implacable. Toutefois, malgré le cri du sang, Titus et Tibère sont exécutés. Nous avons examiné la pièce de Boyer, mais dans cette tragédie se détache la sévérité de Brutus.

b) Le fils de sans-froid à l'égard de son crime chez Mlle Bernard

Enfin, nous voulons étudier le *Brutus* que Mlle Bernard a composé en 1690. H. Lion mentionne l'influence du *Brutus* de Mlle Bernard sur celui de Voltaire : « Voltaire a, au contraire [de Nathaniel Lee], certainement lu le *Brutus* de M^{lle} Bernard (1690), auquel il a emprunté le personnage de son ambassadeur et dont il a imité certains passages. Il a aussi tiré quelques traits du *Brutus* latin de son ancien maître, le père Porée. » (H. Lion, p. 45). À part la pièce de l'enseignant de Louis-le-Grand, puisqu'Arons, ambassadeur de Porsenna, apparaît dans le *Brutus* de Voltaire, il est possible de penser que celui-ci ait emprunté ce personnage à Mlle Bernard. Mais il semble qu'au sujet du sentiment de culpabilité de Titus à l'égard de Brutus, la pièce de

cette femme n'influence guère celle de notre auteur. Nous allons constater ce fait¹. Comme le fait Boyer dans sa pièce, Mlle Bernard aussi y insère deux épisodes amoureux des deux fils de Brutus : chez elle, ce père décide de marier Titus, son fils aîné, avec Valérie, sœur de Valérius qui est un des consuls (Mlle Bernard, *Brutus*, I, 3, v. 166-168) ; Brutus transmet sa résolution à son fils (I, 4, v. 195-199) ; mais celui-ci refuse la proposition de Brutus (v. 203-208). À ce refus inattendu de Titus, le père le réprimande :

Prétends-tu t'affranchir d'une [*sic*] illustre hyménée,
Lorsqu'à Valérius ma parole est donnée,
Lorsque sa sœur déjà te voit comme un époux ?
Malgré mon amitié redoute mon courroux,
Surmonte la faiblesse où ton cœur s'abandonne,
Plus j'estime Titus, et moins je lui pardonne.

(I, 4, v. 209-214).

Brutus, qui se laisse emporter par l'indignation, oblige Titus à se marier avec Valérie d'un ton sévère. De plus, ce père a un autre plan : il entreprend de marier Tibérinus, son fils cadet, à Aquilie, fille d'Aquilius qui est parent de Tarquin et que Brutus considère comme vertueux (I, 3, v. 175-180) ; mais effectivement le père de cette jeune fille est l'auteur de la rébellion contre Rome (III, 1, v. 705) ; Brutus, qui ne sait pas ce fait, ordonne à Tibérinus d'épouser Aquilie (I, 4, v. 218-220) ; contrairement à Titus, le cadet aime la femme, que son père lui a recommandée, et reçoit l'offre de l'hyménée avec plaisir (v. 221-222).

Cependant, cette Aquilie est justement la femme que Titus aime. Ainsi, quand il a écouté l'échange entre l'ordre de Brutus et le consentement de Tibérinus, il essaye de les en empêcher (Mlle Bernard, *Brutus*, I, 4, v. 223), mais de nouveau le père adresse sévèrement une semonce à son fils aîné : « Ne poursuit pas un indigne discours ; / Brutus est sans égard pour d'aveugles amours ; / L'amour dans vos pareils ne fait point l'hyménée. / Je n'écouterai rien, ma parole est donnée. » (v. 223-226). Malgré que Brutus reconnaisse que Titus aime une autre femme, ce père obligeait son fils à épouser Aquilie. De là, la révolte de Titus contre Rome et contre son père provient de la jalousie. D'abord, il a de la rancœur contre eux : « Que vous m'êtes cruels Père, Rome, Patrie ! / Quels appas ! quel amour mon cœur vous sacrifie ! / Hélas ! Et par quels biens, par quels honneurs offerts / Pourrez-vous me payer le bonheur que je

¹ Nous utiliserons le texte suivant : Mlle Bernard, *Brutus*, Paris, chez La Veuve de Louis Gontier, 1691.

perds ? » (III, 2, v. 857-860). Titus exprime son mécontentement violent au sujet du devoir imposé par Brutus et sa patrie. Mais ensuite dans le cœur aussi de ce fils qui apprenait secrètement de la bouche d'Aquilie qu'Aquilius, son père, et Octavius, ambassadeur de Tarquin, voulaient que Titus participât à l'insurrection contre sa patrie et qu'Aquilie l'épousât et non pas Tibérinus (III, 1, v. 703-704, 710-716, 759-762), se produit le sentiment de culpabilité :

Et moi quel vain devoir, quel scrupule m'arrête ?
J'aime ; et j'ai mon bonheur, si je veux, dans mes mains ;
Et je suis incertain du vrai bien des Romains.
Dans le doute où je suis, décide, Amour, décide,
Mais qu'il est dangereux de te prendre pour guide !
Non, non, défions-nous de ton pouvoir sur moi,
Et ne hasardons pas un crime sur ta foi.

(III, 2, v. 854-860).

La conscience du crime le dissuade de se révolter contre Rome. Cependant, il y a une grande différence dans la façon d'éprouver ce sentiment chez le fils de Brutus entre Voltaire et Mlle Bernard : chez notre auteur, Titus est tourmenté par le sentiment de culpabilité dû à la trahison de Brutus, c'est-à-dire que dans la tête de ce fils il existe toujours l'amour filial pour son père ; tandis que chez Mlle Bernard, Titus est accablé de devoir de renoncer à l'amour pour Aquilie, ainsi dans son cœur il n'y a pas la conscience du crime à l'égard de son père et le centre de son tourment est uniquement la passion. En outre, chez Mlle Bernard, Titus commence même à avoir de la jalousie à l'égard de son frère Tibérinus :

Dès ce jour ! il le peut, rien ne l'arrête plus.
Brutus veut et hymen. J'offense Aquilius.
Des discours menaçants d'un Rival redoutable,
Attendrai-je en repos l'effet irréparable ?
Quoi je pourrai souffrir qu'il me vienne enlever
Ce qu'aux dépens de tout je devrais conserver !
Et mon timide cœur qu'un vain scrupule étonne,
Lui cédera les droits qu'un tendre amour me donne ?

(III, 4, v. 879-886).

Dans ce sentiment de Titus aussi, on ne trouve ni le sentiment de culpabilité envers Brutus ni de tourment violent : ce fils ne ressent que la jalousie contre son propre frère.

Et après que Titus a reconnu sa faute, il demande à Brutus, qui ne sait pas que son fils est coupable, de le punir en lui avouant le crime qu'il a perpétré contre lui :

Je viens vous demander la mort la plus honteuse.
Je sais que de mourir j'avais la liberté,
Mais je suis équitable, et j'ai plus mérité.
Pour donner à ma mort encor plus de justice,
Il y faut ajouter la honte du supplice.
Il faut servir d'exemple à qui peut m'imiter.

(IV, 6, v. 1158-1163).

Titus ayant reconnu le crime exige calmement l'exécution du père. Au contraire, Brutus poussé par l'amour paternel répond à son fils imperturbable :

Je puis laisser pour toi renaître ma tendresse.
Mon fils, car ton remords étouffant mon courroux,
À la pitié d'un père attache un nom si doux ;
Tu fléchis de Brutus le courage inflexible,
Tu frappes de mon cœur l'endroit le plus sensible,
Lorsque tu te repens, je ne puis te blâmer,
Je ne puis que te plaindre, et peut-être t'aimer.

(IV, 6, v. 1190-1196).

Le père veut de toutes ses forces lui pardonner le crime. Même si Titus est tombé dans l'erreur sous l'impulsion d'une passion folle, pour Brutus le coupable est un de ses fils. Toutefois ce fils coupable reste inflexible après avoir écouté ces paroles paternelles remplies de tendresse :

Ma raison un instant, Seigneur, s'est égarée,
Peut-être un peu plus tard je l'aurais recouvrée.
Oui, Titus engagé sans être résolu,
N'aurait point achevé ce qu'il avait conclu.
Mais je suis criminel, je reviens, je m'accuse.
Et qui cherche à mourir, ne cherche pas d'excuse.

(IV, 6, v. 1201-1206).

Titus se juge toujours avec la raison et se l'applique avec sévérité à lui-même. Au reste, le fils n'écoute pas de toutes ses oreilles l'affection de son père, aussi Brutus est-il le seul à être tourmenté par le conflit psychologique entre son devoir et son amour paternel (V, 4, v. 1343-1393).

Nous avons examiné *Brutus* de Voltaire, de Claude Boyer et de Mlle Bernard. Boyer dans sa pièce a accentué la cruauté de Brutus plutôt que sa sévérité fondée sur la vertu. De plus, l'indignation de Tibère contre son père occupe une grande place dans le sujet de la tragédie. Aussi, n'y avait-il guère la place d'inclure une scène où les fils comme le père soient tourmentés par la conscience de commettre un crime. À propos

de la tragédie de Mlle Bernard, certes la douleur du père associée à la punition du fils s'y trouve représentée. Mais en comparaison de la pièce de Voltaire, chez elle il n'y a pas d'épisode où l'amour du père et celui du fils s'affrontent. De même, en nous rappelant l'opposition de Voltaire à la galanterie, nous pourrions comprendre que puisque Brutus enjoint à ses fils à se marier avec les femmes qu'il souhaite pour la sûreté de Rome et que l'un de deux fils se révolte contre son père à cause de la jalousie, la raison juste de la révolte, qu'une telle attitude du père donne au fils, affaiblit l'amour familial entre eux deux. Au contraire, dans la pièce de Voltaire, la cause de l'intrigue vient seulement de l'amour de Titus pour Tullie. Ainsi, la scène, où le fils de Brutus est tourmenté par sa lutte intérieure ébranlée entre son amour filial et sa passion, est d'autant plus touchante et pathétique que ce fils coupable n'a pas une juste raison de blâmer son père.

2. *Oreste*

1) *L'Électre des auteurs grecs*

Dans cette section, nous voulons fixer les yeux sur l'amour de Clytemnestre pour Électre et sur celui d'Oreste pour sa mère. Dans ces tendresses, on retrouve un trait caractéristique de Voltaire qui attache de l'importance au sentiment de culpabilité dans l'amour de la famille en comparaison du même thème dans les pièces des autres auteurs. À propos des *Choéphores* d'Eschyle, il n'y a pas de scène de conversation entre Clytemnestre et Électre ; ainsi, nous allons examiner l'amour d'Oreste pour sa mère et la lutte intérieure contre le crime qui tourmente son fils. Le coryphée rapporte au fils d'Agamemnon le rêve du serpent que sa mère a vu (Eschyle, *Les Choéphores*, v. 527, 529, 531). À l'écoute de cette histoire, son fils résout cette énigme :

Voyez, je l'interprète en le serrant de près : si, sorti du même sein que moi, ce serpent, ainsi qu'un enfant, s'est enveloppé de langes, a jeté ses lèvres autour de la mamelle qui jadis me nourrit et au doux lait d'une mère mêlé un caillot de sang – tandis qu'elle, effrayée, criait de douleur – il faut, comme elle l'a donné au monstre qui l'épouvanta, qu'elle me donne aussi son sang, et c'est moi – le serpent ! – c'est moi qui la tuerai, ainsi que le prédit son rêve. (v. 542-551).

En s'assimilant lui-même au reptile qui vient de naître des entrailles de Clytemnestre, son fils est convaincu qu'il peut tirer vengeance de sa mère. Pour lui, le cauchemar de la femme d'Agamemnon est la bonne nouvelle qui lui annonce l'accomplissement de son but. Oreste analyse le rêve de Clytemnestre avec assurance et à sa convenance sans concevoir quelque conscience que ce soit qu'il s'agit d'un crime. Toutefois, lorsqu'il est venu punir sa mère pour venger son père d'un affront, elle lui impose de se remémorer le souvenir de son enfance en montrant sa poitrine afin de lui inspirer de la pitié : « Arrête, ô mon fils ! respecte, enfant, ce sein, sur lequel souvent, endormi, tu suças de tes lèvres le lait nourricier. » (v. 896-898). Alors, le sentiment du crime naît un instant dans le cœur de son fils. Celui-ci manifeste ses hésitations à Pylade, son ami intime et cousin : « Pylade, que ferai-je ? puis-je tuer une mère ? » (v. 899). L'amour du fils pour sa mère lui inspire le sentiment de culpabilité. Son ami, qui a vu que son cousin hésitait à frapper sa mère, l'encourage à accomplir son dessein : « Et que deviendraient désormais les oracles d'Apollon, les avis rendus à Pythô, et la loyauté, garante des serments ? Crois-moi, mieux vaut contre soi avoir tous les hommes plutôt que les dieux. » (v. 900-902). Puisqu'Oreste a fait le serment aux dieux, il doit le réaliser pour ne pas faire d'eux ses ennemis. À cet encouragement, la conscience du crime s'éteint trop facilement dans l'âme du fils de Clytemnestre. Il comprend le conseil de son ami et révèle un esprit de vengeance à l'égard de sa mère : « C'est toi qui as raison, je le reconnais, et ton conseil est juste. (*À Clytemnestre.*) Suis-moi : je veux t'égorger près de lui. Vivant, tu l'as [Égisthe] préféré à mon père : dans la mort dors donc avec lui, puisqu'il est celui que tu aimes et que tu hais celui que tu devais aimer. » (v. 903-907). Il recommande à sa propre mère de se coucher à côté de son amant au moment d'être punie. Face à la détermination inflexible d'Oreste, Clytemnestre commence à tenir à la vie d'elle-même. Ainsi, se déroule l'échange entre la mère qui le supplie de sauver sa vie et le fils qui lui refuse ses demandes sans éprouver de sentiment de culpabilité :

CLYTEMNESTRE

Je t'ai nourri, je veux vieillir à tes côtés.

ORESTE

Meurtrière d'un père, tu vivrais avec moi !

(v. 908-909).

CLYTEMNESTRE

Ah ! crains d'être maudit, mon enfant, par ta mère.

ORESTE

Une mère qui jette son fils à la misère !

(v. 912-913).

CLYTEMNESTRE

Dis tout, mais dis aussi les fautes de ton père.

ORESTE

Accuser le soldat, toi, assise au foyer !

(v. 918-919).

L'imploration désespérée de la mère ne peut pas ébranler l'inflexibilité du fils. À la fin, quand, pour confirmer l'intention d'Oreste, Clytemnestre lui a demandé s'il s'obstinait à vouloir la tuer (v. 922), il lui répond imperturbablement : « Ce n'est pas moi, c'est toi qui te tueras toi-même. » (v. 923). Cette fois-ci, il conseille à sa mère de se suicider. Chez Eschyle, il n'existe guère de conscience coupable associée au crime d'un fils contre sa mère¹. Cette tragédie est le drame de la vengeance totale qui ne permet pas aux personnages de concevoir d'autres sentiments².

Dans l'*Électre* de Sophocle, on trouve une scène de conversation entre Électre et Clytemnestre. Celle-ci donne la raison pour laquelle elle doit haïr sa fille :

[...] comme il [Égisthe] est absent, de moi tu n'as cure. N'as-tu pas assez dit pourtant, à tout instant et devant tous, que je gouverne ma maison de façon brutale et inique, que j'écrase de ma superbe, et toi et tout ce qui te touche ? Or, de superbe, moi, non, je n'en ai pas ! si je te dis des mots pénibles, c'est que sans cesse j'en entends de pareils de toi. (Sophocle, *Électre*, v. 519-524).

¹ En traitant de ces scènes G. Jay-Robert explique l'intention d'Eschyle : « Lorsqu'enfin il s'agira de tuer Clytemnestre, Oreste éprouvera tant de scrupules et de pitié qu'il aura besoin de l'invective de Pylade pour se décider à oser un tel forfait et s'il finit par se réjouir lui-même d'avoir su tirer vengeance des coupables, il n'en reste pas moins conscience du crime dont il s'est souillé. Cette apparente irrésolution n'est pas pour autant le signe qu'Oreste doute du bien-fondé de sa mission. Eschyle présente en effet ces hésitations comme la marque d'une faiblesse tout humaine éprouvée par des êtres à qui parfois le courage manque pour aller jusqu'au bout de leur devoir. » G. Jay-Robert, « Dialogue entre Eschyle, Sophocle et Euripide autour du cadavre de Clytemnestre », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, op. cit., p. 50-51.

² M. Mat-Hasquin parle de l'indifférence de Voltaire à Eschyle et de l'impopularité d'alors qui se poursuit depuis le classicisme : « La rareté des allusions et la sévérité des jugements de Voltaire n'ont rien d'étonnant si l'on se souvient du sort réservé à Eschyle par l'âge classique : sauf exception, Eschyle était considéré comme un auteur illisible qui ne sera pas traduit avant 1770. Brumoy lui-même ne donne que des résumés de ses tragédies, avec force précautions oratoires. » (M. Mat-Hasquin, p. 129-130).

Comme sa fille se moque de sa mère et dit toujours du mal d'elle, cette mère aussi la maltraite malgré elle. Aussi ressent-elle un sentiment de culpabilité à l'égard de sa fille. Mais Clytemnestre ne peut pas pardonner l'action inhumaine à Agamemnon qu'Électre chérit continuellement. Ensuite, elle enseigne à sa fille la cause de sa haine contre son ex-époux : « ce père sur lequel tu gémiss toujours, c'est lui qui a eu le front, seul de tous les Grecs, d'immoler ta sœur aux dieux, lui qui n'avait pas eu pourtant la même peine à l'engendrer que moi à la mettre au monde ! » (v. 530-534). Ce père a impitoyablement frappé sa fille à laquelle sa mère a péniblement donné vie, il est donc tout naturel que sa haine contre cet assassin ne se dissipe pas. De plus, la raison invoquée pour justifier qu'Iphigénie ait été tuée n'est ni juste ni convaincante. Sa mère montre son indignation sur ce point :

Voyons, apprends-moi qui il désirait satisfaire en l'immolant. Les Argiens ? Mais ils n'avaient aucun titre à prendre la vie de ma fille ; tandis que lui, quand il venait au nom de Ménélas, son frère, m'assassiner mon enfant, ne devait-il pas m'en rendre raison ? Et Ménélas lui-même, n'avait-il pas deux enfants, et n'était-il pas normal que ce fussent eux qui périssent, plutôt qu'elle, puisque leur père et leur mère étaient à l'origine de l'expédition ?... (v. 534-541).

Elle ne parvient pas à comprendre pourquoi les enfants des auteurs de la guerre et des responsables du déclenchement des hostilités contre Troie ne se soient pas sacrifiés à leur patrie, et qu'Iphigénie ait été immolée injustement à leur place. La haine de la mère est d'autant plus enracinée qu'il n'y avait pas de raison suffisante de sacrifier sa fille. Aussi, il est juste que l'amante d'Égisthe s'obstine à blâmer Agamemnon, qui néglige les douleurs de l'accouchement de la mère, la conduite aussi impitoyable que monstrueuse contre leur fille. Clytemnestre voulait qu'Électre tienne compte de la vraie cause de cette haine maternelle qui provient d'une telle histoire douloureuse. De même, Électre aussi justifie devant Clytemnestre la raison qui la conduit à haïr sa mère : « De la honte, si ! j'en ai ; j'en ai de tout ce que je fais ici ; j'en ai, même si tu ne la vois pas. Je comprends que mes façons ne répondent ni à mon âge ni à mon rang ; mais c'est ta malveillance, et ce sont tes actes qui me contraignent à agir comme je le fais malgré moi. » (v. 616-620). Sa fille aussi conçoit un sentiment de culpabilité vis-à-vis de sa mère. Cependant, après cette justification Électre ajoute tout de suite à Clytemnestre : « Voir des actes honteux enseigne à en commettre. » (v. 620-621). Enfin, cette parole sévère sert encore une fois d'amorce à la querelle. La mère pousse

un cri d'alarme à sa fille : « Par Artémis souveraine, va, tu n'échapperas pas aux suites de ton audace, sitôt qu'Égisthe sera là ! » (v. 624-625). À ce moment, il n'existe plus de conscience du crime dans le cœur des deux femmes¹. Au reste, à propos d'Oreste, par l'encouragement de sa sœur il punit sa mère derrière la scène², mais il n'a aucun sentiment de la culpabilité envers elle (v. 1610-1616).

Chez Euripide, Clytemnestre justifie sa situation, en réponse à sa fille qui la condamne pour l'assassinat d'Agamemnon. D'abord, la mère s'explique calmement comme si elle raisonnait Électre :

Ce sont là justement les desseins que ton père a tramés contre ceux qui devaient lui être le plus chers. Sans doute, quand une femme a mauvais renom, on trouve à sa parole quelque chose d'amer ; dans mon cas, on a tort. Il faut connaître les faits. S'ils méritent la haine, il est juste qu'on en ait horreur ; sinon, pourquoi haïr ? (Euripide, *Électre*, v. 1012-1017).

En comparaison de la reine de Sophocle, celle d'Euripide est plus raisonnable et cherche à faire comprendre à sa fille la justification de la tristesse et de la haine qu'elle ressent. Clytemnestre ne pourra jamais pardonner non plus à son ex-époux d'avoir sacrifié Iphigénie. Ensuite, la mère explique à sa fille le sentiment qu'elle a jadis conçu, lors de son mariage avec Agamemnon : « Tyndare, en me donnant à ton père, n'a point voulu ma mort, ni celle des enfants qui me sont nés. » (v. 1018-1019). Elle n'est pas entrée dans la famille Tantale ni pour voir la mort de ses enfants ni pour frapper son mari encore moins pour compenser le crime de son crime. Aussi, avait-elle un sentiment de culpabilité vis-à-vis de son époux. Après avoir confié à Électre un tel sentiment, elle raconte à sa fille la douleur d'une mère dont la fille a été immolée, et le

¹ En traduisant la scène de la discussion entre Clytemnestre et Électre, Brumoy s'explique : « Toute cette Scène d'une mère avec sa fille, est tellement dans les mœurs Grecques, qu'il n'y a point d'art capable de la rendre exactement et agréablement pour nous. Je crains que le trop d'exacritude ne fasse tort à l'agrément. » (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, « *Électre*, tragédie de Sophocle : II, 1 », p. 145 [n. a]).

² M. Mat-Hasquin mentionne le sentiment de Voltaire à l'égard de cette scène de Sophocle : « Ce qui choquait Voltaire, c'était d'entendre non Clytemnestre crier, mais Électre encourager son frère à accomplir un meurtre prémédité » (M. Mat-Hasquin, p. 177). Électre s'écrie ainsi à Oreste dans cette tragédie grecque : « Va donc, encore un coup, si tu t'en sens la force ! » (Sophocle, *Électre*, v. 1415). À propos de ce comportement de la fille de Clytemnestre, Brumoy commente : « quoique les Grecs fussent plus indulgents en ceci que nous ne pouvons l'être, surtout eût égard à l'Oracle d'Apollon, ils ont dû souhaiter que les choses se passassent autrement, à en juger par les sages règles que donna depuis Aristote sur ces fortes de meurtres. Il est croyable du moins, qu'ils désapprouvent le mot affreux qui échappe à Électre, tandis qu'on égorge sa mère. *Frappez, redoublez, s'il est possible*. Ce mot fait frémir. » (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, « Réflexions sur l'*Électre* de Sophocle », p. 196-197).

fait que cette action inhumaine d'Agamemnon a causé dans son cœur de mère une haine irréductible contre son mari :

[...] il l'a étendue au-dessus de l'autel et il a moissonné la joue blanche de mon Iphigénie. Certes, s'il l'avait fait pour préserver sa patrie de la ruine, ou bien dans l'intérêt de sa maison et pour le salut de ses autres enfants, si cet unique meurtre en avait empêché plusieurs, on pourrait pardonner. Mais non, il s'est trouvé une Hélène lubrique, et pour elle un mari qui n'a pas su châtier sa trahison ; et c'est pourquoi il a immolé mon enfant. (v. 1022-1029).

Si le sacrifice de sa fille a pu servir à sauver l'État et ses enfants du malheur, elle ne peut pas, de son côté, s'empêcher de reconnaître l'immolation d'Iphigénie sans verser des larmes douloureuses. Toutefois, cette fille a été immolée à cause de l'amour infidèle et de l'adultère d'une autre femme. Chez Iphigénie, il n'y a pas ni raison ni erreur pour lesquelles elle doit être sacrifiée. Clytemnestre continue à justifier sa haine contre Agamemnon : « cependant mon cœur ne devint pas féroce, et je n'aurais pas tué pour cela mon époux. Mais voici qu'il me revient avec une fille possédée, une ménade, et qu'il l'introduit dans son lit. » (v. 1030-1034). Certes elle éprouvait du remords vis-à-vis de son mari, quand elle l'a assassiné. Mais soit à cause d'Hélène ou à cause de Cassandre, sa haine provient finalement de l'aventure amoureuse. Aussi, semble-t-il que la conscience de se savoir criminelle marque le pas au regard de son obstination à garder de la haine contre Agamemnon. Cependant, il y a la scène où Clytemnestre exprime la morsure de la conscience de son crime commis envers Électre. Elle le dit honnêtement à sa fille : « Ma fille, ton affection va toujours à ton père ; c'est la nature : certains enfants sont ainsi du parti de l'homme, d'autres aiment mieux la mère que le père. Je veux te pardonner, ma fille, car je n'ai pas tant lieu de me réjouir de ma conduite. » (v. 1102-1108). Au fond du cœur, la mère aussi pense pardonner à sa fille le blâme essuyé contre elle-même. Au reste, Clytemnestre sent son sentiment de culpabilité à l'égard de l'action de maltraiter Électre. Mais cette émotion ne se trouve esquissée qu'ici.

D'un autre côté, Électre est plus dure que sa mère. Bien que cette fille demande à un vieillard d'amener Clytemnestre chez elle pour la punir, le vieillard doute de sa conduite et hésite à obéir à son ordre. Mais Électre le presse de décider la femme d'Agamemnon grâce à un subterfuge : « [Électre] Elle viendra, sachant que je souffre de couche. // [Le vieillard] Crois-tu qu'elle a pour toi quelque intérêt, ma fille ? //

[Électre] Oui, jusqu'à pleurer même le sort de mon enfant. » (Euripide, *Électre*, v. 656-658). La fille de Clytemnestre reconnaît suffisamment l'amour maternel, néanmoins elle poursuit cruellement sa vengeance. Après qu'elle a vu sa mère entrer chez elle, elle a un sourire ironique :

La corbeille est préparée ; il est aiguisé, le couteau qui a immolé le taureau près duquel tu tomberas frappée. Tu seras unie, même dans la demeure d'Hadès, à l'époux dont tu partageais la couche ici dans la lumière. C'est toute la faveur que je puis t'accorder, tandis que, toi, tu vas me payer la mort de mon père. (v. 1142-1146).

Dans l'âme de cette fille aussi audacieuse que féroce, il n'y a aucune conscience de crime. Au contraire de cette rigidité vengeresse qui caractérise sa sœur, Oreste, après qu'il a puni sa mère, exprime son sentiment de culpabilité à sa sœur : « Tu as bien vu comment, rejetant ses voiles, l'infortunée a découvert son sein à l'instant du meurtre. Ah ! elle traînait par terre le corps d'où je suis né, et moi, par les cheveux... » (v. 1206-1209). L'image misérable de la mère qui l'a enfanté lui a inspiré une hésitation avant de la punir. Et Oreste rapporte : « Et moi, alors, jetant mon manteau sur mes yeux, j'ai fait le sacrifice et enfoncé le fer dans le cou de ma mère. » (v. 1221-1223). La conscience du crime envers la mère a entraîné de la pitié pour elle. Chez Euripide, le sentiment de culpabilité de Clytemnestre et d'Oreste est plus développé que chez Eschyle et Sophocle, tandis qu'Électre s'obstine à punir sa mère sans se sentir coupable.

2) L'*Électre* des auteurs français

Nous avons regardé l'*Électre* des auteurs grecs, mais nous examinerons ensuite la même tragédie des dramaturges français du dix-huitième siècle. Dans la pièce de Longepierre, on trouve l'expression de la conscience du crime de Clytemnestre à l'égard de Électre. Quand la mère l'a vue, elle lui manifeste son amour maternel : « Votre orgueil ne saurait étouffer ma tendresse. » (Longepierre, *Électre*, II, 5, v. 565). Le caractère inflexible de la fille ne peut pas l'emporter sur l'amour de la mère. Celle-ci continue : « En vain vous m'animez, ma fille, à vous haïr : / Que le sang a de force ! il ne se peut trahir. / Vos périls en ce jour désarment ma colère, / Malgré vous, malgré moi, je sens que je suis mère. » (v. 570-573). Pour violent que soit le blâme que formule la fille contre sa mère, celle-ci ne peut pas la haïr. C'est le sentiment naturel

d'une mère pour son enfant. De plus, elle lui conseille de se calmer à l'égard d'Égisthe pour qu'elle ne soit pas punie par lui : « Quoiqu'il en soit, du moins cachez vos sentiments. / Je veux vous rendre heureuse et finir vos tourments. » (v. 590-591). Clytemnestre continue à concevoir de la tendresse pour Électre, la mère souhaite donc le bonheur de la fille de tout son cœur. Cependant, cette dernière ne peut jamais abandonner la haine contre l'assassin d'Agamemnon (v. 593-597 et 599-601). Et par-dessus le marché, quand l'amante d'Égisthe aussi a vu une telle attitude inflexible de sa fille, la mère oublie tout de suite et facilement l'amour maternel qu'elle manifestait jusqu'alors. Elle menace la sœur d'Oreste avec les paroles qui ne semblent pas avoir été dites de la bouche d'une mère : « Tremblez donc, c'en est fait et vous allez périr, / Vous-même le voulez et j'y dois consentir ; / Sachez qu'Égisthe enfin las de votre insolence, / Est prêt par votre mort d'assouvir sa vengeance. » (v. 602-605). Il n'y a plus le moindre amour maternel dans le cœur de Clytemnestre. Ce changement subit de ses sentiments lui inspire une haine violente. Elle rompt en visière avec sa fille :

[...] ne respirant que de venger ton père,
 Tu brûles d'attenter jusqu'à ta propre mère.
 Monstre que m'ont donné les dieux dans leur fureur,
 Pour me punir un jour et troubler mon bonheur !
 Tu t'éblouis trop tôt d'une lueur si vaine,
 Notre chute est douteuse et ta perte est certaine.
 Tu gémis dans nos fers, nous régnerons à tes yeux.
 Ton frère est mort peut-être, ou fuit loin de ces lieux,
 Et je dois, prévenant vos attentats perfides,
 Dans ton sang étouffer tes souhaits parricides.

(II, 5, v. 620-629).

Cette mère, qui se laisse emporter par une indignation impétueuse, tourne l'objet de sa haine non seulement en direction d'Électre, mais aussi d'Oreste. Après la révélation de ce sentiment violent, il est clair qu'elle n'éprouve plus ni sentiment de culpabilité ni amour maternel pour sa fille.

Relativement à Oreste, comme il n'a pas originellement l'intention de punir Clytemnestre, il n'est pas tourmenté par une lutte intérieure vis-à-vis de sa mère. Cependant à sa place, la pièce souligne le sentiment de culpabilité d'Oreste, qui s'exprime par le fait qu'il ne peut ni révéler la vérité à Électre ni la sauver de son malheur pour accomplir sans problème la punition d'Égisthe (Longepierre, *Électre*, III, 4, v. 925-927, 932, 959-960). Surtout, après qu'il a vu la situation misérable de sa

sœur, il est accablé de plus en plus par la conscience du crime. Oreste déplore son devoir sévère dans son cœur :

Comme une vile esclave en ces lieux gémissante,
De misère accablée et de douleur mourante,
Moi-même la frappant du coup le plus cruel,
Loin d'adoucir enfin son désespoir mortel,
Témoin infortuné des maux que je lui cause,
À les aigrir encore un sort fatal m'expose ;
Enfin pour quelque temps contraint même à ses yeux,
De cacher mon destin sous un nom odieux.

(III, 5, v. 981-988).

Le secret, qu'il ne peut pas confier à Électre, cause une douleur accrue chez sa sœur. En même temps, il a de la rancune contre le faux nom qui est le fidèle sujet d'Hyparque, le prince de Panope. De plus, Oreste ne peut pas supporter que sa sœur le considère comme assassin de son frère. Sa lamentation ne cesse pas : « Quel surcroît à ses maux, quel comble à sa misère, / Lorsqu'elle me croira l'assassin de son frère ! / Non, de tous les revers dont j'ai subi l'horreur, / Rien ne m'a plus frappé que ce dernier malheur ! » (III, 5, v. 989-992). Pour lui, rien de plus pénible que d'être considéré comme coupable par sa sœur chérie. Toutefois, cette souffrance déchirante l'encourage à la délivrer d'une condition si misérable. Oreste se jure de venger sa sœur de l'insulte : « Pénétré, transporté, la pitié, la tendresse, / Tout m'accable à la fois, je cède à ma tristesse. / Prompt à finir sa peine, à venger ses malheurs. / Allons, hâtons le coup qui doit tarir ses pleurs. » (v. 993-996). L'amour fraternel lui donne le courage de la vengeance contre Égisthe. Chez Longepierre, le sentiment de culpabilité d'Oreste envers Électre est dessiné plus vivement que celui qui règne entre la mère et ses deux enfants¹.

¹ Cependant, juste avant d'exécuter l'acte par lequel il atteindrait son but, Oreste est tourmenté par un sentiment de culpabilité à propos de la punition d'Égisthe. Il répond à Électre qui lui demande pourquoi il hésite à accomplir leur but : « J'en rougis et l'avoue à regret. / Combattu malgré moi par un trouble secret, / Si près de contenter l'ardeur de mon audace, / Un chagrin inquiet m'agite et m'embarrasse. / Et mes vœux, mon courroux, ma haine, mes efforts, / Les dieux pour m'affermir ne sont pas assez forts ; / D'un nuage confus ne pouvant percer l'ombre, / Je me sens accablé d'une tristesse sombre. / À la joie, à l'espoir, succède la terreur, / Qui pourrait démêler les replis de mon cœur ; / Un murmure plaintif, une voix gémissante / Le remplit en secret de douleur, d'épouvante. / Ce cœur n'est plus pour moi qu'un abîme profond, / Mon aveugle raison s'y perd et s'y confond, / Je ne sais quelle horreur me domine et me gêne, / Je ne sais quels liens me retiennent, m'entraînent. / Mais d'un trouble inconnu l'impérieux pouvoir / S'oppose à mon ardeur et suspend mon devoir. » (Longepierre, *Électre*, V, 2, v. 1463-1480).

Dans la même tragédie de Crébillon, Clytemnestre éprouve du mécontentement de l'attitude d'Électre, parce que sa fille écarte et rejette continuellement l'élan de bonté de sa mère. Elle s'en plaint :

Ainsi, loin de répondre aux bontés d'une mère,
Vous bravez de ce nom le sacré caractère !
Et, lorsque ma pitié lui fait un sort plus doux,
Électre semble encor défier mon courroux.
Bravez-le, mais du moins du sort qui vous accable
N'accusez donc que vous, princesse inexorable.

(P. J. Crébillon, *Électre*, I, 5, v. 185-190).

Sa mère lui fait comprendre qu'en dépit de sa bienveillance de mère, la fille sème elle-même des graines de son malheur. Au reste, cette mère lui raconte ses efforts qu'elle a faits pour calmer le tempérament fougueux d'Égisthe en faveur de sa fille : « Je fléchissais un roi de son pouvoir jaloux ; / Un héros, par mes soins, devenait votre époux ; / Je voulais, par l'hymen d'Itys et de ma fille, / Voir rentrer quelque jour le sceptre en sa famille » (I, 5, v. 191-194). Clytemnestre souhaite la paix de la famille en mariant sa fille avec le fils d'Égisthe : sentiments sincères d'une femme et d'une mère. De même, au sujet d'Électre, tout en blâmant sa mère pour les mauvais traitements, elle conçoit effectivement de la tendresse filiale au fond du cœur. Elle l'exprime honnêtement devant sa mère :

Vous m'aimâtes ; pourquoi ne vous suis-je plus chère ?
Ah ! je ne vous hais point ; et malgré ma misère,
Malgré les pleurs amers dont j'arrose ces lieux,
Ce n'est que du tyran dont je me plains aux dieux.
Pour me faire oublier qu'on m'a ravi mon père,
Faites-moi souvenir que vous êtes ma mère.

(I, 5, v. 217-222).

Électre n'avait pas originellement l'intention de punir Clytemnestre comme son homologue chez Longepierre ou celle de Voltaire¹. Puis la mère, qui a appris le véritable cœur de sa fille, lui enseigne la raison de la haine contre Agamemnon : « Le

¹ H. Lion nomme les auteurs qui ont exercé une l'influence sur Voltaire au sujet de la composition de l'*Oreste* : « Conçu d'après Sophocle, l'*Oreste* de Voltaire, d'abord modifié par un peu d'Euripide, l'est ensuite par beaucoup de Longepierre. Il doit à l'*Amasis* de Lagrange-Chancel ou, si l'on préfère, au *Gustave Wasa* de Piron, l'idée de faire passer Oreste aux yeux d'Égisthe pour le meurtrier même d'Oreste ; à Crébillon il a emprunté (en plus de l'épée, ajoutée aux autres offrandes) la conception du dénouement, c'est-à-dire la mort de Clytemnestre amenée par un malheureux hasard [...]. Voltaire, de plus, s'est à coup sûr inspiré d'*Hamlet* pour la modification des caractères de Clytemnestre et d'Oreste. » (H. Lion, p. 201-202).

cruel qu'il était, bourreau de sa famille, / Osa bien, à mes yeux, faire égorger ma fille. » (I, 5, v. 229-230). Sa haine provient de l'action atroce du mari qui a immolé Iphigénie. Toutefois, après avoir pris connaissance de la haine de Clytemnestre contre Agamemnon, Électre justifie l'action de son père qui a offert sa sœur en sacrifice :

Si le ciel, dont sur lui la rigueur fut extrême,
Réduisit ce héros à verser son sang même,
Du moins, en se privant d'un sang si précieux,
Il ne le fit couler que pour l'offrir aux dieux.
Mais vous, qui de ce sang immolez ce qui reste,
Mère dénaturée et d'Électre et d'Oreste,
Ce n'est point à des dieux jaloux de leurs autels :
Vous nous sacrifiez au plus vil des mortels...

(I, 5, v. 233-240).

Elle reproche enfin le mauvais traitement prodigué à ses enfants Clytemnestre qui a reçu Égisthe comme sa femme et comme leur père dans la famille d'Agamemnon. Après cette scène, il n'y a plus de scène où la mère et la fille communiquent pour s'exprimer sur ce lien d'amour qui indique réciproquement une quelconque conscience de perpétrer un crime.

Oreste aussi, à un seul moment, est tourmenté par ce sentiment. Mais dans le cœur de Clytemnestre il n'existe pas d'amour de la mère pour son fils. En comparant la scène entre fille-mère avec celle entre fils-mère, vis-à-vis d'Oreste l'amante d'Égisthe n'apparaît que pour être punie par les mains de son fils. Quand elle a appris par la bouche d'Électre que Tydée était effectivement Oreste, la mère rompt en visière avec son propre fils :

Ton frère ! quoi je meurs de la main de mon fils !
Dieux justes ! mes forfaits sont-ils assez punis ?
Je ne te revois donc, fils digne des Atrides,
Que pour trouver la mort dans tes mains parricides ?
Jouis de tes fureurs, vois couler tout ce sang
Dont le ciel irrité t'a formé dans mon flanc.
Monstre que bien plutôt forma quelque Furie,
Puisse un destin pareil payer ta barbarie !
Frappe encor, je respire, et j'ai trop à souffrir
De voir qui je fis naître, et qui me fait mourir.
Achève, épargne-moi ce tourment qui m'accable.

(P. J. Crébillon, *Électre*, V, 8, v. 1611-1621).

L'existence du fils n'est que le point de mire de la haine. Il est très difficile de croire que la mère ait prononcé de telles paroles à l'adresse de son seul et unique fils. En

revanche, au lieu qu'Oreste s'indigne contre l'attitude de sa mère, il semble plutôt accablé par la figure extravagante de sa mère. Il pousse donc les cris douloureux : « Ma mère ! » (V, 8, v. 1622). Au contraire de la parole de Clytemnestre, il exprime un sentiment sincère de fils qui conçoit de l'amour filial pour la mère. Mais la fureur de la mère ne cesse pas :

Quoi ! ce nom qui te rend si coupable,
Tu l'oses prononcer ! n'affecte rien, cruel !
La douleur que tu feins te rend plus criminel.
Triomphe, Agamemnon ; jouis de ta vengeance :
Ton fils ne dément point ton nom, ni sa naissance.
Pour l'en voir digne au gré de mes vœux et des tiens,
Je lui laisse un forfait qui passe tous les miens.

(V, 8, v. 1622-1628).

On en reste là : la conversation entre Clytemnestre et Oreste ne s'étend pas plus loin. Ainsi, il n'y a pas de place pour le sentiment de culpabilité entre ces deux personnages chez Crébillon.

3) *L'Oreste* de Voltaire

a) Le sentiment de culpabilité chez Clytemnestre et Électre

Nous allons enfin examiner la tragédie de Voltaire à propos du même thème. Clytemnestre apprend qu'Électre exècre sa propre mère, mais celle-ci ne peut pas abandonner son amour maternel à l'égard de sa fille. De plus, en éprouvant un sentiment de culpabilité, la mère voit Égisthe infliger de mauvais traitement à la fille d'Agamemnon. Clytemnestre exprime un sentiment sincère en s'adressant à Électre :

Mes filles devant moi ne sont point étrangères,
Même en dépit d'Égist[h]e m'ont été chères ;
Je n'ai point étouffé mes premiers sentiments,
Et malgré la fureur de ses emportements,
Électre, dont l'enfance a consolé sa mère
Du sort d'Iphigénie et des rigueurs d'un père,
Électre qui m'outrage et qui brave mes lois,
Dans le fond de mon cœur n'a point perdu ses droits.

(*Oreste*, OC, t. 31A, I, 3, v. 177-184 ; nous soulignons).

Cette voix est la preuve qu'aussi sévère que soit l'insulte subie, l'amour maternel est trop puissant pour qu'une mère puisse haïr son propre enfant¹. Dans l'expression de ce sentiment, nous découvrons un portrait délicat d'une Clytemnestre sensible en comparaison de ceux d'autres auteurs. De même, Électre est touchée elle aussi par ces paroles remplies de tendresse de sa mère. Elle exprime son amour filial à la mère :

Eh bien, vous désarmez une fille éperdue ;
La nature en mon cœur est toujours entendue :
Ma mère, s'il le faut, je condamne à vos pieds,
Ces reproches sanglants trop longtemps essayés ;
Aux fers de mon tyran par vous-même livrée,
D'Égist[h]e dans mon cœur je vous ai séparée ;
Ce sang que je vous dois ne saurait se trahir,
J'ai pleuré sur ma mère et n'ai pu vous haïr.

(I, 3, v. 193-200 ; nous soulignons).

Quoiqu'elle soit blâmée par sa mère qui prend garde de ne pas vexer Égisthe, en réalité elle est consciente de son crime commis. Ainsi elle s'excuse honnêtement de son comportement impoli jusqu'ici et reconnaît clairement que sa mère et son amant sont différents. En réponse à la tendresse exprimée par la fille, la mère s'épanche et s'adresse à elle en ces termes : « J'ai plaint les fers honteux dont vous êtes chargée ; / Mais d'un maître absolu la puissance outragée / Ne pouvait épargner qui ne l'épargne pas, / Et vous l'avez forcé d'appesantir son bras. » (I, 3, v. 213-216 ; nous soulignons). C'est un fait qu'avec la conscience de son crime Clytemnestre voyait sa fille Électre qu'Égisthe avait maltraitée jusqu'alors. Cependant, la faute est due non seulement à l'amant de sa mère, mais aussi à la fille elle-même. La mère lui enseigne donc la façon de se comporter désormais vis-à-vis d'Égisthe :

Moi-même qui me vois sa première sujette ;
Moi qu'offensa toujours votre plainte indiscrete,
Qui tant de fois pour vous ai voulu le fléchir,
Je l'irritais encore au lieu de l'adoucir.
N'imputez qu'à vous seule un affront qui m'outrage,
Pliez à votre état ce superbe courage.

(I, 3, v. 217-222).

Comme nous l'avons déjà vu, on trouve ces sentiments et cette leçon de Clytemnestre dans la tragédie de Crébillon, mais en racontant les efforts qu'elle a faits jusqu'ici pour

¹ M. Mat-Hasquin commente cette parole de la mère en comparant celle de Sophocle : « Malgré ses emportements, Électre “n'a point perdu ses droits” dans le cœur de Clytemnestre qui s'indignera du projet d'Égisthe de donner au pseudo-meurtrier d'Oreste “le sang de Clytemnestre” – la reine de Sophocle ne voyait en Électre que la filie d'Agamemnon. » (M. Mat-Hasquin, p. 183 ; nous soulignons).

Électre, cette mère lui conseille de prendre en compte la réalité et de se soumettre sagement à la situation actuelle.

De même, à propos du sentiment d'Électre à l'égard d'Égisthe aussi, Voltaire imite la tragédie de Crébillon. La haine de la fille ne se dissipe pas en dépit du conseil de sa mère. Toutefois, notre auteur garnit l'échange entre la fille et la mère de plus d'amour familial et d'émotion sincère que chez son rival. À moins que son caractère implacable ne fléchisse, la persécution contre sa fille est prolongée par le meurtrier féroce d'Agamemnon. Aussi, Clytemnestre s'épanche-t-elle et exprime-t-elle son sentiment à Électre :

Je gémis en secret comme vous soupirez
De l'avilissement où vos jours sont livrés ;
Quoiqu'il fût dû peut-être à votre injuste haine,
Je m'en afflige en mère, et m'en indigne en reine,
J'obtiens grâce pour vous ; vos droits vous sont rendus.
(*Oreste, OC*, t. 31A, II, 5, v. 181-185 ; nous soulignons).

Pour la mère, il n'y a pas de douleur plus déchirante que la vue du mauvais traitement à sa fille devant ses yeux. De plus, elle propose à Électre de se marier avec le fils d'Égisthe en pensant au bonheur de sa fille (II, 5, v. 199-204). Mais celle-ci repousse violemment la proposition de Clytemnestre :

Ô sort, ô derniers coups tombés sur ma famille !
Songez-vous au héros dont Électre est la fille ?
Madame, osez-vous bien par un crime nouveau
Abandonner Électre au fils de son bourreau ?
Le sang d'Agamemnon ! qui ? moi ? la sœur d'Oreste,
Électre, au fils d'Égist[h]e, au neveu de Thyeste !
(II, 5, v. 207-212).

Épouser le fils de l'ennemi qui a assassiné Agamemnon, ça signifie le sacrilège le plus impardonnable à l'égard de son père. La colère d'Électre ne se calme pas : « Frappez, joignez Électre à son malheureux frère ; / Frappez, dis-je, à vos coups je connaîtrai ma mère. » (II, 5, v. 235-236). Pour elle, il vaut mieux mourir que de se marier avec le fils de l'assassin. Et suite à ces paroles de la fille, éclate aussi finalement l'indignation de Clytemnestre :

Ingrate, c'en est top, et toute ma pitié
Cède enfin dans mon cœur à ton inimitié.
Que n'ai-je point tenté ? que pouvais-je plus faire
Pour fléchir, pour briser ton cruel caractère ?
Tendresse, châtiments, retour de mes bontés,
Tes reproches sanglants souvent même écoutés,
Raison, menace, amour, tout, jusqu'à la couronne

Où tu n'as d'autres droits que ceux que je te donne ;
J'ai prié, j'ai puni, j'ai pardonné sans fruits.

(II, 5, v. 237-245).

Toutes les actions, qu'elle a accomplies jusqu'alors en faveur de sa fille, se révèlent en définitive inutiles à cause de son caractère inflexible. La bonté de la mère ne l'a conduite qu'à s'entêter dans la logique de son tempérament. Clytemnestre continue à désavouer la conduite d'Électre :

Va, j'abandonne Électre au malheur qui la suit ;
Va, je suis Clytemnestre, et surtout je suis reine,
Le sang d'Agamemnon n'a de droits qu'à ma haine ;
C'est trop flatter la tienne, et de ma faible main
Caresser le serpent qui déchire mon sein.
Pleure, tonne, gémis, j'y suis indifférente,
Je ne verrai dans toi qu'une esclave imprudente,
Flottant entre la plainte et la téméraire,
Sous la puissante main de son maître irrité.

(II, 5, v. 246-254).

La tendresse maternelle s'est parfaitement transformée en indignation vis-à-vis de sa fille. Cependant, tout en se laissant emporter par la rage, la mère s'épanche et exprime son sentiment sincère. Il y a une différence remarquable entre Voltaire et Crébillon dans la description d'une telle attitude chez la mère. Chez le rival de notre auteur, dès que Clytemnestre, qui éprouvait l'amour maternel et le sentiment de culpabilité vis-à-vis d'Électre jusqu'alors, écoute sa fille l'insulter, la mère rompt sans hésitation la relation mère-fille. Au contraire de la reine de Crébillon, celle de notre auteur s'adresse ainsi à Électre :

Je t'aimais malgré toi, l'aveu m'en est bien triste,
Je ne suis plus pour toi que la femme d'Égist[h]e ;
Je ne suis plus ta mère, et toi seule as rompu
Ces nœuds infortunés de ce cœur combattu
Ces nœuds qu'en frémissant réclamait la nature,
Que ma fille déteste, et qu'il faut que j'abjure.

(II, 5, v. 255-260 ; nous soulignons).

En réalité Clytemnestre aime toujours Électre, en dépit du fait que celle-ci a violemment insulté sa mère. Au reste, c'est la fille qui a voulu couper le lien d'avec sa mère, alors que la mère voulait renouer avec elle. La colère est d'autant plus impétueuse que l'amour maternel est trahi par sa fille chérie. Aussi, son indignation ne vient pas de la haine, mais de la tendresse et de la tristesse. Dans cette Clytemnestre

ainsi décrite, nous pourrions retrouver l'aspect d'une mère bouleversée et déchirante qui ne peut pas s'empêcher d'éprouver le sentiment maternel pour sa fille en tentant de lui faire retrouver l'amour filial. C'est-à-dire que la mère est tourmentée par une lutte intérieure entre son amour maternel et son indignation.

Électre aussi croit effectivement à la tendresse maternelle, quoiqu'elle accable souvent sa propre mère par des paroles sévères. Lorsque la fille de Clytemnestre a appris qu'Oreste a été arrêté pour être puni par Égisthe, elle conjure sa mère de défendre la vie de son frère. À cette imploration de la fille, la mère épanche son sentiment maternel :

Je ne balance point : va, ta fureur nouvelle,
Ne peut même affaiblir ma bonté maternelle ;
Je le [Oreste] prends sous ma garde, il pourra m'en punir...
Son nom seul me prépare un cruel avenir...
N'importe... je suis mère, il suffit, inhumaine,
J'aime encor mes enfants... tu peux garder ta haine.
(*Oreste, OC*, t. 31A, IV, 8, v. 273-278 ; nous soulignons).

Pour rigoureuse qu'elle ait été jusqu'alors contre ses enfants, ils restent toujours ses enfants chéris. Électre s'émeut et elle aussi comprend enfin la tendresse de sa mère : « Non, Madame, à jamais je suis à vos genoux. / Ciel ! enfin tes faveurs égalent ton courroux, / Tu veux changer les cœurs, tu veux sauver mon frère, / Et pour comble de biens tu m'as rendu ma mère. » (IV, 8, v. 279-282). Électre est contente honnêtement qu'à la fin Clytemnestre soit redevenue la véritable mère remplie de tendresse pour ses enfants¹. De plus, dès que la sœur d'Oreste écoute qu'Égisthe veut précipiter l'exécution du fils d'Agamemnon, elle accourt auprès de sa mère et la supplie à nouveau de hâter la préparation pour sauver son frère : « Au nom de la nature achevez votre ouvrage, / De Clytemnestre enfin déployez le courage ; / Volez, conduisez-nous. » (V, 5, v. 153-155). Il n'y a plus que la façon de supplier leur mère elle-même pour secourir Oreste contre une exécution capitale injuste². Néanmoins, cette fois

¹ Dans *La Mort de César*, celui-ci dit à Antoine sur Brutus : « Il changera de mœurs en changeant de fortune. / La nature, le sang, mes bienfaits, tes avis, / Le devoir, l'intérêt, tout me rendra mon fils. » (*La Mort de César, OC*, t. 8, I, 1, v. 126-128 ; nous soulignons).

² H. J. G. Patin ne tarit pas d'éloges sur cette scène entre la mère et la fille : « Une Clytemnestre nouvelle a produit une Électre nouvelle aussi, dont le ressentiment peut être amolli par des témoignages de regret et d'affection, dont les emportements font place par instants aux plus vives effusions de l'amour et de la confiance. Voilà par quel chemin, presque nécessaire, le poète est arrivé à son chef-d'œuvre en cette pièce, à la scène vraiment admirable où Électre ose confier, et, à force de passion et d'éloquence, fait accepter à l'épouse dévouée d'Égisthe, la défense d'Oreste, reconnu et menacé ; cette

Clytemnestre est ébranlée et hésite entre la tendresse pour son fils et l'amour pour l'amant. Elle se confie à Électre : « Demeurez, c'est à moi dans ce moment si triste / De répondre des jours et d'Oreste et d'Égist[h]e ; / Je suis épouse et mère, et je veux à la fois, / (Si j'en peux être digne) en remplir tous les droits. » (v. 157-160 ; nous soulignons). Certes il est incontestable que pour Clytemnestre la vie de son fils est très précieuse. Mais en même temps elle ne veut pas non plus abandonner son amour pour Égisthe. Ses paroles trahissent l'image d'une femme qui souhaite tout à la fois comme mère et comme épouse que sa famille soit heureuse. En comparaison avec d'autres tragédies semblables, Voltaire développe plus l'amour entre mère et fille.

b) La conscience du crime chez Oreste

Par rapport au fils d'Agamemnon, comme dans les tragédies de Longepierre et de Crébillon sur le même sujet, Voltaire ne dépeint pas un Oreste ayant l'intention de punir Clytemnestre. Seul Égisthe est victime de la punition¹. De plus, il n'y a pas chez lui de scène où la mère échange des paroles avec son fils qui est sur le point de l'assassiner. Cependant, Voltaire reprend à la pièce de Longepierre l'épisode de l'intrigue où Oreste est tourmenté par la conscience de son crime à l'égard d'Électre et où il ne peut pas lui révéler leur véritable rapport frère-sœur afin d'accomplir sa vengeance en sécurité. Lorsqu'il a vu la misère de sa sœur, il déplore sa situation. Oreste exprime sa tristesse à Pylade : « Cher Pylade, à ces mots, aux douleurs qui la pressent, / Aux pleurs qu'elle répand tous mes troubles renaissent. / Ah ! c'est Électre. » (*Oreste*, OC, t. 31A, III, 2, v. 103-105). Il veut délivrer immédiatement sa sœur de sa condition pitoyable, mais il ne lui est pas permis de réaliser ses vœux.

autre, où Clytemnestre, par son énergique intervention, portée jusqu'à la menace, passe l'attente de sa fille. ». H. J. G. Patin, *op. cit.*, p. 251.

¹ Corneille s'explique les directives aux auteurs à propos du meurtre par Oreste et de son attitude vis-à-vis de Clytemnestre : « Pour rectifier ce sujet à notre mode, il faudrait qu'Oreste n'eût dessein que contre Égisthe, qu'un reste de tendresse respectueuse pour sa mère lui en fit remettre la punition aux Dieux [...] et qu'elle se mît entre son fils et lui [Égisthe] si malheureusement, qu'elle reçût le coup que ce prince voudrait porter à cet assassin de son père. » (P. Corneille, t. III, *Les Trois discours*, « Discours de la tragédie », p. 161). Brumoy formule son idée sur le matricide par Oreste chez Sophocle : « il est vrai que Sophocle met en quelque sorte Oreste et Électre dans la nécessité de vaincre par un forfait [...]. Mais ni tout son art, ni l'énormité des crimes d'une mère, ni les mauvais traitements, ni la mort, ni même l'ordre absolu d'un Dieu, ne peuvent étouffer les cris de la nature dans des spectateurs qui ont de l'humanité. On voudrait qu'Oreste fût vengé, mais par une autre main, ou s'il tue sa mère, qu'il le fit sans le savoir et malgré lui. » (P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, « Réflexions sur l'Électre de Sophocle », p. 197).

Dans son cœur commence à apparaître le sentiment de culpabilité non seulement à l'égard d'Électre mais aussi d'Iphise, son autre sœur : « Que ne puis-je du vôtre adoucir l'injustice ! / Je vous plains toutes deux, je déteste un devoir / Qui me force à combler votre long désespoir. » (v. 112-114 ; nous soulignons). Il maudit le devoir cruel qui lui est imposé. Après qu'Oreste a montré à ses sœurs l'urne, Électre lui pose une question sur ce coffret, mais Pylade craint que son cousin ne leur confie la vérité : « [Pylade] Oreste... // [Électre] Eh bien, Oreste ? // [Oreste] Où suis-je ? // [Iphise] Dieux vengeurs ! » (v. 117). Oreste ne sait plus comment lui répondre. Son cœur est déchiré par le sentiment de culpabilité. Et lorsque Oreste a vu la tristesse déchirante d'Électre qui a cru que ses propres cendres occupaient l'urne funéraire, la souffrance du fils d'Agamemnon parvient à son paroxysme : « Elle semble toucher à son heure dernière. / Ah ! pourquoi l'ai-je vue, impitoyables dieux ! / [à celui qui porte l'urne] Ôtez ce monument, gardez pour d'autres yeux / Cette urne dont l'aspect... » (v. 120-123 ; nous soulignons). Oreste blâme les dieux qui l'obligent à garder à sa sœur le silence pour bien exécuter la vengeance au détriment de la joie des retrouvailles fraternelles. Il s'écrie à leur adresse : « C'en est trop, et les dieux sont trop bien obéis. » (v. 142). Le frère d'Électre les prend à témoin qu'il a longtemps tenté de se soumettre à leur décret cruel jusqu'ici. Encore une fois il tient des propos pleins d'aigreur : « Je n'y résiste plus. Dieux inhumains, tonnez. » (v. 149 ; nous soulignons). Et enfin, il prend la résolution :

ORESTE

Électre...

ÉLECTRE

Eh bien.

ORESTE

Je dois.

PYLADE

Ciel !

ÉLECTRE

Poursuis.

ORESTE

Apprenez.

(III, 2, v. 150).

Toutefois, quand Oreste est sur le point d'avouer à Électre la vérité concernant leur relation, Égisthe survient inopportunistement en face d'eux et les interromp par la force. À l'origine, il y avait cette scène de la conversation entre les deux enfants d'Agamemnon dans l'*Électre* de Longepierre¹. Aussi, Voltaire a-t-il adopté celle de l'échange entre Oreste et Électre de la pièce de l'académicien, mais chez ce dernier, leur dialogue est ci-dessous :

ORESTE
Qui lui dire...

ÉLECTRE
Parlez.

ORESTE
Eh bien, je suis, je suis...

ÉLECTRE
Qui ? poursuivez...

ORESTE
Le ciel !

ÉLECTRE
Achevez.

ORESTE

Je ne puis.

(Longepierre, *Électre*, III, 4, v. 959-960).

En comparaison de cette pièce, il semble que chez Voltaire, la tension soit donnée à sa pièce par le rôle de Pylade qui dissuade Oreste de confier la vérité à sa sœur, car le cousin connaît suffisamment la pureté du fils d'Agamemnon. De même, l'Oreste de notre auteur, qui ne peut plus supporter de cacher le secret à Électre, était sur le point

¹ Électre reconnaît Oreste dans la cinquième scène du quatrième acte, mais en citant l'échange entre eux de cette scène J.-N. Pascal loue la versification de Voltaire : « D'abord quand la détermination est ébranlée par la surprise de s'entendre nommer : [Oreste] Chère Électre ?... // [Électre] *Qu'entend-je ?* // [Oreste] Hélas ! qu'alliez-vous faire ? ¶ Ensuite, quand la perplexité commence à faire place à une certitude encore fragile, qui attend confirmation : [Oreste] Sœur d'Oreste... // [Électre] *Achevez.* // [Oreste] Où me suis-je engagé ? ¶ Enfin, quand le doute a disparu de l'âme inquiète d'Électre : [Oreste] Je ne puis... fuyez-moi. // [Électre] *Oui ! moi vous fuir !* // [Oreste] Tremblez. ¶ La maîtrise voltairienne du dialogue est parfaite, et c'est elle qui permet au dramaturge d'éviter les écueils de la reconnaissance : aucun écho vaudevillesque dans ce passage, peu de rhétoriques voyantes, même un évident refus de l'emphase au profit d'une stylistique de la simplicité, qui atteint, par un subtil travail d'écriture, le sublime attendrissant, principalement au moment précis de la reconnaissance. » J.-N. Pascal, *op. cit.*, p. 77-78. Voir Voltaire, *Oreste*, OC, t. 31A, IV, 5 (var.).

de lui révéler leur rapport frère-sœur. Si Égisthe ne venait pas auprès d'eux, le fils d'Agamemnon aurait pu accomplir son but. En revanche, l'Oreste de Longepierre s'arrête en définitive avant d'avouer leur véritable relation à sa sœur. Avec une telle différence du cœur du frère d'Électre entre les deux auteurs, nous pouvons comprendre que Voltaire cherchait à faire ressortir la souffrance dû au sentiment de culpabilité d'Oreste à l'égard de sa sœur dans sa tragédie.

De même qu'Oreste éprouve un sentiment de culpabilité à l'égard d'Électre, il en éprouve un aussi envers Clytemnestre. Lorsqu'il a montré à sa mère l'urne funéraire en lui rapportant qu'il y avait sa propre cendre à l'intérieur, il est témoin de la douleur de la mère qui a perdu son fils (*Oreste, OC*, t. 31A, III, 4, v. 209-214). Le sein de celui-ci est violemment déchiré. Oreste se confie à Pylade :

Ah Clytemnestre encor trouble plus mon courage,
Dans mon cœur déchiré quel douloureux partage !
As-tu vu dans ses yeux, sur son front interdit,
Les combats qu'en son âme excitait mon récit ?
Je les éprouvais tous : ma voix était tremblante,
Ma mère en me voyant s'effraie, et m'épouvante.

(III, 5, v. 275-280 ; nous soulignons).

Elle croit qu'il a tué Oreste. De fait il s'avère qu'elle a été saisie par la souffrance et l'indignation à l'égard de ce jeune inconnu. Oreste a donc attristé non seulement Clytemnestre sa mère, mais aussi Électre sa sœur. Toutefois, cette conscience de son propre crime le conduit inversement à se décider à exercer sa vengeance le plus tôt possible, ainsi que le montre le prompt raidissement de son cœur. Il demande aux dieux la protection divine pour être délivré de la situation actuelle douloureuse qui accable sa mère et sa sœur :

Que de tourments secrets ! ô dieu terrible achève !
Précipite un moment trop lent pour ma fureur,
Ce moment de vengeance et que prévient mon cœur.
Quand pourrai-je servir ma tendresse et ma haine,
Mêler le sang d'Égist[h]e aux cendres de Plistène ;
Immoler ce tyran, le montrer à ma sœur
Expirant sous mes coups pour la tirer d'erreur ?

(III, 5, v. 284-290 ; nous soulignons).

En réalité, l'évolution de cette détermination d'Oreste est tirée de la pièce de Longepierre. Mais dans la tragédie de celui-ci il n'y avait que le sentiment de culpabilité envers Électre. Aussi, Voltaire a-t-il développé et prolongé le conflit interne

du fils d'Agamemnon jusqu'à Clytemnestre. Sur ce point précis se révèle un trait caractéristique de notre dramaturge.

Nous avons regardé *Oreste* pour connaître l'accentuation de ce sentiment en comparant la pièce des Eschyle, Sophocle, Euripide, Longepierre et Crébillon. Ce qui était le plus remarquable chez Voltaire, c'était la conscience du crime de Clytemnestre et d'Électre. Celle-là traitait sévèrement sa fille, mais au fond de son cœur la mère sentait continuellement le conflit psychologique né de l'amour maternel. De même, bien qu'Électre épanchât toujours sa bile sur Clytemnestre, le cœur de sa fille aussi était effectivement tourmenté par la conscience de perpétrer un crime à l'égard de sa mère. Dans ces deux sentiments, se découvre le caractère particulier de notre auteur.

3. Les Pélopidés

1) *Atrée et Thyeste* de Crébillon

Crébillon avait composé en 1707 un *Atrée et Thyeste* antérieur à celui de Voltaire. Nous examinerons le premier avant celui de notre auteur et comparerons ensuite les deux auteurs l'un avec l'autre. Voltaire avait déjà critiqué cette pièce de son rival, trop remplie d'horreur à son goût. Atrée, roi d'Argos, n'est que l'incarnation de mal et il ne pense qu'à tourmenter Thyeste, roi de Mycènes, du début jusqu'à la fin. Quand est venu le temps où ce cruel peut passer à l'action guerrière à l'exécution, il se dit sans contenir sa joie : « Avec l'éclat du jour, je vois enfin renaître / L'espoir et la douceur de me venger d'un traître. » (P. J. Crébillon, *Atrée et Thyeste*, I, 1, v. 1-2). Sa cruauté est indiquée dès le début de la tragédie. Puis, il exprime sa haine implacable de Thyeste à Euristhène, son confident : « Athènes, trop longtemps l'asile de Thyeste, / Éprouvera bientôt le sort le plus funeste. / Mon fils, prêt à servir un si juste transport, / Va porter dans ses murs et la flamme et la mort. » (I, 2, v. 17-20). Atrée est convaincu que selon son ordre cruel, son fils Plisthène anéantira le pays de Thyeste et le mènera au trépas. À ce propos impitoyable, son confident répond :

Ainsi, loin d'épargner l'infortuné Thyeste,
Vous détruisez encore l'asile qui lui reste.
Ah ! seigneur, si le sang qui vous unit tous deux

N'est plus qu'un titre vain pour ce roi malheureux,
Songez que rien ne peut mieux remplir votre envie
Que le barbare soin de prolonger sa vie ;
Accablé des malheurs qu'il éprouve aujourd'hui,
Le laisser vivre encor, c'est se venger de lui.

(I, 2, v. 21-28).

Faisant déjà face à une situation malheureuse, il n'est plus nécessaire d'angoisser le roi de Mycènes en le privant de l'asile unique qui lui reste. Euristhène a pitié de Thyeste. Bien sûr, Atrée n'accepte pas le conseil de son confident :

Que je l'épargne, moi ! lassé de le poursuivre,
Pour me venger de lui, que je le laisse vivre !
Ah ! quels que soient les maux que Thyeste ait soufferts,
Il n'aura contre moi d'asile qu'aux enfers.
Mon implacable cœur l'y poursuivrait encore
S'il pouvait s'y venger d'un traître que j'abhorre.

(I, 2, v. 29-34).

Comme Voltaire le disait plusieurs fois, l'exécration d'Atrée envers son frère continue depuis vingt ans, c'est-à-dire, depuis la découverte de l'adultère entre Thyeste et Aéropé. Ce sentiment haineux est si enraciné que la mort de son frère est le moyen unique qui peut satisfaire le cœur d'Atrée. Son envie d'une action inhumaine n'a plus de limite :

Rien ne peut arrêter mes transports furieux ;
Je voudrais me venger, fût-ce même des dieux.
Du plus puissant de tous j'ai reçu la naissance ;
Je le sens au plaisir que me fait la vengeance.
Enfin mon cœur se plaît dans cette inimitié.

(I, 2, v. 39-43).

Il goûte de tout son soûl la joie de la vengeance qu'il voudrait infliger à Thyeste. Dans son cœur, il n'a plus aucune compassion pour son frère. Ce qui est pire, c'est qu'Atrée lui-même prend conscience d'un tel caractère impitoyable. Il le dit : « Mon cœur, qui sans pitié lui déclare la guerre, / Ne cherche à le punir qu'au défaut du tonnerre. » (I, 2, v. 53-54). Dans son cœur, la lutte intérieure n'a pas lieu, malgré le sentiment de culpabilité qu'il éprouve.

Quand Atrée a rencontré Thyeste qui lui cachait son nom, le frère aîné s'aperçoit que cet homme est son frère. Le roi d'Argos lui dit immédiatement : « Quel son de voix a frappé mon oreille ? / Quel transport tout à coup dans mon cœur se réveille ? / D'où naissent à la fois des troubles si puissants ? / Quelle soudaine horreur s'empare

de mes sens ? » (P. J. Crébillon, *Atrée et Thyeste*, II, 3, v. 594-596). La voix de la nature lui a enseigné l'identité de son frère. Cependant il refuse et se reproche la raison pour laquelle il a reconnu la liaison fraternelle : « Je ne le sens que trop au transport qui me guide, / Et je hais trop l'objet qui paraît à mes yeux / Pour que tu ne sois point ce Thyeste odieux. / Tu fais bien de nier un nom si méprisable » (v. 606-609). Sa rancœur est d'autant plus violente que la voix de la haine lui a fait connaître l'existence de son frère. Atrée lui déclare clairement qu'il le condamnera à la mort :

[...] le courroux qui m'anime
T'apprendra si je sais comme on punit un crime.
Je rends grâces au ciel qui te livre en mes mains ;
Sans doute que les dieux approuvent mes desseins,
Puisqu'avec ma fureur leurs soins d'intelligence
T'amènent dans des lieux tout pleins de ma vengeance.
Perfide, tu mourras. Oui, c'est fait de ton sort ;
Ton nom seul en ces lieux est l'arrêt de ta mort.

(II, 3, v. 617-624).

Pour Atrée, le nom de Thyeste est le nom même de l'objet punissable de la peine de mort. À cette annonce de l'exécution qui signifie un fratricide, le frère cadet implore l'aîné de compatir avec lui : « Ah ! dans un malheureux reconnaissez un frère. / Que sur ses noirs projets votre cœur combattu / Écoute la nature, ou plutôt la vertu. » (II, 3, v. 646-648). Mais l'insistance sur l'amour fraternel n'a plus aucune valeur pour Atrée. De plus, ce personnage qui a le génie du mal invente une façon d'accomplir la punition qui est tout à fait monstrueuse :

Vous prétendez en vain que mon cœur s'attendrisse.
Qu'on lui donne la mort. Gardes, qu'on obéisse ;
De son sang odieux qu'on épuise son flanc...
Mais, non ; une autre main doit verser tout son sang.
Oubliais-je ?... Arrêtez. Qu'on me cherche Plisthène.

(II, 3, v. 653-657).

Si Atrée ordonne à Plisthène de punir ce frère malheureux, c'est que ce jeune homme est en réalité le fils de Thyeste. Ce fait implique le parricide. De même, le roi d'Argos confie à Thyeste le secret pour lui enseigner que ce frère punissable est le père de Théodamie que Plisthène aime, c'est-à-dire l'inceste entre le frère et la sœur. Atrée escompte que cette vérité assène à Thyeste un double coup mortel. Dans l'acte suivant, cette pensée a affermi Atrée dans sa résolution. Il explique son intention à Euristhène :

Tant d'ardeur à sauver cette race ennemie
 Me dit trop que Plisthène aime Théodamie.
 Je n'en puis plus douter ; il la voit chaque jour ;
 Il a pris dans ses yeux ce détestable amour,
 [...]
 Livrons-le aux noirs forfaits où son penchant le guide ;
 Joignons à tant d'horreurs l'horreur d'un parricide.
 Puis-je mieux me venger de ce sang odieux,
 Que d'armer contre lui son forfait et les dieux ?
 Heureux qu'en ce moment le crime de Plisthène
 Me laisse sans regret au courroux qui m'entraîne.

(III, 1, v. 761-774).

Il n'y a pas de vengeance plus cruelle sur la famille de son frère que cette punition. Atrée ne permit jamais à lui-même d'avoir de l'indulgence pour celui qui l'a trahi et lui a fait une fois même un affront. Et Atrée enjoint à Plisthène d'assassiner Thyeste. Le jeune homme résiste à cet ordre dur : « Voyons si cet amour, qui t'a fait me trahir, / Servira maintenant à me faire obéir. / Tu n'auras pas en vain aimé Théodamie ; / Vengez-moi dès ce jour, ou c'est fait de sa vie. » (III, 4, v. 887-890). Le caractère de ce roi d'Argos se présente comme excessivement implacable.

Bien sûr, il y a aussi une scène où Atrée, qui est trop dénaturé, conçoit de la conscience du crime. Il se demande : « Je me sens agité de l'esprit qui l'anime ; / Je suis déjà coupable. » (P. J. Crébillon, *Atrée et Thyeste*, III, 7, v. 986-987). Il a conscience de sa propre cruauté qui lui fera commettre un crime si sadique. Mais il écarte tout de suite ce sentiment de son cœur et justifie la vengeance qu'il veut exercer sur Thyeste en se rappelant l'humiliation qu'il a essuyée par son frère il y a vingt ans. Atrée, qui est devenu de plus en plus féroce, médite le plan :

Était-ce me venger
 Que de charger son fils du soin de l'égorger ?
 Qu'il vive ; ce n'est plus sa mort que je médite ;
 La mort n'est que la fin des tourments qu'il mérite.
 Que le perfide, en proie aux horreurs de son sort,
 Implore comme un bien la plus affreuse mort.

(III, 7, v. 987-992).

La charité est hors de propos et il faut se venger de l'insulte sur son frère. Cependant, à la suite d'une telle détermination, il oscille encore une fois entre la cruauté et la pitié. Atrée se dit :

Que ma triste vengeance, à tous les deux cruelle,
 Étonne jusqu'aux dieux qui n'ont rien fait pour elle.

Vengeons tous nos affronts, mais par un tel forfait
Que Thyeste lui-même eût voulu l'avoir fait.
Lâche et vaine pitié, que ton murmure cesse ;
Dans les cœurs outragés tu n'es qu'une faiblesse ;
Abandonne le mien ; qu'exiges-tu d'un cœur
Qui ne reconnaît plus de dieux que sa fureur ?

(III, 7, v. 993-1000).

Dans le plaisir de la vengeance qu'il pourrait goûter, il se force à ne pas écouter la voix de la pitié et à chasser ce sentiment de son cœur. Nous pouvons donc entrevoir un sentiment de culpabilité qu'il aurait envisagé dans cette parole d'Atrée. Néanmoins une telle conscience de son crime n'est esquissée qu'ici. Et il met son plan abominable à l'exécution : d'abord, en montrant la lettre d'Aéropé à Thyeste comme une preuve, Atrée apprend au frère cadet que Plisthène est son véritable fils (IV, 4, v. 1195) ; ensuite le roi d'Argos lui conseille de porter un toast pour mettre un terme à leur long antagonisme et se réconcilier (v. 1233-1242). Le but poursuivi est évidemment de lui faire boire le sang de son fils. Atrée dit à Thyeste de manière significative : « Pour cet heureux moment qu'en ces lieux tout s'apprête ; / Qu'un pompeux sacrifice en précède la fête ; / Trop heureux si Thyeste, assuré de la paix, / Daigne la regarder comme un de nos bienfaits ! » (v. 1253-1256). Après qu'Atrée a assassiné Plisthène pour la vengeance, Théodamie se précipite auprès de Thyeste et apprend à son père que son fils a été tué pendant le banquet (V, 6, v. 1484-1486). Sur le moment, le frère d'Atrée s'aperçoit que la coupe, qu'il vient de boire, était remplie du sang de son propre fils (v. 1493-1494). À la fin, Thyeste se frappe de désespoir, mais Atrée, qui a regardé directement la mort de son frère et l'a confirmée, lui dit d'un air satisfait : « Ta main en t'immolant a comblé mes souhaits, / Et je jouis enfin du fruit de mes forfaits. » (v. 1523-1524). Cette tragédie met en scène un frère inhumain qui n'éprouve guère de sentiment de culpabilité. Pour Voltaire, qui attache de l'importance à ce sentiment, cette pièce ne mérite dès lors pas le nom de tragédie.

2) *Les Pélopidés* de Voltaire

Maintenant que nous avons examiné l'*Atrée et Thyeste* de Crébillon, ensuite nous allons étudier *Les Pélopidés* de Voltaire. Contrairement à son adversaire, notre auteur dépeint vivement la conscience du crime d'Atrée. Celui-ci déplore sa situation actuelle et il est saisi d'horreur. Il se confie à Idas, son officier : « C'est à toi seul, Idas, que ma

douleur confie / Les soupçons malheureux qui l'ont encore aigrie, / Le poison qui nourrit ma haine et mon courroux, / La foule des tourments que je leur cache à tous. » (*Les Pélopidés*, OC, t. 72, III, 3, v. 109-112 ; nous soulignons). Cet aveu signale déjà un aspect humain d'Atrée dont tout le monde redoute la cruauté. Il raconte à l'officier son inquiétude :

J'en parle avec horreur ; et je ne puis juger
Dans quel sang odieux il faudra me plonger...
Je veux croire, et je crois qu'Érope avec mon frère
N'a point osé former un hymen adultère...
Moi-même je la vis contre un rapt odieux
Implorer ma vengeance et les foudres des dieux.
Mais il est trop affreux qu'au jour de l'hyménée
Ma femme un seul moment ait été soupçonnée.
(III, 3, v. 119-126 ; nous soulignons).

En doutant d'Aéropé, Atrée se blâme et conçoit la conscience de son crime. Dans son cœur, il veut croire qu'elle ne l'ait pas trahi par son adultère avec Thyeste. Mais en même temps, il se demande si le sentiment de lui-même à l'égard d'Aéropé reste inchangé. Il continue :

Apprends des sentiments plus douloureux cent fois.
Je ne sais si l'objet indigne de mon choix,
Sur mes sens révoltés, que la fureur déchire,
N'aurait point en secret conservé quelque empire.
J'ignore si mon cœur, facile à l'excuser,
Des feux qu'il étouffa peut encor s'embraser ;
Si dans ce cœur farouche, en proie aux barbaries,
L'amour habite encore au milieu des furies.
(III, 3, v. 127-134 ; nous soulignons).

Atrée doute qu'il puisse encore aimer Aéropé à qui il a renoncé une fois. Cependant, ce qui est important dans les paroles de ce frère vengeur, c'est que celui-ci prend imperturbablement conscience de la nature de son propre caractère, lorsqu'il dit « mes sens révoltés, que la fureur déchire », « mon cœur, facile à l'excuser » et « ce cœur farouche, en proie aux barbaries ». C'est-à-dire qu'il y a encore dans son cœur non seulement de la cruauté, mais aussi de l'indulgence. Dans son caractère complexe et nuancé, nous pourrions trouver le sentiment de culpabilité qui s'impose à lui, quand il commet le crime. Ensuite, il reconnaît clairement qu'il avait ressenti la conscience du crime à l'égard de l'esprit de vengeance qui le tenaillait jusqu'ici :

Tu m'as vu détester et chérir mon erreur ;
Et tu me vois encor flotter dans cet orage,
Incertain de mes vœux, incertain dans ma rage,
Nourrissant en secret un affreux souvenir,
Et redoutant surtout d'avoir à la punir.
S'il est vrai qu'en ce temple, à son devoir fidèle,
Elle ait prétendu fuir l'audace criminelle
Du rival insolent qui m'osait outrager,
Je puis éteindre encor la soif de me venger ;
Je puis garder la paix que ma bouche a jurée,
Et remettre un bandeau sur ma vue égarée.

(III, 3, v. 156-166 ; nous soulignons).

Atrée combattait continuellement son sentiment tout en désirant la revanche de la trahison d'Aéropé. Cet acte accompli en dépit de lui continue à le faire souffrir. La lutte intérieure a incité Atrée à pardonner à son amante l'aventure amoureuse avec Thyeste et à mener en paix une vie apaisée et heureuse avec elle. Le contraste entre le sentiment de culpabilité et l'envie du crime est d'autant mieux souligné que le conflit psychologique a lieu dans le cœur d'Atrée qui est bien connu pour sa barbarie et son inhumanité.

Cependant, après qu'Atrée a appris qu'Aéropé est l'épouse de Thyeste et qu'ils ont un enfant (*Les Pélopidés*, OC, t. 72, IV, 5, v. 191-192), il est à l'improviste pris d'une crise de nerfs. Il jure de se venger avec une haine violente : « Tu ne goûteras pas, race impure et coupable, / Les fruits des attentats dont l'opprobre m'accable. » (IV, 6, v. 245-246). Il ne pourra jamais pardonner à Aéropé et à Thyeste l'adultère qui a eu pour conséquence de leur donner un fils. À propos de cette détermination de la vengeance d'Atrée, M. Mat-Hasquin s'explique :

[...] sans doute, l'horrible vengeance de l'Atrée voltairien est-elle l'effet d'une fureur qui atteint son paroxysme avec l'aveu d'Érope – et non un attentat prémédité comme chez Sénèque [v. 176-204] ou Crébillon [I, 1-3] – et du moins Voltaire nous épargne la jubilation atroce prêtée à leur Atrée par ses prédécesseurs. (M. Mat-Hasquin, p. 167).

La critique découvre la grande différence du caractère d'Atrée entre la pièce de Voltaire et celle des deux auteurs dans cette scène du changement brusque de son sentiment. Les circonstances inattendues ont conduit le frère de Thyeste à décider l'accomplissement de la revanche qui n'était pas le plan médité dans son cœur depuis longtemps. Sous un tel aspect, M. Mat-Hasquin analyse le tempérament d'Atrée en

comparaison des deux auteurs : « Sans doute l'Atrée de Voltaire n'est-il pas un forcené sadique comme chez Sénèque ou un hypocrite machiavélique comme celui de Crébillon qui a conservé la vie du fils de Thyeste dans l'espoir affreux d'en faire un parricide vingt ans après. » (p. 167). La résolution soudaine, due à colère passionnée, atténue la cruauté du vengeur. Ainsi, dans le cœur d'Atrée qui avait juré, malgré soi, de se venger d'Aéropé et de Thyeste, se produit hésitation et agitation à l'égard de l'exécution de son dessein. D'abord, Atrée se rappelle que tout le monde le blâmait d'habitude au sujet de ses sentiments excessifs et de ses actions effrénées. Il énumère concrètement les reproches qui lui ont été adressés :

Par quel enchantement, par quel prestige affreux ;
Tous les cœurs contre moi se déclaraient pour eux !
Polémon réprouvait l'excès de ma colère ;
Une pitié crédule avait séduit ma mère ;
On flattait leurs amours, on plaignait leurs douleurs ;
On était attendri de leurs perfides pleurs ;
Tout Argos favorable à leurs lâches tendresses
Pardonne à des forfaits qu'il appelle faiblesses.
Et je suis la victime et la fable à la fois
D'un peuple qui méprise et les mœurs et les lois.

(*Les Pélopidés*, OC, t. 72, IV, 6, v. 245-248 ; nous soulignons).

Atrée est jaloux de l'amour entre Érope et Thyeste pour qui le peuple d'Argos compatit et à qui il pardonne l'adultère. Ce devrait être plutôt pour lui que les gens devraient avoir de la compassion. Dans ce sentiment, se manifeste la tristesse d'Atrée qui révèle la finesse et la faiblesse de son cœur. Avant tout, il se rend compte de ses propres fautes que tout le monde réproouve continuellement. En insistant sur la misère de sa propre situation, il justifie sa vengeance. Nous pouvons découvrir la pénible conscience du crime d'Atrée qui le tourmente et le culpabilise dans l'expression de ces émotions. Ensuite, quand le vengeur est accablé violemment par la douleur et la colère, Idas, qui a été surpris de ses cris impétueux, accourt à lui. Atrée s'épanche auprès de lui et exprime son sentiment :

Tu vois l'abîme affreux où le sort m'a conduit...
Mon injure m'accable, et ma raison me fuit.
Des fantômes sanglants ont rempli ma pensée,
Des cris sont échappés de ma bouche oppressée...
Mon esprit égaré par l'excès des tourments
S'étonne du pouvoir qu'ont usurpé mes sens...
Tu me rends à moi-même... Enfin je me retrouve.
Pardonne à des fureurs qu'avec toi je réproouve.

Je les repousse en vain... ce cœur désespéré
Est trop plein des serpents dont il est dévoré.

(IV, 6, v. 275-284 ; nous soulignons).

Le frère de Thyeste prend conscience que son sentiment violent l'emporte et le conduit à commettre un crime contre ses deux ennemis. Néanmoins, Atrée se demande en même temps : « Enfers qui m'appellez, en est-il pour Atrée ? » (IV, 6, v. 286 ; nous soulignons). Il veut se venger de la trahison sur Érope et sur Thyeste, tandis que le sentiment de culpabilité le dissuade d'accomplir sa vengeance. Ainsi, le conflit psychologique, qui l'ébranle en le faisant osciller entre le crime et l'indulgence, le précipite dans une douleur déchirante.

Afin de constater plus clairement la grande différence entre Voltaire et Crébillon, nous voulons examiner la façon dont est mise en scène la coupe du sang de l'enfant entre Aéropé et Thyeste. Quand Hippodamie, mère des deux frères, était sur le point de boire la coupe, Mégare, nourrice d'Aéropé, accourt en hâte et retient la veuve de Pélopes de la boire. Après cet avertissement elle rapporte à Aéropé que les soldats lui ont enlevé l'enfant serré dans ses bras (*Les Pélopidés, OC*, t. 72, V, 4, v. 146-148). Mégare éprouve des doutes au sujet de cette coupe, mais elle insinue à Hippodamie, à Thyeste et à Érope seulement à mots couverts que la boisson est dangereuse (v. 151). De même, Atrée ne leur indique pas le contenu de la coupe. Finalement personne ne la boit. Dans cette tragédie, Voltaire dessine modérément la cruauté d'Atrée. Cependant, dans l'édition de 1770, ce frère est dépeint de façon plus cruelle. Atrée dit directement à Thyeste : « Tu meurs, indigne Érope, et tu mourras, Thyeste. / Ton détestable fils est celui de l'inceste ; / Et ce vase contient le sang du malheureux : / J'ai voulu de ce sang vous abreuver tous deux. » (V, 5, v. 80-83 [var. ; 1770]). Cet aveu cruel enseigne à son frère que le contenu de cette boisson est le sang de son propre fils. De même, dans l'édition qui a été trouvée en 1801 après la mort de Voltaire, Atrée est le coupable le plus scélérat et la scène en devient d'autant plus dure encore. Le frère impitoyable déclare clairement à son frère : « J'ai rempli les destins d'Atrée et de Thyeste ; / J'ai moi-même égorgé ce fruit de votre inceste ; / Et ce vase contient le sang du malheureux. / Vous l'avez bu, ce sang, couple ingrat, couple affreux : / Je suis vengé. » (V, 6, v. 2-6 [var. ; 1801]). Dans cette variante, il y a non seulement la déclaration que ce scélérat a tué l'enfant de son frère, mais il y est aussi mentionné que celui-ci a déjà vidé la coupe du sang de son propre fils. En réalité, au sujet de la cruauté d'Atrée,

Voltaire reprend plusieurs fois cette scène¹. Il résume d'abord l'action de sa tragédie :

Atrée enlève l'enfant et verse son sang, dans la coupe de l'autel sur lequel les deux frères doivent jurer amitié. La cérémonie commence, et Hippodamie est sur le point de boire à la coupe, quand la disparition de l'enfant est découverte. Thyeste et Érope sortent pour aller à sa recherche, et Atrée les tue derrière l'autel au son du tonnerre².

Voltaire avait comme première intention de faire verser le sang du fils de Thyeste par Atrée dans la coupe, alors que, dans les trois scènes que nous avons déjà vues, cette action du frère cruel est absente. Et le point important chez notre poète, c'est que même si l'histoire originelle était horrible et même s'il se représentait quelquefois lui-même la scène de façon extrêmement cruelle en remaniant sa tragédie, il prenait toujours soin du tempérament d'Atrée. Il s'explique : « Il fallait [...] qu'Atrée fût un Barbare sans être trop révoltant³. » Les auteurs sont pardonnables de rendre ce personnage cruel, mais ils ne doivent jamais inspirer au cœur des gens un sentiment d'indignation. Comme Voltaire le soulignait souvent, cette pensée a rapport aux relations entre l'horreur et le dégoût dans le spectacle, mais il semble que notre poète ait cherché continuellement à ne pas infliger au public d'éprouver de la répugnance pour l'amour du frère par cette tragédie. C'est-à-dire que notre dramaturge pensait que dans le cas où la terreur serait affaiblie par l'introduction de la conscience du crime, la crainte pouvait susciter le sentiment de pitié. Ce sentiment inspire finalement une morale au cœur du public⁴.

¹ Concernant le remaniement d'*Atrée et Thyeste*, voir lettres au comte d'Argental, 20 septembre 1771 (GC, t. X, p. 821 [12520 (D17375)]), 11 octobre 1771 (GC, t. X, p. 835 [n° 12540 (D17397)]) et vers le 25 mars 1778 (GC, t. XIII, p. 184 [n° 15232 (D21117)]) : lettre à Cramer, vers le 15 juin 1772 (GC, t. X, p. 1060 [n° 12826 (D17780)]).

² Lettre au comte et à la comtesse d'Argental, 19 décembre 1770, GC, t. X, p. 1307 (n. 10) [n° 12404 (D16842)].

³ Lettre au comte d'Argental, 26 décembre 1770, GC, t. X, p. 541 [n° 12124 (D16867)] ; nous soulignons.

⁴ En traitant surtout l'idée de Marmontel, P. Frantz s'exprime à propos des avis des auteurs du dix-huitième siècle sur les relations entre le spectacle et l'inspiration d'horreur : « Les inquiétudes de Voltaire, celles de La Harpe ou de Marmontel, permettent de s'en faire une idée. La première inquiétude est d'obtenir des effets si violents que les spectateurs ne les supportent pas. Que pouvait-on montrer du tragique ? Les festins cannibales d'*Atrée et Thyeste* et de *Gabrielle de Verger*, qui avaient eu un succès de frissons et d'évanouissement, même s'ils ne donnaient pas grand-chose à voir, plaçaient l'*acte* sur la scène et non dernière elle. Marmontel se demandait pourquoi les Anciens supportaient de voir ce que ses contemporains ne toléraient guère. Il avait l'idée que, dans l'Antiquité, les spectateurs étaient placés trop loin de la scène pour être bouleversés par ces cruautés que la proximité moderne rendait insoutenable. C'était affaire de bienséances mais, au-delà, c'est de la nature de l'émotion du spectateur qu'il était

Nous avons fait un parallèle entre *Les Pélopidés* de Voltaire et *l'Atrée et Thyeste* de Crébillon. Chez le premier, le sentiment de culpabilité était accentué, tandis que chez le dernier il n'était que l'incarnation du mal. Atrée pensait à se venger sur son frère de son humiliation depuis vingt ans. Bien loin que sa haine se calme, elle s'intensifie seulement. La conscience du crime n'était pas inspirée dans son cœur. C'est pourquoi Voltaire condamnait violemment cette pièce de Crébillon et il l'a composée pour contrer son adversaire. En revanche, par les tragédies de notre auteur, nous avons saisi combien il attachait de l'importance au sentiment de culpabilité. Ces émotions donnent aux personnages la possibilité de les dissuader de commettre un crime, même s'ils tombent finalement dans l'erreur.

question : l'horreur tient difficilement lieu de terreur et de pitié : il en allait de la conception qu'on se faisait de la *catharsis*. » P. Frantz, « Spectacle et tragédie au XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 72.

CHAPITRE III

Le sentiment repentant

Maintenant que nous avons constaté le « sentiment de culpabilité » par lequel les personnages des tragédies voltairiennes étaient tourmentés, nous allons analyser le « regret » qui, chez eux, suit l'exécution du forfait. Pour cette étude, nous traitons les deux tragédies, *Adélaïde du Guesclin* et *Sémiramis*. Ces deux pièces dépeignent les deux formes typiques du remords, c'est-à-dire, la façon d'expier un crime. Vendôme et Sémiramis sont tous les deux accablés de remords dans ces tragédies, mais suite à l'épreuve de ce sentiment, ils sont conduits vers des dénouements différents : vivre ou mourir. Leurs comportements comme la réparation d'une faute sont justes l'un et l'autre. Ainsi, Voltaire a cherché à promouvoir l'importance du regret des coupables par leur attitude. D'abord, nous allons rechercher *Adélaïde du Guesclin* et *Sémiramis*, afin de comprendre combien les remords sont soulignés par les aspects des deux personnages principaux. Ensuite, nous voulons examiner l'idée de notre auteur sur les relations entre le regret et la punition. Tout en dessinant la façon diamétralement opposée de la compensation de Vendôme et de Sémiramis, lequel des deux comportements est en effet désirable pour Voltaire ? Résoudre ce problème est solidaire de saisir le rôle du remords chez lui. Il semble que ces clés se trouvent dans les paroles des personnages de ses tragédies. Alors, nous commençons par analyser *Adélaïde du Guesclin* et *Sémiramis*.

1. Les deux types du repentir chez Voltaire

1) *Adélaïde du Guesclin*

Pour Voltaire, le sentiment de culpabilité, qu'éprouve un des protagonistes lors de la décision d'accomplir un forfait, était indispensable à la tragédie. Mais dans la pièce tragique notre auteur attachait plus d'importance au regret qu'à la conscience du crime. Car, même si un conflit interne a lieu dans le cœur de l'homme, il commet souvent le crime en se laissant emporter par la passion que la voix de sa conscience même ne

parvient pas à réprimer. Cependant, il est fort possible que le coupable éprouve un repentir après son forfait. Ainsi, le patriarche de Ferney, qui considérait l'homme comme l'être vivant capable de commettre un crime, espérait qu'un sentiment de regret l'incite à se régénérer. Autrement dit, c'était sur la puissance du remords que Voltaire comptait pour rendre possible la renaissance de l'être humain. Afin d'illustrer ce fait, nous allons examiner d'abord le déroulement du regret que Vendôme éprouve dans *Adélaïde du Guesclin*. En même temps, nous pouvons suivre le mouvement qui passe du sentiment de culpabilité au repentir dans son cœur¹.

a) La reconnaissance de soi-même chez Vendôme

Quand Vendôme s'est emparé de la ville de Cambrai, il sauve la vie à Adélaïde et éprouve une grande passion pour elle. Mais en dépit de ce bienfait et de son amour ardent, jamais cette femme ne l'accepte, parce qu'elle ne peut pas encore éteindre en elle le feu de son amour pour Nemours et que ce dernier aussi l'aime depuis longtemps. En revanche, Vendôme, qui ne s'aperçoit pas de leur amour secret, ne pense qu'à obtenir son amour : « Donnez à mon cœur éperdu / Ce cœur que j'idolâtre » (*AD34*, I, 3, v. 293-294 : *AD65*, I, 3, v. 301-302). Il sait bien que son amour est impétueux et que sa passion folle tourmente toujours son amante. Et il se rappelle le caractère calme de Coucy, son précepteur, et glorifie ce conseiller :

Vos conseils ont guidé ma fougueuse jeunesse ;
C'est vous dont l'esprit ferme et les yeux pénétrants
M'ont porté des secours en cent lieux différents.
Que n'ai-je, comme vous, ce tranquille courage,
Si froid dans le danger, si calme dans l'orage !

(*AD34*, *AL*, *AD65*, II, 1, v. 2-6 ; nous soulignons).

À l'origine Vendôme réservait ses louanges au flegme de Coucy durant la guerre et il pense pouvoir adapter à sa flamme cette position inébranlable quelles que soient les circonstances. Cependant, toute ferme que soit sa résolution d'agir avec flegme, le souverain de Cambrai s'abandonne au bout du compte à sa passion indomptable. Au début de la pièce, l'image d'un Vendôme ébranlé entre un amour furieux et la

¹ À propos de cette série, nous voulons employer de nouveau les abréviations et les personnages de chaque pièce correspondent ci-dessous : *Adélaïde du Guesclin* de 1734 [*AD34* : Vendôme ; Nemours ; Coucy ; Adélaïde] – *Les Frères ennemis* [*FE* : Alençon ; Nemours ; Coucy ; (Adélaïde)] – *Amélie ou le duc de Foix* [*AM* : Foix ; Vamir ; Lisois ; Amélie] – *Alamire* [*AL* : Consalve ; Pélage ; Arban ; Alamire] – *Adélaïde du Guesclin* de 1765 [*AD65* : Vendôme ; Nemours ; Coucy ; Adélaïde], *OC*, t. 10.

conscience de son crime est mise en scène. Quand il cherche encore une fois à contraindre Adélaïde à accepter son amour, elle le refuse catégoriquement : « Me la [la vie : « *AM* - les [les tristes jours] »] conserviez-vous pour la tyranniser ? » (*AD34*, II, 5, v. 200 : *AM*, II, 2, v. 66 : *AL*, II, 3, v. 144 : *AD65*, II, 5, v. 196). À cette parole sortie de la bouche de son amante, il revient à lui. Il lui fait ses excuses :

De mes emportements ne voyez point l'ivresse ;
Pardonnez un reproche où j'ai pu m'abaisser :
L'amour, qui vous parlait, doit-il vous offenser :
Excuse mes fureurs.

(*AD34*, II, 5, v. 202-205 ; nous soulignons).

Arrêtez, pardonnez aux transports égarés,
Aux fureurs d'un amant, que vous désespérez.

(*AM*, II, 2, v. 89-90 : *AL*, II, 3, v. 167-168 :
AD65, II, 5, v. 219-220 ; nous soulignons).

Vendôme a honte de sa conduite aussi qu'imprudente qu'implacable vis-à-vis d'Adélaïde. Autrement dit, quand il l'implore de lui pardonner, c'est la preuve qu'il se croit coupable. Toutefois, aussitôt qu'il découvre son amante inflexible malgré son pardon, il oublie le remords qu'il vient d'éprouver, et il retourne de nouveau à son attitude emportée. Le conquérant de Cambrai la menace avec un ton furieux : « Toutes les passions sont en moi des fureurs ; / Et tu vois ma vengeance à travers mes douleurs : / Dans mes soumissions crains-moi, crains ma colère. » (*AD34*, II, 5, v. 219-221). L'indignation le force à commettre le crime en réprimant l'indulgence de son cœur. Dans cette attitude, nous découvrons la souffrance de Vendôme qui se bat, impuissant, contre lui-même. De plus, il y a une scène où le souverain de Cambrai avoue à Nemours sa passion ardente et fouguese qui l'anime : ce frère cadet a engagé la bataille pour enlever Adélaïde au frère aîné et occuper sa ville ; mais Nemours est fait prisonnier et entend dire que Vendôme est follement amoureux de son amante. Aussi, le frère cadet saisi d'une vive inquiétude s'assure-t-il de cette vérité directement auprès de son frère. Celui-ci, qui ne connaît pas encore l'amour existant entre Adélaïde et Nemours, lui répond : « Ne blâme point l'ardeur dont mon âme est la proie. » (*AD34*, II, 2, v. 105 : *FE*, II, 4, v. 177 : *AM*, III, 4, v. 169 : *AL*, III, 3, v. 81 : *AD65*, II, 2, v. 101). Dans cette réponse aussi à son frère, nous pouvons constater que Vendôme reconnaît nettement l'impétuosité de l'amour de lui-même.

Et le conquérant de Cambrai apprend finalement l'amour secret existant entre

Nemours et Adélaïde. Nous pourrions comprendre que de cette découverte jusqu'à la fin de la tragédie, le repentir de Vendôme se dessine clairement. Celui-ci commande à un officier de préparer la bataille pour abattre Nemours : car celui-ci s'est révolté encore une fois contre son frère pour séparer son rival d'amour d'Adélaïde. Toutefois, à peine Vendôme a-t-il prononcé la sentence de mort vis-à-vis de Nemours, il sent qu'un sentiment s'éveille malgré lui dans son cœur :

Si ton cœur est content, d'où vient que tu frémis ?
Allons... Mais quelle voix gémissante et sévère,
Quel Dieu me semble dire, arrête, il est ton frère !
[AD65 : Crie au fond de mon cœur, arrête, il est ton frère !]
(AD34, V, 1, v. 24-26 : AD65, V, 2, v. 30-32 ; nous soulignons).

J'ai chéri la vengeance, et ne puis la goûter.
Je frissonne : une voix gémissante et sévère,
Crie au fond de mon cœur, Arrête, il est ton frère.
(FE, III, 4, v. 148-150 : AM et AL, V, 1, v. 26-28 ; nous soulignons).

Le conquérant de la ville de Cambrai ne peut pas encore comprendre quelle est cette voix, mais il sait que Nemours est son frère¹. Ensuite, la reconnaissance passive passe tout d'un coup au stade actif dans l'esprit de Vendôme. Il est convaincu que la victime était son propre frère :

Il est mon frère !... hélas, dans ma haine affermi,
J'oublie un droit plus saint... Nemours fut mon ami.
Ô tendresse, ô douceurs par le temps effacées !
Ô jours de notre enfance ! ô tendresses passées !
Il fut le confident de toutes mes pensées :
Avec quelle innocence et quels épanchements
Nos cœurs se sont appris nos premiers sentiments !
Que de fois, partageant ses naissantes alarmes,
D'une main fraternelle ai-je essuyé ses larmes !
[Sauf AD34 - D'une main fraternelle essuya-t-il mes larmes !]

¹ De même, Vendôme écoute la voix de la nature qui le blâme de trahir la patrie : « D'où vient qu'en le [Nemours] prenant qu'en saisissant ses armes, / J'ai senti malgré moi, de nouvelles alarmes ? / Un je ne sais quel trouble en moi s'est élevé : / Soit que ce triste amour dont je suis captivé, / Sur mes sens égarés répandant sa tendresse, / Jusqu'au sein des combats m'ait prêté sa faiblesse, / Qu'il ait voulu marquer toutes mes actions / De la molle douceur de ses impressions ; / Soit plutôt que la voix de ma triste patrie / Me reproche en secret un [FE, AM, AD65 : Parle encore en secret au] cœur qui l'a trahie, / Qu'elle condamne encor mes funestes succès, / Et ce bras qui n'est teint que du sang des Français. » (AD34 et AD65, II, 1, v. 25-36). Dans FE, le premier vers manque et dans Amélie les premiers deux vers manquent. Leurs deux derniers vers sont changés : « Ou que le trait fatal enfoncé dans ce cœur, / Corrompe en tous les temps ma gloire et mon bonheur. » (FE, II, 1, v. 30-40 : AM, III, 1, v. 27-36). Dans AL, voici les quatre dernières vers : « Soit que, vaincu par elle, en secret je soupire / De combattre un parti que protège Alamire. / Et que le trait fatal enfoncé dans mon cœur / Corrompe en tous les temps ma gloire et mon bonheur. » (AL, II, 1, v. 25-36).

(*AD34*, V, 1, v. 27-34 : *FE*, III, 4, v. 151-158 : *AM* et *AL*, V, 1, v. 29-36 : *AD65*, V, 1, v. 33-40 ; nous soulignons)¹.

Vendôme se remémore le souvenir nostalgique de leur première enfance et des épreuves qu'alors ils ont toujours su surmonter ensemble en s'encourageant mutuellement. Au reste, l'expression « ai-je essuyé ses larmes » qui se trouvaient dans l'Adélaïde de 1734, est changée en « essuya-t-il mes larmes » dans toute la série postérieure à l'original. C'est-à-dire qu'en passant de la voix active à la voix celle passive dans le retour de Vendôme sur son passé, Voltaire inspire à son cœur le sentiment de gratitude à l'égard de son frère et dessine plus vivement la violence du remords du frère aîné accablé par la gravité de son crime. C'est grâce à Nemours que Vendôme peut exister actuellement tel qu'il est. Le coupable prend conscience finalement de sa réaction inhumaine : « Eh, cette même main va chercher dans son flanc / La moitié de moi-même et le sang de mon sang ! » (*AD34*, V, 1, v. 35-36) ; « Et c'est moi qui l'immole ! et cette même main / D'un frère que j'aimai déchirerait le sein ! [*FE* : ?] » (*FE*, III, 4, v. 159-160 : *AM* et *AL*, V, 1, v. 37-38 : *AD65*, V, 1, v. 41-42). Puisqu'un même sang coule dans son propre corps et dans celui de son frère, le punir revient à se punir soi-même. Vendôme se blâme violemment : « Autour de moi, grand Dieu, que j'ai creusé d'abîmes ! / Que l'amour m'a changé ! Qu'il me coûte de crimes ! / Remords toujours puissants, toujours en vain bannis, / Je voulais me venger ; c'est moi que je punis² ! » (*AD34*, V, 1, v. 37-40 ; nous soulignons). Le frère de Nemours commence à comprendre ce qu'est ce sentiment ou plutôt il le connaissait depuis longtemps, mais il ne voulait pas l'admettre. Le remords est quelque chose qui naît instinctivement dans son cœur après avoir commis le crime, et qu'il ne parvient jamais à vaincre malgré sa volonté de refuser l'existence de ce sentiment. En même temps, le repentir fait prendre conscience à Vendôme que sa passion ardente l'a aveuglé. En réalité, lorsqu'il décide l'exécution de Nemours, le frère aîné condamne directement Adélaïde de lui avoir inspiré une folle passion et se justifie : « C'est vous qui l'ordonnez ; c'est vous seule, inhumaine, / Qui conduisez mes coups, qui dirigez

¹ Dans quatre séries sauf *AD34*, les trois premiers vers sont ci-dessous : « Ah ! Prince infortuné, dans ta haine affermie, / Songe à des droits plus saints ; Nemours [*AM* : Vamir] fut ton ami [*AL* : Songe à des droits plus saints, tu l'as vu ton ami]. / Ô jours de notre enfance ! ô tendresses passées ! » (*FE*, III, 4, v. 151-153 : *AM* et *AL*, V, 1, v. 29-31 : *AD65*, V, 1, v. 33-45).

² Dans les *FE*, *AM* et *AL*, ce vers est dédoublé et omis : « Ô ciel, autour de moi que j'ai creusé d'abîme ! / Que l'amour m'a changé ! qu'il me coûte de crimes ! » (*FE*, III, 5, v. 185-186 : *AM* et *AL*, V, 2, v. 67-68). Dans *AD65*, il n'y a pas ces vers.

ma haine, / Qui réduisez Vendôme au point d'assassiner / Un frère à qui son cœur cherchait à pardonner. » (*AD34*, IV, 7, v. 289-292 [var.]). Il n'était pas originellement tel qu'il est. Vendôme constate la transformation qui s'est opérée en lui par un retour sur soi. Une telle reconnaissance de soi engendre le remords qui existait potentiellement dans son cœur. Mais une fois que ce sentiment apparaît chez le coupable, le regret assaille le frère de Nemours sans relâche : « Funeste passion, dont la fureur m'égare... [*AM* et *AD65* : Ô passion funeste ! ô douleur qui m'égare !] / Non, je n'étais pas né pour devenir barbare : / Je sens combien le crime est un fardeau cruel... » (*AD34*, V, 1, v. 41-43 : *FE*, III, 4, v. 161-163 : *AM* et *AL*, V, 1, 39-41 : *AD65*, V, 1, 43-45 ; nous soulignons). Il constate de nouveau par ses propres yeux que, durant sa jeunesse, la cruauté n'existait pas dans son cœur et il ne désirait pas devenir cruel. Ainsi, les erreurs qu'il a perpétrées jusqu'ici écrasent toujours son cœur.

b) L'attaque du regret plus puissante contre Vendôme

Vendôme a pu retrouver soi-même d'autrefois grâce à la voix du remords. En même temps, il s'est aperçu de ses comportements tyranniques. Mais il ne peut pas renoncer à son amour pour Adélaïde, aussi recommence-t-il à se trouver violemment bouleversé par le conflit psychologique entre l'envie de punir Nemours de sa révolte et celui de lui pardonner.

Mais que dis-je ! Nemours est le seul criminel...
 Je reconnais mon sang, mais c'est à sa furie...
 Il m'enlève l'objet dont dépendait ma vie,
 Il aime Adélaïde... ! Ah, trop jaloux transport !
 Il l'aime ! Est-ce un forfait qui mérite la mort !

(*AD34*, V, 1, v. 44-48 : *FE*, III, 4, v. 164-168 :
AM et *AL*, V, 1, 42-46 : *AD65*, V, 1, v. 46-50).

Quand Vendôme pense à Adélaïde, il ressent une jalousie violente contre Nemours et il ne peut pas réprimer ce sentiment. Le frère cadet lui a enlevé le trésor irremplaçable qui était l'espoir de sa vie. Toutefois, la voix puissante de la nature et celle qui blâme le frère aîné de sa cruauté sont trop vigoureuses pour qu'il puisse les repousser. En se regardant, Vendôme s'écrie :

Hélas, malgré le temps et la guerre et l'absence,
 Leur tranquille union croissait dans le silence ;
 Ils nourrissaient en paix leur innocente ardeur,

Avant qu'un fol amour empoisonnât mon cœur..
Mais lui-même il m'attaque, il brave ma colère ;
Il me trompe, il me hait... n'importe, il est mon frère :
 Il ne périra point... Nature, je me rends ;
 Je ne veux point marcher sur les pas des tyrans.
 Je n'ai point entendu le signal homicide,
 L'organe des forfaits, la voix du parricide.
 (AD34, V, 1, v. 49-58 : AD65, V, 1, 51-60 ; nous soulignons).

[...]
 [FE : les quatre premiers vers sont supprimés]
 Mais lui-même il m'attaque, il brave ma colère ;
 Il me trompe, il me hait... N'importe, il est mon frère ;
C'est à lui seul de vivre ; on l'aime, il est heureux ;
C'est à moi de mourir. Mais mourons généreux.
 Je n'ai point entendu le signal homicide,
 L'organe des forfaits, la voix du parricide.
 [AM : les deux derniers vers sont supprimés ;
La pitié m'ébranlait : la nature décide.]
 (FE, III, 4, v. 169-174 : AM, V, 1, v. 47-55 : AL, V, 1, v. 47-56 ; nous soulignons).

Le frère aîné se demande quel crime existe dans leur amour pur et s'il est en droit de tuer son frère. C'est Vendôme lui-même qui est coupable plutôt qu'eux. Il en arrive à cette certitude que quand bien même son frère l'aurait trahi, ils restent frères du même sang. Si violemment qu'il se soit révolté contre la voix de la nature fraternelle, il n'a pas pu l'emporter sur sa puissance. À la fin, le souverain de Cambrai se souvient de son caractère prévenant par nature. Aussi, donne-t-il des directives à l'officier pour qu'on sauve Nemours, mais ils écoutent le son du canon : Vendôme croit fermement que son frère est déjà mort à cause de son ordre funeste. Et le frère coupable est plongé encore une fois dans l'abîme d'un violent repentir :

Il est mort, et je vis... et la terre entrouverte,
 Et la foudre en éclats ne vengent point sa perte !
 Ennemi de mon roi [sauf AD34 : d'État], factieux, inhumain,
Frère dénaturé, ravisseur, assassin,
Voilà quel est Vendôme ! Ah, vérité funeste !
Je vois ce que je suis et ce que je déteste :
 [FE, AM et AL - Ô ciel, autour de moi que j'ai creusé d'abîme !
Que l'amour m'a changé ! qu'il me coûte de crimes !]
 Le voile est déchiré : je m'étais mal connu.
Au comble des forfaits je suis donc parvenu !
 (AD34, V, 2, v. 65-72 : FE, III, 5, v. 181-188 : AM et AL, V, 2, v. 63-70 : AD65, V, 2, v. 67-74 ; nous soulignons).

Vendôme lui-même se blâme impitoyablement de sa conduite inhumaine et maudit sa vie abjecte qui demeure encore dans ce monde au détriment de celle de son frère. En se qualifiant lui-même de « factieux, inhumain frère dénaturé », de « ravisseur » et d'« assassin », il témoigne d'un violent dégoût de soi. Après ce blâme contre soi-même, Vendôme s'aperçoit comment il concevait l'amour fraternel pour son frère : « Ah, Nemours, ah, mon frère ! Ah, jour de ma ruine ! / Je sens que je t'aimais, et mon bras t'assassine ! / Mon frère !... [AM et AL – Quoi, mon frère !] » (AD34, V, 2, v. 73-75 : FE, III, 5, v. 189-191 : AM et AL, V, 2, v. 71-73 : AD65, V, 2, v. 75-77). Malgré la reconnaissance de son erreur et malgré la grâce qu'il lui a accordée, il est d'autant plus dépité qu'il pense que ce fût trop tard et qu'il considère déjà Nemours mort. Vendôme est tourmenté par le repentir déchirant que lui a inspiré sa conscience.

De plus, dans *Adélaïde*, l'importance du regret est soulignée surtout dans le dénouement de la tragédie. En réalité, Nemours a survécu grâce à la mesure sage de Coucy. Toutefois, même si Vendôme est content de revoir son frère sain et sauf, il ne parvient pas à le regarder en face, saisi de honte d'avoir ordonné de punir le frère chéri. Le frère aîné s'épanche et fait état honnêtement de son sentiment à son frère : « Nemours... mon frère... hélas, mon crime est devant moi : / Mes yeux n'osent encore se détourner vers toi. / De quel œil revois-tu ce monstre parricide ? » (AD34, V, 6, v. 187-189). Vendôme, qui ressent un violent regret, se blâme et se nomme « ce monstre parricide ». Cependant, tout en étant mentalement abattu, il tâche de se rappeler sa bonne nature originelle : « J'étais né vertueux » (AD34, V, 6, v. 194). Dans cette parole, il se voit par son propre regard. Il se repent du fait que sa nature s'est détériorée alors qu'à l'origine il possédait un naturel vertueux. Mais même si Vendôme avait été né avec vertu, il n'en est pas moins vrai qu'il a commis le forfait à l'égard de son frère le seul et l'unique. Ainsi, quand Nemours lui demande ce qu'il veut faire, le frère aîné répond au frère cadet : « De me punir, / De nous rendre à tous trois une égale justice, / D'expié devant vous, par le plus grand supplice, / Le plus grand des forfaits, où la fatalité, / L'amour et le courroux m'avaient précipité. » (AD34, V, 6, v. 196-200 : FE, III, 7, v. 240-244 : AM, V, 5, v. 170-174 : AL, V, 5, v. 182-186 : AD65, V, 5, v. 178-182 ; nous soulignons). Vendôme les supplie tous les deux de le châtier et de punir sa conduite particulièrement inhumaine. Tourmenté par un regret sincère, il admet le lien noué entre Nemours et Adélaïde. Néanmoins, le frère aîné connaît bien

lui-même son propre caractère aussi jaloux qu'ardent. Ainsi, il leur avoue :

[...] ma flamme cruelle
Dans mon cœur désolé s'irrite encor pour elle :
Coucy sait à quel point j'adorais ses appas,
Quand ma jalouse rage ordonnait ton trépas.
Toujours persécuté du feu qui me possède,
[AM et AD65 - Dévoré, malgré moi, du feu qui me possède,]
Je l'adore encor plus, et mon amour la cède.
(AD34, V, 6, v 201-206 : FE, III, 7, v 245-250 : AM, V, 5,
v. 175-180 : AL, V, 5, v. 187-192 : AD65, V, 5, v. 183-188).

Vendôme prévoit que s'il les voit débordants d'amour en face de lui, il ne pourra pas le supporter, parce qu'il aime encore Adélaïde et il ne peut pas facilement oublier son amour. Avant tout, le frère de Nemours comprend bien que ce doux spectacle risque d'exciter sa passion farouche et de susciter chez lui une jalousie forcenée comme auparavant. Afin de ne pas perpétrer à nouveau un crime, il désire du fond du cœur qu'il soit puni¹. Il analyse flegmatiquement son tempérament en se repentant de sa faute. Ainsi, Vendôme n'est plus tel qu'il était. Grâce au regret, il a pu revenir au caractère originel qu'il s'était contraint, contre son gré, de réprimer. Et ce qui est plus important dans la série de l'*Adélaïde*, c'est que le héros repentant est parvenu tout à la fois à pardonner à l'homme et à se sacrifier pour le bonheur d'autrui. Coucy, qui a constaté nettement le remords de Vendôme, le conseil lui ajoute disait :

Conservez vos remords. (AD34, V, 6, v. 172 ; nous soulignons).
Mais gardez vos remords. (FE, III, 6, v. 224 ; nous soulignons).
Vous, gardez vos remords. (AM, V, 4, v. 150 : AL, V, 4, v. 162 :
AD65, V, 4, v. 158).

Par la bouche de Coucy qui a réussi à inspirer à Vendôme le remords potentiel de son cœur, Voltaire essayait d'enseigner au public l'importance du repentir dans cette pièce. Bien sûr, il en est de même pour les autres tragédies de cette série.

Nous avons pu constater l'évolution des sentiments chez Vendôme qui passe de la

¹ Dans *Alzire*, Zamore, qui est l'amant de l'héroïne éponyme, tue Gusman, fils d'Alvarès. Le coupable souhaite que le père du fils assassiné le punisse pour réparer sa faute. Montèze, père d'Alzire, communique à sa fille la situation d'alors : « Zamore au même instant dépouillant sa colère, / Tombe aux pieds d'Alvarès, et tranquille, soumis, / Lui présentant ce fer, teint du sang de son fils, / J'ai fait ce que j'ai dû, j'ai vengé mon injure, / Fais ton devoir, dit-il [Zamore], et venge la nature. / Alors il se prosterne, attendant le trépas. » (*Alzire*, OC, t. 14, V, 2, v. 20-25).

conscience du crime au remords. Au début, son cœur était le lieu d'une lutte interne non seulement entre un amour fou et le dégoût de soi d'angoisser son amante, mais aussi entre l'amour fraternel et son désir d'exécuter son frère. Autrement dit, le conquérant de la ville de Cambrai se contraignait toujours à accabler autrui, tout en se rendant compte qu'il était à l'origine né vertueux. De là, dès que Vendôme ordonne à un officier de tuer Nemours, le frère aîné éprouve un violent repentir et annule son ordre. Un tel changement de l'état mental a été guidé en définitive par le repentir qui provient du combat intérieur habituel de Vendôme. De plus, même après avoir vérifié la survie de Nemours, son frère continue à être en proie au repentir. La série de l'*Adélaïde* dessine l'image du protagoniste, qui fait un retour sur lui-même et enseigne que le remords peut conduire l'homme à la fois à sa nature originelle bonne et à renaître.

2) *Sémiramis*

Ensuite, nous allons regarder le repentir dans *Sémiramis* de Voltaire dont l'original est *Ériphyle* de 1732. À propos du rôle de la reine dans la pièce originale voltairienne, M. Mat-Hasquin explique en mettant celle de la tragédie grecque en parallèle :

[...] l'Ériphyle grecque devient dans la pièce de Voltaire une femme accablée de remords qui a jadis été abusée par l'homme qu'elle aimait, un scélérat dévoré d'ambition. Nommé Hermogide, ce personnage créé par Voltaire, apparaissait en effet comme le responsable de la mort d'Amphiaräus alors que dans la légende grecque, Ériphyle était seule coupable. Revue du funeste égarement qui coûta la vie à son mari, l'Ériphyle de Voltaire se transformera en une mère passionnée, décidée à défendre sans faiblir les droits de son fils au trône contre les menées illégitimes de l'odieux Hermogide. (M. Mat-Hasquin, p. 181).

Comme nous l'avons déjà constaté, dans l'*Ériphyle* de notre auteur, l'amour maternel était souligné par l'aspect sincère de la reine qui cherchait à sauver Alcméon des mains de leur ennemi au risque de sa vie. De même, comme M. Mat-Hasquin le dit, la femme d'Amphiaräus est continuellement envahie de remords. Ainsi, puisque *Sémiramis* est la tragédie remaniée d'*Ériphyle*, chez la femme de la nouvelle pièce aussi l'amour maternel et le repentir sont soulignés comme dans la pièce originelle. Cependant, il semble que le remords de Sémiramis soit plus mis en avant que celui d'Ériphyle. Pour constater ce fait, nous voulons étudier l'aspect de la mère de Ninus tourmentée par le

regret en le comparant avec le sentiment de celle d'Alcméon. En même temps, nous examinerons encore une fois l'amour des deux mères à l'égard de leur fils. Cette recherche nous permettra de saisir le développement du remords et le rôle de l'amour maternel dans *Sémiramis*.

a) La *Sémiramis* de Voltaire

La reine de Babylone, qui a assassiné Ninus, son époux, en collaboration avec Assur, prince de Bélus, reste tourmentée par le repentir du début de la tragédie jusqu'à sa fin. Otane, ministre babylonien, console Sémiramis en lui disant qu'Assur est plus coupable qu'elle (*Sémiramis, OC*, t. 30, I, 5, v. 288-290), mais sa parole de consolation est toujours vaine pour elle. Elle lui répond :

Plus les nœuds sont sacrés, plus les crimes sont grands.
J'étais épouse, Otane, et je suis sans excuse ;
Devant les dieux vengeurs mon désespoir m'accuse.
J'avais cru que ces dieux justement offensés,
En m'arrachant mon fils, m'avaient punie assez.
(I, 5, v. 292-296).

La compensation est d'autant plus nécessaire et doit être d'autant plus grave que la relation conjugale est inviolable. De même, Sémiramis reconnaît bien qu'il est naturel que les dieux la punissent en lui enlevant Ninias, son fils, puisqu'elle a souillé les saints liens par le crime. Et quand Assur vient au tombeau de Ninus à qui lui-même a ôté la vie, ce régicide voit la reine craindre le fantôme de son époux (II, 7, v. 319-320), il lui conseille de ne pas y croire et de dédaigner la superstition :

D'un éternel oubli ne tirez point les morts.
Je suis épouvanté, mais c'est de vos remords.
Ah ! ne consultez point d'oracles inutiles :
C'est par la fermeté qu'on rend les dieux faciles.
Ce fantôme inouï, qui paraît en ce jour,
Qui naquit de la crainte, et l'enfante à son tour,
Peut-il vous effrayer par tous ses vains prestiges ?
(II, 7, v. 325-332 ; nous soulignons).

Dans ce propos d'Assur, nous pouvons constater le sentiment de Voltaire au sujet de la superstition, c'est-à-dire, l'importance de la méthode de pensée avec raison, mais cet assassin du roi méprise l'esprit crédule de l'homme. Avant tout, Assur joue le même rôle qu'Hermogide, qui est le régicide avec la reine dans *Ériphyle*. Ainsi, dans la pièce

originelle aussi, il y a la même scène où l'assassin du roi console l'héroïne coupable en dédaignant les gens superstitieux. Il s'exprime ainsi :

Les plaintes, les regrets, les vœux sont inutiles :

C'est par la fermeté qu'on rend les dieux faciles.

Ce fantôme odieux qui vous trouble en ce jour,

Qui naquit de la crainte, et l'enfante à son tour,

Doit-il nous alarmer par tous ses vains prestiges ?

Pour qui ne les craint point, il n'est point de prodiges.

(*Ériphyle*, OC, t. 5, II, 5, v. 233-238 ; nous soulignons).

Que ce soit Assur ou Hermogide, à propos du mépris de la superstition, ils ont tous les deux la même opinion¹. Cependant, il y a une grande différence entre l'interprétation du repentir par les deux meurtriers. Hermogide considère les « regrets » comme « vains », tandis qu'Assur les « remords » comme « épouvantables ». Autrement dit, pour souligner l'importance du repentir, Voltaire l'a rendu plus essentiel au cœur de Sémiramis qu'à celui d'Ériphyle par la peur d'Assur pour le sentiment repentant de la reine.

Et lorsque Sémiramis apprend qu'Arzace était Ninias, fils qui lui est né de Ninus, en se blâmant elle-même elle déclare à son fils :

Punis cette coupable et cette infortunée ;

Étouffé dans mon sang mes détestables feux.

¹ Les vers du reste d'Hermogide et d'Assur sont respectivement ci-dessous : « Ils [les prodiges] sont l'appât grossier des peuples ignorants, / L'invention du fourbe, et le mépris des grands. / Pensez en roi, Madame, et laissez au vulgaire / Des superstitions le joug imaginaire. » (*Ériphyle*, OC, t. 5, II, 5, v. 239-243) ; « Ils sont l'appât grossier des peuples ignorants, / L'invention du fourbe, et le mépris des grands. / Pensez en roi, Madame, et laissez au vulgaire / Des superstitions le joug imaginaire. » (*Sémiramis*, OC, t. 30, II, 7, v. 333-336). À propos du mépris de la superstition et de l'importance de la raison, en blâmant le clergé, Hidaspe l'avait déjà dit dans l'*Œdipe* de 1718 : « Ces dieux dont le pontife a promis le secours, / Dans leurs temples, seigneur, n'habitent point toujours ; / On ne voit point leur bras si prodigue en miracles, / Ces autels, ces trépieds qui rendent leurs oracles, / Ces organes d'airain que nos mains ont formés, / Toujours d'un souffle pur ne sont point animés. / Ne nous endormons point sur la foi de leurs prêtres ; / Au pied du sanctuaire il est souvent des traîtres, / Qui nous asservissant sous un pouvoir sacré, / Font parler les destins, les font taire à leur gré. / Voyez, examinez avec un soin extrême / Philoctète, Phorbas, et Jocaste elle-même. / Ne nous fions qu'à nous, voyons tout par nos yeux, / Ce sont là nos trépieds, nos oracles, nos dieux. » (*Œdipe*, OC, t. 1A, II, 5, v. 303-316). Cependant, un tel mépris de la superstition est déjà exprimé dans *La Marianne* de Tristan L'Hermite. Bien qu'Hérode, roi de Judée, voie l'illusion du fantôme, lorsque Phéore, son frère, l'a vu s'effrayer de cette hallucination, il dit au roi : « Les songes les plus noirs que l'on puisse inventer / Seraient-ils suffisants de vous épouvanter, / Vous qui savez braver les forces indomptables / Et qui craignez si peu les périls véritables ? / Ce sont des visions qui n'ont jamais d'effet. » ; « On ne doit pas en faire une nécessité ; / Ces apparitions sont comme les images / Qu'un mélange confus forme dans les nuages ; / C'est un sombre tableau d'hommes et d'animaux / Qui ne fait arriver ni des biens ni des maux. » ; « Pour moi j'ai mille fois des songes observés, / Sans que de leur présage il soit rien arrivé ; / Et selon qu'un Rabbin me fit un jour entendre, / C'est les prendre fort bien, que de n'en rien attendre. » (Tristan L'Hermite, *Marianne*, I, 2, v. 21-25, 30-34, 41-44).

La nature trompée est horrible à tous deux ;
Venge tous mes forfaits, venge la mort d'un père,
Reconnais-moi, mon fils, frappe, et punis ta mère.
(*Sémiramis*, OC, t. 30, IV, 4, v. 280-284)¹.

Elle ordonne au fils de Ninus de la punir de la passion honteuse pour son propre fils qui était sur le point de commettre l'inceste. Avant tout, elle aspire à compenser le forfait de l'assassinat de Ninus par sa propre mort, parce que son époux était aussi le vrai père de Ninias. Sémiramis répète à son fils l'exigence de donner la mort à la mère coupable :

Ah ! je fus sans pitié ; sois barbare à ton tour ;
Sois le fils de Ninus, en m'arrachant le jour ;
Frappe. Mais quoi ! tes pleurs se mêlent à mes larmes !
Ô Ninias ! ô jour plein d'horreur et de charmes !
Avant que de me donner la mort que tu me dois,
De la nature encore laisse parler la voix ;
Souffre au moins que les pleurs de ta coupable mère
Arrosent une main si fatale et si chère.
(IV, 4, v. 289-296 ; nous soulignons).

Elle comprend que, puisqu'elle a frappé impitoyablement le propre père de Ninias, elle doit racheter cette faute grave par la même punition. Mais le fils de Ninus est simultanément celui de Sémiramis aussi. En regardant les pleurs de son fils bien-aimé qu'elle désirait toujours revoir, l'amour maternel atteint son paroxysme. Ainsi, tout en reconnaissant son crime, elle implore Ninias d'accepter ses larmes de mère comme étant celles du remords. Autrement dit, son âme est déchirée par le conflit psychologique entre le repentir et la nature maternelle. À l'image pitoyable de Sémiramis, le fils de Ninus montre à sa mère son amour filial sincère : « Ah ! je suis votre fils, et ce n'est pas à vous, / Quoi que vous ayez fait, d'embrasser mes genoux. / Ninias vous implore, il vous aime, il vous jure / Les plus profonds respects, et l'amour la plus pure. » (IV, 4, v. 297-300). Même si Sémiramis était coupable d'avoir tué le père de Ninias, aux yeux du fils elle demeure sa mère irremplaçable et unique. Il ne pourrait jamais la haïr. Cependant, en comparaison de cette scène attendrissante de *Sémiramis*, dans *Ériphyle* l'échange entre la mère et le fils est dépeint de façon plus émouvante et plus pathétique. Après que la reine d'Argos a demandé à Alcméon de

¹ Dans *Ériphyle*, elle dit à Alcméon, fils qu'elle a eu avec Amphiaraus : « Eh bien ! ne tarde plus, remplis ta destinée : / Porte ce fer sanglant sur cette infortunée. / Étouffez dans mon sang cet amour malheureux / Que dictait la nature en nous trompant tous deux ; / Punis-moi, venge-toi, venge la mort d'un père, / Reconnaiss-moi, mon fils : frappe et punis ta mère. » (*Ériphyle*, OC, t. 5, IV, 4, v. 229-234).

frapper la mère en compensation de son crime et qu'elle lui a avoué la tendresse maternelle¹, ce fils s'exclame : « Cruel Amphiaräus ! abominable loi ! / La nature me parle et l'emporte sur toi. / Ô ma mère ! » (*Ériphyle*, OC, t. 5, IV, 5, v. 255-257). L'affection du fils pour sa mère l'emporte sur le devoir de punir le crime qu'elle a commis. Aussi, Alcméon éprouve-t-il de la rancune contre son père qui l'a enjoint de punir sa mère. Le cœur du fils est rempli de plus d'amour pour la mère que pour le père. Ériphyle, qui a reconnu l'amour filial, le conjure : « Ô cher fils que le ciel me renvoie, / Je ne méritais pas une si pure joie. / J'oublie, et mes malheurs, et jusqu'à mes forfaits ; / Et ceux qu'un dieu t'ordonne, et tous ceux que j'ai faits. » (v. 257-260). Tout en se condamnant, le plaisir des retrouvailles avec son fils délivre la mère de la mémoire odieuse et du souvenir abominable de l'acte perpétré par sa faute. Dans cette scène d'*Ériphyle*, l'amour familial entre la mère et le fils est peint plus dramatiquement par la voix de la nature que celle de *Sémiramis*.

En revanche, comme nous l'avons déjà constaté aussi par la comparaison entre les paroles d'Hermoclide et celles d'Assur, dans la tragédie de 1748 le remords de la reine est accentué plus fortement que l'amour familial contrairement à la pièce originelle. Après la même scène de la reconnaissance entre la mère et le fils que celle d'*Ériphyle*, Sémiramis se confie à Ninias : « Reçois pour te venger mon sceptre et ma couronne ; / Je les ai trop souillés. » (*Sémiramis*, OC, t. 30, IV, 4, v. 304-305 ; nous soulignons). Il existe toujours le sentiment de repentir dans les paroles de la mère. Son fils lui répond : « Je veux tout ignorer ; / Je veux avec l'Asie encore vous adorer. » (v. 305-306). Le cœur du fils de Ninus pardonne déjà à Sémiramis d'avoir assassiné son propre père. Mais, ses mots de consolation ne peuvent pas débarrasser le remords de l'âme de la reine. Celle-ci réitère : « Non, mon crime est trop grand. » (v. 307 ; nous soulignons). Aussi sincèrement que le fils console la mère, la faute qu'elle avait commise était si grave et impardonnable qu'elle pense ne plus pouvoir mériter le respect de son fils. Le fils ne renonce pas quand même à faire oublier à la mère son forfait : « Le repentir

¹ Ériphyle se confie à Alcméon ainsi : « Oui, je fus sans pitié : sois barbare à ton tour, / Et montre-toi mon fils en m'arrachant le jour. / Frappe... Mais quoi ? tes pleurs se mêlent à mes larmes ? / Ô mon cher fils ! ô jour plein d'horreur et de charmes ! / Avant de me donner la mort que tu me dois, / De la nature encor laisse parler la voix : / Souffre au moins que les pleurs de ta coupable mère / Arroser une main si fatale et si chère. » (*Ériphyle*, OC, t. 5, IV, 5, v. 247-254).

l'efface. » (v. 307 ; nous soulignons). Se repentir, c'est réparer le crime¹. Ainsi, puisque Sémiramis a été continuellement tourmentée par le remords violent jusqu'au présent, son forfait a été suffisamment expié. Toutefois, malgré la consolation et l'amour filial de Ninus, la reine avait peur de la vengeance de son époux. Elle conseille à son fils : « Ninus t'a commandé de régner en ma place ; / Crains ses mânes vengeurs. » (v. 308-309). La parole de la mère révèle non seulement son repentir, mais aussi son inquiétude au sujet de la sécurité de son fils. Aux attentions maternelles, encore une fois Ninias cherche à rassurer Sémiramis : « Ils [les mânes de Ninus] seront attendris / Des remords d'une mère et des larmes d'un fils. » (v. 309-310 ; nous soulignons). Il prétend que grâce au repentir envers son époux et à l'amour filial pour la mère, Ninus leur pardonnera l'assassinat commis par son épouse ainsi que la non-exécution du devoir par son fils. Mais le roi assassiné n'a pas excusé leurs fautes. À la fin, Sémiramis est percée par le glaive de Ninias qui s'est égaré à cause de l'esprit revenant de son père. Une fois que le fils a recouvré la raison et compris qu'il l'avait frappée de sa propre main, en accourant vers sa mère blessée et sur le point de rendre son dernier soupir, il s'exclame : « Ah ! cruels, laissez-moi le plonger dans mon cœur. » (*Sémiramis, OC*, t. 30, V, 8, v. 241)². Même s'il a commis involontairement le matricide sous l'effet de l'erreur causée par le spectre de son père, il n'en a pas moins percé véritablement le corps de sa mère. Cette fois-ci, le fils est tourmenté par le regret. Ninias décide de se frapper par la même épée qu'il a plongée dans le cœur de Sémiramis, mais on l'arrache de sa main. Ici aussi, il pousse des cris déchirants devant sa mère : « Ô jour de la terreur ! ô crimes inouïs ! / Ce sacrilège affreux, ce monstre est votre fils. / Au sein qui m'a nourri cette main s'est plongée : / Je vous suis dans la tombe, et vous serez vengée. » (v. 245-248)³. Bourrelé de remords, il désire expier par

¹ Dans *Zulime*, Mohadir, ministre de Bénassar, lui explique la signification du repentir : « Vous pleurez malgré vous : la nature outragée / Déchire en s'indignant votre âme partagée. / À vos justes remords n'osez-vous vous livrez ? / Quand on pleure sa faute, on va la réparer. » (*Zulime, OC*, t. 18B, I, 1, v. 65-68 ; nous soulignons).

² Quand Alcméon a appris qu'il est lui-même le meurtrier de sa mère, il s'exclame ainsi dans la pièce originelle : « Ah ! Dieux ! parricide exécration ! / Vous ! ma mère ! elle meurt... et j'en serais coupable ! / Non, je ne le suis pas, dieux cruels ! » (*Ériphyle, OC*, t. 5, V, 6, v. 145-147).

³ Dans *Ériphyle*, en regardant sa mère mourante, Alcméon pousse les cris de repentir : « Elle expire... Impitoyable père ! / Sois content : j'ai tué ton épouse et ma mère. / Viens combler nos forfaits, viens la venger sur moi, / Viens t'abreuver du sang que j'ai reçu de toi. / Je renonce à ton trône, au jour que je déteste, / À tous les miens... ta tombe est tout ce qui me reste. / Mânes qui m'entendez ! Dieux ! Enfers

sa propre vie, le forfait qu'il vient de perpétrer à l'égard de sa mère. Néanmoins, Sémiramis lui pardonne le parricide involontaire (v. 255-259). Finalement, elle s'adresse ainsi à Ninias :

Quand Ninus expira, j'étais plus criminelle.
J'en suis assez punie. Il est donc des forfaits,
Que le courroux des dieux ne pardonne jamais !
Ninias, Azéma, que votre hymen efface
L'opprobre dont mon crime a souillé votre race ;
[...]
Je la [la mort] sens... elle vient... songe à Sémiramis,
Ne hais point sa mémoire : ô mon fils, mon cher fils...
(V, 8, v. 260-270 ; nous soulignons).

Tout en se repentant, du fond du cœur, de son crime d'avoir tué le père de Ninias, Sémiramis souhaite que son fils bien-aimé ne rejette pas une telle mère coupable et même qu'il la chérisse toujours dans son cœur¹. C'était sa seule consolation juste avant la mort².

Dans *Sémiramis*, l'héroïne éponyme est tourmentée par le repentir à l'égard de l'assassinat de Ninus du début à la fin de la tragédie. Cependant, quand elle rencontre son fils bien-aimé qu'elle rêvait désespérément de retrouver, le regret de Sémiramis devient plus violent. Car Ninias est le véritable fils de Ninus qu'elle a tué. Si ce fils ne punissait pas le crime de sa mère, son père le châtierait sévèrement. Elle s'inquiète pour la sûreté de son fils. Ainsi, Sémiramis implore Ninias de la punir selon l'ordre de

en courroux, / Je meurs au sein du crime, innocent malgré vous ! » (*Ériphyle*, OC, t. 5, IV, 5, v. 161-168).

¹ Dans la même scène d'*Ériphyle* que celle de *Sémiramis*, la mère d'Alcméon dit à son fils : « Un moment de faiblesse, et même involontaire, / A fait tous mes malheurs, a fait périr ton père. / Souviens-toi des remords qui troublaient mes esprits : / Souviens-toi de ta mère... ô mon fils... mon cher fils... » (*Ériphyle*, OC, t. 5, V, 6, v. 157-160).

² À propos du repentir de la mère tourmentée par le remords, Clytemnestre est saisie de frayeur : « L'aspect de mes enfants / Dans mon cœur éperdu redouble mes tourments. / Hymen, fatal hymen, crime longtemps prospère, / Nœuds sanglants qu'ont formés le meurtre et l'adultère, / Pompe jadis trop chère à mes vœux égarés, / Quel est donc cet effroi dont vous me pénétrez ! / Mon bonheur est détruit, l'ivresse est dissipée : / Une lumière horrible en ces lieux m'a frappée. / [...] / Je crains Argos, Électre et ses lugubres cris, / La Grèce, mes sujets, mon fils, mon propre fils ; / Ah, quelle destinée et quel affreux supplice, / De former de son sang ce qu'il faut qu'on haïsse ! / De n'oser prononcer sans des troubles cruels, / Les noms les plus sacrés les plus chers aux mortels. / Je chassai de mon cœur la nature outragée ; / Je tremble au nom d'un fils, la nature est vengée. » (*Oreste*, OC, t. 31A, I, 4, v. 267-286). De même, après qu'Égisthe a décidé d'assassiner Oreste qui semble vivre quelque part, Clytemnestre se confie à son amant : « Ô nouvelles victimes ! / Ne puis-je respirer qu'à force de grands crimes ? / Égist[h]e, vous savez qui j'ai privé du jour... / Le fils que j'ai nourri périrait à son tour ! / Ah de mes jours usés le déplorable reste / Doit-il être acheté par un prix si funeste ?... » (I, 5, v. 345-350).

Ninus. C'est le remords sincère qui provient de l'amour maternel. En comparaison de la pièce originelle *Ériphyle*, le repentir de la reine était souligné plus fortement dans *Sémiramis*.

b) Les autres tragédie *Sémiramis*

Nous avons étudié *Sémiramis*, la pièce de Voltaire, mais nous examinerons maintenant celle d'autres auteurs. Cette comparaison nous aidera à comprendre combien notre auteur attachait de l'importance au repentir dans sa tragédie. G. Gilbert a composé *Sémiramis* en 1647. Cette tragédie traite pratiquement l'histoire antérieure au mariage de Sémiramis avec Ninus et elle s'achève par la mort du roi. Mme de Gomez a aussi composé la même pièce en 1724, mais elle a limité son sujet au processus qui a conduit Sémiramis et Ninus à se marier. Ainsi, dans les tragédies de Mme de Gomez et de Gilbert, on ne peut pas trouver de repentir de la reine vis-à-vis du crime. Il s'ensuit qu'il n'existe pas non plus de sentiment de culpabilité de Ninias envers sa mère Sémiramis. Au reste, Desfontaines aussi a créé *La Véritable Sémiramis* en 1647. Dans cette tragédie, bien que l'héroïne éponyme ait tué son mari Ninus, à la différence des deux derniers auteurs français, la femme n'éprouve pas de remords envers le meurtre. Enfin, Crébillon a créé en 1717 une *Sémiramis* qui présente le même scénario que la tragédie de Voltaire. De même, dans la pièce des trois autres auteurs, l'héroïne éponyme est la reine d'Assyrie, tandis que chez Voltaire et Crébillon elle est celle de Babylone. Mais, avant de faire une comparaison entre ces deux pièces, nous regarderons simplement les grandes lignes des autres trois tragédies pour préciser les différences de contenu¹.

i) Le mariage de Sémiramis chez Gilbert et Mme de Gomez

Chez Gilbert, Sémiramis est l'épouse de Ménon, favori de Ninus qui est le roi d'Assyrie. Mais Sosarme, fille de celui-ci, tombe amoureuse du mari de Sémiramis et souhaite leur divorce pour se marier avec lui (Gilbert, *Sémiramis*, I, 4). De plus, Ninus aime Sémiramis et, comme sa fille, le roi assyrien aussi désire que la femme de son

¹ À propos de ces pièces des trois auteurs, nous allons utiliser les textes ci-dessous : G. Gilbert, *Sémiramis*, Paris, chez A. Courbe, 1647 ; Mme de Gomez, *Sémiramis*, in *Œuvres mêlées de Madame de Gomez*, Paris, chez G. Saugrain, 1724 ; N. M. Desfontaines, *La Véritable Sémiramis*, Paris, chez P. Lamy, 1647.

cœur divorce d'avec Ménéon. Toutefois les vœux de Ninus sont rejetés sévèrement par Sémiramis (II, 2 et III, 3). De là, il prend la résolution de se venger sur son amante de son mépris et il demande à sa fille Sosarme d'épouser Ménéon pour séparer ce dernier d'avec son épouse (II, 3 et III, 1). Sa fille, qui désire se marier avec le favori de son père, accepte la demande de son père avec plaisir (II, 3-4). En même temps, Ninus conseille directement à Ménéon aussi d'épouser sa fille. Bien que son favori refuse la proposition du roi à cause de l'amour qu'il porte à sa femme, cette réplique de son sujet suscite chez Ninus indignation et jalousie violentes. À la longue, le maître les considère tous les deux comme des rebelles et ordonne à Ménéon d'épouser Sosarme et de lui apporter la tête de Sémiramis. Pour sauver la vie de sa femme, Ménéon décide enfin d'obéir à l'ordre sévère et arbitraire de son maître (III, 2). En revanche, quand Sémiramis, qui ignore les échanges entre le maître et le sujet, apprend l'entreprise du mariage de Ménéon avec Sosarme, celle-là reproche sévèrement à son époux de l'avoir trahie (III, 3). Afin de se venger sur Ménéon de sa trahison, elle accepte la demande en mariage de Ninus, à condition qu'il lui donne la souveraineté durant cinq jours (IV, 1). Toutefois, aussitôt après qu'elle a décidé d'épouser le roi assyrien, Cthésiphonte, ami de Ménéon, enseigne à Sémiramis que son mari, qui a été obligé de la tuer par ordre de Ninus, a accepté de se marier avec Sosarme malgré lui, en échange de la vie de sa femme ; de plus, Cthésiphonte lui rapporte que, pour ne pas épouser Sosarme, Ménéon s'est frappé à l'autel des noces en blâmant Ninus de son procédé inhumain ; Sémiramis, en apprenant la vérité, est saisie par d'indignation violente et jure cette fois-ci de punir non seulement Ninus mais aussi Sosarme pour venger Ménéon (IV, 3). Lorsque Sosarme comprend que Ninus a été exécuté sur ordre de Sémiramis, la fille du roi assyrien se frappe en jetant sur l'héroïne des maléfices afin que celle-ci aussi soit tuée par les mains de sa famille (V, 3).

Bien que la tragédie de Mme de Gomez aussi adopte l'épisode antérieur au mariage entre Sémiramis et Ninus, cette pièce est très compliquée à cause des galanteries, intrigue et reconnaissance. Pour comprendre plus facilement son contenu, nous commencerons par situer les personnages. Sémiramis sous le nom de Nitocris est considérée comme la fille de Ménéon qui a été nommé gouverneur de Syrie par Ninus, roi d'Assyrie. En réalité, Sémiramis est la fille de Simma, roi d'Arabie, mais ni l'un ni l'autre connaissent la vérité. Ensuite, entre en scène Aretas qui combat pour Ninus

depuis deux ans. Ce guerrier est le prince d'Arabie, c'est-à-dire, le fils de Simma et le frère de Sémiramis. Bien que ces deux hommes sachent effectivement que l'homme nommé Aretas est le fils de Simma et que l'homme nommé Simma est le père d'Aretas, ils estiment qu'ils sont déjà morts l'un pour l'autre. Enfin, à propos des relations entre Aretas et Sémiramis, il ne s'aperçoit pas qu'elle est sa sœur et il croit complètement qu'elle soit Nitocris. En ayant en tête les personnages situés, nous examinerons la *Sémiramis* de Mme de Gomez.

Tout en entrant au service de Ninus, Aretas cache au roi assyrien son rang sous le nom d'Arius (Mme de Gomez, *Sémiramis*, I, 3). Le prince arabe était venu en Assyrie pour chercher secrètement son père Simma et sa sœur Sémiramis disparus ; Aretas a une autre raison de demeurer dans ce pays, c'est qu'il aime Sémiramis ; cet amour risquait donc d'être incestueux (I, 4). De plus, Ménon, qui a adopté Sémiramis en remplacement de sa fille décédée, tombe amoureux d'elle et ce père est tenaillé entre son amour paternel et sa passion amoureuse (II, 1). Cependant, en contenant son affection pour sa fille adoptive, Ménon propose à Aretas de se marier avec elle, à la condition qu'il assassine Ninus ; Ménon avait du ressentiment contre le père du roi assyrien Bélus qui a assassiné autrefois son fils ; Aretas accepte la condition du père de Sémiramis (III, 2). Toutefois, ce prince fait effectivement semblant de consentir à la proposition de Ménon pour le tuer ; Aretas, croyant que son père et sa sœur ont été tués par Ménon, entreprend de venger sa famille de l'affront (III, 3-4). Et lorsqu'en écoutant la rancœur d'Aretas contre Ménon, Simma prononce inconsciemment le nom de sa famille, ils découvrent leur véritable relation, père et fils ; ils décident immédiatement d'aller dénoncer à Ninus la conspiration de leur adversaire Ménon (III, 5). Outre cet épisode, Simma était originellement venu en Assyrie pour entraver le mariage entre Ninus et Nitocris ; parce que Bélus, père du roi assyrien, a jadis promis à Simma de marier Ninus avec la fille du roi arabe qui ne sait pas encore que Nitocris est sa fille Sémiramis (I, 1). De même, comme Simma croit que le fils de Ménon a assassiné son fils Aretas, le roi arabe ne permettra jamais à Ninus d'épouser Nitocris qui est la fille de Ménon ; cette femme est destinée à être remise aux mains de Simma comme gage de la paix entre l'Assyrie et l'Arabie (I, 2).

Au sujet de Sémiramis, elle est peinte comme une femme passionnée ; elle n'obéit jamais à l'ordre de Ménon qui entreprend de marier sa fille avec Aretas ; de même, elle

refuse catégoriquement l'amour qui a été avoué directement par ce jeune homme ; parce que Sémiramis aime en réalité Ninus et veut devenir la femme du roi assyrien (Mme de Gomez, *Sémiramis*, II, 2-3). Mais Ménon ne permet pas à sa fille d'épouser Ninus et la force à renoncer à son amour (IV, 2). En même temps, Ménon rejette le souhait de Ninus qui a demandé la main de Sémiramis ; au refus du père de son amante, le roi le blâme violemment (IV, 3). En revanche, Ménon se laissant emporter par la colère avoue à Sémiramis qu'elle n'est pas sa propre fille ; de plus, il la contraint à l'épouser en lui enseignant le plan de l'assassinat de Ninus (IV, 4). Toutefois, comme Ninus s'était déjà aperçu de l'intrigue contre lui grâce à la délation d'Aretas et de Simma, le roi a pu empêcher Ménon de l'assassiner (V, 4). Sémiramis est contente que Ninus soit sain et sauf. Elle est cependant préoccupée de savoir si elle est issue d'une famille de basse condition ce qui, dans l'affirmative, l'empêcherait de se marier avec Ninus (V, 2-3 et 5). Finalement, elle apprend de la bouche de Ménon qu'il l'a enlevée à Simma et qu'elle est bien Sémiramis ; aussi peut-elle épouser Ninus (V, 7).

ii) La folle passion de Sémiramis chez Desfontaines et Crébillon

La même année que la tragédie de Gilbert, en 1647, Desfontaines a composé *La Véritable Sémiramis*. Le sujet de sa tragédie met en scène l'assassinat du mari, et au lieu de l'amour d'une mère, valorise plutôt l'amour d'une femme amoureuse. Sémiramis, épouse de Ninus, aime passionnément Mélistrate. Celui-ci est général de l'armée assyrienne et effectivement le vrai fils de Sémiramis. Celle-ci entend de la bouche de Merzabane, le prince confident de la reine, que s'aiment Mélistrate et Prazimène, princesse alliée de la reine ; Merzabane vole à Mélistrate la lettre de la princesse à l'adresse à son amant et apprend le secret de leur amour ; en écoutant l'histoire de Merzabane, Sémiramis est en proie à une jalousie violente et entreprend de détruire leur amour (Desfontaines, *La Véritable Sémiramis*, I, 1). En même temps, Sémiramis avait originellement du dégoût pour Ninus qui est épris d'elle, mais plus elle pense à son amour pour Mélistrate, plus elle déteste la passion du roi assyrien ; Sémiramis en vient à imaginer de tuer Ninus pour épouser Mélistrate (I, 2, 4 : II, 2). La reine demande à Merzabane d'assassiner le roi assyrien (II, 3) et s'obstine à vouloir marier avec le général et à faire assassiner son époux (III, 2). Merzabane, de son côté

aussi, organise une conjuration contre Ninus (III, 3-4) et le tue (IV, 4). C'est le plan mis en œuvre par Sémiramis contre son mari pour obtenir l'amour de son amant.

De plus, l'action de Sémiramis à l'égard de Prazimène pour la séparer d'avec Mélistrate est déraisonnable et saugrenue. La reine ayant appris leur amour affirme directement à la princesse que celle-ci est indigne de Mélistrate. Mais la jeune fille lui répond qu'elle l'adore et que lui aussi la chérit ; à la suite de cet aveu hardi, Sémiramis saisie de jalousie furieuse montre directement la lettre de Prazimène, que Merzabane a prise à Mélistrate, à elle-même, afin de révéler l'infidélité du général de l'armée à sa rivale d'amour ; au reste, Sémiramis ajoute qu'il faisait parade de cette lettre auprès de ses amis et qu'il voulait qu'on la lui vole ; Prazimène aussi vérifie l'identité de la lettre par elle-même et s'indigne du comportement imprudent de Mélistrate ; mais à cette occasion, Sémiramis conseille à Prazimène d'épouser Oronclide qui est le fils putatif de Merzabane et en réalité le fils de Ninus, c'est-à-dire, le frère de Mélistrate (Desfontaines, *La Véritable Sémiramis*, II, 1). Enfin, quand Prazimène apprend de Palmédon, l'écuyer de Mélistrate, que son maître était très triste d'avoir perdu la lettre de son amante, elle réaffirme que l'amour de son amant pour elle ne s'éteint pas encore (II, 4). Cependant, comme Oronclide aussi aime Prazimène, afin de séparer les deux amoureux il enseigne à Mélistrate que la reine l'aime passionnément et qu'elle a convaincu Merzabane de tuer Ninus pour se marier avec lui ; Mélistrate refuse catégoriquement l'amour de la reine à cause de son amour pour Prazimène (IV, 1). À cette réplique, Oronclide, qui éprouvait au début de l'indignation contre Mélistrate, lorsqu'il apprend que leur amour est véritable, l'accepte (IV, 3). Et après l'assassinat de Ninus selon son souhait, Sémiramis apprenant de la bouche d'Oronclide que Mélistrate ne l'aime pas du tout, elle se sent outragée et décide d'exécuter son amant (IV, 5-6). Toutefois de l'aveu de Merzabane, Sémiramis parvient à savoir que Mélistrate, après qui la reine soupirait, est le fils qu'elle a eu avec Ninus (V, 2). Puis, en avouant à son fils sa véritable filiation, Sémiramis ordonne à Mélistrate de la tuer pour qu'il venge son père qui ait été assassiné par elle (V, 3). Nous avons déjà vu cette scène dans la tragédie de notre auteur (Voltaire, *Sémiramis*, OC, t. 30A, IV, 4). Toutefois, chez Desfontaines après la révélation de la véritable relation mère-fils, la reine se suicide immédiatement par empoisonnement. En revanche, chez notre auteur, après avoir révélé le lien entre Sémiramis et Ninias, la tragédie fait ressortir plus vivement non

seulement le remords de la reine babylonienne, mais aussi l'échange pathétique entre la mère et le fils.

Nous allons finalement regarder la *Sémiramis* de Crébillon. Voltaire remarque à propos de la pièce de son rival : « Le défaut le plus intolérable de cette pièce est que Sémiramis, après avoir reconnu Ninias pour son fils, en est encore amoureuse » (*Éloge de M. de Crébillon, OC*, t. 56A, p. 317). Dans la pièce de Voltaire, dès que Sémiramis apprend qu'elle est la mère de Ninias, elle est saisie de l'amour maternel (Voltaire, *Sémiramis, OC*, t. 30A, IV, 4). Mais l'héroïne de Crébillon n'accepte pas docilement la vérité : « Non, tu n'es point mon fils : en vain cet imposteur / Prétend de mon amour démentir la fureur » (P. J. Crébillon, *Sémiramis*, IV, 5, v. 1419-1420). Elle croit que Ninias la trompe pour refuser à la reine d'accepter sa passion. Aussi, blâme-t-elle violemment son attitude froide :

Ingrat, je t'aime encore avec trop de fureur
Pour te sacrifier les transports de mon cœur.
Garde-toi cependant d'une amante outragée ;
Garde-toi d'une mère à ta perte engagée.
Adieu : fuis sans tarder de ces funestes lieux ;
Respecte-s-y [*sic*] du moins mère, amante, ou les dieux.
(IV, 5, v. 1443-1448).

Qu'il soit son fils ou pas, pour Sémiramis, il est très important qu'il accepte sa flamme, parce qu'elle ne parvient pas à abandonner la passion pour Ninias qu'elle éprouvait jusqu'ici. Dans son cœur ardent, le fait de la relation mère-fils n'affaiblit jamais sa flamme. Sémiramis se confie à Phénice, sa confidente :

Ingrat ! quels soins veux-tu que la nature inspire
À ce cœur qui jamais n'en reconnut l'empire ?
Ce cœur infortuné que l'amour a séduit,
À aimer comme un fils fut-il jamais instruit ?
Un moment suffit-il pour éteindre une flamme
Que le courroux du ciel irrite dans mon âme ?
Penses-tu qu'en un cœur si sensible à l'amour
L'effort d'en triompher soit l'ouvrage d'un jour ?
(IV, 5, IV, 6, v. 1503-1510).

La reine de Babylone s'obstine à maintenir dans la durée son amour déraisonnable pour Ninias. Témoin de son inflexibilité, Phénice, ne supportant plus les actes et les paroles de Sémiramis, ne peut s'empêcher de lui dire :

Et quel funeste espoir peut vous flatter encore,

Puisque enfin Ténésis est celle qu'il adore ?
Vous seule l'ignorez, lorsque toute la cour
Retentit dès longtemps du bruit de son amour.
Loin d'en croire aux transports qui séduisent votre âme,
Dans ce péril pressant songez à vous, madame.

(IV, 5, v. 1527-1532).

La confidente cherche à faire à Sémiramis entendre que Ninias et Ténésis s'aiment, qu'elle n'a plus l'espérance d'être aimée de ce jeune homme et qu'elle doit renoncer à cette passion folle¹. Cependant la remarque de Phénice a eu pour effet d'augmenter la jalousie et le dépit de Sémiramis : « C'est là que je prétends du sang de son amante / Offrir à Ninias sa cendre encor fumante. / L'ingrat, qui croit peut-être insulter à mon sort, / Donnera malgré lui des larmes à ma mort. » (IV, 5, v. 1555-1558). Ténésis étant la fille de Bélus, frère de Sémiramis, cette jeune fille est la nièce de la reine. Mais le vœu le plus cher de Sémiramis est d'exercer sa vengeance sur sa rivale en amour, même si elle doit mourir pour cela. De plus, Sémiramis est convaincue que Ninias compatira au trépas de la reine.

À la fin de la tragédie, la passion de Sémiramis devient plus extravagante. Quand les soldats de la reine l'ont trahie et que Bélus a condamné à mort sa sœur pour la punir d'avoir assassiné Ninus, le roi précédent, Ninias vient sauver la vie de sa mère. Cependant, Sémiramis s'écrie à l'égard de son propre fils ainsi :

Juge si je puis voir, sans un excès de joie,
Les douloureux transports où ton âme est en proie.
Regarde en quel état un déplorable amour
Réduit l'infortunée à qui tu dois le jour.
Prive-moi de celui qu'à regret je respire :
Ne t'en tiens point au soin de me ravir l'empire ;
Arrache-moi du moins aux horribles transports
Qui s'emparent de moi malgré tous mes efforts.

(P. J. Crébillon, *Sémiramis*, V, 3, v. 1631-1638).

Sémiramis, ne parvenant pas à s'évader de cette flamme sinon par le trépas, exige de

¹ Chez Crébillon, il y a des scènes où l'entourage cherche à apaiser la passion de leurs maîtres. Dans *Le Triumvirat*, après que Léna a tué Cicéron, Octave qui aime Tullie, fille de l'orateur, désire fortement revoir son amante pour l'apaiser. Mais Mécène, le confident d'Octave, lui conseille de renoncer à sa passion pour elle (P. J. Crébillon, *Le Triumvirat*, V, 2, v. 1621-1624). Dans *Idoménée*, malgré la catastrophe de la Crète qu'Idoménée a provoquée à cause de la non-observation de sa promesse à Neptune, le roi est tourmenté de passion et il ne pense qu'à Érixène, fille de Mérion. Sophronyme calme donc sa flamme (P. J. Crébillon, *Idoménée*, I, 2, v. 209-210 ; II, 3, v. 435-436 et 447-476 ; III, 7, v. 911-913). De même, dans *Rhadamisthe et Zénobie*, comme celle-ci, qui croit que son époux est mort, est éprise d'Arsame, frère de son mari, Phénice la blâme d'éprouver cette passion adultère (P. J. Crébillon, *Rhadamisthe et Zénobie*, I, 1, v. 155-158).

son fils Ninias qu'il lui donne la mort pour mettre fin à sa passion folle. Ninias, témoin du sentiment violent de Sémiramis, répond à sa mère qu'il se prépare à se sacrifier pour elle et l'implore simultanément de lui rendre Ténésis qu'elle lui a enlevée pour prendre sa revanche (V, 3, v. 1655-1660). À cette demande sincère de son fils, la jalousie de Sémiramis atteint son paroxysme : « Je vais sans différer contenter votre envie, / Vous rendre Ténésis, mais ce sera sans vie. » (v. 1667-1668). Elle s'oublie parfaitement à cause de l'amour anormal. Et quand elle a deviné sa fin, elle lui jette cette parole pleine de ressentiment : « Cruel ! un seul regret vient accroître mes peines : / C'est de ne pouvoir pas, au gré de ma fureur, / Immoler à tes yeux l'objet de ton ardeur. » (v. 1684-1686). Son amour n'est pas celui d'une mère pour son fils, mais une passion amoureuse saisie de délire et de folie. Ninias lui-même ne peut s'empêcher de se lamenter sur cette image invraisemblable que lui offre sa mère :

Ô ciel ! vit-on jamais dans le cœur d'une mère
D'aussi coupables feux éclater sans mystère ?
Dieux, qui l'aviez prévu, fallait-il en son flanc
Permettre que Ninus me formât de son sang ?
Que vous humiliez l'orgueil de ma naissance !

(V, 3, v. 1687-1691).

Enfin, elle se tue sans avoir été payée de son ardeur. Cette pièce met en scène une mère qui aime son propre fils non pas d'amour maternel mais d'amour passionnel, et le maintient, même après avoir appris leur véritable relation mère-fils. Au reste, Sémiramis ne pense qu'à conquérir l'amour de Ninias du début de la pièce jusqu'à sa fin, ainsi n'a-t-elle pas le temps de se repentir d'avoir assassiné Ninus. Sur ce point, Voltaire avait déjà relevé en 1743 en nommant Atrée aussi : « il [Crébillon] a fait paraître Sémiramis amoureuse de son fils, sans donner seulement un remords à Sémiramis ni à Atrée¹ ». De plus, un an après la représentation de sa *Sémiramis*, Voltaire répète à propos de celle de son adversaire : « Et pourquoi l'a-t-il [le public] condamnée unanimement ? C'est que l'amour d'une mère pour son fils, cet amour qui brava les remords est révoltant, odieux². » Pour notre poète, la pièce tragique consiste à décrire le remords de ceux qui ont commis une faute³. C'est la condition indispensable

¹ Lettre à Dumesnil, 4 juillet 1743, *GC*, t. II, p. 730 [n° 1699 (D2783)].

² Lettre à Frédéric II, vers le 25 avril 1749, *GC*, t. III, p. 44 [n° 2435 (D3914)].

³ Dans *Don Pèdre* de Voltaire, quand Transtamare a tué son frère, du Guesclin le blâme ironiquement ainsi de cet assassinat : « Puisse Dieu, par pitié pour vos tristes sujets, / Vous donner des remords égaux

à ce genre. Ainsi, en étant animé par l'esprit de compétition avec Crébillon, Voltaire a composé *Sémiramis* afin de la changer en tragédie telle qu'il l'imaginait¹.

Le sujet de la *Sémiramis* de Gilbert avait pour thème la vengeance de la reine sur Ninus, et la tragédie s'achève par l'accomplissement de sa revanche. La pièce de Mme de Gomez dépeint le processus qui aboutit au mariage de Sémiramis avec Ninus et a une fin heureuse. Comme l'histoire de ces deux tragédies est différente de celle de la pièce de Voltaire, nous ne pouvons pas les comparer, mais cela ne nous empêche d'affirmer qu'elles mettent toutes deux en scène des intrigues galantes compliquées. Dans la tragédie de Desfontaines, l'héroïne assyrienne assassine Ninus pour se marier avec Mélistrate. Cependant, dès qu'elle apprend que celui-ci est son propre fils, elle se suicide et la pièce prend fin, tandis que chez Voltaire après la révélation du lien mère-fils, la scène du remords de la reine se poursuit. Au reste, sa pièce déroule entre la mère et le fils une scène émouvante qui inspire crainte et pitié au cœur du public. À propos de la *Sémiramis* de Crébillon, comme Voltaire l'avait déjà relevé, le thème de la pièce de son rival était la passion folle de la mère qui continue à affectionner son propre fils, même après avoir appris leur véritable lien. Si nous tenons compte des actions de la *Sémiramis* de Gilbert, de Mme de Gomez, de Desfontaines et de Crébillon que nous avons examinées, nous pouvons constater combien notre auteur attachait de l'importance au sentiment du repentir en excluant l'émotion amoureuse du cœur de la reine babylonienne.

à vos forfaits ! / Puissiez-vous expirer le sang de votre frère ! / Mais puisque vous réglez, mon cœur en désespère. » (*Don Pèdre*, OC, t. 52, V, 4, v. 177-180 ; nous soulignons).

¹ À propos de la passion délirante de Sémiramis pour son fils chez Crébillon, en citant les paroles de la reine J.-P. Groperrin exprime son idée sous un angle différent : « dans *Sémiramis* les inégalités du style touchent des vers où s'exprime, au mépris de la bienséance, l'égaré complaisant d'une reine chez qui la révélation de l'identité du guerrier qu'elle aime ne diminue guère les fureurs, ou du moins ne les infléchit qu'en pulsions destructrices notablement équivoques : Viens toi-même chercher dans mon malheureux flanc / Les traces de Ninus et le sceau de ton sang. [P. J. Crébillon, IV, 3, v. 1434-1435] // Je fais ce que je puis pour exciter ta main / À me plonger, Barbare, un poignard dans le sein. [V, 3, 1677-1678] ¶ Pour le coup, ce n'est pas tant la posture d'opéra qui frappe dans cette Sémiramis ("Embrassons ce Palais par mes soins élevés" [IV, 6, v. 1554]) mais l'effet dissolvant de l'invention sur la dignité du caractère tragique, phénomène d'autant plus sensible que Crébillon prête à sa reine la même passion du trône que la Cléopâtre de *Rodogune* et des pulsions plus scabreuses que chez Racine. » P. J. Crébillon, *op. cit.*, p. 215-216.

2. Le vrai rôle du regret dans les tragédies voltairiennes

Voltaire a proposé deux dénouements différents dans *Adélaïde du Guesclin* et *Sémiramis* : après que Vendôme a été tourmenté par le remords, il vit en gardant ce sentiment ; Sémiramis, qui éprouvait continuellement du regret à l'égard du régicide et voulait être punie, a été frappée par son propre fils. Ces deux manières d'expier leur crime sont les formes les plus typiques des coupables non seulement dans le genre tragique mais aussi dans notre réalité. Cependant, ce qui est très important chez notre auteur, c'est qu'il considérait qu'il était important de continuer à vivre en payant ses erreurs pour contribuer à la vie en société. Pour Voltaire, c'était justement le vrai rôle du remords que de conduire les criminels à se régénérer. Ainsi, en faisant grand cas des relations entre la souffrance du regret et la régénération, il a dépeint des héros, qui incarnent l'importance de son idée, dans presque toutes ses pièces. De plus, chez notre auteur il y a deux types de personnages : l'un a rapport à sa passion pour une femme ; l'autre à une intolérance religieuse. Nous allons examiner l'opinion voltairienne à travers les paroles de ses personnages. Dans notre dernier chapitre aussi, nous traiterons encore une fois ce problème avec les idées de Voltaire lui-même, mais ici nous le résoudrons dans ses tragédies seules.

1) Le souverain et sa passion

La régénération du souverain, qui provient du remords à l'égard de sa passion ardente, fait le premier objet de notre recherche. Dans *Hérode et Mariamne*, après que le roi apprend la mort de la reine, bien qu'il soit tourmenté par le regret, son aspect de la régénération n'est pas représenté. Avant tout, même s'il éprouvait le remords violent, si nous tenons compte du fait historique, vingt ans après l'exécution de la reine, non seulement Hérode a assassiné Alexandre et Aristobule, les deux enfants nés entre lui et Mariamne, mais aussi il a ordonné le « massacre des Innocents ». Il est donc difficile de concilier en réalité le regret du roi et sa régénération. Voltaire savait, bien sûr, ce fait odieux à propos d'Hérode¹. Cependant, notre auteur donne quand même la

¹ Voltaire raconte l'affaire historique d'Hérode : « C'est ce même Hérode que saint Matthieu dit avoir fait égorger tous les petits enfants des environs de Bethléem, sur ce qu'il apprit qu'il était né un *roi des Juifs* dans ce village, et que trois mages, conduits par une étoile, étaient venus lui offrir des présents. » (*Essai sur les mœurs*, t. I, éd. R. Pomeau, Paris, Classiques Garnier, 1990 [1963], « Introduction – sect. XLII », p. 149-150).

possibilité de se régénérer au roi de la Palestine dans cette tragédie. Cette attente n'est pas indiquée directement par les paroles d'Hérode, mais par celles de Mariamne. Autrement dit, tout en sachant la vérité historique sur l'impossibilité de la régénération du roi, Voltaire a tâché de lier son remords à sa régénération par les jugements de la reine à propos de son mari. Si l'on accepte de laisser de côté la vérité du fait historique, dans une telle attitude, nous pouvons déjà trouver la conception de Voltaire du devoir du criminel saisi de repentir. Ainsi nous allons constater ce fait dans *Hérode et Mariamne*. Aussitôt après qu'Hérode a condamné sa femme à mort (*Hérode et Mariamne*, OC, t. 3C, IV, 225-228), Varus, préteur romain et gouverneur de Syrie, annonce à la reine ainsi : « Je cours à ce tyran, qu'en vain vous respectez, / Je revole au combat, et mon bras... » (V, 2, v. 57-58 ; nous soulignons). Varus, qui aime Mariamne, pense à assassiner Hérode pour sauver sa vie des mains sanguinaires. Toutefois, ce qui est important dans ces paroles du préteur romain, c'est que des phrases comme « ce tyran, qu'en vain vous respectez » indiquent que malgré qu'elle soit exécutée par l'ordre injuste de son mari, elle continue à le vénérer. Certes pour Varus, ce respect est vain et absurde, mais pour Mariamne, Hérode est un homme digne de sa vénération. Aussi, dit-elle au gouverneur de Syrie : « Arrêtez. / Je déteste un triomphe, à mes yeux si coupable. / Seigneur, le sang d'Hérode est pour moi respectable. » (v. 58-60 ; nous soulignons). Dans le cœur de Mariamne, il n'y a ni haine ni ressentiments contre Hérode. Elle veut qu'il vive dorénavant aussi à sa place. Cependant, en dépit de la réponse négative de Mariamne, Varus s'obstine à tuer Hérode en faveur de la reine (v. 64-65), mais elle se confie encore une fois : « Les siens [les jours d'Hérode] me sont sacrés. » (v. 66). Dans un tel sentiment de Mariamne, nous pouvons trouver la première clef de l'idée de Voltaire sur les relations entre le remords du coupable et la régénération. Et à la fin de la tragédie, notre auteur laisse la reine exprimer clairement son opinion. Après qu'elle a été exécutée, Nabal, ancien officier des rois asomonéens et témoin de l'exécution de la reine, rapporte les paroles de la reine à son maître :

Cruel a-t-elle dit, et malheureux époux !
 Mariamne, en mourant, ne pleure que sur vous.
 Puissiez-vous par ma mort finir vos injustices !
Vivez, régnés heureux sous de meilleurs auspices ;
Voyez d'un œil plus doux mes peuples et mes fils ;
Aimez-les : je mourrai trop contente à ce prix.

(V, 7, v. 189-194 ; nous soulignons).

Loin d'avoir du ressentiment contre son mari aussi féroce qu'injuste, Mariamne compatit avec le roi. Car elle comprend suffisamment qu'Hérode, qui est à l'origine né comme un homme bon, est malheureusement devenu la proie facile pour des intrigants et qu'il est tombé dans le vice sous leur influence. Aux yeux de Mariamne, il n'y a pas de crime chez Hérode et celui-ci est justement un homme pitoyable. Avant tout, en ayant confiance en la nature humaine de son mari, elle escompte que non seulement il se repentira de son crime, mais aussi qu'il se régénérera pour rendre ses enfants et les Palestiniens radieux. C'est pourquoi elle veut fortement qu'il continue à vivre après sa mort aussi comme le père tendre et le roi miséricordieux. Ces paroles de Mariamne nous permettent de saisir l'idée voltairienne sur le lien entre le crime et la punition, c'est-à-dire, celui entre le remords et la régénération.

À propos de cette scène où un personnage raconte la situation de l'exécution de Mariamne à Hérode, les trois auteurs français Hardy, Tristan L'Hermite et l'abbé Nadal aussi l'insèrent respectivement dans leur tragédie. Chez Hardy, le messager rapporte ainsi les propos de la reine au roi :

À vous, qu'elle conjure avoir soin d'une enfance,
Prendre de ses deux fils le souci paternel,
Commandez d'oublier opprobre maternel,
Commandez d'enfermer dedans la sépulture
Le souvenir du tort inique qu'elle endure.

(A. Hardy, *Mariamne*, V, 1, v. 1550-1554).

Dans cette tragédie, Mariamne implore Hérode d'accomplir convenablement son rôle de père dans la perspective de l'avenir de leurs enfants, mais en même temps elle veut effacer son propre mauvais souvenir. Ainsi, il semble que cette tragédie représente la demande personnelle d'elle-même plus fortement que le repentir qui conduit Hérode à se régénérer pour ses enfants. En revanche, en utilisant le mot du « regret », Tristan L'Hermite développe (mieux que Hardy) le sentiment de Mariamne à l'égard d'Hérode. Narbal, gentilhomme, le communique au roi cruel :

Elle prit à témoin les ordres Angéliques
Qu'elle n'avait point fait de ces lâches pratiques,
S'assura que le Ciel viendrait vous inspirer,
Qu'un regret de sa mort vous ferait soupirer,
Et que vous montreriez encor quelque tendresse
Aux jeunes Orphelins d'une grande Princesse,
Qui dans le mauvais sort sut constamment souffrir,
Qui vécut sans reproche, et sut fort bien mourir.

(Tristan L’Hermite, *La Marianne*, V, 2, v. 1539-1546 ; nous soulignons).

En avançant son innocence Mariamne prévoit qu’il éprouvera le remords après son exécution. Cependant, ici il semble qu’Hérode regrette l’amour perdu plutôt que le crime qu’il a commis. Et même s’il est tourmenté par le regret, finalement cette reine, comme celle de Hardy, souhaite seulement que la régénération conduise son mari à prendre soin de leurs fils¹. Bien sûr, il est tout à fait naturel que la mère s’inquiète pour ses propres enfants, mais Mariamne de Tristan L’Hermite ne joint la compensation d’Hérode qu’au rôle du père, tandis que celle de Voltaire la lie non seulement au devoir du père mais aussi à celui du roi². Enfin, la tragédie de l’abbé Nadal fait rapporter la mort de sa mère par Alexandre, fils né entre Hérode et Mariamne : « la vie / Dans ce même Palais lui vient d’être ravie / Tans qu’à l’échafaud qu’on venait d’élever / Tout un peuple éperdu l’attend [Hérode] pour la sauver. » (Abbé Nadal, *Mariamne*, V, 9, v. 1385-1388). Dans ce rapport d’Alexandre, il n’y a pas les paroles de Mariamne qui indiquent ses sentiments³. De plus, ce fils recommande à son père de punir les intrigants (v. 1394 et 1396-1397). Ainsi, si nous tenons compte des exposés des rapporteurs sur la mort de la reine chez Hardy, Tristan L’Hermite et l’abbé Nadal, nous pouvons découvrir déjà la pousse de l’idée de Voltaire sur les relations entre le regret et la compensation dans *Hérode et Marianne*. C’est-à-dire que le devoir du coupable consiste dans la régénération et la contribution au bonheur des gens.

Ensuite, nous allons examiner les paroles des personnages repentants dans les deux tragédies qu’il a composées après les années 1750. Car son idée sur le devoir des criminels se concentre sur ces dernières pièces. Dans la section suivante aussi, nous les

¹ Du reste, de même que Mariamne de Hardy, celle de Tristan L’Hermite aussi souligne son innocence sur l’échafaud. Narbal rapporte les paroles de la reine à Hérode : « Elle joignit les mains, leva les yeux en haut, / Conjurant à genoux la divine Puissance / De rendre manifeste à tous son innocence, / Et que jamais aux siens il ne fût reproché / Des forfaits dont son cœur ne fut jamais taché; / Protesta que c’était par une calomnie / Qu’on la voyait traitée avec ignominie » (Tristan L’Hermite, *La Marianne*, V, 2, v. 1530-1536).

² Voltaire mentionne le mérite d’Hérode en citant Josèphe, historien : « celui [le temple] qu’Hérode fit bâtir depuis fut une vraie forteresse. Il fut obligé, comme nous l’apprend Josèphe, de démolir le temple de Néhémie, qu’il appelle le temple d’Aggée. Hérode combla une partie du précipice au bas de la montagne Moria, pour faire une plate-forme appuyée d’un très gros mur sur lequel le temple fut élevé. Près de cet édifice était la tour Antonia, qu’il fortifia encore, de sorte que ce temple était une vraie citadelle. » (*Essai sur les mœurs*, t. I, « Introduction – sect. XXXIV », p. 122).

³ Après qu’Hérode a ordonné aux gardes d’enfermer Mariamne dans son appartement pour la punir, elle prononce ainsi à son époux comme ses dernières paroles de sa vie : « De ton aspect du moins la mort va m’affranchir. / Adieu. Garde-toi bien de te laisser fléchir. » (Abbé Nadal, *Mariamne*, V, 5, v. 1331-1332).

regarderons, mais ici nous voulons traiter *L'Orphelin de la Chine* de 1755 et *Le Triumvirat* de 1764. Dans la première tragédie, Gengis Khan, empereur tartare, ordonne sévèrement à Zamti et Idamé, son épouse, de lui livrer l'orphelin de l'empire chinois : en réalité, bien que ce couple le cachât en secret, Zamti, qui est fidèle à l'ex-empereur de la Chine et continue à respecter le testament de son maître, décide de remettre leur propre fils entre les mains de Gengis Khan à la place de l'orphelin (*L'Orphelin de la Chine*, OC, t. 45A, I, 2 et 6-7 : II, 1-2) ; ainsi Idamé, qui a su le projet de Zamti, le blâme sévèrement de son inhumanité et n'accepte jamais cette proposition cruelle pour défendre son enfant (II, 3) ; mais malgré l'opposition d'Idamé, son époux persiste dans sa résolution et livre leur fils au subordonné de l'empereur tartare (II, 4) ; de là, elle se rend auprès de Gengis Khan, son ex-amant, et elle l'implore directement de sauver cet enfant (III, 2) ; en même temps, Zamti, qui a été beaucoup impressionné par l'aspect désespéré de sa femme, déclare à l'empereur que l'enfant qu'il vient de lui remettre est son propre fils, en lui demandant de le punir de son crime (III, 3). En revanche, dans le cœur de cet empereur tartare qui a retrouvé Idamé après une longue séparation, l'amour pour elle flambe encore une fois : il exige donc de Zamti et de Idamé qu'ils se séparent, mais ce couple, qui prend la ferme résolution de mourir ensemble, ne se soumet jamais à n'importe quelle menace (III, 5 : IV, 2 et 4-6 : V, 4-5). Et après que Gengis Khan a assisté à l'aspect désespéré d'Idamé comme mère et constaté son amour ferme comme femme pour Zamti, cet empereur tartare leur dit :

Vous me rendiez justice, et je vais vous la rendre.
 À peine dans ces lieux je crois ce que j'ai vu.
 Tous deux je vous admire, et vous m'avez vaincu.
 Je rougis sur le trône où m'a mis la victoire,
 D'être au-dessous de vous au milieu de ma gloire.
 (V, 6, v. 272-276).

Le comportement admirable de ce couple a inspiré la honte au cœur de Gengis Khan. Ce sentiment honteux s'est uni au remords chez lui. Celui-ci continue : « Jouissez de l'honneur d'avoir pu me changer. / Je viens vous réunir ; je viens vous protéger. / Veillez, heureux époux, sur l'innocente vie / De l'enfant de vos rois, que ma main vous confie. » (V, 6, v. 281-284 ; nous soulignons). En louant et remerciant ces deux personnes qui lui ont fait redécouvrir l'humanité, Gengis Khan leur rend l'orphelin de

la Chine. De plus, l'empereur leur donne sa parole : « Croyez qu'à cet enfant heureux dans sa misère, / Ainsi qu'à votre fils, je tiendrai lieu de père. / Vous verrez si l'on peut se fier à ma foi. / Je fus un conquérant, vous m'avez fait un roi. » (v. 287-290 ; nous soulignons). Il a décidé de régner sur son empire comme un vrai roi qui doit à l'origine avoir objectif de faire grand cas de la justice et de rendre son public heureux. Mais, enfin il fait à Zamti une demande : « Soyez ici des lois l'interprète suprême ; / Rendez leur ministère aussi saint que vous-même ; / Enseignez la raison, la justice, et les mœurs. / Que les peuples vaincus gouvernent les vainqueurs. » (v. 291-294 ; nous soulignons). En écoutant les conseils des gens sages, Gengis Khan veut devenir plus juste pour son règne futur. Dans une telle attitude, nous pouvons découvrir l'idée de Voltaire sur le devoir des coupables repentants.

De même, notre auteur fait prononcer la même opinion par un personnage principal dans *Le Triumvirat* de 1764. Cette tragédie dépeint le regret et la régénération d'Octave. Celui-ci éprouve une grande passion pour Julie, fille de Lucius César, malgré qu'elle et le jeune Pompée s'aiment depuis longtemps : ainsi, Octave enlève Julie pour déchirer les rapports de ces deux amoureux (*Le Triumvirat*, M, t. 6, I, 2) ; bien qu'elle soit heureusement sauvée grâce aux efforts de son père (I, 5), le jeune Pompée apprend le rapt de son amante et jure de se venger de cette insulte d'Octave (III, 1-2 : IV, 3) : au bout du compte, l'amant de Julie échoue dans le meurtre du triumvir et est remis entre les mains de son rival d'amour pour être puni comme rebelle (V, 5). Cependant, après qu'Octave a découvert l'amour sincère entre jeune Pompée et Julie qui souhaitent être ensemble exécutés, le remords saisit le cœur du triumvir. Ce dernier dit au jeune révolté : « Si je n'étais que juge, il irait à la mort ; / Je suis fils de César, j'ai son exemple à suivre ; / C'est à moi d'en donner... Je pardonne ; il doit vivre. / Antoine, imitez-moi » (V, 5, v. 1323-1326). En se rappelant le gouvernement de César, Octave en arrive à apprendre l'importance de la grâce¹. En même temps, il conseille à Antoine de respecter cette idée. Et Octave raisonne encore une fois son camarade qui n'est pas content de son jugement indulgent :

¹ Dans *Cinna* de Corneille, Livie, femme d'Octave, lui émet son opinion sur la punition de Cinna qui a tramé une conjuration contre l'empereur : « Après avoir en vain puni leur insolence, / Essayez sur Cinna ce que peut la clémence, / Faites son châtement de sa confusion, / Cherchez le plus utile en cette occasion. / Sa peine peut aigrir une ville animée, / Son pardon peut servir à votre Renommée, / Et ceux que vos rigueurs ne font qu'effaroucher / Peut-être à vos bontés se laisseront toucher. » (P. Corneille, t. I, *Cinna*, IV, 3, v. 1209-1216).

Non, je veux vous apprendre à vaincre la vengeance :
L'amour est plus terrible, a plus de violence ;
À mon âge peut-être, il devait m'emporter ;
Il me combat encore, et je veux le dompter.
Commençons l'un et l'autre un empire plus juste.
Que l'on oublie Octave, et qu'on chérisse Auguste.

(V, 5, v. 1333-1338 ; nous soulignons).

Octave aime Julie encore, aussi reconnaît-il bien qu'il est difficile de contenir sa passion. Toutefois, il décide de chercher à la vaincre lui-même et à vivre comme un souverain juste pour le bonheur des Romains. Son image se superpose justement à celle de Vendôme d'*Adélaïde*. Enfin, en pardonnant non seulement à Fulvie, qui a été trahie par Antoine et qui a entrepris de l'assassiner, mais aussi à ses complices, Octave déclare sa volonté à son camarade : « Pardonnons à Fulvie, à ces malheureux restes / Des proscrits échappés à nos ordres funestes ; / Par les cris des humains laissons-nous désarmer ; / Et puisse Rome un jour apprendre à nous aimer ! » (V, 5, v. 1341-1344). Pour Octave aussi, la réparation de son crime consiste à contribuer au bien de son pays¹.

¹ À la fin du *Siège de Calais* que Belloy a composé en 1765, Édouard III, roi d'Angleterre, exprime son idée à Saint-Pierre, marie de Calais, qui s'est révolté contre le roi : « Par tant de traits mon âme est pénétrée ! / Quel bandeau tombe enfin de ma vue égarée ! / De combien de héros je suis environné ! / Par combien de vertus je me sens condamné ! / Ma fière ambition m'allait conduire au crime. / Gloire, idole des rois, le peuple est ta victime. / Ah ! je veux me punir. Je le veux. Je le dois... / Ô ciel ! quel sacrifice il faut faire à Valois !... / Mais n'importe... Vivez, ô généreux courages... » ; « Lorsque sur les Français je prétendis régner, / Je cherchais leur amour que j'espérais gagner ; / Mais il faudrait les vaincre en tyran sanguinaire : / S'il n'est un don des cœurs, le sceptre peut-il plaire ? / Je renonce à leur trône. » Après que Saint-Pierre a écouté une telle manifestation sincère d'Édouard III, il lui répond ainsi : « Seigneur, par vos vertus attendez des Français / Respecte, estime, amour... et non de tels regrets. / Daignez, en ce moment, recevoir notre hommage. / L'honneur d'un beau trépas a flatté mon courage ; / Mais je vais vous devoir le bien de mon pays : / Ma vie est un présent qui m'est doux à ce prix. » Enfin, Aliénor aussi, qui est la fille du comte de Vienne et qui assistait à l'échange entre Édouard III et Saint-Pierre, émet son avis au roi anglais : « Grand prince, avec mon roi que de nœuds vous rassemblent ! / Le ciel fit pour s'aimer les cœurs qui se ressemblent. / Ah ! l'Europe, tous deux, faites chérir ses lois ; / Que, par vous, des vertus cette mère féconde / Soit la reine des rois, et l'oracle du monde. » D. de Belloy, *Le Siège de Calais*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. II, éd. J. Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, V, 7, v. 1679-1687 et 1697-1701 [Édouard III] ; v. 1705-1710 [Saint-Pierre] ; v. 1711-1716 [Aliénor]. À propos de cette pièce, Voltaire s'exprime en citant Beaumont, avocat et défenseur de la famille Calas : « Je souhaite que la pièce de M. de Belloy soit aussi pathétique que le mémoire de M. de Beaumont. Ce serait bien là le cas de crier, l'auteur ! l'auteur ! Pour moi, si j'étais à l'audace quand on jugera les Calas ! je crierais, Beaumont ! Beaumont ! » Lettre à Damilaville, 27 février 1765, *GC*, t. VII, p. 1060 [n° 8735 (D12420)]. Mais un mois après, notre auteur mentionne encore une fois la même tragédie de Belloy : « Je viens de lire *Le Siège de Calais* ; l'auteur est mon ami ; je suis bien aise du succès inouï de son ouvrage, c'est au temps à le confirmer. » Lettre à Damilaville, 27 mars 1765, *GC*, t. VII, p. 1116 [n° 8804 (D12508)].

2) Le monarque et l'intolérance

Nous venons de constater que *L'Orphelin de la Chine* de 1755 et *Le Triumvirat* de 1764 dépeignaient les tyrans qui ont regretté leur folle passion et annulé finalement leur ordre cruel. Cependant, dans *Les Guèbres* de 1768 et *Les Lois de Minos* de 1773, la cause du remords des souverains changes. Bien que les personnages de ces deux tragédies ne commettent pas directement le crime eux-mêmes, ils éprouvent enfin le remords à l'égard de leur attitude qui laissait passer les comportements sanguinaires des clergés et ne pouvait pas tendre une main secourable aux persécutés innocents. En comparaison de *L'Orphelin de la Chine* et du *Triumvirat*, il n'y a effectivement pas l'aspect des monarques accablés par le regret violent dans *Les Guèbres* et *Les Lois de Minos*. Dans ces deux tragédies, après que les personnages ont ressenti l'intolérance des prêtres infâmes, ceux-là prendront la ferme résolution d'améliorer leur pays par la justice. Le patriarche de Ferney manifeste clairement le but des *Guèbres* et des *Lois de Minos* : « Il [Voltaire] a seulement voulu employer un faible talent à inspirer autant qu'il est en lui, le respect pour les lois, la charité universelle, l'humanité, l'indulgence, la tolérance » ; « Le but de cette tragédie est de prouver qu'il faut abolir une loi, quand elle est injuste. » (*Les Guèbres*, « Discours historique et critique », *OC*, t. 66, p. 501 : *Les Lois de Minos*, « Note g », *OC*, t. 73, p. 168). Voltaire a composé ces deux pièces pour qu'on respecte l'esprit de la tolérance et considère celui de l'intolérance comme abominable. C'est pourquoi *Les Guèbres* et *Les Lois de Minos* mettent les actions infâmes des prêtres au premier plan. Toutefois, nous allons les regarder sous un autre aspect. C'est-à-dire que nous ne limitons pas le but des tragédies à l'attaque de l'intolérance et que nous voulons sonder l'idée de Voltaire sur l'importance des relations entre la faute et la compensation à travers les paroles des monarques, personnages de ces deux pièces. Alors, nous commençons par étudier *Les Guèbres*.

Dans cette pièce, Iradan et Césène, deux frères, entrent en scène : ils retrouvent par bonheur chaque enfant, Arzémon et Arzame qui étaient considérés comme morts (*Les Guèbres*, *OC*, t. 66, IV, 6), mais les prêtres affamés de sang projettent de les exécuter sous l'inculpation d'impiété (IV, 6). Ainsi, Césène et Arzémon, son neveu, prennent la résolution d'avertir en personne l'empereur de l'injustice des clergés (V, 2). Cependant, après que ces deux dénonciateurs ont atteint leur but, ils assassinent le grand prêtre qui ordonnait à ses subalternes guèbres de les entourer et de les frapper

(V, 4). À cause de cet événement, Césène et Arzémon pensent que l'empereur ne leur pardonnera pas ce crime et ils se préparent donc à mourir ; de même, Iradan et Arzame, sa nièce, se préparent à être ensemble punis avec les deux auteurs (V, 5). Juste quand ils se résignaient ainsi à leur sort, l'empereur se montre sous leurs yeux. Ce souverain, qui connaissait déjà les comportements injustes des prêtres par rapport à Césène et Arzémon, leur confie : « Enfin, de la justice à mes sujets rendue, / Il est temps qu'en ces lieux la voix soit entendue. » (V, 5, v. 205-206). Il a reconnu les crimes abominables des pontifes qui piétinaient les gens aussi innocents que justes pendant longtemps. L'empereur continue : « Les persécutions / Ont mal servi ma gloire et font trop de rebelles. / Quand le prince est clément les sujets sont fidèles. / On m'a trompé longtemps » (V, 6, v. 244-247). Il croyait par méprise que les conduites des prêtres cruels étaient utiles au règne de son empire. Mais le résultat était exactement opposé. Puis, le monarque prononce un jugement à ces innocents : « Je vous pardonne à tous. C'est à vous de connaître / Si de l'humanité je me fais un devoir, / Et si j'aime l'État plutôt que mon pouvoir... » (v. 258-260 ; nous soulignons). Ils n'ont commis aucun crime, plutôt ils sont été les victimes du fanatisme. Dans le cœur de l'empereur, l'esprit de l'humanité s'unit au devoir du souverain. Et il proclame clairement :

Les Guèbres désormais pourront en liberté
Suivre un culte secret longtemps persécuté.
Si ce culte est le tien, sans doute il ne peut nuire :
Je dois le tolérer plutôt que le détruire.
Qu'ils jouissent en paix de leurs droits, de leurs biens,
Qu'ils adorent leur dieu ; mais sans blesser les miens :
Que chacun dans sa loi cherche en paix la lumière.
Mais la loi de l'État est toujours la première.
Je pense en citoyen, j'agis en empereur :
Je hais le fanatique et le persécuteur.

(V, 6, v. 271-280 ; nous soulignons).

Grâce à cette affaire, l'empereur s'aperçoit de son aveuglement et revient à la raison. Avant tout, après que Césène et Arzémon sont allés lui dénoncer l'injustice des clergés, Iradan parlait à Arzame : « Je respecte César ; mais souvent on l'abuse. » (V, 3, v. 105). Ce monarque est facilement manipulé par son entourage rusé, autrement dit, son esprit risque fréquemment de s'imprégner d'idées vicieuses. Il était de fait aveuglé. Toutefois, sa personnalité est à l'origine admirable. Dans un tel jugement d'Iradan, il semble qu'il y ait simultanément sa confiance en la nature humaine de l'empereur. Et non seulement

celui-ci n'a pas trahi l'attente d'Iradan, mais aussi il a pris la ferme résolution de respecter la justice pour le bonheur de son public.

À la fin, nous allons examiner *Les Lois de Minos*. Cette pièce aussi traite l'intolérance des infâmes. Teucer, roi de Crète, a continuellement un doute sur la loi crétoise qui ordonne de sacrifier chaque année des jeunes athéniens pour Minotaure et Jupiter¹. Cette fois-ci le roi doit remettre Astérie, une des victimes, sous les mains de Pharès qui est le pontife et s'obstine à respecter cette loi cruelle : Teucer décide de sauver la vie de cette victime et s'arrange pour qu'elle s'évade de Crète avec Datame, son amant et guerrier cydonien (*Les Lois de Minos*, OC, t. 73, II, 3). En revanche, celui-ci qui a pensé par mépris qu'il fût trompé par Teucer, blesse ce bienfaiteur et enlève Astérie : ces deux amoureux sont enfin arrêtés et en conséquence le pontife, qui a appris ce fait, projette de nouveau de sacrifier Astérie à Jupiter et condamne Datame à mort (III, 4-5). Cependant, après que Teucer a su par la bouche d'Azémon, guerrier de Cydonie, qu'Astérie était sa propre fille, considérée comme morte, pour la défendre le roi accourt sur le lieu des rites de l'immolation et la sauve des mains de Pharès sanguinaire : Astérie aussi apprend que ce bienfaiteur était son père et elle est très contente de cette vérité, mais en mêmes temps elle l'implore de secourir Datame (IV, 3). Ainsi, afin d'exaucer le vœu désespéré de sa fille, Teucer se rend à la prison où Datame est enfermé : ils tuent Pharès et blessent Mérione qui est un des archontes de Crète et qui obéit aveuglément à la loi atroce de son pays (V, 3). Et Teucer, qui a fini le combat sans encombre, dit d'abord à Astérie, Datame et Azémon :

Oui, tout change aujourd'hui.
Oui, je détruis en tout l'antique barbarie.
Commençons tous les trois une nouvelle vie.
Qu'Azémon soit témoin de vos nœuds éternels,
Ma main va les former à de nouveaux autels.
Soldats, livrez ce temple aux fureurs de la flamme.

(V, 4, v. 192-197).

¹ Voltaire met les relations entre Minos, roi de Crète, et les lois cruelles sur le tapis dans la note de cette pièce : « L'histoire ancienne, c'est-à-dire la fable, a dit depuis longtemps que ce grand législateur Minos, propre fils de Jupiter, et tant loué par le divin Platon avait institué des sacrifices de sang humain. ¶ Ce bon et sage législateur immolait tous les ans sept jeunes Athéniens » (*Les Lois de Minos*, « Note g », OC, t. 73, p. 168). De plus, notre auteur unit la sévérité de Minos à l'idée des gens d'alors sur l'autre monde : « Il est sûr que Minos était un législateur très sévère, puisqu'on supposa qu'après sa mort il jugeait les âmes des morts dans les enfers ; il est évident qu'alors la croyance d'une autre vie était généralement répandue dans une assez grande partie de l'Asie et de l'Europe. » (*Essai sur les mœurs*, t. I, « Introduction – sect. XXV », p. 90).

Le roi proclame qu'il abolit les mœurs sanguinaires de Crète qui immolaient impitoyablement les jeunes innocents sous prétexte des dieux. De même, Teucer a été blessé par Datame, mais il pardonne à ce guerrier cydonien et consent au mariage d'Astérie avec lui. Ensuite, Teucer déclare sa volonté à Mérione qui était le partisan de Pharès : « Vis, mais pour me servir, superbe Mérione. / Ton maître t'a vaincu, ton maître te pardonne. / La cabale et l'envie avaient pu t'éblouir ; / Et ton seul châtiment sera de m'obéir... » (V, 4, v. 205-208). Bien que Mérione sacrificât cruellement les innocents avec le pontife pendant longtemps, son maître excuse cet archonte de ses comportements inhumains et lui ordonne de vivre pour le bien des gens¹. Dans ces paroles de Teucer, il y a justement la pensée de Voltaire sur le lien entre la régénération et le coupable. Enfin, notre auteur fait ainsi proclamer au roi :

Honte du genre humain, sacrifices affreux,
 Périssent pour jamais votre indigne mémoire,
 Et qu'aucun moment n'en conserve l'histoire !...
Nobles, soyez soumis, et gardez vos honneurs...
Prêtres, et grands, et peuple, adoucissez vos mœurs.
 Servez Dieu désormais dans un plus digne temple.
Et que la Grèce instruite imite votre exemple.

(V, 4, v. 212-218).

Soit l'aristocrate, soit le clergé, soit le peuple, même s'ils commettaient le crime jusqu'ici, ils peuvent se régénérer en admettant leur faute et en éprouvant le remords.

¹ Dans *La Veuve du Malabar* de 1770 de Lemierre, le général français manifeste sa volonté au grand Bramine, sacrificateur fanatique, qui s'obstinait à immoler la veuve Lanassa : « Toi, dont le ciel confond les complots et les vœux, / J'ai su de ta fureur l'emportement honteux : / Ton crime était d'un lâche et n'a rien qui m'étonne ; / Mais Français, je l'oublie, et vainqueur, je pardonne ; / Je te laisse le jour, même après tes forfaits. / Soldats, que de ces lieux on l'éloigne à jamais. » À la fin, ce général dit à Lanassa, qui est son amante et qu'il a sauvée des mains sanguinaires du grand Bramine, et à l'autochtone d'une ville maritime sur la côte de Malabar : « Partage, après tout notre effroi, / Tant de reconnaissances entre ton frère [le jeune Bramine] et moi. / Vous, peuples, respirez sous de meilleurs auspices ; / Des faveurs de mon roi recevez pour prémices / L'entière extinction d'un usage inhumain. / L'entière extinction d'un usage inhumain. / Louis, pour l'abolir, s'est servi de ma main. / En se montrant sensible autant qu'il est né juste, / La splendeur de son règne en devient plus auguste. / D'autres chez les vaincus portent la cruauté, / L'orgueil, la violence ; et lui, l'humanité. » A.-M. Lemierre, *La Veuve du Malabar ou l'empire des coutumes*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. II, éd. J. Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, V, 6, v. 1417-1422 et 1433-1442. Quinad Lemierre a créé *Gullaume Telle* en 1766, Voltaire aussi composait *Les Scythes*, mais il s'exprime alors : « Je ne savais pas quand je dépêchai mes *Scythes*, que Le Mierre avait fait *Les Suisses* [*Gullaume Telle*]. Or *Les Suisses* et *Les Scythes*, c'est tout un. Il est impossible que Le Mierre et moi nous ne nous soyons pas rencontrés. Je ne veux point du tout passer pour être son copiste. En faisant présent de ma pièce aux comédiens je peux passer devant Le Mierre. Les comédiens peuvent dire que c'est une tragédie qui leur appartient en propre, et qu'ils sont en droit de donner les pièces qui sont à eux avant celles dont les auteurs partagent avec eux le profit. » Lettre au comte et à la comtesse d'Argental, 22 novembre 1766, GC, t. VIII, p. 734-735 [n° 9732 (D13685)].

Par cette tragédie, le patriarche de Ferney a tâché de communiquer une telle idée à tout le monde, non seulement pour abattre l'intolérance mais aussi pour améliorer toute la société¹.

Dans les tragédies que Voltaire a composées à partir des années 1750, le remords et la régénération des souverains ont souvent été décrits. Bien sûr, une telle tendance dramaturgique provient de l'influence de l'arrière-plan de l'époque, autrement dit, l'intention voltairienne consiste de prôner la tolérance et d'accuser les clergés d'intolérance pour sauver les victimes de fausses accusations. Cependant, ce qui est très important dans ces tragédies voltairiennes, c'est que après que les personnages criminels ont reconnu leur erreur, ils prennent la résolution de vivre pour le bonheur des gens en compensation de leur crime. De même, ceux aussi, qui jugent les coupables, leur ordonne de vivre en faveur de leur pays. Certes le genre tragique permet aux dramaturges de dépeindre le suicide des coupables accablés par le remords ou leur exécution comme dénouement de leur pièce. Plutôt, on peut dire qu'une telle fin ne serait jamais étrange dans la tragédie. Mais Voltaire ose insérer souvent le dénouement diamétralement contraire dans ses pièces. Dans cette attitude de notre auteur, il est possible de saisir son idée importante sur les relations entre le regret des criminels et leur devoir.

¹ Dans *Agathocle* qui a été représenté un an après la mort de Voltaire, le roi éponyme qui dominait tyranniquement Syracuse, tolère le culte de ce pays à la fin de cette tragédie : « Prêtresse de Cérès, allumez les flambeaux / Qui doivent éclairer des triomphes si beaux ; / Relevez vos autels, célébrez vos mystères / Que j'ai cru trop longtemps à mon pouvoir contraires. / Apprenez à ce peuple à remplir à la fois / Ce qu'il doit à ses dieux, ce qu'il doit à ses rois... » Après cette parole, Agathocle se confie à Ydase qui est le vieux guerrier au service de Carthage et qui est le père d'Ydace, femme captive du roi de Syracuse : « Toi, généreux guerrier, toi le père d'Ydace, / Puissest-tu voir ton sang renaître dans ma race !... / Sers de père à mon fils, rends-moi ton amitié ; / Pardonne au souverain qui t'avait oublié ; / Pardonne à ces grandeurs dont le ciel me délivre. / Le prince a disparu ; l'homme commence à vivre. » (Agathocle, OC, t. 80C, V, 3, v. 121-126 et 127-132).

CHAPITRE IV

L'éducation de la vertu

Voltaire a mis en scène dans ses pièces des personnages principaux qui sont accablés par un sentiment de culpabilité et de regret. Pour lui, ces deux sentiments étaient les éléments indispensables à la tragédie. Cependant, notre auteur attache définitivement plus d'importance au sentiment de repentir qu'à celui de culpabilité. Dans le chapitre précédent, nous avons examiné *Sémiramis* et *Adélaïde*, mais dans celle-ci la conscience du crime et le regret étaient simultanément peints, tandis que dans celle-là c'était le remords qui était dessiné dans tous ses tenants et aboutissants. Autrement dit, d'un côté, tout en commandant de donner à son frère la mort, les deux sentiments ont eu pour Vendôme d'heureuses conséquences ; d'un autre côté, à Sémiramis, qui avait déjà commis le forfait, rien n'a été donné sinon le déchirement d'un remords continuel. De plus, comme la femme coupable d'avoir tué son époux Ninus, elle perd finalement sa vie. Voltaire a souligné l'importance d'une réparation possible du crime en représentant la douleur de Sémiramis. Toutefois, ce que nous devons surtout remarquer, c'est que pour notre auteur la véritable expiation de la faute n'est pas tant de mourir comme Sémiramis, mais de continuer à vivre en éprouvant du remords. Car, le patriarche de Ferney a toujours pensé que le devoir de l'homme, qui a perpétré un crime, consiste à se régénérer pour rendre service à la société en faveur d'autrui. Alors, nous allons examiner cette assertion voltairienne dont nous ferons la conclusion de notre thèse. Cette recherche nous conduira à comprendre la définition de la tragédie de Voltaire, dramaturge et philosophe.

1. Le remords et la vertu

1) Les lois de Dieu et de la nature

Pour notre poète, le sentiment de repentir a une grande signification pour que le coupable se régénérer. Aussi, a-t-il continué à composer des tragédies durant toute sa vie afin d'inculquer au public les relations inséparables qui existent entre le remords et

la régénération. Mais comment Voltaire concevait-il la substance du remords ? Il semble qu'il la considérât comme un équivalent de la vertu. Sur ce point, I. Degauque explique :

[...] l'on attend qu'il [le méchant] succombe, à l'imitation de Gengis Khan ou d'Hérode, au pouvoir d'attraction de la vertu. Même le prophète Mahomet [...] avoue dans la scène finale être assailli de remords, en dépit de son triomphe. La peinture des déchirements psychologiques du méchant n'est donc pas, dans l'esprit de leur créature, une inconséquence blâmable, une faiblesse incompatible avec l'exercice d'un pouvoir tyrannique, mais le signe d'une conversion toujours possible. (I. Degauque, p. 394-395 ; nous soulignons).

Comme I. Degauque le remarque, chez Voltaire le but de la tragédie consiste à apprendre au public que l'incarnation du mal même peut se régénérer par la puissance du remords, un des éléments de la vertu¹. Cependant, ici un problème se pose. Qu'est-ce qu'était la vertu pour notre auteur ? Si nous examinons la pensée voltairienne sur ce point, la vertu s'unirait en définitive avec la nature de l'homme. Ainsi, pour saisir sa conception de la nature humaine, nous devons examiner la pensée voltairienne sur les relations entre le repentir et la vertu. Pour cela nous étudierons d'abord combien, chez notre auteur, le remords se rapporte à la vertu pour la régénération.

Dans *Artémire*, tragédie fragmentaire de 1720, après avoir été blessé par Philotas, Cassandre, roi de Macédoine, reconnaît sa propre faute qu'il affligeait injustement jusqu'ici Artémire, son épouse. Le roi macédonien se confie à la reine :

Tous les rois sont trompés. Séduit par l'imposture,
J'ai longtemps soupçonné la vertu la plus pure.
À présent, mais trop tard, mes yeux se sont ouverts ;
Je vous connais enfin, madame, et je vous perds.
([...])
Et je reçois le prix de mes forfaits.

(*Artémire*, OC, t. 1A, V, 10, v. 98-102).

Le cœur de Cassandre avait été dénaturé par Pallante, son favori, qui essayait

¹ Toutefois, dans le même passage, I. Degauque rapporte la critique des parodistes contre l'inutilité de Mahomet en citant la remarque de M. Delon : « Certes, on peut reconnaître chez Voltaire une séduction partagée par d'autres philosophes des Lumières, qui "attribuaient l'origine du mal historique aux despotes et aux imposteurs auxquels leur lucidité et leur art de manœuvrer les esprits donnaient un statut de philosophe inversé", mais la propension de ses méchants tels Mahomet ou Gengis Khan à parler sans rien décider ou à se morfondre paraît les avoir condamnés aux yeux des parodistes comme des personnages inutiles pour l'intrigue. » (I. Degauque, I. Degauque, p. 390). Voir M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières : 1770-1820*, Paris, PUF, 1988, p. 462.

continuellement d'assassiner le roi et la reine pour obtenir la royauté. De là, le mari d'Artémire oubliait l'existence de la vertu qu'il possédait autrefois dans son cœur. Mais il s'est enfin aperçu de son erreur. L'épouse de Cassandre, au vu du repentir de son époux, lui explique :

Ah ! seigneur, puisqu'enfin la vertu vous est chère,
Vivez, daignez jouir du jour qui vous éclaire.
Malgré vos cruautés, je suis encore à vous :
Vos remords vertueux m'ont rendu mon époux
Vivez pour effacer les crimes de Pallante ;
Vivez pour protéger une épouse innocente.

(V, 10, v. 103-108 ; nous soulignons).

Cette parole d'Artémire exprime l'essentiel de Voltaire. Il affirmait continuellement que le repentir était la vertu indispensable pour que l'homme rentrât dans le droit chemin. Dans *Sémiramis*, la reine rappelle à Assur, prince du sang de Bélus, que le remords est la seule vertu qui reste à un coupable :

Mais c'est le repentir qui doit les désarmer :
Croyez-moi ; les remords, à vos yeux méprisables,
Sont la seule vertu qui reste à des coupables.
Je vous parais timide et faible ; désormais
Connaissez la faiblesse, elle est dans les forfaits.
Cette crainte n'est pas honteuse au diadème ;
Elle convient aux rois, et surtout à vous-même.

(*Sémiramis*, OC, t. 30, II, 7, v. 386-392 ; nous soulignons).

Contrairement au mépris d'Assur à l'égard du remords qu'il assimile à de la faiblesse, Sémiramis reconnaît sa propre infirmité qui l'a conduite à assassiner son époux Ninus¹. Cependant, ce n'est jamais la fragilité du cœur, mais le sentiment de repentir que le coupable éprouve que Voltaire assimile à la vertu. Sur ce point, H. Lion fait mention des relations entre Sémiramis et la vertu : « Voltaire a su allier, chez Sémiramis, la vertu au crime. Il en a fait une figure originale par le bien comme par le mal, un caractère plus complexe, plus humain. » (H. Lion, p. 200). H. Lion aussi souligne la

¹ À propos de cette scène de ces deux personnages, I. Degauque dit qu'elle est le « contraste imaginé par Voltaire entre Sémiramis et Assur afin de rehausser l'humanité de la reine » (I. Degauque, p. 397). De plus, la même critique indique la signification de cette pièce en citant A. Karoui qui prête attention au caractère d'Assur : « “[...] le personnage d'Assur présente le double avantage par son caractère odieux de faire passer Sémiramis pour une femme perfectible moralement qui n'aurait ‘tâté’ du crime qu'en cédant partiellement à un démon intérieur, tentée qu'elle était par Assur, et ensuite de poursuivre un but conforme à son caractère. [...]” ¶ On retrouve donc ici l'importance accordée par Voltaire à la sensibilité comme instrument de conversion du spectateur : il fallait que la reine dise le déchirement de sa conscience pour témoigner de la force exercée par la vertu même sur les plus noirs des personnages. » (p. 398). Voir A. Karoui, *op. cit.*, p. 227.

complexité du personnage de la reine de Babylone qui a commis le régicide, dont la vertu réside dans le repentir réel qu'elle éprouve pour son forfait. Quinze ans plus tard, en composant *Olympie*, notre poète explique ainsi le repentir de Cassandre : « Ses remords sont plutôt d'une âme sensible, et née pour la vertu, que d'un criminel qui craint la vengeance céleste. » (*Olympie*, « Remarques », *OC*, t. 52, p. 360 ; nous soulignons). Dans le fait historique Cassandre est considéré comme un des auteurs du régicide qui a empoisonné son maître Alexandre le Grand. Voltaire, dans sa pièce, n'a pas retenu ce subordonné comme un empoisonneur du roi, mais il met en scène Cassandre toujours tourmenté par un remords violent, parce qu'il n'a pas pu sauver la vie de son maître. Le patriarche de Ferney souligne l'importance du sentiment de repentir qu'éprouve Cassandre qui provient de la vertu. Et dans cette tragédie, il fait dire à l'hiérophante : « Dieu fit du repentir la vertu des mortels. / Tel est l'ordre éternel à qui je m'abandonne / Que la terre est coupable, et que le ciel pardonne. » (*Olympie*, *OC*, t. 52, II, 2, v. 64-66 ; nous soulignons). Voltaire souligne la relation inséparable qui existe non seulement entre le sentiment de repentir et l'âme vertueuse, mais aussi entre le criminel et la grâce de Dieu. Car le Ciel pardonne son crime au coupable accablé de remords qui manifeste chez lui la marque de la vertu.

2) La vertu et la bienséance

En examinant les paroles des personnages principaux, nous avons compris la façon dont Voltaire reliait le repentir à la vertu. Mais comment considérait-il effectivement la vertu elle-même ? La solution nous est donnée dans ses tragédies. Dans *Alzire*, après que Gusman, gouverneur du Pérou et amant de l'héroïne éponyme, a été frappé par Zamore qui aime la même femme, le moribond s'aperçoit de l'injustice qu'il commettait vis-à-vis d'Alzire jusqu'ici. Gusman dit à son amante : « Alzire n'a vécu que trop infortunée, / Et par mes cruautés, et par mon hyménée. » (*Alzire*, *OC*, t. 14, V, 7, v. 239-240). Le gouverneur est saisi de repentir. Ensuite, ce sentiment lui inspire l'esprit du pardon. Il exprime son idée à Alvarès, son père, et à son meurtrier : « Aux clartés des chrétiens si son âme est ouverte, / Zamore est votre fils, et répare ma perte. » (v. 247-248). Gusman pardonne à Zamore de l'avoir frappé et lui ordonne d'expier sa faute comme fils adoptif d'Alvarès au lieu de lui-même mourant. À ce pardon du gouverneur du Pérou, le coupable a le cœur rempli d'émotion : « Je demeure

immobile, égaré, confondu ; / Quoi donc, les vrais chrétiens auraient tant de vertus ! / Ah ! la loi qui t'oblige à cet effort suprême, / Je commence à le croire, est la loi d'un Dieu même. » (v. 249-252 ; nous soulignons)¹. Cette fois-ci Zamore est rongée de remords violent. Dans les mots employés, « effort » signifie le « pardon » à l'homme qui a perpétré le crime. Et ce sentiment provient du « repentir » qui est considéré équivalent à la « vertu ». Autrement dit, on a besoin de beaucoup d'« efforts » pour pardonner au coupable : mais Gusman aussi a commis de nombreuses fautes à l'égard d'Alzire ; il convient de son erreur et est tourmenté par le « remords » ; et ce sentiment le conduit à accorder son « pardon » à Zamore qui l'a poignardé ; c'est la composition des relations entre le « remords » et « pardon » qui sont les composantes de la « vertu ». Avant tout, ce que nous voulons souligner, c'est que la « vertu » est la « loi de Dieu » : ce divin règlement est universel et l'âme vertueuse est gravée originellement dans la nature humaine par Dieu². Car, Voltaire entend souvent par loi de la nature celle de Dieu. Il réaffirme les relations entre la vertu et la nature humaine en citant *Méropé* :

[...] vous plaignez les passions, mais l'idée de la vertu vous transporte ; ses caractères imprimés dans les cœurs de tous les hommes, paraissent plus vifs dans les vôtres ; ce sentiment prompt et unanime, qui vous saisit tous, à un trait de morale mis à sa place, à un effort de générosité, à toutes les idées du devoir, est la voix de la nature. (*Méropé*, « Lettre au *Mercur* de France, mai 1743 », *OC*, t. 17, p. 347 ; nous soulignons).

Notre auteur considère la « vertu » comme la « voix de la nature », c'est-à-dire, la « loi de la nature »³. Enfin, lorsque Voltaire a créé *Les Guèbres*, il qualifie la « vertu » ainsi :

¹ I. Degauque mentionne cette scène : « La clémence de l'ancien tyran, capable de pardon au moment où le spectateur l'attend le moins, ressort avec d'autant plus d'éclat qu'elle n'est nullement préparée par quelques signes annonciateurs d'infléchissement. » (I. Degauque, p. 288).

² Sur ce point, J. Schosler s'exprime : « Voltaire n'accepte pas le rejet des idées innées en morale. Il est vrai qu'il affirme avec Locke la variation des règles morales d'un pays à l'autre, mais il soutient en même temps l'existence de sentiments moraux universels. » De plus, J. Schosler remarque la différence des idées sur la loi morale universelle entre Voltaire et Locke : « Pour Locke aussi, nous naissons avec une disposition à connaître la Loi morale universelle, mais conscient du paradoxe qui le guette, il précise que l'idée de cette loi absolue ne se présente à l'esprit qu'avec un bon usage de nos facultés naturelles. Ainsi s'explique la grande diversité dans les idées morales sans que soit mise en question la distinction absolue entre le bien et le mal. N'ayant pas une idée précise de la position de Locke, Voltaire se pose en défenseur d'une morale universelle contre le relativisme apparent du philosophe anglais, non sans accepter d'ailleurs la réfutation lockienne des idées innées morales. » J. Schosler, *John Locke et les philosophes français : La critique des idées en France au dix-huitième siècle*, repris dans *SVEC*, 353 (1997), p. 36 et 37.

³ J.-J. Rousseau formule ainsi sa manière de voir la voix de la nature : « Ô vertu ! Science sublime des âmes simples, faut-il donc tant de peines et d'appareil pour te connaître. Tes principes ne sont-ils pas

« une vertu que la nature enseigne. » (*Les Guèbres*, « Discours historique et critique », *OC*, t. 66, p. 518 ; nous soulignons). La « vertu » est une composante de la « nature humaine ».

Et pour comprendre plus exactement la définition de la vertu chez le patriarche de Ferney, nous voulons l'examiner dans d'autres ouvrages que ses tragédies. Cette recherche nous conduira à saisir, chez lui, non seulement la véritable signification du remords, mais aussi les relations entre le crime et punition. C'est justement, dans ses tragédies, ce qu'il cherchait à enseigner à l'homme par la mise en scène de personnages tourmentés par le repentir. Voltaire définit ainsi la vertu : « Qu'est-ce que vertu ? Bienfaisance envers le prochain. » (*Dictionnaire philosophique*, éd. Ch. Mervaud, *OC*, t. 36 [1994], art. « Vertu », p. 581 ; nous soulignons). La vertu est la bonne action faite à l'égard d'autrui. De plus, le terme de la « bienfaisance » a été originellement inventé par l'abbé de Saint-Pierre selon la note de Voltaire, mais à propos de ce néologisme, notre auteur s'était déjà exprimé il y a trente-cinq ans : « Ce mot est bienfaisance, il me plaît, il rassemble, / Si le cœur en est cru, bien des vertus ensemble. » (*Discours en vers sur l'homme*, « 7^e discours », *OC*, t. 17, v. 121-122 ; nous soulignons)¹. Cette affirmation voltairienne explique que la « bienfaisance » est la totalité collective de la « vertu ». Cependant, Voltaire ne se contente pas de limiter le bienfait aux voisins. Il ajoute : « Mais quoi, n'admettra-t-on de vertus que celles qui sont utiles au prochain ! Eh comment puis-je en admettre ? Nous vivons en société ; il n'y a donc de véritablement bon pour nous que ce qui fait le bien de la société. » (*Dictionnaire philosophique*, *OC*, t. 36, art. « Vertu », p. 582 ; nous soulignons). Les hommes vivent en société, ainsi faut-il qu'ils se consacrent au bonheur des autres. Cette bienfaisance contribue au bien de la société : l'action qui ne rend pas service aux gens dans la vie sociale, n'est pas le bienfait, autrement dit, ce n'est pas la conduite

gravés dans tous les cœurs, et ne suffit-il pas pour apprendre tes lois de rentrer en soi-même et d'écouter la voix de sa conscience dans le silence des passions ? Voilà la véritable philosophie ». (J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, éd. J. Berchtold, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 78). De même, Helvétius exprime sa pensée sur les rapports entre la vertu et la nature humaine : « Si la vertu était en nous l'effet, ou d'une organisation particulière, ou d'une grâce de la Divinité, il n'y aurait d'honnêtes que les hommes organisés par la Nature, ou prédestinés par le Ciel pour être vertueux. Les Lois bonnes ou mauvaises, la forme plus ou moins parfaite des Gouvernements n'auraient que peu d'influence sur les vertus des Peuples. » C.-A. Helvétius, *De L'Homme*, t. I, Londres, chez La Société Typographique, 1773 ; rééd., éd. J. Moutaux, Paris, Fayard, 1989, sect. IV, chap. 14, p. 375.

¹ À propos de Saint-Pierre, Voltaire dit dans sa note : « L'abbé de Saint-Pierre. C'est lui qui a mis le mot de bienfaisance à la mode à force de le répéter. » (« Note » du *Discours en vers sur l'homme*, « 7^e discours », *OC*, t. 17, p. 530 [n. b]).

vertueuse. Notre auteur avance dans le même texte : « Un solitaire sera sobre, pieux ; il sera revêtu d'un cilice ; eh bien, il sera saint ; mais je ne l'appellerai vertueux que quand il aura fait quelque acte de vertu dont les autres hommes auront profité. » (p. 582 ; nous soulignons). Certes celui aussi, qui sert Dieu et se sacrifie pour lui seul, est admirable, mais il ne fait rien au profit de la société. Sur ce point, en 1745 Voltaire le relevait :

Les reins ceints d'un cordon ; l'œil armé d'impudence,
Un ermite à sandale, engraisé d'ignorance,
Parlant du nez à Dieu, chante au dos d'un lutrin,
Cent cantiques hébreux mis en mauvais latin.
Le ciel puisse bénir sa piété profonde !
Mais quel en est le fruit ? quel bien fait-il au monde ?
Malgré la sainteté de son auguste emploi,
C'est n'être bon à rien, de n'être bon qu'à soi.
(*Discours en vers sur l'homme*, « 7^e discours », OC, t. 17, v. 21-28).

Aux yeux de Dieu la conduite de ce religieux semble pieuse et admirable, mais pour notre auteur elle n'est que l'autosatisfaction et n'apporte aucune contribution à la société. Puis, notre auteur s'explique plus en détail :

Mais lorsque pénétré d'une ardeur ingénue,
Un simple citoyen l'aborda dans la rue,
Et que disciple sage, il prétendit savoir
Quel est l'état de l'homme, et quel est son devoir ;
Sur ce grand intérêt, sur ce point qui nous touche,
Celui qui savait tout ouvrit alors la bouche,
Et dictant d'un seul mot ses décrets solennels,
Aimez Dieu, lui dit-il, mais aimez les mortels.
Voilà l'homme et sa loi, c'est assez : le ciel même
A daigné tout nous dire en ordonnant qu'on aime.
Le monde est médisant, vain, léger, envieux,
Le fuir est très bien fait, le servir encore mieux :
À sa famille, aux siens, je veux qu'on soit utile.
(v. 37-49 ; nous soulignons).

Bien qu'il soit naturellement important d'admirer Dieu, il ne faut pas qu'on se sacrifie pour lui seul. On doit aimer à la fois le Ciel et les hommes. Et on est tenu de devenir bienfaiteur de la société, puisqu'on vit dans des relations avec les gens. Là réside la vraie loi de Dieu pour notre auteur. Dans cette citation, Voltaire mentionne les relations entre le religieux et le bienfait, mais en 1734 il avait déjà évoqué aussi celles entre le noble et la contribution à la communauté :

[...] je ne sais pourtant lequel est le plus utile à un état, ou un seigneur bien poudré qui sait précisément à quelle heure le roi se lève, à quelle heure il se couche, et qui se donne des airs de grandeur en jouant le rôle d'esclave dans l'antichambre d'un ministre, ou un négociant qui enrichit son pays, donne de son cabinet des ordres à Surata et au Caire, et contribue au bonheur du monde. (*Lettres philosophiques*, « 10^e lettre », *GM*, p. 28 ; nous soulignons).

En ironisant sur l'inutilité de la vie quotidienne du courtisant, notre auteur insiste sur l'utilité du travail du commerçant qui rend service à la société où l'homme vit : telle était la leçon que Voltaire a apprise en Angleterre.

Toutefois, ce qui est le plus important chez lui, c'est que l'esprit du « bienfait » n'est jamais séparable de celui de la « vertu ». Dans ce sens, comme nous avons vu respectivement les exemples du religieux et du noble dans *Dictionnaire philosophique*, *Discours en vers sur l'homme* et *Lettres philosophiques*, ces deux personnes ne sont pas considérées comme vertueuses par Voltaire. Encore une fois, celui-ci souligne ce point en revenant à l'exemple d'un dévot :

La vertu entre les hommes est un commerce de bienfaits ; celui qui n'a nulle part à ce commerce ne doit point être compté. Si ce saint était dans le monde, il y ferait du bien sans doute ; mais tant qu'il n'y sera pas, le monde aura raison de ne lui pas donner le nom de vertueux ; il sera bon pour lui, et non pour nous. (*Dictionnaire philosophique*, *OC*, t. 36, art. « Vertu », p. 582-583 ; nous soulignons).

Le patriarche de Ferney affirme que la vertu sert de pont pour relier la bienfaisance d'un homme à celle des autres et qu'à la fin ces nœuds rassemblent leurs bienfaits au bénéfice de la société. La position de Voltaire sur les relations entre la vertu et la société provient à l'origine d'une idée de Locke. À propos de ces rapports, le philosophe anglais s'exprime dans *Essai sur la tolérance* :

En outre, il est évident que si le magistrat ordonne la pratique des vertus, ce n'est pas parce qu'elles sont vertueuses et qu'elles obligent en conscience, ni parce qu'elles sont des devoirs que l'homme doit à Dieu, ni parce qu'elles sont la voie qu'il faut suivre pour obtenir sa grâce et sa faveur, mais seulement parce qu'elles sont avantageuses à l'homme dans ses rapports avec ses semblables et parce que la plupart d'entre elles sont des liens et des nœuds fort solides pour la société, et qu'on ne saurait les relâcher sans ruiner tout l'édifice¹.

Ce n'est pas pour établir des relations avec Dieu qu'on pratique la conduite vertueuse,

¹ J. Locke, *Essai sur la tolérance*, in *Lettre sur la tolérance*, éd. J.-F. Spitz, trad. J. Le Clerc, Paris, Flammarion, 1992, p. 117.

mais pour contribuer à la société des hommes. Autrement dit, l'objet du but des gens passe de la religion à la communauté¹. Et il est primordial de souligner que Voltaire applique cette position à l'homme, qui a commis une faute, et aux relations entre le crime et la punition. Chez lui la réparation d'un crime ne consiste jamais à mourir, mais à se dévouer à la société. Il en résulte que le sentiment de repentir a une grande signification. Le coupable en éprouvant du remords doit se régénérer au profit d'autrui. C'est pourquoi notre auteur continuait à prôner l'importance du repentir en représentant au public des personnages tourmentés par ce sentiment. À propos de la façon de réparer le crime, en 1763 Voltaire met dans la bouche de l'empereur Constantin ces mots :

J'ai commis bien des fautes dans ma vie, et vous [les prêtres] aussi : vous êtes ambitieux, et moi aussi : l'empire m'a coûté des fourberies et des cruautés ; j'ai assassiné presque tous mes proches, je m'en repens ; je veux expier mes crimes en rendant l'empire romain tranquille ; n'empêchez pas de faire le seul bien qui puisse faire oublier mes anciennes barbaries ; aidez-moi à finir mes jours en paix. (*Traité sur la tolérance, OC*, t. 56C, chap. XXI, p. 246 ; nous soulignons).

La parole de l'empereur romain est passablement exagérée, mais son assertion nous permet de comprendre que pour notre auteur la punition du coupable consiste à travailler pour le bien du public. Trois ans plus tard, en donnant son adhésion à l'avis du marquis de Beccaria, Voltaire dit : « Il est évident que vingt voleurs vigoureux, condamnés à travailler aux ouvrages publics toute leur vie, servent l'État par leur supplice, et que leur mort ne fait de bien qu'au bourreau » (*Commentaire sur le livre Des Délits et des peines, M*, t. 25 [1879], chap. X, p. 555 ; nous soulignons). L'exécution capitale du criminel ne sert à rien pour les gens à l'exception de l'exécuteur². À la fin, en 1777, le patriarche de Ferney formule la même pensée : « À

¹ Dans *Mahomet*, Zopire parle à Omar du caractère humain du prophète : « Je connais comme toi les talents de ton maître ; / S'il était vertueux, c'est un héros peut-être » (*Mahomet, OC*, t. 20B, I, 4, v. 281-282 ; nous soulignons).

² *Commentaire sur le livre Des Délits et des peines, M*, t. 25 [1879], chap. X, p. 555 ; nous soulignons. Dans la lettre que Voltaire a envoyée directement à Beccaria, en mentionnant des affaires de Calas et du chevalier de La Barre, il s'explique : « Quelle abominable jurisprudence que celle de ne soutenir la religion que par des bourreaux. Voilà donc ce qu'on appelle une religion de douceur et de charité ! Les honnêtes gens déposent leur douleur dans votre sein comme dans celui du vengeur de la nature humaine. » Lettre au marquis de Beccaria, 30 mai 1768, *GC*, t. IX, p. 500 [n° 10771 (D15044)]. De plus, en 1747, notre auteur avait fait prononcer à Zadig son idée sur la punition des coupables : « il vaut

l'égard de l'assassin de votre frère [l'être humain], il sera votre esclave tant qu'il vivra. Je le rendrai toujours utile à vous, au public, et à lui-même. » (*Prix de la justice et de l'humanité*, éd. R. Grandroute, OC, t. 80B [2009], « Article 3 : Du meurtre », p. 66 ; nous soulignons). Cette parole exprime tout ce que Voltaire veut dire à propos de la punition du coupable. Le bien, que celui-ci fait, est utile non seulement à la société, mais aussi à lui-même. Ainsi, le sentiment du repentir est nécessaire au criminel pour lui faire retrouver la bonne voie ce qui le rend ainsi utile au public.

Dans ses tragédies, notre dramaturge a mis en scène des personnages principaux tourmentés par les sentiments de culpabilité et de repentir. Mais il attachait plus d'importance au repentir, parce qu'il réfléchissait continuellement à la punition du coupable. Pour Voltaire, le remords n'est autre que la vertu, composante de la nature humaine. De plus, la vertu incite à contribuer au bien de la société. C'est-à-dire que la vocation de l'homme tombé dans l'erreur n'est pas de mourir, mais de vivre au profit du public. Et ce qui est très important chez notre auteur, c'est qu'il considérait le remords comme naturel à l'homme, ainsi il escomptait que cette émotion aide un jour le criminel à se régénérer et à renaître en bienfaiteur du public. Telle est la signification du remords qu'il a tenté d'inculquer à l'homme durant toute sa vie.

2. La tragédie et la vertu

1) La leçon de Molière, philosophe

Voltaire attachait toujours de l'importance aux relations entre la vertu et la tragédie. Pour lui, l'éducation de la vertu était non seulement le rôle du dramaturge, mais aussi celui du philosophe. Et le patriarche de Ferney a tâché sans relâche de remplir simultanément ces deux missions. Nous examinerons quelle assiduité il soutenait que la pièce tragique devait enseigner la vertu au public. Cette recherche nous conduira à découvrir une physionomie de Voltaire qui a persisté toute sa vie à être dramaturge et philosophe jusqu'à sa mort. C'est justement son vrai visage. Mais avant de prouver cette assertion, nous voulons d'abord préciser la manière dont il

mieux hasarder de sauver un coupable que de condamner un innocent. » (*Zadig ou la destinée*, GR, chap. VI, p. 71).

envisageait les rapports entre la comédie et la vertu. Il mentionnait souvent et partout le mérite de Molière comme la personne qui a étroitement uni l'enseignement de la vertu à la pièce comique. Quand notre poète a composé *Ériphyle* en 1732, il dit : « Ainsi dans ce sentier, avant lui peu battu, / Molière en se jouant conduit à la vertu. » (*Ériphyle*, « Discours prononcé avant la représentation », *OC*, t. 5, v. 35-36 ; nous soulignons). Voltaire glorifie l'auteur comique du classicisme d'avoir aisément surmonté la grande difficulté d'inculquer au public la vertu par ses comédies. L'auteur du dix-huitième siècle continue :

Heureux ces purs écrits que la sagesse anime,
Qui font rire l'esprit, qu'on aime et qu'on estime !
Tel est du Glorieux le chaste et sage auteur :
Dans ses vers épurés la vertu parle au cœur.
Voilà ce qui nous plaît, voilà ce qui nous touche ;
[...]
Ah ! qu'à jamais la scène, ou sublime, ou plaisante,
Soit des vertus du monde une école charmante !

(v. 41-50 ; nous soulignons).

La comédie est l'école de la vertu, c'est-à-dire, le lieu où l'on peut devenir naturellement vertueux en s'amusant. Ici, notre auteur entend la morale par la vertu. À propos de la formation de l'homme par la pièce comique, quinze ans plus tard il explique plus concrètement son idée :

Le public rassemblé et paisible, est toujours vertueux ; son goût dominant éclate, même jusque dans la gaieté de la comédie ; et s'il rit des plaisanteries, s'il sourit aux idées fines, si sa joie se développe à un jeu de théâtre heureux, il applaudit hautement la saine morale [...] ; il s'attendrit aux peintures touchantes d'un homme de bien, affligé ; tout ce qui est marqué au coin de l'utile, de l'honnête, du sage, est plus dans votre nature que tout le reste. (*Méropé*, « Discours d'ouverture », *OC*, t. 17, p. 347-348 ; nous soulignons).

C'est justement le traité sur la comédie de Voltaire. En permettant aux gens de s'esclaffer grâce aux paroles drôles et aux gestes comiques des personnages, la comédie les aide non seulement à apprendre la morale, mais aussi à évoquer à leur cœur la vertu potentiellement présente. Ensuite, notre auteur s'en prend à ceux qui ont critiqué ce genre théâtral dans le même texte : « En vain des critiques, plus jaloux qu'éclairés, ont voulu, Messieurs, vous priver de ce plaisir respectable, que vous avez goûté à des pièces comiques, où des situations attendrissantes, et des sentiments

honnêtes vous ont fait répandre des larmes. » (p. 348). Contrairement aux critiques qui prétendent inutile la comédie, il affirme qu'elle est très profitable à la formation des gens. Quand, en 1736, Molière est blâmé, Voltaire le défend en rappelant les procédés et les intentions propres à la comédie :

Le ridicule même que Molière et Despréaux ont jeté sur les femmes savantes, a semblé dans un siècle poli, justifier les préjugés de la barbarie. Mais Molière, ce législateur dans la morale et dans les bienséances du monde, n'a pas assurément prétendu, en attaquant les femmes savantes, se moquer de la science et de l'esprit. Il n'en a joué que l'abus et l'affectation ; ainsi que dans son Tartuffe, il a diffamé l'hypocrisie, et non pas la vertu. (*Alzire*, « Épître dédicatoire à la marquise du Châtelet », *OC*, t. 14, p. 110 ; nous soulignons).

Dans *Les Femmes savantes* de 1672, leurs connaissances ne sont pas critiquées, mais l'étalage excessif de leur savoir apparent. De même, dans *Tartuffe* Molière blâme l'hypocrite, mais non pas l'homme vertueux. La comédie est l'école où la vertu est inspirée au cœur du public. Pour le patriarche de Ferney, Molière est le seul qui a su lier la comédie à l'éducation de la morale. Ainsi, en 1771, Voltaire déplore que des comédies comme celles de Molière ne soient plus composées au dix-huitième : « C'est dommage ; autrefois Molière était plaisant ; / Il sut nous égayer, mais en nous instruire. / Le comique pleureur aujourd'hui veut séduire, / Et sans nous amuser renonce à nous instruire. » (*Les Deux Siècles*, *M*, t. 10 [1877], v. 11-14). En regrettant le manque à gagner de l'absence de Molière, notre poète souligne les relations inséparables entre la pièce du comique classique et l'éducation des gens.

Avant tout, nous pouvons nous faire une idée de l'importance que Voltaire attachait à cette idée grâce à la présentation de l'auteur du *Tartuffe* qu'il a écrite dans la liste des personnages du *Siècle de Louis XIV*. Il présente Molière ainsi :

[...] il faut avouer, dis-je, que Molière a tiré la comédie du chaos, ainsi que Corneille en a tiré la tragédie, et que les Français ont été supérieurs en ce point à tous les peuples de la terre. Molière avait d'ailleurs une autre sorte de mérite, que ni Corneille, ni Racine, ni Boileau, ni La Fontaine n'avaient pas : il était philosophe et il était dans la théorie et dans la pratique. (*Le Siècle de Louis XIV*, *GH*, « Catalogue de la plupart des écrivains français » art. « Molière (Jean-Baptiste Poquelin) », p. 1186 ; nous soulignons).

Voltaire ne tarissait pas d'éloges sur l'art de Racine, mais son disciple regrettait qu'il manquât au grand auteur tragique l'esprit de la philosophie qui éduque les hommes en

leur inspirant la vertu. Mais le maître de notre poète considérait effectivement le but de la représentation de la tragédie comme l'éducation de la vertu. Dans la « Préface » de *Phèdre* de 1677, Racine s'explique clairement en citant le théâtre grec :

Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci [dans la *Phèdre*]. [...] Leur Théâtre [de la Grèce] était une École où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les Écoles des Philosophes. Aussi Aristote a bien voulu donner des règles du Poème Dramatique, et Socrate le plus sage des Philosophes ne dédaignait pas de mettre la main aux Tragédies d'Euripide. Il serait à souhaiter que nos Ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces Poètes. Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la Tragédie avec quantité de Personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine qui l'ont condamnée dans ces derniers temps [...], si les Auteurs songeaient autant à instruire leurs Spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la Tragédie. (J. Racine, *Phèdre*, « Préface », p. 819 ; nous soulignons).

Sur ce point, mais quinze ans plus tard, A. Dacier signale la même conviction que l'auteur de *Phèdre* : « Leur Théâtre était une école où la vertu était souvent mieux enseignée que dans les écoles des Philosophes, et encore aujourd'hui la seule lecture de leurs pièces inspire la haine du vice et l'amour de la vertu. » (A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, « Préface », p. XVI ; nous soulignons). Selon ces deux auteurs, les poètes grecs apprenaient la vertu au public par leurs tragédies. Ainsi, en France aussi, la pièce tragique doit enseigner la vertu à la nation française comme l'« école des philosophes ». Toutefois, même si Racine était d'accord aux yeux de son disciple, le maître n'avait pas mis sa théorie en pratique, autrement dit, il n'était pas regrettablement philosophe. En France, seul Molière a atteint le but du théâtre non seulement au titre de dramaturge, mais aussi de philosophe¹.

Lorsqu'en 1734 notre auteur a composé *La Vie de Molière*, il souligne ce point : « Au sortir du collège, il reçut de ce philosophe [Gassendi] les principes d'une morale plus utile que sa physique » (*Vie de Molière*, OC, t. 9, p. 394). Il prétend que Molière a cultivé une disposition philosophique grâce à l'enseignement de Gassendi². C'est

¹ Voltaire fait écrire ainsi la présentation d'Algarotti, littérateur vénitien, à La Marre qui s'est chargé de la composition de l'« Avertissement » de *La Mort de César* : « Nous ajoutons à cet Avertissement une lettre de Monsieur le marquis Algarot[t]i, qui à l'âge de vingt-quatre ans est déjà regardé comme un bon poète, un bon philosophe, et un savant ». (La Marre, « Avertissement » de *La Mort de César*, OC, t. 8, p. 247). De plus, l'année suivante, dans la « Préface » de *La Mort de César* que Voltaire a écrite de lui-même, il nomme Algarotti « jeune homme déjà connu pour un bon poète, et pour un bon philosophe, et ami de M. de Voltaire ». (*La Mort de César*, « Préface des éditeurs », OC, t. 8, p. 251 ; nous soulignons).

² Voltaire considère Chapelle aussi, comme l'élève de Gassendi. En 1716 notre auteur écrit une poésie pour cet écrivain du dix-septième siècle dans la lettre adressée à l'abbé de Chaulieu : « Chapelle en ce

pourquoi Voltaire regarde cet auteur comique comme « un excellent auteur, un philosophe, un grand homme en son genre » dans la *Vie de Molière* (p. 409). Quinze ans plus tard, notre auteur loue encore une fois l'auteur classique comme philosophe et le qualifie d'« homme célèbre, qui le premier orna la philosophie des grâces de l'imagination » (*Discours de réception à l'Académie, OC*, t. 30A, p. 31). Molière représentait l'idéal de Voltaire comme dramaturge-philosophe. Et notre auteur aussi s'imposait volontairement ce rôle important, qui doit éclairer des gens et améliorer la société dans l'avenir, jusqu'à ce qu'il achève sa vie. Il manifeste partout cette résolution :

[...] cultivez toujours les lettres et la philosophie.

Nous sommes au temps, j'ose le dire, où il faut qu'un poète soit philosophe.

Je sens bien que si je vivais auprès de vous je ne travaillerais que pour les arts que vous embellissez, mais loin de vous il faut bien être philosophe.

Génie vous-même, Madame, je suis un pauvre vieillard moitié poète, moitié philosophe¹.

Comme Molière qui était dramaturge et philosophe jusqu'à la fin de sa vie où il tomba lors d'une représentation du *Malade imaginaire*, Voltaire a cherché à pratiquer sa théorie toute sa longue vie. Ainsi, nous pouvons dire qu'il a marché sur les pas de ce grand auteur comique. Bien sûr, pour notre auteur la « pratique » de sa théorie que le dramaturge doit être philosophe signifie l'« engagement », c'est-à-dire, une activité directe exercée par lui-même dans la société². Toutefois, il semble que nous puissions donner à la « pratique » un autre sens. C'est le choix de la matière de la tragédie. Dans ses comédies, Molière a mis en scène la vie quotidienne de la famille familière au

moment-là donc / M'apparut par la cheminée : / Je fus bientôt, à son approche, / Saisi d'un mouvement divin, / Car il avait sa lyre en main, / Et son Gassendi dans sa poche ». T. Besterman commente ce vers voltairien : « Une tradition, adoptée par Voltaire dans sa *Vie de Molière*, fait de Chapelle et de Molière les élèves de Gassendi. » Lettre à Chaulieu, 11 juillet 1716, *GC*, t. I, p. 34 [n° 23 (D32)] et p. 1362 (n. 5).

¹ *Zaïre*, « Épître dédicatoire à M. Fawkener », *OC*, t. 8, p. 405 ; *Alzire*, « Épître dédicatoire à la marquise du Châtelet », *OC*, t. 14, p. 111 ; Lettre à Mlle Quinault, 18 février 1737, *GC*, t. I, p. 925 [n° 825 (D1286)] ; Lettre à Mme Du Bocage, 2 novembre 1777, *GC*, t. XIII, p. 81 [n° 15082 (D20876)] ; nous soulignons.

² Voltaire s'exprime ainsi à propos des relations entre le poète et le philosophe : « L'esprit philosophique, qui en tous pays a toujours succédé à celui des belles-lettres, fait tant de progrès en France depuis quarante ans dans tous les esprits ». (*Alzire*, « Épître dédicatoire à la marquise du Châtelet », *OC*, t. 14, p. 111 [var.]). Ici, on peut trouver l'idée voltairienne sur l'ordre de priorité entre les deux métiers, mais il pense toujours que quand le rôle du philosophe est ajouté au celui du poète, ils peuvent faire au maximum preuve de leurs capacités au profit de la société.

public. Mais la tragédie ne peut pas traiter le même thème, parce que les personnages du tragique doivent être des membres de familles nobles ou des héros mythologiques. Il s'ensuit que le sujet de la tragédie est trop éloigné de la vie courante. Il apparaissait à Voltaire qu'un tel thème manquait de réalité. De là, dans ses tragédies notre dramaturge a souvent adopté des personnages historiques du moyen âge et de hauts fonctionnaires de pays étrangers qui sont chronologiquement plus proches de son époque, en sorte que le sujet soit autant que possible familier aux yeux du public¹. Pour le patriarche de Ferney, la « pratique » signifiait non seulement l'« engagement », mais aussi le « choix d'une matière chargée de réalité ». Telle est la mission du philosophe que le dramaturge doit remplir. Il a appris cette leçon primordiale de Molière qui s'est acquitté à merveille de ces deux fonctions au risque de sa vie. En même temps, cet enseignement est devenu le principe que notre auteur a dû tenir jusqu'à son trépas.

2) La formation des hommes par la tragédie

Voltaire a reçu la leçon essentielle à sa vie de l'attitude pratique de Molière, mais contrairement à ce dramaturge de la comédie, il a voulu vivre comme philosophe et celui de la tragédie. C'est-à-dire qu'au titre de disciple du grand auteur tragique, il s'est imposé le devoir que Racine lui-même n'a pas su accomplir. Quand il a créé *Mahomet*, il s'explique dans la lettre au roi de Prusse en mentionnant la technique de Molière :

J'ai toujours pensé que la tragédie ne doit pas être un simple spectacle, qui touche le cœur sans le corriger ; qu'importe au genre humain les passions, et les malheurs d'un héros de l'antiquité, s'ils ne servent pas à nous instruire ?

On avoue que la comédie du *Tartuffe*, ce chef-d'œuvre qu'aucune nation n'a égalé, a fait beaucoup de bien aux hommes en montrant l'hypocrisie dans toute sa laideur.

Ne peut-on pas essayer d'attaquer dans une tragédie cette espèce d'imposture qui met en œuvre à la fois l'hypocrisie des uns et la fureur des autres² ?

¹ P. Frantz souligne la nouveauté des personnages dans la tragédie de Voltaire sous un aspect visuel : « On doit rappeler brièvement tous les efforts de Voltaire pour donner à la représentation de ses tragédies la "pompe" qui lui paraissait nécessaire et que réclamait un public en quête de nouveauté et d'illusion. C'est que chez lui cette attention à la représentation n'est pas dissociable de sa volonté de renouvellement des sujets de tragédie : Voltaire ne voulait plus montrer seulement Rome ou la Grèce, mais ressusciter le Moyen âge (*Tancredè, Adélaïde Du Guesclin*), entraîner le spectateur, vers l'Orient, chez les Arabes (*Zaire, Mahomet*), les Guèbres, les Scythes poilus, les Chinois et Mongols. » P. Frantz, « Spectacle et tragédie au XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 69.

² Lettre à Frédéric II, 20 janvier [décembre] 1740, *GC*, t. II, p. 469 [n° 1474 (D2386)] ; nous soulignons. H. Lion pense que la reprise du *Mahomet* de 1751 a permis au public de considérer Voltaire comme un philosophe : « En 1742, Voltaire n'était pas aimé généralement, il séduisait seulement comme poète ; car si l'esprit philosophique était déjà assez répandu, il n'y avait pas encore à proprement parler de parti des philosophes. En 1751, on voit en Voltaire plus qu'un poète, un chef de parti ». Sur ce point, ce critique

Voltaire a tâché d'adapter l'art de Molière dans ses tragédies. Notre auteur reconnaissait l'excellence de la comédie, mais il voulait faire de la tragédie le moyen d'enseigner au public la vertu pour se régénérer. Car, il croyait que la pièce tragique pouvait accomplir ce rôle par la crainte et la pitié plus efficacement que par le rire comme dans la comédie. À propos des relations inséparables entre l'éducation et la tragédie voltairienne, M. Mat-Hasquin s'explique :

[...] dans la polémique qui divise ses contemporains à propos de la moralité du théâtre, Voltaire devient un des plus fervents partisans d'une tragédie d'« édification » à portée morale et sociale, dont il se servira comme d'un instrument de propagande philosophique, contre cette même coterie bien-pensante qui considérait le théâtre comme une école de corruption. (M. Mat-Hasquin, p. 136).

Tout au contraire de l'opinion des prêtres qui prétendent que le théâtre altère l'esprit des gens, Voltaire ne considérait la tragédie que comme le moyen indispensable à la formation des hommes. En transmettant sa philosophie au public, la pièce tragique l'instruit. La même commentatrice répète encore une fois la mission de la tragédie de notre auteur : « la tragédie devient, aux mains de Voltaire, un instrument de propagande contestataire, un moyen de conversion de l'opinion publique aux thèses des philosophes. » (p. 152). De plus, comme exemple révélateur du prestige du patriarche de Ferney qui utilise la tragédie comme véhicule de sa pensée philosophique, I. Degauque mentionne aussi les attitudes des parodistes d'alors :

[...] les mots d'ordre lancés par Voltaire ne sont pas relayés par des échos grinçants : défendant, au rebours de son adversaire [J.-J. Rousseau], la vie en collectivité comme garant d'épanouissement pour l'humanité et d'essor des Lumières [...], Voltaire échappe à la critique, du moins sur le plan des idées. (I. Degauque, p. 418).

Même les parodistes, pour qui l'essence de la parodie consistait dans le rire et l'ironie, faisaient grand cas de la philosophie de Voltaire et ne pouvaient pas impunément la ridiculiser. Ils admettaient l'importance de sa pensée pour éclairer les gens. I. Degauque donne la définition de la tragédie voltairienne :

cite l'ironie de Boullier, théologien protestant, contre notre auteur (H. Lion, p. 133). Boullier s'explique : « Tout le monde connaissait depuis longtemps le talent poétique de cet Auteur [Voltaire]. Il s'est signalé par des Pièces de Théâtre, par un Poème Épique, et même par une *Histoire de Charles XII*, assez dans ce génie-là : mais jusques ici personne, que je sache, ne le soupçonnait de Science. En louant cette imagination forte et brillante qui lui dicte de très beaux Vers, on ne s'était point avisé de le mettre dans la classe des gens qui pensent et qui raisonnent. » D.-R. Boullier, *Lettres sur les vrais principes de la religion*, t. 2, Amsterdam, chez J. Catuffe, 1741, « Lettre I », p. 320-321. Son livre, dont l'ordre du texte a été inversé, a aussi été imprimé à Paris en 1754. Voir D.-R. Boullier, *Lettres critiques sur Lettres philosophiques de M^r. de Voltaire*, Paris, chez Duchesne, 1754, « Lettre I », p. 1-2.

[...] la double modernité : prise de conscience des effets scéniques et amplification du spectaculaire d'une part, et développement du pathos comme instrument de persuasion au profit d'une entreprise philosophique d'autre part. Voltaire cherche à développer une nouvelle forme dramaturgique – encore prisonnière sans doute du carcan classique – mais qui frappe par la conciliation inédite entre une exacerbation du pathos et la défense de thèses philosophiques, l'une étant mise au service de l'autre. (p. 428).

Mis à part le problème de la « modernité » de la tragédie de Voltaire, en suscitant au cœur des gens des sentiments de crainte et de pitié, ses pièces tragiques propageaient sa philosophie. C'est pour cette raison aussi qu'il souhaitait adapter la façon de Molière à ses propres pièces tragiques.

Pour finir, nous examinerons comment Voltaire s'est servi de la tragédie à des fins d'éducation. C'est là où nous découvrirons la vérité de sa vie qu'il a accomplie comme dramaturge et philosophe. En 1760, il insiste sur l'importance des relations entre la tragédie française et la vertu :

De tous les arts que nous cultivons en France, l'art de la tragédie n'est pas celui qui mérite le moins l'attention publique ; car il faut avouer que c'est celui dans lequel les Français se sont le plus distingués. C'est, d'ailleurs, au théâtre seul que la nation se rassemble, c'est là que l'esprit et le goût de la jeunesse se forment : [...] c'est une école toujours subsistante de poésie et de vertu. (*Tancrède*, « À Madame la marquise de Pompadour », *OC*, t. 49B, p. 128-129 ; nous soulignons).

La tragédie est d'autant plus nécessaire aux jeunes gens que ce genre, grâce auquel la nation française a pu exceller, est très intimement lié à l'éducation¹. Voltaire ne mentionne que les Français, mais en réalité il pensait que si les étrangers avaient eu leurs propres tragédies comme la France les siennes, eux aussi seraient devenus excellents. Car, il loue la nation française pour que dans la dédicace il glorifie Mme de Pompadour qui prenait le pouvoir réel auprès de Louis XV. Sa véritable intention était bien sûr de prôner l'importance des relations entre la tragédie et l'éducation. Ce lien est inséparable dans n'importe quel pays pour Voltaire qui était cosmopolite. Ainsi, la

¹ En mentionnant le sujet de la tragédie grecque, J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet expriment leur opinion sur le rôle social du théâtre des Grecs antiques : « La matière de la tragédie n'est plus alors le rêve, posé comme une réalité humaine étrangère à l'histoire, mais la pensée sociale propre à la cité du V^e siècle, avec les tensions, les contradictions qui surgissent en elle quand l'avènement du droit et les institutions de la vie politique mettent en cause, sur le plan religieux et moral, les anciennes valeurs traditionnelles : celles-là mêmes qu'exaltait la légende héroïque, où la tragédie puise ses thèmes et ses personnages, non plus pour les glorifier, comme le faisaient encore la poésie lyrique, mais pour les mettre en question publiquement, au nom du nouvel idéal civique, devant cette espèce d'assemblée ou de tribunal populaires que constitue un théâtre grec. » J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 79.

même année que la dédicace à Mme de Pompadour, il parle à A. Capacelli, sénateur de Bologne, des rapports entre l'apprentissage de la vie en société et le théâtre : « C'est la plus belle éducation qu'on puisse donner à la jeunesse [...], la meilleure instruction pour tous les ordres des citoyens : c'est presque la seule manière d'assembler les hommes pour les rendre sociables¹. » Voltaire, qui avait déjà plus de soixante-cinq ans alors, en vient à s'intéresser surtout à l'éducation des jeunes, de même qu'il formulait la même idée dans la dédicace à l'amante de Louis XV. Pour notre auteur, ce qui est indispensable à la formation des jeunes gens est l'adaptabilité à la société, c'est-à-dire, l'obligation qu'ils se doivent de remplir leurs devoirs de citoyens. Et la vertu enseignée par la tragédie les aide à devenir utiles à la communauté. Il exprime de nouveau son opinion sur l'importance de la vertu dans la tragédie : « Les aventures les plus intéressantes ne sont rien, quand elles ne peignent pas les mœurs ; 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. » (*L'Orphelin de la Chine*, « Au duc de Richelieu », *OC*, t. 45A p. 114-115 ; nous soulignons)². Ici, Voltaire précise aussi les relations entre le tragique et les mœurs. Mais si l'intrigue de la tragédie ne peint pas la vertu, elle devient inutile pour l'éducation du public et n'a aucune valeur d'existence³. Au reste, notre auteur déclare clairement la définition de la tragédie :

La véritable tragédie est l'école de la vertu : et la seule différence qui soit entre le théâtre épuré et les livres de morale, c'est que l'instruction se trouve dans la tragédie toute en action ; c'est qu'elle y

¹ Lettre à Albergati Capacelli, 23 décembre 1760, *GC*, t. VI, p. 159 [n° 6394 (D9492)] ; nous soulignons.

² À la fin de cette pièce, Gengis Khan reconnaît son erreur et dispense Idamé de lui livrer l'orphelin de l'empereur chinois (*L'Orphelin de la Chine*, *OC*, t. 45A, V, 4 et 6), mais I. Degauque met cette scène en doute en citant la critique d'un parodiste : « Boucher pointe avec ironie l'invraisemblance de la reddition des hommes de Gengis devant Idamé. Pourtant, les éclats de voix imprudents d'Idamé suffisaient-ils à justifier chez Voltaire la restitution de l'enfant dérobé ? Les troupes de Gengis supposées coutumières des massacres de villages, leur soudain attendrissement devant les supplications maternelles paraît peu crédible. » (I. Degauque, p. 385).

³ Corneille exprime son idée sur les relations de la tragédie avec la vertu : « La seconde utilité du poème dramatique se rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus » (P. Corneille, t. III, *Les Trois discours*, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », p. 121). De plus, Corneille fait mention de l'enseignement de la morale dans le tragique : « La première consiste [l'utilité de tragédie] aux [...] instructions morales qu'on y peut semer presque partout » (p. 120) ; « C'est cet intérêt qu'on aime à prendre pour les vertueux qui a obligé d'en venir à cette autre manière de finir le poème dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes, qui n'est pas un précepte de l'art, mais un usage que nous ayons embrassé, dont chacun peut se départir à ses périls. [...] Le succès heureux de la vertu, en dépit des traverses et des périls, nous excite à l'embrasser, et le succès funeste du crime ou de l'injustice est capable de nous en augmenter l'horreur naturelle, par l'appréhension d'un pareil malheur. » (p. 122).

est intéressante, et qu'elle se montre relevée des charmes d'un art qui ne fut inventé autrefois que pour instruire la terre. (*Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. 30A, p. 164 ; nous soulignons).

Il affirme que la tragédie doit toujours être l'établissement de l'éducation où l'homme peut apprendre la vertu. C'est le but final de la pièce tragique pour Voltaire¹. Finalement, quand il a composé *L'Orphelin de la Chine*, il répète :

La tragédie chinoise qui porte le nom de *l'Orphelin*, est tirée d'un recueil immense des pièces de théâtre de cette nation. Elle [la tragédie] cultivait depuis plus de trois mille ans cet art, inventé un peu plus tard par les Grecs, de faire des portraits vivants des actions des hommes, et d'établir de ces écoles de morale, où on enseigne la vertu en action et en dialogues. (*L'Orphelin de la Chine*, « Au duc de Richelieu », *OC*, t. 45A, p. 111 ; nous soulignons).

Le patriarche de Ferney était persuadé que le théâtre était le moyen le plus infaillible pour l'éducation de l'homme, mais à ses yeux, surtout la tragédie était le genre le plus approprié à ce but, parce qu'elle peut inspirer la crainte et la pitié au cœur des gens et ces deux sentiments les aident à former leur personnalité en leur enseignant la vertu.

Chez Voltaire, le but de la tragédie était l'inspiration de la vertu. Celle-ci permet au public la formation de la capacité d'adaptation à la société, mais notre auteur considérait le sentiment de repentir comme un des éléments de la vertu. Car, il pensait que la vertu est gravée dans la nature humaine et que même si l'homme commet un crime, il a toujours la possibilité de se régénérer grâce à cette composante du naturel humain. Autrement dit, la vertu peut évoquer au coupable le remords et l'incite à rentrer dans le droit chemin pour contribuer au bien de la société.

¹ J.-J. Rousseau dénie cette relation : « l'on se croirait aussi ridicule d'adopter les vertus de ses Héros que de parler en vers, et d'endosser un habit à la Romaine. Voilà donc à peu près à quoi servent tous ces grands sentiments et toutes ces brillantes maximes qu'on vante avec tant d'emphase ; à les reléguer à jamais sur la Scène, et à nous montrer la vertu comme un jeu de théâtre, bon pour amuser le public, mais qu'il y aurait de la folie à vouloir transporter sérieusement dans la Société. Ainsi la plus avantageuse impression des meilleures tragédies est de réduire à quelques affections passagères, stériles et sans effet, tous les devoirs de l'homme » (J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, p. 24). Cependant, l'idée que la vertu est indispensable à la société concorde entre Voltaire et Rousseau.

CONCLUSION

Qu'en est-il de la tradition et de la modernité des tragédies de Voltaire ? Au terme de notre étude, il reste à résoudre cette question. Pour notre auteur, l'importance de la tradition signifie le maintien du classicisme, et celle de la modernité la réforme du théâtre classique. En réalité, il balançait continuellement entre la tradition et la modernité en procédant par tâtonnements. Quand Voltaire sent que les auteurs de ses contemporains commencent à oublier la valeur de la tradition du classicisme, il la leur rappelle comme conservateur ; au contraire lorsqu'il voit la baisse de popularité de la tragédie classique, il essaye de la renouveler comme réformateur. Cependant, ce que nous pouvons déduire de cette double attitude de Voltaire, c'est que son but était de préserver la traduction du tragique classique. Il n'a jamais eu l'intention d'établir la tragédie dans un genre nouveau, différent du classicisme. Sa vie durant, il s'est efforcé de restaurer la tradition classique. Notre auteur ne souhaitait qu'opérer la réactivation d'un genre traditionnel qui s'est épanoui et était au sommet de la gloire sous le règne de Louis XIV. Et la façon de sauvegarder le classicisme et celle de le réformer se distinguent clairement chez Voltaire. Pour le défendre, il souligne la valeur des vers qui appartiennent au domaine de la versification. En revanche, quand il entend améliorer la tradition du classicisme, il applique tous ses efforts à transformer la tragédie classique en véritable pièce tragique. L'idéal de la tragédie pour le patriarche de Ferney étant celle de la Grèce, il voulait restaurer celle de la France en introduisant la manière grecque dans le domaine de la dramaturgie.

Alors, pourquoi le théâtre de l'Antiquité méritait-il le respect de notre auteur ? Pour lui, un point important manquait au classicisme français : la manière d'éduquer l'homme grâce à la tragédie classique. Voltaire, qui toute sa vie a cherché à former le public, a découvert cette manière dans le cothurne grec. Il n'est pas exagéré de dire qu'il était convaincu que l'essence du théâtre antique consistait à instruire l'être humain. Comme le principe du classicisme français se fonde sur celui de l'Antiquité, les auteurs aussi du dix-septième siècle prenaient toujours soin de l'éducation des gens. Mais aux yeux de Voltaire leurs tragédies ne suffisaient pas à la formation de l'homme,

car, selon lui, le dramaturge se devait d'être philosophe. Sur ce point, R. Niklaus explique : « le poète-philosophe [...] a vu dès le début que le théâtre pouvait contribuer puissamment à façonner l'esprit et la conscience publics, et qu'il fut le premier à s'engager systématiquement dans cette voie¹. » La première mission de celui qui est à la fois dramaturge et philosophe est d'aider les gens à former leur pensée. Au contraire de la définition générale de R. Niklaus au dix-huitième siècle, M. Mat-Hasquin précise ces deux aspects chez Voltaire qui tirent leur origine dans le rôle éducateur du théâtre grec : « les tragiques grecs n'étaient pas de simples amuseurs mais de véritables directeurs de conscience, soucieux d'instruire les spectateurs. Aussi insiste-t-il sur cet aspect du théâtre antique qui rejoint ses préoccupations de dramaturge philosophe. » (M. Mat-Hasquin, p. 151). Ici, M. Mat-Hasquin souligne les relations intimes entre la tragédie de Voltaire, dramaturge-philosophe, et celle de l'Antiquité dans le domaine de l'éducation de l'homme. Toutefois, ce qui est important de souligner, c'est que notre auteur s'est acquitté le premier de ces deux fonctions de poète et de philosophe en France. Notre auteur qualifiait souvent les poètes grecs de philosophes, tandis qu'il ne considérait Molière que comme philosophe. Même Racine, qui a été le maître incontestable de Voltaire, n'eut pas l'honneur d'être appelé philosophe par son disciple. Ainsi, il visait à élever la tragédie classique jusqu'au niveau de la philosophie. Autrement dit, il a désiré devenir le premier dramaturge-philosophe dans le domaine de la tragédie classique française, comme Molière l'était dans celui de la comédie. C'est pourquoi Voltaire a décidé d'intégrer le tragique antique dans celui, classique, de la France. C'est dans cette orientation voltairienne que se trouve la modernité de sa tragédie².

De plus, si nous examinons les moyens modernes dont dispose notre dramaturge-philosophe, il se révèle novateur dans trois domaines : la première réforme est la révision du sujet de la tragédie ; la seconde est pratiquée dans la sphère du spectacle ; la dernière est la propagande de sa pensée grâce à ses tragédies. Nous étudierons dans l'ordre ces trois réformes révélatrices du véritable Voltaire dramaturge-philosophe en

¹ R. Niklaus, « La propagande philosophique au théâtre au siècle des lumières », *SVEC*, 26 (1963), p. 1235.

² M. Mat-Hasquin explique ainsi la manière de Voltaire qui a adapté la tragédie grecque à celle classique : « Pour Voltaire, le "retour à l'antique" était un moyen, non de contester les principes de l'esthétique classique, mais de combattre les abus d'un formalisme stérile qui étouffait le génie, de revivifier le sens de la poésie émoussé par l'étroitesse de goût des esprits géomètres, d'autoriser aussi la mobilisation de l'art dans son combat idéologique. Approche utilitaire donc, mais non dénuée d'aspects positifs et novateurs. » (M. Mat-Hasquin, p. 126).

commençant par le renouvellement du thème de la pièce tragique. Dès la composition d'*Œdipe*, sa première œuvre, notre jeune auteur s'opposait à l'introduction de la galanterie dans la tragédie. Le sujet de l'amour s'enracine profondément dans le tragique classique et cette tradition s'est malheureusement transmise aussi chez les auteurs du dix-huitième siècle. Voltaire pensait toujours que qu'un épisode galant fit l'obstacle au but final de la tragédie : l'inspiration de la crainte et de la pitié. Aussi, prône-t-il l'importance du principe de la tragédie grecque qui n'a guère utilisé de scènes d'amour pour inspirer au cœur des gens ces deux sentiments, la frayeur et la compassion, moyens selon lui plus adaptés que la galanterie pour instruire l'homme. Et Voltaire préfère à l'amour entre les deux sexes, la mise en scène de la famille. Comme Molière a représenté des scènes plaisantes familiales dans ses comédies pour prêter à rire, l'auteur de dix-huitième siècle a exposé l'amour et la lutte des membres de la famille dans ses tragédies pour insuffler la crainte et la pitié.

Cependant, malgré son refus d'insérer des intrigues galantes, il n'a pu créer que cinq tragédies où elle est proscrite complètement : *La Mort de César*, *Ériphyle*, *Méropé*, *Oreste* et *Rome sauvée*. Sachant Voltaire durant toute sa vie a composé environs trente pièces tragiques, il semble n'avoir guère pu atteindre son but. L'attachement du public de cette époque-là aux scènes galantes n'a pas permis à notre auteur de les éliminer de ses tragédies. Même si leurs exigences étaient contraires à son idéal, il a dû composer avec les préférences de ses contemporains. Toutefois, Voltaire établit une règle concernant l'insertion d'épisodes amoureux dans la tragédie. Il distingue catégoriquement la galanterie et l'amour pour l'inspiration de la crainte et de la pitié. Pour lui, la galanterie était le symbole même de la faiblesse et de la douceur. La scène galante affaiblit la puissance virile que la tragédie grecque conservait. C'est pourquoi notre poète persistait à rejeter l'introduction de l'intrigue galante dans sa tragédie. Et il va jusqu'au bout de ses convictions jusqu'à sa mort. Au reste, Voltaire ne se contente pas de faire une distinction entre la galanterie et l'amour ; il établit une hiérarchie dans la définition de l'amour. Il faut que ce sentiment dépeint dans la pièce tragique, soit furieux, fol, criminel et pathétique et non pas tiède et médiocre comme dans la galanterie. Autrement dit, il s'agit d'un amour passionnel. On peut éprouver la crainte et la pitié dans son âme grâce à de telles émotions violentes de la passion. À propos de la pratique de la théorie de notre auteur dans ses tragédies, Geoffroy

s'exprime en citant *Zaïre* : « il avait cherché son talent dans *Œdipe*, dans *Mariamne*, dans *Brutus* ; il le rencontra dans *Zaïre*. Personne n'a mieux réussi à fondre la passion avec la galanterie française » (J.-L. Geoffroy, t. 3, « *Zaïre* », p. 18). Ce critique prétend que Voltaire a lié merveilleusement la « passion » à la « galanterie », mais chez lui la fusion de ces deux éléments est impossible, parce qu'il les estimait incompatibles. Pour notre auteur, le sentiment amoureux approprié à la tragédie était la passion seule aussi violente que déchirante¹. Il considère cette condition comme indispensable à l'insertion d'une intrigue d'amour et exige des auteurs d'adapter sa pensée à leurs tragédies. Pour Voltaire l'inspiration de la frayeur et de la pitié est la manière la plus efficace d'aider l'homme à former sa personnalité. Telle était la première réforme entreprise par le patriarche de Ferney : la révision du sujet de la tragédie telle qu'elle se présentait dans la tradition du classicisme.

Ensuite, nous analyserons la seconde réforme de Voltaire. Comme il attachait de l'importance aux relations entre la crainte et la tragédie, c'est dans le domaine du spectacle que se situe son perfectionnement. En assistant aux tragédies de Shakespeare à Londres, le cœur de notre poète est rempli d'étonnement et d'émerveillement. Bien qu'en France les scènes effroyables ou sanglantes soient proscrites, en Angleterre de tels spectacles sont représentés et accueillis avec joie. Après le retour dans son pays, il essaye de mettre le théâtre français au goût anglais. En même temps, Voltaire décide aussi d'adapter des éléments tragiques de la mise en scène grecque à la dramaturgie française. Il pense qu'un spectacle effrayant est le plus efficient pour inspirer au cœur des Français un sentiment de crainte propre à bâtir l'homme. Sur ce point, la remarque de M. Mat-Hasquin incite à garder les yeux fixés sur les relations entre le spectacle et l'éducation : « Plus originaux étaient ses éloges de la majesté des théâtres antiques, de l'importance de l'action visuelle sur la scène athénienne et de la fonction pédagogique du théâtre grec. » (M. Mat-Hasquin, p. 153). C'est pourquoi notre auteur a introduit la scène du fantôme d'Amphiaräus dans *Ériphyle* et celle du spectre de Ninus dans *Sémiramis*. En outre, on a vu le corps de César couvert d'une robe sanglante entrer en scène dans *La Mort de César* ; Seïde, un poignard à la main, s'écrouler à cause d'un poison et Palmire se jeter sur le poignard de son frère dans *Mahomet* ; dans *Olympie*

¹ M. Mat-Hasquin considère chez Voltaire qu'*Olympie* et *Les Pélopidés* sont des tragédies qui ont traité la passion furieuse (M. Mat-Hasquin, p. 162).

l'héroïne éponyme se frapper et se plonger dans le bûcher. Voltaire a profité de l'effet visuel pour inspirer la crainte.

Aussi, ne pouvons-nous pas nier qu'il a modernisé la tragédie française en introduisant des éléments de scène anglais et grec. Cependant, il faut se demander jusqu'à quel degré notre poète admettait l'importance du spectaculaire dans une pièce tragique. En réalité, à ce sujet il hésitait continuellement entre deux positions, une positive et une passive, et cela pour deux raisons¹. La première est la question de savoir à quel niveau de violence établir les sentiments. Certes il reconnaît qu'un spectacle terrible soit utile pour effrayer les gens grâce à une optique efficace, mais il considérait la « terreur » inspirée par des exhibitions anglaise et grecque comme une « horreur » : un sentiment répugnant. C'est la « terreur » pure, mais non pas l'« horreur » repoussante que, par le spectacle, les auteurs doivent insuffler au cœur du public. C'est-à-dire que l'exhibition doit être un moyen pour effrayer les spectateurs sans les dégoûter. La distinction nette entre la « terreur » et l'« horreur » révèle que Voltaire faisait grand cas des bienséances selon la tradition du classicisme. Et il sentait qu'il n'était pas permis de souiller la « terreur » noble de la tragédie classique par l'« horreur » de celle de l'Angleterre et de la Grèce.

Puis, la deuxième raison de l'attitude voltairienne vient du fait qu'on ne peut pas faire avancer le spectacle à fond, c'est le problème de la versification. Voltaire craignait continuellement que le goût pour le spectacle ne conduise les auteurs à déprécier la versification à laquelle les poètes classiques donnaient de l'importance. Car, pour lui, le devoir de l'auteur théâtral était d'abord de polir la technique des vers. Il comprenait que la fonte du bon spectacle avec les bons vers soit la forme idéale pour émouvoir le public. Toutefois, selon lui, la bonne poésie suffit pour le toucher. De même, il pensait que le dramaturge dût transmettre sa pensée au spectateur en élevant ses émotions. De là, si les vers ne sont pas excellents, ils ne peuvent ni attendrir le public ni lui transmettre le message des auteurs. Chez Voltaire, négliger la versification classique était renoncer à la mission du poète théâtral. À ses yeux, le rang du spectacle était toujours inférieur à la position du poème. S'il n'y a pas d'existence de la poésie, celle de l'exhibition est impossible. En revanche, en l'absence de spectacle, s'il y a les vers, la tragédie, comme lecture, demeure formatrice. Et certes, du point de vue du

¹ I. Degauque parle d'une telle attitude de Voltaire : « La critique [...] relève d'une attitude passéiste et d'une inquiétude envers les innovations que l'auteur insuffle au genre tragique. » (I. Degauque, p. 427).

mérite que notre poète a essayé d'introduire le spectacle dans la tragédie de la France, il est indéniable qu'il a modernisé le théâtre français. Mais chaque fois qu'il pensait à l'exhibition, en mettant en balance la valeur du spectacle et celle du classicisme, il faisait définitivement grand cas des bienséances et respectait la versification. Ainsi, pour Voltaire, la modernité de la tragédie française par l'introduction du spectacle n'était possible que fondée sur la tradition classique. Autrement dit, c'est la modernité à la manière du classicisme.

L'insertion de la pensée philosophique dans la tragédie chez notre auteur est la troisième modernité introduite que nous allons examiner maintenant. Sur ce point, M. Allain s'explique : « Il était imprégné par la philosophie de son siècle, et cette philosophie rejetait les attitudes essentielles à la théorie classique qu'il avait acceptée¹. » Selon ce critique, la pensée philosophique de Voltaire était exclusive de sa tragédie. Cependant, notre auteur a veillé toute sa vie à être tout à la fois dramaturge et philosophe. Il prenait la résolution ferme d'accomplir la chose que même son grand maître Racine n'a pas pu réaliser dans sa tragédie, c'est-à-dire, la fusion de la pièce tragique classique avec la philosophie. Ainsi, en obéissant à la règle de la tradition et en changeant le sujet traditionnel en thème philosophique, Voltaire cherchait à véhiculer son idée auprès du public, parce qu'il pensait que la tragédie était la forme théâtrale la plus efficace pour l'éducation. Et comme au dix-huitième siècle le problème de la tolérance était une des préoccupations les plus graves des philosophes des Lumières, quand on a voulu insérer des idées philosophiques dans sa tragédie, ce thème était indispensable pour améliorer la situation de l'époque qui était infectée d'intolérance religieuse. Afin d'abattre le fanatisme le patriarche de Ferney a composé beaucoup de tragédies et puissante était l'influence qu'il a exercé sur les gens d'alors. Toutefois, ne pourrions-nous pas découvrir une autre philosophie primordiale de Voltaire que sa pensée sur la religion dans ses tragédies ? C'est son idée sur les relations entre le remords et la pièce tragique.

En dessinant dans ses tragédies les personnages fauteurs de crimes, notre auteur prétendait à plusieurs reprises qu'ils devaient être tourmentés par le sentiment de repentir. Cependant, ce qui est très important chez Voltaire, c'est qu'il pensait que

¹ M. Allain, « Voltaire et la fin de la tragédie classique française », *French Review*, n° 39 (1966), Carbondale (Ill.), American Association of Teachers of French, p. 384.

même si le héros perdait la vie en compensation du forfait, cette action ne signifiait pas la réparation du crime et que le coupable se devait de continuer à vivre en ce monde en éprouvant du remords, un sentiment pour lui égal à la vertu. De plus, si nous considérons que notre auteur disait souvent que la vertu était un élément de la nature humaine, nous pouvons en déduire que le sentiment de repentir aussi appartient au naturel de l'homme chez lui. Certes, originellement considérait-il l'homme comme un être vivant faible, sujet à tomber dans l'erreur. De même, Voltaire, en partisan enthousiaste de la philosophie de Locke et de l'empirisme, pensait que l'être humain pouvait être dénaturé selon les circonstances où il a été élevé. Mais il croyait en même temps que l'homme était un être capable de se régénérer. Car, la puissance du remords, qui est la nature humaine, permet au coupable à revenir dans la bonne voie et valorise le coupable¹. Plutôt, le patriarche de Ferney escomptait la régénération du criminel. Et son sentiment repentant le conduit à se sacrifier pour l'intérêt de la société qui s'unit un jour ou l'autre au bonheur de l'homme. C'est pourquoi notre auteur a traité dans presque toutes ses tragédies, comme les questions d'actualité d'alors, les relations entre le crime et la punition, celles entre l'empirisme et la nature humaine et celles entre le remords et la vertu. Telle est la modernité de notre auteur qui a intégré la philosophie dans la tradition du classicisme.

Voltaire a fait tout son possible pour le regain de la gloire du classicisme. Malgré ses efforts désespérés en ce sens, il n'a pas pu arrêter la descente de la popularité de ce monument du dix-septième siècle. Cependant, personne ne désirait plus sincèrement la réhabilitation de la tragédie que Voltaire. En 1774, notre poète octogénaire se confie au duc de Richelieu : « Je souhaite que la scène française, élevée dans le grand siècle de Louis XIV, au-dessus du théâtre d'Athènes et de ceux de toutes les nations, reprenne la vie après moi ; qu'elle se purge de tous les défauts que j'y ai portés ; et qu'elle acquière les beautés que je n'ai pas connues. » (*Les Lois de Minos*, « Épître dédicatoire au duc de Richelieu », *OC*, t. 73, p. 77)². Tout en ayant la nostalgie de la période de

¹ M. Mat-Hasquin s'exprime : « Voltaire se proposait de transformer ses tragédies en instruments d'édification morale et d'y enseigner la loi naturelle garantie par un dieu juste qui punit le crime et récompense la vertu. » (M. Mat-Hasquin, p. 150).

² A. J. Ayer parle du sentiment de Voltaire qui a été élu comme un membre de l'Académie française en 1746 : « Voltaire was not entirely happy at owing this honour to his court entertainments rather than his tragedies ». A. J. Ayer, *op. cit.*, p. 20.

prospérité classique et de sa propre vie passée, il a pris continuellement soin de la renaissance du classicisme. Afin d'accomplir ce but, depuis le début, tantôt Voltaire a défendu la tradition du classicisme qui respectait les bienséances et faisait attention à la versification, tantôt il a tenté d'introduire dans la tragédie classique la modernité par le spectacle. Mais pour notre auteur, moderniser la tradition du classicisme nécessitait aussi de la conserver. Sur ce point M. Mat-Hasquin s'exprime déjà : « Loin de copier servilement les procédés des anciens, il sut adapter avec intelligence certaines beautés de leurs œuvres. Restaurer la dignité des genres classiques ne signifiait pas, pour Voltaire, revenir en arrière, mais continuer, en la renouvelant, une tradition prestigieuse. » (M. Mat-Hasquin, p. 204). Cependant, ce que nous ne devons pas oublier, c'est que pour la conservation du classicisme, Voltaire agissait toujours comme dramaturge et philosophe, c'est-à-dire, comme un auteur classique et moderne. Aux yeux voltairiens, il a semblé que la tragédie classique fût le moyen le plus efficace pour la formation des hommes. Et en 1778 le patriarche de Ferney, qui a assisté à la représentation d'*Irène*, sa dernière tragédie, à la Comédie-Française, exprime ses émotions à Frédéric II :

J'ai vu avec surprise et avec une satisfaction bien douce, à la représentation d'une tragédie nouvelle, que le public qui regardait, il y a trente ans, Constantin et Théodose comme les modèles des princes et même des saints, a applaudi avec des transports inouïs à des vers qui disent que Constantin et Théodose n'ont été que des tyrans superstitieux. J'ai vu vingt preuves pareilles du progrès que la philosophie a fait enfin dans toutes les conditions. Je ne désespérerais pas de faire prononcer dans un mois le panégyrique de l'empereur Julien : et assurément si les Parisiens se souviennent qu'il a rendu chez eux la justice comme Caton, et qu'il a combattu pour eux comme César, ils lui doivent une éternelle reconnaissance¹.

C'était deux mois avant sa mort qu'il a écrit cette lettre au roi de Prusse, mais cette fois-ci, Voltaire, philosophe, se réjouit que ses contemporains commencent à sortir de l'aveuglement et de la superstition. Leurs yeux sont sur le point de s'ouvrir à une

¹ Lettre à Frédéric II, 1^{er} avril 1778, *GC*, t. XIII, p. 191 [n° 15246 (D21138)]. Dans *Irène*, Voltaire fait prononcer à Alexis ces vers : « Ami, c'est avec toi qu'aujourd'hui j'entreprends / De briser en un jour tous les fers des tyrans. / Nicéphore est tombé ; chassons ceux qui nous restent ; / Ces tyrans des esprits que mes chagrins détestent. / Que le père d'Irène au palais arrêté / Ait enfin moins d'audace et moins d'autorités, / Qu'éloigné de sa fille, et réduit au silence, / Il ne séduise plus les peuples de Byzance. / Que cet ardent pontife au palais soit gardé. / Un autre plus soumis par mon ordre est mandé, / Qui sera plus docile à ma voix souveraine. / Constantin, Théodose, en ont trouvé sans peine. / Plus criminels que moi dans ce triste jour, / Les cruels n'avaient pas l'excuse de l'amour. » (*Irène*, *OC*, t. 78A, IV, 6, v. 211-224).

direction plus droite. C'était le fruit des efforts que notre auteur faisait continuellement pour l'amélioration de la société. Mais il n'a jamais été content de ce bon résultat. Il faisait toujours le plan pour la tragédie suivante. Car il était simultanément dramaturge. Le patriarche de Ferney a accompli les deux rôles, à titre de dramaturge et de philosophe, jusqu'à sa mort, pour que ses pièces tragiques aussi bien traditionnelles que modernisées rendissent le public plus éclairé et l'état actuel plus perfectionné. Autrement dit, en modernisant le classicisme par l'introduction des pensées philosophiques, notre auteur a défendu la tradition classique dont la versification et la dramaturgie étaient le moyen le plus efficace afin de véhiculer ses philosophies, pour éclairer et former ses contemporains. C'était l'intégration de la modernité de la tragédie à la tradition du classicisme chez Voltaire.

BIBLIOGRAPHE

I. Sources

1. Textes de Voltaire

1) Œuvres complètes de Voltaire

Œuvres complètes de Voltaire, éd. MOLAND (Louis), Paris, 1877-1885, 52 vol.

Œuvres complètes de Voltaire / Complete Works of Voltaire, éd. JORY (David), TAYLOR (O. R.), FREYNE (Michael), NIKLAUS (Robert), RENWICK (John), JACOBS (Eva), FLETCHER (D. J.), TAYLOR (Samuel S. B.), CARTWRIGHT (Michael), BRAUN (Theodore E. D.), DUCKWORTH (Colin), DUNKLEY (John), GOULBOURNE (Russell), VROOMAN (Jack R.), GODDEN (Janet), MASON (Haydn T.), MOUREAU (François), HELLEGOUARC'H (Jacqueline), TODD (Christopher), WILLIAMS (David), RACEVSKIS (Karlis), LECLERC (Paul O.), LABRIOLLE (Marie-Rose de), MERVAUD (Christiane), CRONK (Nicholas), GUY (Basil), BRET-VITTOZ (Renaud), HENDERSON (John S.), WYNN (Thomas), et HOWARTH (W. D), PLAGNOL-DIÉVAL (Marie-Emmanuelle), VERCRUYSSÉ (Jerome), MORTIER (Roland), HAWCROFT (Michael), DAVIES (Simon), GETHNER (Perry), MASON (Haydn), GRANDEROUTE (Robert) et al., Oxford, Voltaire Fondation, 1968- (la présente édition ; 155 vol. parus).

2) Éditions séparées des œuvres de Voltaire

L'Affaire Calas et autres affaires : Traité sur la tolérance, éd. VAN DEN HEUVEL (Jacques), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1975.

Correspondance, éd. BESTERMAN (Théodore), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977-1993, 13 vol.

Dictionnaire philosophique [La Raison par alphabet], éd. NAVES (Raymond) et FERRET (Olivier), Paris, Classiques Garnier, coll. « Poche », 2008.

Le Droit du Seigneur, éd., POIRSON (Martial), Vignon et Metz, Lampsague, coll. « Le Studiolo Théâtre », 2002.

- Écrits autobiographiques : Mémoires pour servir à la vie de Monsieur de Voltaire, écrits par lui-même : Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de La Henriade : Lettres de Monsieur de Voltaire à Madame Denis, de Berlin (extraits),* éd. GOLDZINK (Jean), Paris, GF Flammarion, 2006.
- Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII,* éd. POMEAU (René), Paris, Classiques Garnier, 1990 (1963), 2 vol.
- Le Fanatisme ou Mahomet le prophète : tragédie,* éd. VÉRAIN (Jérôme), Paris, Mille et une Nuits, coll. « Voltaire : n° 506 », 2009.
- Lettres philosophiques : édition critique avec une introduction et un commentaire par Gustave Lanson,* 2^e édition, éd. LANSON (Gustave), Paris, Hachette, coll. « Société des textes français modernes », 1915-1917 (E. Cornély ; 1909), 2 vol.
- Mahomet le prophète : théâtre,* éd. BOURGOIS (Christian), Lonrai, Titres, 2006.
- Mélanges,* éd. VAN DEN HEUVEL (Jacques), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.
- Œdipe, Corneille et Voltaire,* éd. REYNAUD (Denis) et THIROUIN (Laurent), Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Textes et Contre-Textes », 2004.
- Œuvres historiques,* éd. POMEAU (René), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- Prix de la justice et de l'humanité,* éd. FORT (Sylvain), Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-Tête », 1999.
- Romans et contes,* éd. VAN DEN HEUVEL (Jacques), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.
- Voltaire et les droits de l'homme,* éd. TROUSSON (Raymond), Bruxelles, Centre d'action laïque, 1994.
- Voltaire on Shakespeare,* repris dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 54 (1967), éd. BESTERMAN (Théodore), Genève, Institut et Musée Voltaire : Délices.
- Zaïre : tragédie,* éd. BLUM (Claude), Paris, Larousse, coll. « Classiques Larousse », 1986.
- Zaïre : Le Fanatisme ou Mahomet le prophète : Nanine ou l'Homme sans préjugé : Le Café, ou L'Écossaise,* éd. GOLDZINK (Jean), Paris, GF Flammarion, 2004.

2. Textes d'autres auteurs

1) Textes théâtraux

ADDISON (Joseph), *Caton*, trad. BOYER (Abel), Amsterdam, chez Ja[c]ques Desbordes, 1713.

BARBIER (Marie-Anne, Mlle), *Théâtre de Mlle Barbier*, Paris, chez Briasson, 1745.

BELLOY (Pierre-Laurent Buyrette, dit Dormont de), *Le Siège de Calais*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. II, éd. TRUCHET (Jacques), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

BERNARD (Catherine, Mlle), *Brutus*, Paris, chez Veuve de Louis Gontier, 1691.

BOYER (Claude), *La Mort des enfants de Brute*, Paris, chez Toussain[c]t Quinet, 1648.

CAMPISTRON (Jean Galbert de), *Œuvres de Monsieur de Campistron de l'Académie française*, Paris, La Compagnie des Libraires, 1739, 2 vol.

CHÂTEAUBRUN (Jean-Baptiste Vivien de), *Philoctète*, Paris, chez Brunet, 1756.

CLÉMENT (Pierre), *Méropé*, Pairs, chez Prault fils, 1749.

CORNEILLE (Pierre), *Œdipe, Corneille et Voltaire*, éd. REYNAUD (Denis) et THIROUIN (Laurent), Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2004.

— *Œuvres complètes*, éd. COUTON (Georges), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987, 3 vol.

CORNEILLE (Thomas), *Timocrate*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, t. II, éd. SCHERER (Jacques) et TRUCHET (Jacques), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

CRÉBILLON (Prosper Jolyot de), *Atrée et Thyeste*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. I, éd. TRUCHET (Jacques), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

— *Théâtre complet*, éd. VITU (Auguste), Paris, Classiques Garnier, 1923.

— *Théâtre de Monsieur de Crébillon*, Paris, chez Pierre Ribou, 1717.

— *Œuvres de M. de Crébillon, de l'Académie Française*, Paris, Imprimerie royale, 1750, 2 vol.

— *Œuvres de Crébillon*, Paris, P. Didot l'aîné, 1812, 3 vol.

— *Œuvres de Monsieur de Crébillon*, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1755, 2 vol.

- *Rhadamisthe et Zénobie*, éd. SOULATGES (Magali), Montpellier, Éditions espaces 34, 1999.
- DESFONTAINES (Nicolas Mary, dit), *La Véritable Sémiramis*, Paris, chez Pierre Lamy, 1647.
- DRYDEN (John), *All for love*, in *Works of John Dryden*, t. XIII – *All for love ; Oedipus ; Troilus and Cressida*, éd. MAXIMILLIAN (E. Novak), GUFFEY (George R.) et ROPER (Alan), Berkeley, Los Angeles et Londres, Université de California Press, 1984.
- *Aureng-Zebe*, in *Works of John Dryden*, t. XII – *Amboyna ; The State of innocence ; Aureng-Zebe*, éd. DEARING (Vinton A.), Berkeley, Los Angeles et Londres, Université de California Press, 1994.
- *Oedipus*, in *Works of John Dryden*, t. XIII – *All for love ; Oedipus ; Troilus and Cressida*, éd. MAXIMILLIAN (E. Novak), GUFFEY (George R.) et ROPER (Alan), Berkeley, Los Angeles et Londres, Université de California Press, 1984.
- ESCHYLE, *Tragédies*, 2^e édition ; 14^e tirage rev. et corr. de la 2^e édition par Louis Bodin, éd. et trad. MAZON (Paul), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Université de France », 2002-2004 (1931-1935), 2 vol.
- EURIPIDE, *Tragédies*, éd. et trad. MÉRIDIER (Louis), FERNAND (Chapouthier), GRÉGOIRE (Henri), PARMENTIER (Léon), JOUAN (François), VAN LOOY (Herman), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Université de France », 1923-2004, 8 vol.
- FENTON (Elijah), *Mariamne*, Londres, chez J. Tonson, 1723.
- FOLARD (Melchior de), *Œdipe, tragédie, par le père Folard jésuite*, Paris, chez Josse le fils, 1722.
- GILBERT (Gabriel), *Sémiramis*, Paris, Chez Augustin Courbe, 1647.
- *Téléphonte*, Paris, chez Toussaint Quinet, 1643.
- GOMEZ (Madeleine-Angélique Poisson, Mme de), *Œuvres mêlés de Madame de Gomez, contenant ses tragédies et différents ouvrages en vers et en prose*, Paris, chez Guillaume Saugrain, 1724.
- HARDY (Alexandre), *Marianne*, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien : dédié à Monseigneur le duc d'Aluyn*, t. II, Paris, chez J. Quesnel, 1625.

- JEFFREYS (George), in *The Merope of George Jeffreys as a source of Voltaire's Merope*, Londres, chez J. Roberts, 1731 ; Illinois, University of Illinois, 1927 ; White Fish, Kessinger Legacy Reprints, 2010.
- LA CHAPELLE (Jean de), *Téléphonte*, Paris, chez Thomas Guillain, 1683.
- LA CHAUSSÉE (Pierre-Claude Nivelles de), *Le Préjugé à la mode*, Paris, chez Le Breton, 1735.
- LA HARPE (Jean François de), *Mélanie*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. II, éd. TRUCHET (Jacques), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.
- LA MOTTE (Antoine Houdar de), *Inès de Castro*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. I, éd. TRUCHET (Jacques), Paris, Gallimard, 1972.
— *Œuvres de théâtre de M. de La Motte, de l'Académie Française. Avec plusieurs discours sur la tragédie*, Paris, chez Gregoire Dupuis, 1730, 2 vol.
- LA GRANGE-CHANCEL (François Joseph de), *Amasis*, Paris, chez Pierre Ribou, 1702.
- LEMIERRE (Antoine-Marin), *La Veuve du Malabar ou l'empire des coutumes*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. II, éd. TRUCHET (Jacques), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.
- LONGEPIERRE (Hilaire-Bernard de Requeleyne, baron de), *Électre*, éd. TOBARI (Tomoo), Paris, Édition A.-G. Nizet, 1981.
- MAFFEI (Francesco Scipione, marquis, dit), *Méropé* (1714), *tragédie de Monsieur le marquis Maffei. Nouvellement traduite par, Monsieur l'abbé D. B.*, trad. abbé DU BOURG, Paris, chez la veuve Bienvenu, 1743.
- MAIRET (Jean), *La Sophonisbe*, [in] *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, éd. SCHERER (Jacques), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin, dit), *Œuvres complètes*, éd. FORESTIER (Georges) et BOURQUI (Claude), Paris, Gallimard, 2010, 2 vol.
- NADAL (Augustin, abbé), *Mariamne*, in *Théâtre de Monsieur l'abbé Nadal, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, chez Briasson, 1738.
- PRADON (Nicolas), *Phèdre et Hippolyte*, [in] *Théâtre du XVII^e siècle*, t. III, éd. TRUCHET (Jacques) et BLANC (André), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.
- RACINE (Jean), *Œuvres complètes*, t. I, *Théâtre – Poésie*, éd. FORESTIER (Georges), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

- *Œuvres complètes*, t. I, *Théâtre – Poésie*, éd. PICARD (Raymond), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
- ROTROU (Jean de), *Antigone : tragédie de M^r. de Rotrou*, Paris, chez Anthoine de Sommaville, 1639.
- SCUDÉRY (Georges de), *La Mort de Cæsar, tragédie par Monsieur de Scudéry, seconde édition*, Paris, Auguste Coubé, 1637.
- SÉNÈQUE (Lucius Annacus), *Tragédies*, 3^e tirage, éd. et trad. CHAUMARTIN (François-Régis), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Université de France », 2002 (1999), 3 vol.
- *Tragédies de L. A. Sénèque : traduction nouvelle*, trad. GRESLOU (M. E.), Paris, Panckoucke, 1834, 3 vol.
- SHAKESPEARE (William), *Chefs-œuvres de Shakespeare*, éd. O’SULLIVAN (D.), trad. NISARD, LEBAS et FOUINET, Paris, Belin-Mandar, 1837.
- *Œuvres complètes – Tragédie*, éd. et trad. DÉPRATS (Jean-Michel) et VENET (Gisèle), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, 2 vol.
- *Œuvres complètes – Tragédie*, éd. GRIVELET (Michel) et MONSARRAT (Gilles), trad. BOULEY (Gabrielle), BOURGY (Victor), LECOCQ (Louis), SALLÉ (Jean-Claude) et TEYSSANDIER (Léone), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, 2 vol.
- *Shakespeare traduit de l’anglais, par M. Le Tourneur : dédié au roi*, trad. LE TOURNEUR (Pierre-Prime-Félicien), Paris, chez Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur, Mérigot et Valade, 1776-1782, 20 vol.
- *The Plays of William Shakespeare*, éd. JOHNSON (Samuel), Londres, chez J. et R. Tonson, 1765, 8 vol.
- SOPHOCLE, *Tragédies*, t. I, 2^e tirage de la 7^e édition rev. et corr. ; t. II, 11^e tirage rev. et corr. ; t. III, 4^e tirage rev. et corr. par Jean Irigoin, éd. DAIN (Alphonse), trad. MAZON (Paul), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Université de France », 1990-2002 (1955-1960), 3 vol.
- TRISTAN L’HERMITE (François L’Hermite de Solier, dit), *La Marianne*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, t. II. éd. SCHERER (Jacques) et TRUCHET (Jacques), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

2) Textes des traités sur le théâtre

- ARISTOTE, *La Poétique*, éd. et trad. DUPONT-ROC (Roselyne) et LALLOT (Jean), Paris, Seuil, 1980.
- AUBIGNAC (François Hédelin, l'abbé), *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001.
- BOILEAU-DESPREAU (Nicola), *L'Art poétique*, in *Œuvres complètes*, éd. ESCAL (François), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.
- BRUMOY (Le Père Pierre), *Le Théâtre des Grecs*, Paris, chez Rollin père, Jean-Baptiste Coignard et Rollin fils, 1730, 3 vol.
- CHAPELAIN (Jean), *Opuscules Critiques*, éd. HUNTER (Alfred C.), Genève, Librairie Droz S. A., 2007.
- CHASSIRON (Pierre Mathieu Martin), *Réflexions sur le comique-larmoyant, par Mr M. D. C., trésorier de France, et conseiller au présidial, de l'Académie de la Rochelle ; adressées à MM. Arcere et Thylorier ; de la même Académie, Paris, Durand et Pissot, 1749.*
- CORNEILLE (Pierre), *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. LOUVAT (Bénédicte) et ESCOLA (Marc), Paris, GF Flammarion, 1999.
- DACIER (André), *La Poétique d'Aristote avec des remarques*, Paris, chez Claude Barbin, 1692.
- *Remarques sur l'Œdipe de Sophocle*, in Sophocle, *L'Œdipe et l'Électre de Sophocle*, Paris, chez Claude Barbin, 1692.
- DUBOS (abbé Jean-Baptiste), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Utrecht, chez Étienne Neaulme, 1732 (1719), 2 vol.
- HORACE, *Épîtres*, éd. et trad. VILLENEUVE (François), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 2002.
- LA MESNARDIÈRE (Hyppolyte-Jules Pilet de), *La Poétique*, Paris, chez Antoine de Sommaville, 1640 ; Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- LA MOTTE (Antoine Houdar de), *Les Œuvres de Monsieur Houdar de La Motte, l'un des quarante de l'Académie Française*, Paris, chez Prault l'aîné, 1753-1754, 9 vol.
- *Textes critiques : Les raisons du sentiment*, éd. GEVREY (Françoise) et GUION (Béatrice), Paris, Honoré Champion, 2002.

LESSING (Gotthold Ephraim), *Dramaturgie de Hambourg par E.-G. Lessing : traduction de M. ED. de Suckau, revue et annotée par M. L. Crouslé avec une introduction par M. Alfred Mézières, Professeur de Littérature étrangère à la Faculté des Lettres de Paris*, éd. CROUSLÉ (Léon) et MÉZIÈRES (Alfred), tr. SUCKAU (ED. de), Paris, Didier, 1869.

NICOLE (Pierre), *Traité de la comédie*, éd. THIROUIN (Laurent), Paris, Honoré Champion, 1998.

RAPIN (René), *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, éd. DUBOIS (E. T.), Genève, Droz, 1970.

ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Lettre à d'Alembert*, éd. BUFFAT (Marc), Paris, GF Flammarion, 2003.

3) Textes généraux

ALEMBERT (Jean Le Rond d'), « La lettre à Voltaire, 31 octobre 1761 » in *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 41, éd. MOLAND (Louis), Paris, 1881, p. 498-500.

— « La lettre à Voltaire, 8 septembre 1762 », t. 42, in *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. MOLAND (Louis), Paris, 1881, p. 230-233.

APOLLODORE D'ATHÈNES, *La Bibliothèque d'Apollodore*, éd. et trad. CARRIÈRE (Jean-Claude) et MASSONIE (Bertrand), Besançon et Paris, Université de Besançon Paris : Diffusé par Les Belles Lettres, coll. « Lire les polythéismes », 1991.

CONDILLAC (Étienne Bonnot de), *Essai sur l'origine des connaissances humaines, précédé de L'Archéologie du frivole par Jacques Derrida*, éd. PORSET (Charles), Auvers-sur-Oise, Galilée, 1973.

DIDEROT (Denis), *Œuvres*, éd. VERSINI (Laurent), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994-1997, 5 vol.

FENTON (Elijah), *The poetical works of Elijah Fenton*, éd. [s. n.], Edinburg, Apollo Presse [The Martins], 1779.

HELVETIUS (Claude-Adrien), *De L'Esprit*, Paris, chez Durand, 1758 ; rééd., éd. MOUTAUX (Jacques), Paris, Fayard, 1988.

— *De L'Homme, de ses facultés intellectuelles, et de son éducation*, Londres, chez La Société Typographique, 1773 ; rééd., éd. (Jacques) MOUTAUX, Paris, Fayard, 1989, 2 vol.

- HOBBS (Thomas), *De La Nature humaine, ou exposition des facultés, des actions et des passions de l'âme, et de leurs causes déduites d'après des principes philosophiques qui ne sont communément ni reçus ni connus : par Thomas Hobbes : ouvrage traduit de l'anglais*, trad. HOLBACH (Paul-Henri Dietrich, baron d'), Londres, [s. n.], 1772 ; rééd. (2^e édition), ed. NAERT (Émilienne), Paris, J. Vrin, 1981 (1971).
- HYGIN (Caius Julius Hyginus, dit), *Fables*, éd. et trad. BORIAUD (Jean-Yves), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Université de France », 1997.
- LA FAYE (Jean-François Lériget de), *L'Ode de Monsieur de La Faye, mise en prose*, in La Motte, *Œuvres de Monsieur Houdar de La Motte, l'un des quarante de l'Académie Française*, t. I (seconde partie), Paris, chez Praut l'aîné, 1753.
- LA GRANGE-CHANCEL (François Joseph de), *Œuvres de Monsieur de La Grange-Chancel*, Paris, Les Libraires Associés, 1758, 5 vol.
- MONTAIGNE (Michel de), *Les Essais*, éd. BALSAMO (Jean), MAGNIEN (Michel) et MAGNIEN-SIMONIN (Catherine), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.
- LA MOTTE (Antoine Houdar de), *Odes de M. de La Motte, avec un Discours sur la poésie en général, et sur l'ode en particulier*, 2^e édition, Paris, chez Gregoire Dupuis, 1709 (1707).
- LOCKE (John), *Essai sur l'entendement humain*, Livre I – IV, éd. et trad. VIENNE (Jean-Michel), Paris, J. Vrin, 2001, 2 vol.
- *Lettre sur la tolérance : précédé de Essai sur la tolérance (1667) et de Sur La Différence entre pouvoir ecclésiastique et pouvoir civil (1674)*, éd. SPITZ (Jean-Fabien), trad. LE CLERC (Jean) et SPITZ (Jean-Fabien), Paris, Flammarion, 1992.
- MARC-AURÈLE (Antonin), *Pensées morales de Marc Antonin empereur ; De soi, et à soi-même. En douze Livres, Traduits du grec*, trad. BALBISKY, Paris, chez Nicolas Le Gras, 1681.
- MARMONTEL (Jean-François), *Œuvres complètes de Marmontel, de l'Académie française : nouvelle édition ornée de trente-huit gravures*, éd. MORELLET (André) et CHAZET (René de), Paris, chez Verdière, 1818-1820, 19 vol.
- OLIVER (Thomas Edward), *The Merope of George Feffreys as a source of Voltaire's Merope*, University of Illinois, 1927.

- PASCAL (Blaise), *Œuvres complètes*, éd. LE GUERN (Michel), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2000, 2 vol.
- PLUTARQUE, *Les Vies des hommes illustres*, trad. AMYOT (Jacques) et éd. WALTER (Gérard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, 2 vol.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Discours sur les sciences et les arts*, éd. BERCHTOLD (Jacques), Paris, Le Livre de Poche, 2004.
- *Lettres philosophiques*, éd. PERRIN (Jean-François), Paris, Le Livre de Poche, 2003.
- *Œuvres complètes*, éd. GAGNEBIN (Bernard), RAYMOND (Marcel) et ROUSSET (Jean), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, 5 vol.
- SÉNÈQUE (Lucius Annacus), *Lettres à Lucilius*, 5^e-6^e tirages, éd. PRECHAC (François) et trad. NOBLOT (Henri), Paris, Les Belles Lettres, 2003 (1945-1964), 5 vol.
- SUÉTONE, *Vies des douze Césars*, 7^e tirage, éd. et trad. AILLOUD (Henri), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Université de France », 1996 (1931-1932), 3 vol.
- TACITE, *Annales*, 2^e tirage, éd. et trad. WUILLEUMIER (Pierre), rév. et corri. HELLEGOUARC'H (Joseph), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Université de France », 1989 (1974-1978), 4 vol.
- VOISENON (Claude Henri de Fusée de, abbé de), *Œuvres complètes de l'abbé de Voisenon*, éd. TURPIN DE CRISSÉ (Élisabeth-Marie-Constance de Löendahl, comtesse de), Paris, chez Moutard, 1781, 5 vol.

II. Critiques et études

1. Critiques et études sur Voltaire

1) 18^e siècle

- BOULLIER (David-Renaud), *Lettres critiques sur Lettres philosophiques de M^r. de Voltaire, par rapport à notre âme, à sa spiritualité et à son immoralité : avec la*

- défense des Pensées de Pascal contre la critique du même M^R. de Voltaire*, Paris, chez Duchesne, 1754.
- *Lettres sur les vrais principes de la religion, où l'on examine un livre intitulé La Religion essentielle à l'homme : on y joint une défense des Pensées de Pascal contre la critique de M^R. de Voltaire, et trois lettres relatives à la philosophie de ce poète*, Amsterdam, chez Jean Catuffe, 1741, 2 vol.
- CONDORCET (Marie-Jean-Antoine-Nilolas Caritat, marquis de), *Vie de Voltaire* (1787), éd. BADINTER (Élisabeth), Paris, Quai Voltaire, 1994.
- CHOUVALOV (Andreï Petrovitch), *À Voltaire*, Amsterdam, 1779.
- DECROIX (Jacques-Joseph-Marie), *La Mort de Voltaire, ode : suivie de l'Éloge de ce grand homme, par M. Palissot ; avec la tragédie d'Ériphyle, que l'auteur ne voulut pas faire imprimer de son vivant, et autres pièces, pour servir de suite aux Mémoires et anecdotes de cet homme illustre*, Liège, Au Temple de la Gloire, 1780.
- FOLARD (Melchior de), *Lettre critique sur la nouvelle tragédie d'Œdipe*, Paris, chez Joseph Monge, 1719.
- FRÉRON (Élie-Catherine), *Voltariana ou Éloges amphigouriques de Fr. Marie Arouet, Sr. de Voltaire, gentilhomme ordinaire, conseiller du roi en ses conseils, historiographe de France etc. etc... : discutés et décidés pour sa réception à l'Académie française*, [s. n.], Paris, 1748.
- GIRARD (Gabriel), *Nouvelles remarques sur l'Œdipe de M. de Voltaire, et sur ses lettres critiques : où l'on justifie Corneille contre les calomnies de son émule : et où l'on fait un parallèle des deux tragédies de ces auteurs*, Paris, chez Laurent d'Houry, 1719.
- IMBER DE LA PLATIERE (Sulpice), *Voltaire*, Paris, S. Imbert de La Platière, 1787.
- KAMES (Henry Home), *Elements of criticism*, 7^e édition, Londres, chez John Belle, William Creech, T. Cadell, G. G. J. et J. Robinson, 1788 (1762), 2 vol.
- LA HARPE (Jean François de), *Commentaire sur le théâtre de Voltaire, par M. de La Harpe ; imprimé d'après le manuscrit autographe de ce célèbre critique, et approprié aux différentes éditions de ce théâtre. Recueilli et publié par *** [Decroix]*, Paris, chez Maradan, 1814.

- *Éloge de Voltaire ; par M. de La Harpe, de l'Académie française*, Genève [i. e. Paris], chez Pissot, 1780.
- LEVÊQUE (abbé), « Lettre sur les rimes croisées dans les vers alexandrins et sur l'unité de lieu », *Mercure de France, dédié au roi* (novembre 1760), « article premier », éd. LA PLACE (Pierre-Antoine de), Paris, chez Chaubert, Jorry, Prault, Duchesne, Cailleau et Cellot, p 23-35.
- LA MORLIÈRE (Jacques Rochette de), *Lettre à Madame de *** sur l'Orphelin de La Chine, tragédie nouvelle de M. de Voltaire*, [s. n.], 1755.
- *Observations sur la tragédie du Duc de Foix de Mr de Voltaire : présentée pour la première fois par les comédiens ordinaires du Roi, le jeudi 17 août 1752*, Paris, François Delaguette, 1752.
- LA MOTTE (Antoine Houdar de), *Suite des réflexions sur la tragédie, où l'on répond à M. de Voltaire*, [in] *Textes critiques : Les raisons du sentiment*, éd. GEVREY (Françoise) et GUION (Béatrice), Paris, Honoré Champion, 2002.
- LEGRAND (Marc-Antoine), *Critique de l'Œdipe de M. de Voltaire par M. le G****, Paris, chez Gandouin, Aubert et Saugrain, 1719.
- L'HOSPITAL (Jean Eléazar), *Apologie de Voltaire*, Londres, [s. n.], 1786.
- LONGEPIERRE (Hilaire-Bernard de Requeleyne, baron de), *Lettre à M. de Voltaire sur la nouvelle tragédie d'Œdipe*, Paris, chez Charles Guillaume, 1719.
- MARMONTEL (Jean-François), *L'Anecdote et la seconde anecdote sur Bélisaire de Voltaire*, in *Bélisaire : suivi par Les Lettres relatives à Bélisaire et suivi par L'Anecdote et la seconde anecdote sur Bélisaire de Voltaire*, éd. CAPDEVILLE (Jean), Paris, Diable amoureux, 1988.
- MONISEAU, « Lettre sur la versification de la tragédie de *Tancrede* », *L'Année littéraire*, t. VIII (décembre 1760), « lettre X » éd. FRÉRON (Élie-Catherine) et FRÉRON (Louis-Marie-Stanislas), Amsterdam et Paris, chez Michel Lambert, p. 236-241.
- MONTAGU (Elizabeth Robinson, Mme), *Apologie de Shakespeare, en réponse à la critique de M. de Voltaire*, Londres [i. e. Paris], chez Merigot, le jeune, 1777.
- NADAL (Augustin, abbé), *Lettre à Madame la comtesse de F*** sur la tragédie de Zaïre*, in *Œuvres mêlés de Monsieur l'abbé Nadal, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. 1, Paris, chez Briasson, 1738.

— *Observations critiques sur la tragédie d'Hérode et Mariamne, de M. de V...*, Paris, chez la Veuve de Pierre Ribou, 1725.

PALISSOT DE MONTENOY (Charles), *La Mort de Voltaire, ode : suivie de l'éloge de ce grand homme, par M. Palissot ; avec la tragédie d'Ériphyle, que l'auteur ne voulut pas faire imprimer de son vivant, et autres pièces, pour servir de suite aux mémoires et anecdotes de cet homme illustre*, [s. n.], Temple de la gloire, 1780.

SERPE (Charles-Thomas), *Analyses et critiques des ouvrages de M. de Voltaire ; avec plusieurs anecdotes intéressantes et peu connues qui le concernant, depuis 1762 jusqu'à sa mort, arrivée en 1778*, [s. n.], Kell, 1789.

2) 19^e siècle

DESCHANEL (Émile), *Le Théâtre de Voltaire*, Paris, chez Calmann Lévy, 1886.

DESNOIRESTERRES (Gustave), *Voltaire et la société française au XVIII^e siècle*, Paris, Didier, 1867-1876, 8 vol.

FLAUBERT (Gustave), *Le Théâtre de Voltaire*, repris dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 50-51 (1967), éd. BESTERMAN (Théodore), Genève, Institut et Musée Voltaire : Délices, 2 vol.

LION (Henri), *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, 1895 ; Genève, Slatkine Reprints, 1970.

MAUGRAS (Gaston), *Voltaire et J.-J. Rousseau : querelles de philosophe*, Paris, Calmann Lévy, 1886.

PALISSOT DE MONTENOY (Charles), *Le Génie de Voltaire, apprécié dans tous ses ouvrages : volume destiné à servir de supplément à toutes les éditions de cette illustre écrivain : par M. Palissot*, Paris, C.-F. Patris, 1806.

WILLEMMAIN D'ABANCOURT (François-Jean), *La Bienfaisance de Voltaire, pièce dramatique, en un acte, en vers*, Paris, chez Brunet, 1791.

3) 20^e et 21^e siècles

ALLAIN (Mathé), « Voltaire et la fin de la tragédie classique française », *French Review*, n° 39 (1966), Carbondale (Ill.), American Association of Teachers of French, p. 384-393.

- APGAR (Garry), BORY (Monique), CHOUDIN (Lucien) et MALGOUVERNÉ (Alexandre), *Voltaire chez lui : Ferney 1758-1778 : préface de René Pomeau de l'Institut, Saint-Gingolph, Cabédita, 1999.*
- ASTIER (Colette), « Voltaire, auteur de la *Mort de César* et critique de Shakespeare », in *Dix-Huitième Siècle européen : en hommage à Jacques Lacant, Professeur émérite à l'Université de Paris X – Nanterre : textes réunis par Claude De Grève avec la collaboration de Pierre Brunel, François Claude et Sylvain Menant, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 57-61.*
- AYER (A. J.), *Voltaire*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1986.
- BAILBÉ (Jean-Marc), « Image de *Sémiramis* : de la tragédie de Voltaire à l'opéra de Rossini », *Iconographie et littérature : d'un art à l'autre*, Paris, PUF, 1983, p. 107-120.
- BALCOU (Jean), « *Olympie* et ses notes, ou les remarques historiques d'*Olympie* », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2003 : 03 [*Les Notes de Voltaire : Une écriture polyphonique : études présentées par Nicholas Cronk et Christiane Merveaud avec un Avant-Propos d'Alain Viala*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 207-212.
- BARBAFIERI (Carine), « Voltaire et le théâtre tragique du dix-septième siècle », repris dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2006 : 10 [*Voltaire et le Grand Siècle : sous la direction de Jean Dagen et Anne-Sophie Barrovecchio*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 223-235.
- BERCHTOLD (Jacques), « Les couleurs du sanglant : *Phèdre* et les chants IX et X de *La Henriade* », *Violences du rococo : textes recueillis et présentés par Jacques Berchtold, René Démoris et Christophe Martin*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « *Mirabilia* », 2012, p. 345-366.
- « De la thésaurisation à la mise en circulation : Les usages du “trésor du brigand” dans la littérature narrative des XVII^e et XVIII^e siècles », *Être Riche Au Siècle de Voltaire : Actes du colloque de Genève (18-19 juin 1994) : études d'histoire et de littérature réunies et présentées par Jacques Berchtold – Michel Porret*, Genève, Droz, 1996, p. 311-329.
- « Voltaire et les choix de *La Henriade* : les vérités de l'examen historique et de l'évaluation esthétique », *La Mémoire des guerriers de religion : la concurrence*

des genres historiques XVI^e-XVIII^e siècles : Actes du Colloque international de Paris (15-16 novembre 2002) réunis par Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'humanisme et Renaissance : vol. 79 », 2007, p. 341-362.

BOUCHER (Gwenaëlle), *La Poésie philosophique de Voltaire*, reprise dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2003 :05, Oxford, Voltaire Foundation.

— « Voltaire l'antipoète ? », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2003 : 01 [*Voltaire : Diderot : demography : women's studies : poètes et versificateurs : the influence of the Enlightenment*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 419-425.

BRET-VITTOZ (Renaud), « *La Mort de César et Brutus* ou l'Histoire en coulisse », *Chahier Voltaire : revue annuelle de la Société Voltaire*, n° 2 (2003), Ferney – Voltaire, Société Voltaire et Centre international d'étude du XVIII^e siècle, p. 159-169.

CARLSON (Marvin), *Voltaire and the theatre of the Eighteenth Century*, Londres, Greenwood Press, 1998.

CAMBOU (Pierre), « “*Don Pèdre*” de Voltaire, un essai de tragédie nationale », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2007 : 07 [*Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830 : études présentées par Paul Mironneau et Gérard Lahouati*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 53-64.

CAVE (Christophe), « Les notes du *Triumvirat* de Voltaire : la construction progressive d'un dispositif militant », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2003 : 03 [*Les Notes de Voltaire : Une écriture polyphonique : études présentées par Nicholas Cronk et Christiane Merveaud avec un Avant-Propos d'Alain Viala*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 223-237.

CHAUSSINAND-NOGARET (Guy), *Voltaire et le Siècle des Lumières*, Paris, Complexe, 1994.

CRONK (Nicholas), « Les dialogues de Voltaire : vers une poétique du fragmentaire », *Revue Voltaire : Le Dialogue philosophique*, n° 5 : 2005, Paris, PUPS, 2005, p. 71-82.

— « Voltaire rencontre Monsieur le Spectateur. Addison et la genèse des *Lettres anglaises* », *Voltaire en Europe : hommage à Christiane Merveaud : sous la*

- direction de Michel Delon et Cathiona Seth, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 13-21.
- DAGEN (Jean), « Évhémère à la question : certitudes volontaires d'un *Philosophe ignorant* », *Revue Voltaire : Le Dialogue philosophique*, n° 5 : 2005, Paris, PUPS, 2005, p. 131-139.
- DEGAUQUE (Isabelle), *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'Œdipe (1718) à Tancrède (1760)*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- DAVIES (Simon), « Les notes des *Lois de Minos* : pertinence ou impertinence ? », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2003 : 03 [*Les Notes de Voltaire : une écriture polyphonique : études présentées par Nicholas Cronk et Christiane Merveaud avec un Avant-Propos d'Alain Viala*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 238-244.
- « Voltaire the poet : the final years », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 304 (1992) [*Transactions of the eighth international congress on the Enlightenment*, t. II], Oxford, Voltaire Foundation, p. 1274-1317.
- FERRET (Olivier), « Voltaire et Boileau », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2006 : 10 [*Voltaire et le Grand Siècle : sous la direction de Jean Dagen et Anne-Sophie Barrovecchio*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 205-222.
- FLON (Monique), « Le Théâtre de Voltaire en milieu scolaire : petite enquête auprès des enseignants du secondaire », *Chahier Voltaire : revue annuelle de la Société Voltaire*, n° 2 (2003), Ferney – Voltaire, Société Voltaire et Centre international d'étude du XVIII^e siècle, p. 133-134.
- FRANTZ (Pierre), « Le fantôme de Mahomet », *Chahier Voltaire : revue annuelle de la Société Voltaire*, n° 2 (2003), Ferney – Voltaire, Société Voltaire et Centre international d'étude du XVIII^e siècle, p. 153-158.
- « La monarchie dépaylée : la réflexion politique dans *Brutus* », *Revue Voltaire*, n° 3 (2003), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 289-300.
- « L'opéra au secours du théâtre », *Voltaire à l'opéra : études réunies par François Jacob*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières : n° 7 », 2011, p. 21-34.
- GENAD (Stéphanie), « Le théâtre de Voltaire est-il aujourd'hui dans une impasse tragique ? Pour un état des lieux », *Chahier Voltaire : revue annuelle de la*

- Société Voltaire*, n° 2 (2003), Ferney – Voltaire, Société Voltaire et Centre international d'étude du XVIII^e siècle, p. 135-152.
- GOLDZINK (Jean), *Voltaire : La légende de saint Arouet*, 2^e édition, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard : Littératures », n° 65, 2002 (1989).
- GOUHIER (Henri), *Rousseau et Voltaire : portraits dans deux miroirs*, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1983.
- GOULBOURNE (Russell), *Voltaire comic dramatist*, repris dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2006 : 03, Oxford, Voltaire Foundation.
- Grandroute (Robert), « L'Europe et le droit pénal à travers le *Prix de la justice et de l'humanité (1777)* », *Voltaire en Europe : hommage à Christiane Mervaud : sous la direction de Michel Delon et Cathiona Seth*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 143-157.
- GUENOT Hervé, « Propagande, culte des grands hommes et stéréotypes littéraires : Voltaire représenté au théâtre (1752-1836) », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 260 (1989), Oxford, Voltaire Foundation, p. 217-243.
- GUIBERT (Noëlle), « Voltaire et le théâtre », *Voltaire et l'Europe : Exposition Bibliothèque Nationale de France / Monnaie de France : préfaces de Jean Favier et Pierre Consigny : introduction de René Pomeau : édité et présenté par Françoise Bléchet avec la collaboration de Marie-Odile Germain*, Paris, Bibliothèque Nationale de France : Complexe, 1994, p. 82-99.
- GUISLAIN (Gibert) et TAFANELLI (Charles), *Voltaire*, Paris, Studyrama, coll. « Panorama d'un Auteur », 2005.
- GUYON-LECOQ (Camille), « La passion de la vertu : Voltaire poète dans la cité », *Morales et politique : Actes du colloque international organisé par le Groupe d'Étude des Moralistes : Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Française des XVII^e et XVIII^e siècles : textes réunis par Jean Dagen, Marc Escola et Martin Pueff : préface de Jean Dagen*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 367-404.
- « Le théâtre de Voltaire et le Grand Siècle de l'opéra », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2006 : 10 [*Voltaire et le Grand Siècle : sous la direction de Jean Dagen et Anne-Sophie Barrovecchio*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 237-253.

- HAROCHE-BOUZINAC (Geneviève), « Voltaire à Cirey, poète et philosophe, d'après sa correspondance, 1735-1738 », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2001 : 11 [*Cirey dans la vie intellectuelle : la réception de Newton en France, présenté par Françoise de Gandt*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 16-25.
- HOBSON (Marian), « Voltaire à l'opéra : entre spectacle et raison », *Voltaire à l'opéra : études réunies par François Jacob*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières : n° 7 », 2011, p. 35-49.
- IVERSON (John R.), « *La Henriade* et la poétique du nouveau héros », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 347 (1996) [*Transactions of the ninth international congress on the Enlightenment, t. II*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 631-640.
- JAMES (E. D.), « The conception of emanation in the later philosophy of Voltaire », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 284 (1993), Oxford, Voltaire Foundation, p. 199-209.
- JAY-ROBERT (Ghislaine), « Dialogue entre Eschyle, Sophocle et Euripide autour du cadavre de Clytemnestre », *Cahiers de l'Université de Perpignan [Dialogues : numéro coordonné par Jeans-Noël Pascal : recueil offert à Maurice Rolens]*, n° 29 (1999), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, p. 49-61.
- KAROUI (Abdeljelil), *La Dramaturgie de Voltaire*, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1992.
- LAPLACE (Roselyne), « Autour de la création d'Irène », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2000 : 05 [*Littérature féminine : Rousseau : Voltaire : Théâtre*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 47-51.
- LAVIGNE (Claudine), « La fiction antique dans le dialogue philosophique de Voltaire (1763-1778) », *Revue Voltaire : Le Dialogue philosophique*, n° 5 : 2005, Paris, PUPS, 2005, p. 141-152.
- LEONI (Sylviane), « *Mérope* et la topique de l'éloge au XVIIIe siècle », *Tragédies tardives : actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998 : sous la direction Pierre Frantz et Franise Jacob : études publiées dans le cadre des activités de l'équipe poétique des genres et spiritualité de l'Université de Franche-Comté*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 53-68.

- LEPAPE (Pierre), *Voltaire le conquérant : Naissance des intellectuels au siècle des Lumières*, Paris, Seuil, 1994.
- LUCIANI (Paola), « La réception du Brutus de Voltaire en Italie au dix-huitième siècle », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 305 (1992), Oxford, Voltaire Foundation, p. 1879-1881.
- MARTIN-HAAG (Éliane), *Voltaire : du cartésianisme aux Lumières*, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des philosophie », 2002.
- MASON (Haydn), « Voltaire et Shakespeare », *Visages de Voltaire : séance publique du 4 décembre 1993 organisée par l'Académie royale de langue et de littérature françaises : interventions de René Pomeau, Roland Mortier, Haydn Mason et Raymond Trousson*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1994, p. 21-32.
- MAT-HASQUIN (Michèle), *Voltaire et l'Antiquité grecque*, Oxford, Voltaire Foundation, 1981.
- MAUROIS (André), *Voltaire, suivi de Aspects de la biographie (1935)*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2005.
- MAZOUER (Charles), « Les tragédies romaines de Voltaire », *Dix-huitième siècle : Littératures populaires : revue annuelle publiée par la Société française d'Étude du 18^e siècle avec le concours du C.N.R.S., du Centre National des Lettres et des Presse Universitaires de Reims*, n° 18 (1986), Paris, PUF, p. 359-373.
- MENANT (Sylvain), *L'Esthétique de Voltaire*, Paris, SEDES, 1995.
- « Le théâtre de Voltaire en Europe au XVIII^e siècle : essai d'une problématique générale », *Revue Voltaire*, n° 7 : 2007, Paris, PUPUS, p. 13-20.
- « Voltaire dans le contexte : les notes de Louis Racine et le genre du poème annoté », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2003 : 03 [*Les Notes de Voltaire : une écriture polyphonique : Études présentées par Nicholas Cronk et Christiane Merveaud avec un Avant-Propos d'Alain Viala*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 85-94.
- MERVAUD (Christiane) et PAILLARD (Christophe), « Quelques lettres autour du théâtre de Voltaire », *Revue Voltaire : Échos du théâtre voltairien*, n° 7 : 2007, Paris, PUPUS, p. 313-339.

- METAYER (Guillaume), « Leçon esthétique et lacune philosophique : Nietzsche lecteur du *Mahomet* de Voltaire », *Revue Voltaire : Échos du théâtre voltairien*, n° 7 : 2007, Paris, PUPUS, p. 53-88.
- MORIZOT (Raymonde), *Voltaire dérange toujours*, Genève, Publibook, 1994.
- MULLER (K.), « Voltaire and the *Système de la nature* : contemporary reactions », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 260 (1989), Oxford, Voltaire Foundation, p. 197-215.
- NAVES (Raymond), *Le Goût de Voltaire*, Paris, Garnier Frère, 1938 ; Genève, Slatkine Reprints, 2011.
- NIKLAUS (Robert), « La propagande philosophique au théâtre au siècle des lumières », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 26 (1963), p. 1223-1261.
- ORIEUX (Orieux), *Voltaire ou la royauté de l'esprit*, Paris, Flammarion, 1966.
- PASCAL (Jean-Noël), « "Oreste, se peut-il qu'Électre te renvoient ?" L'écriture de la reconnaissance dans quelques tragédies d'*Électre* : (Longepierre, Crébillon, Voltaire, Mély-Janin, Soumet) », *Cahiers de l'Université de Perpignan [Dialogues : numéro coordonné par Jean-Noël Pascal : recueil offert à Maurice Rolens]*, n° 29 (1999), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, p. 63-91.
- « *Zaire* et *Alzire* : tragédies chrétiennes ? », *Formes littéraires du théologico-politique de la Renaissance au XVIII^e siècle : Angleterre et Europe : Actes du colloque international (19-21 septembre 2002) : études réunies et présentées par Jean Pironon et Jacques Wagner : Centre d'Etudes sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique*, Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 365-380.
- PICHOIS (Claude), « Voltaire et Shakespeare : un plaidoyer », *Shakespeare-Jahrbuch*, n° 98, Heidelberg, Verlag Quelle et Meyer, 1962, p. 179-188.
- POMEAU (René), *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1956.
- *Voltaire*, 3^e édition, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1994 (1955).
- *Voltaire en son temps*, Oxford, Voltaire Foundation ; Paris, Fayard, 1995, 2 vol.
- « Voltaire et Mme Du Châtelet à Cirey : amour et travail », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2001 : 11 [*Cirey dans la vie intellectuelle : la réception de Newton en France, présenté par Françoise de Gandt*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 9-15.

- RIDGWAY (Ronald S.), *La Propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, reprise dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 15 (1961), Genève, Institut et Musée Voltaire.
- ROBRIEUX (J.-J.), « Oppositions d'idées et réfutation dans le *Traité sur la tolérance*. Étude rhétorico-argumentative », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2000 : 05 [*Littérature féminine : Rousseau : Voltaire : théâtre*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 11-27.
- ROUSSEAU (André-Michel), « Les lumières et les libertés anglaises », *Voltaire et l'Europe* : Exposition Bibliothèque Nationale de France / Monnaie de France : préfaces de Jean Favier et Pierre Consigny : introduction de Pené Pomeau : édité et présenté par Françoise Bléchet avec la collaboration de Marie-Odile Germain, Paris, Bibliothèque Nationale de France : Complexe, 1994, p. 102-119.
- SCHORR (James L.), « An early critique of Voltaire's *Œdipe* », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 302 (1992), Oxford, Voltaire Foundation, p. 7-22.
- « *La Henriade* revisited », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 256 (1988), Oxford, Voltaire Foundation, p. 1-20.
- SCLIPPA (Norbert), *La Loi du père et les droits du cœur : essai sur les tragédies de Voltaire*, Genève, Droz, 1993.
- SERMAIN (Jean-Paul), « “Les formes ont ici une valeur” : la position singulière de La Harpe », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2002 : 02 [*Une Expérience rhétorique : l'éloquence de la Révolution : textes réunis par Éric Négrel et Jean-Paul Sermain*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 245-255.
- SPICA (Jacques), « Nature humaine et humaine nature », *Des Sens au sens : Littérature et morale de Molière à Voltaire : Etudes réunies et présentées par Jacques Wagner*, Louvain ; Paris ; Dudley (Mass.), Peeters, 2007, p. 109-140.
- STERNGER (Gerhardt), « De la sensation à la superstition : éléments pour une histoire de l'esprit humain dans quelques articles du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire », *Revue Voltaire*, n° 7 : 2007, Paris, PUPUS, p. 239-254.
- TROUSSON (Raymond), *Voltaire : mémoire de la critique 1778-1878*, Paris, PUPS, 2008.

- VIER (Jacques), « La dramaturgie de Voltaire », *Das Französische theater des 18. Jahrhunderts*, n° 570 (1984), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 214-221.
- VOIRET (Martine), « L'Anti-Œdipe de Voltaire », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 311 (1993), Oxford, Voltaire Foundation, p. 1-13.
- YASHINSKY (Jack), « Voltaire's *La Prude* : influences, philosophy dramaturgy », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 217 (1983), Oxford, Voltaire Foundation, p. 147-157.
- WAGNER (Jacques), « Le Traité sur la Tolérance de Voltaire : un processus de laïcisation de l'histoire des hommes », *Formes littéraires du théologico-politique de la Renaissance au XVIII^e siècle : Angleterre et Europe : Actes du colloque international (19-21 septembre 2002) : études réunies et présentées par Jean Pironon et Jacques Wagner : Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique*, Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 381-395.
- Williams (David), « Voltaire et le tragique racinien », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2005 : 08 [*La Réception de Racine à l'âge classique : de la scène au monument : études présentées par Nicholas Cronk et Alain Viala*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 121-144.
- Dictionnaire général de Voltaire : publié sous la direction de Raymond Trousson et Jerom Vercruysse*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- Dictionnaire Voltaire : sous la direction de Raymond Trousson, Jerom Vercruysse et Jacques Lemaire*, Paris, Hachette, 1994.

2. Critiques et études sur d'autres auteurs

1) 17^e siècle

- AUBIGNAC (François Hédelin, l'abbé), *Troisième Dissertation concernant le poème dramatique, en forme de remarques : Sur la tragédie de M. Corneille, intitulé l'Œdipe, envoyée à Madame la Duchesse de R**, in CORNEILLE (Pierre) et

- VOLTAIRE, *Œdipe, Corneille et Voltaire*, éd. REYNAUD (Denis) et THIROUIN (Laurent), Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- CHAPELAIN (Jean), *Les sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, Paris, G. Quinet, 1678.
- SCUDÉRY (Georges de), *Observations sur Le Cid*, in P. Corneille, *Œuvres complètes*, t. I, éd. COUTON (Georges), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- *Observations sur Le Cid. Ensemble l'excuse à Ariste et le Rondeau*, Paris, [Au dépens de l'Auteur], 1637.
- VISÉ (Jean Donneau de), *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*, in Molière, *Œuvres complètes*, t. I, éd. FORESTIER (Georges) et BOURQUI (Claude), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

2) 18^e siècle

- LE MASSON (abbé), *Lettre à Monsieur de La Motte, au sujet de la tragédie, intitulée, Inès de Castro*, Paris, chez Noel Pissot et Louis-Antoine Thomelin, 1723.
- LUNEAU DE BOISJERMAIN (Pierre-Joseph-François), *Commentaire sur les œuvres de Jean Racine*, Paris, chez Panckoucke, 1768, 3 vol.

3) 19^e siècle

- LANSON (Gustave), *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante, par G. Lanson, ancien élève de l'École normale supérieure, docteur ès Lettres*, Paris, Hachette, 1887.

4) 20^e et 21^e siècles

- BEYER (Charles Jacques), « L'internationalisme humaniste de Montesquieu », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 263 (1989) [*Transactions of the seventh international congress on the Enlightenment*, t. I], Oxford, Voltaire Foundation, p. 491-496.
- BRYKMAN (Geneviève), *Locke : Idées, langage et connaissance*, Paris, Ellipses, coll. « Philo », 2001.

- COLLAS (Georges), *Un Poèteprotecteur des lettres au XVII^e siècle : Jean Chapelain 1595-1674 : Étude historique et littéraire d'après des documents inédits*, Paris, Académique Perrin, 1911 ; Genève, Slatkine Perpints, 1970.
- DUTERTRE (Eveline), *Scudéry dramaturge*, Genève, Droz, 1988.
- ESCOLA (Marc) et LOUVAT (Bénédict), « Le statut de l'épisode dans la tragédie classique : *Œdipe* de Corneille ou le complexe de Dircé », *XVII^e Siècle*, n° 200 : juillet-septembre 1998, Paris, Société d'Études du XVII^e siècle, p. 453-470.
- FAGUET (Émile), *Rousseau contre Molière*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1912.
- FIRODE (Alain), « Locke et les philosophes français », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2001 : 11 [*Cirey dans la vie intellectuelle : la réception de Newton en France, présenté par Françoise de Gandt*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 57-72.
- GOULBOURNE (Russell), « Remembering and dismembering Racine in the eighteenth century », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2005 : 08 [*La Réception de Racine à l'âge classique : de la scène au monument : études présentées par Nicholas Cronk et Alain Viala*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 145-169.
- HUBERT (J. D.), « L'anti-Œdipe de Corneille », *XVII^e Siècle*, n° 146 : janvier-mars 1987, Paris, Société d'Études du XVII^e siècle, p. 47-56.
- LECLERC (Paul O.), Voltaire and Crébillon père : history of an enmity, repris dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 115 (1973), Oxford, Voltaire Foundation.
- PERCHELLET (Jean-Pierre), « Houdar de La Motte et la querelle de l'alexandrin », *Tragédies tardives : actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998 : sous la direction Pierre Frantz et Franise Jacob : études publiées dans le cadre des activités de l'équipe poétique des genres et spiritualité de l'Université de Franche-Comté*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 43-51.
- PLAGNOL-DIÉVAL (Marie-Emmanuelle), *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, reprise dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 350 (1997), Oxford, Voltaire Foundation, 1997.
- RAYNAUD (Jean-Michel), « Houdar de La Motte : une lettre oubliée à Voltaire », *Dix-huitième siècle : Lumières et Révolution : revue annuelle publiée par la Société*

- française d'Étude du 18^e siècle avec le concours du C.N.R.S., du Centre National des Lettres et des Presse Universitaires de Reims, n° 6 (1974), Paris, Garnier Frères, p. 245-248.
- SCHOSLER (John), *John Locke et les philosophes français : La critique des idées innées en France au dix-huitième siècle*, repris dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 353 (1997), Oxford, Voltaire Foundation.
- SETH (Catriona), « Mort du vers ? », *Poésie en procès : textes réunis par Claude Millet*, n° 276 : 04/2004, coll. « Revue des Sciences Humaines », Lille, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, p. 81-94.
- SOULATGES (Magali), « Crébillon père fossoyeur de la tragédie classique ? », *Tragédies tardives : actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998 : sous la direction Pierre Frantz et Franise Jacob : études publiées dans le cadre des activités de l'équipe poétique des genres et spiritualité de l'Université de Franche-Comté*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 31-42.
- STRAUDO (Arnoux), *La Fortune de Pascal en France au dix-huitième siècle*, reprise dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 351 (1997), Oxford, Voltaire Foundation.
- TABAKI (Anna), « Molière dans les Lumières grecques », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 305 (1992) [*Transactions of the eighth international congress on the Enlightenment*, t. III], Oxford, Voltaire Foundation, p. 1518-1521.
- TOMOTANI (Tomoki), *Les Techniques dramaturgiques dans les tragédies de Racine : essai sur la sophistique théâtrale*, thèse de doctorat, littérature française, sous la direction de Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne – Paris 4, 2002.
- VIENNE (Jean-Michel), *Expérience et raison : les fondements de la morale selon Locke*, Paris, J. Vrin, 1991.
- WORVILL (Romira M.), “*Seeing*” *speech : illusion and the transformation of dramatic writing in Diderot and Lessing*, repris dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2005 : 09, Oxford, Voltaire Foundation.
- WYNN (Thomas), *Sades' Theatre : pleasure, vision, masochism*, repris dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2007 : 02, Oxford, Voltaire Foundation.

3. Critiques et études sur le théâtre

1) 18^e siècle

CLÉMENT (Jean Marie Bernard) et LA PORTE (abbé Joseph de), *Anecdotes dramatiques*, Paris, chez la Veuve Duchesne, 1775, 3 vol.

MOUHY (Charles de Fieux, chevalier de), *Abrégé de l'histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'au premier Juin de l'année 1780 ; précédé du Dictionnaire de toutes les pièces de théâtre jouées et imprimées ; du Dictionnaire des auteurs dramatiques, et du Dictionnaire des acteurs et actrices ; dédié au roi, par M. le chevalier de Mouhy, ancien officier de cavalerie, pensionnaire du roi, de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Dijon*, Paris, chez Charles de Fieux Mouhy, L. Jorry et J.-G. Mérigot, jeune, 1780, 3 vol.

MERCIER (Louis-Sébastien), *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, chez E. Van Harrevelt, 1773.

2) 19^e siècle

ADOLPHE (Jullien), *La Comédie et la galanterie au XVIIIe siècle : au théâtre, dans le monde, en prison*, Paris, chez Édouard Rouveyre, 1879.

BRUNETIÈRE (Ferdinand), *Les Époques du théâtre français (1636-1850)*, Paris, Hachette, 1896.

COLERIDGE (Samuel Taylor), *Biographia literaria ; or, Biographical sketches of My literary life and opinions*, Londres, chez Rest Fenner, 1817, 2 vol.

COLLÉ (Charles), *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, éd. BONHOMME (Honoré), Paris, chez Firmin Didot frères, fils, 1868, 3 vol.

GEOFFROY (Julien-Louis), *Cours de littérature dramatique, ou recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy, précédé d'une notice historique sur sa vie*, Paris, chez Pierre blanchard, 1819-1820, 5 vol.

PATIN (Henri Joseph Guillaume), *Études sur les tragiques grecs ou examen critique d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide précédé d'une histoire générale de la tragédie grecque*, Paris, Hachette, 1841-1843, 3 vol.

SCHLEGEL (Auguste Wilhelm von), *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand par M^{me} Necker de Saussure : nouvelle édition revue et annotée, éd. BEMMET (Eugène van) et trad. NECKER DE SAUSSURE (Albertine-Adrienne), Paris, chez A. Lacroix, Vervoeckoven, 1865, 2 vol.

3) 20^e et 21^e siècles

ADAM (Antoine), *Le Théâtre classique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n^o 1414, 1970.

BAILEY (Helen Phelps), *Hamlet in France from Voltaire to Laforgue (with an epilogue)*, Genève, Droz, 1964.

BIET (Christian), *Œdipe en monarchie : tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994.

— *La Tragédie*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus : Lettres », 2010 (1997).

BLANC (André), *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et Études », 1998.

BRAY (René), *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1699.

BUFFAT (Marc), « Théâtre et Lumières », *Le Théâtre français du XVIII^e siècle – histoire, textes choisis, mises en scène – : sous la direction de Pierre Frantz et Sophie Marchand*, Paris, L'Avant - scène théâtre, coll. « Anthologie de L'Avant - scène théâtre », 2009, p. 263-289.

COUPRIE (Alain), *Lire La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 2005.

— *Le Théâtre : texte dramaturgie ; histoire*, Paris, Armand Colin, 1995.

DELMAS (Christian), « Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France », *XVII^e Siècle*, n^o 208 : juillet-septembre 2000, Paris, Société d'Études du XVII^e siècle, p. 443-464.

FAGUET (Émile), *Drame ancien, drame moderne*, 7^e édition, Paris, Armand Colin, 1921 (1898).

— *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme : de Boileau à Voltaire (1700-1720)*, t. VI, Paris, Boivin, 1932.

- FOLKIERSKI (Wladyslaw), *Entre Le Classicisme et le romantisme : étude sur l'esthétique et les esthéticiens du dix-huitième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1969 (1925).
- FRANTZ (Pierre), *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.
- « Spectacle et tragédie au XVIII^e siècle », *Tragédies tardives : actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998 : sous la direction Pierre Frantz et Franise Jacob : études publiées dans le cadre des activités de l'équipe poétique des genres et spiritualité de l'Université de Franche-Comté*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 69-78.
- GOUHIER (Henri), *Le Théâtre et l'existence*, Paris, V. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004.
- GROSPERRIN (Jean-Philippe), « La destruction et l'ornement. Sur l'esthétique de la violence à l'opéra et dans la tragédie (1680-1750) », *Violences du rococo : textes recueillis et présentés par Jacques Berchtold, René Démoris et Christophe Martin*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « *Mirabilia* », 2012, p. 203-223.
- JAËCKLÉ-PLUNIAN (Claude), *À Propos des écrits sur le théâtre au dix-huitième siècle*, reprises dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 373 (1999), Oxford, Voltaire Foundation, 1999.
- LANCASTER (Henry Carrington), *French tragedy in the time of Louis XV and Voltaire, 1715-1774*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1950, 2 vol.
- MARCHAND (Sophie), « Les idées sur la scène », *Le Théâtre français du XVIII^e siècle – histoire, textes choisis, mises en scène – : sous la direction de Pierre Frantz et Sophie Marchand*, Paris, L'Avant - scène théâtre, coll. « Anthologie de L'Avant - scène théâtre », 2009, p. 290-317.
- MAZOUER (Charles), *Le Théâtre français de l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, 2006- (2 vol parus).
- MERLIN-KAJMAN (Hélène), « Les guerres de religion et l'interdit de la mort sur scène », *La Mémoire des guerres de religion : la concurrence des genres historiques XVI^e-XVIII^e siècles : Actes du Colloque international de Paris (15-16 novembre 2002)*

- réunis par Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'humanisme et Renaissance : vol. 79 », p. 235-250.
- PEYRONNET (Pierre), *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974.
- PIGNARRE (Robert), *Histoire du théâtre*, 16^e édition, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n^o 160, 1999 (1945).
- SCHERER (Colette) et SCHERER (Jacques), *Le théâtre classique*, 2^e édition, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n^o 1414, 1993 (1987).
- SCHERER (Jacques), *La Dramaturgie classique en France – Bibliographie revue et mise à jour par Colette Scherer*, Paris, Nizet, 2001.
- SOULATGES (Magali), « La tragédie », *Le Théâtre français du XVIII^e siècle – histoire, textes choisis, mises en scène – : sous la direction de Pierre Frantz et Sophie Marchand*, Paris, L'Avant - scène théâtre, coll. « Anthologie de L'Avant - scène théâtre », 2009, p. 53-85.
- TROUSSON (Raymond), « Le théâtre tragique grec au siècle des Lumières », *Studies on Voltaire and the eighteenth century [Transactions of the Fourth international congress on the Enlightenment, t. V]*, t. 155 (1976), p. 2122.
- TRUCHET (Jacques), *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF, coll. « SUP », 1975.
- VIALA (Alain), *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n^o 160, 2005.
- VOLTZ (Pierre), *La Comédie*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Françaises », 1964.

4. Critiques et études généreuses

1) 18^e siècle

- GRIMM (Friedrich Melchior), *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, éd. TASCHEREAU (Jules-Antoine) et CHAUDE (A.), Paris, chez Furne, 1829-1831, 16 vol.
- HOGARTH (William), *Analyse de la beauté, destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût ; traduite de l'anglais de Guillaume Hogarth ; précédée de la vie de ce peintre, et suivi d'une notice chronologique, historique et critique de tous ses ouvrages de peinture et de gravure, avec deux grandes planches* (1753), trad. HENDRIK (Jansen), Paris, chez William Hogarth et Levrault Schoell, 1805, 2 vol.

- LA HARPE (Jean François de), *Correspondance littéraire, adressée à Son Altesse Impériale M^{sr} le grand-duc, aujourd'hui empereur de Russie, et à M. le comte André Schowalow, chambellan de l'impératrice Catherine II, depuis 1774 jusqu'à 1789 [1719]*; par Jean-François Laharpe, 2^e édition, éd. MIGNERET (Mathieu), Paris, Migneret, 1804-1807 (1801-1807), 6 vol.
- *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne, par J. F. La Harpe ; dix-huitième siècle – Poésie (1798-1804)*, Paris, chez Depelafol, 1825, 14 vol.

2) 19^e siècle

- BELJAME (Alexandre), *Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au dix-huitième siècle, 1660-1744 (Dryden – Addison – Pope)*, par Alexandre Beljame, maître de conférences à la faculté des lettres de Paris, Paris, Hachette, 1883.
- LANSON (Gustave), *Histoire de la littérature française, par Gustave Lanson*, 2^e édition, Paris, Hachette, 1895 (1894).
- *Hommes et livres : études morales et littéraires, par Gustave Lanson, Maître de conférences suppléant à l'École normale supérieure*, Paris, Lecène et Oudin, 1895.
- VILLEMMAIN (Abel-François), *Cours de littérature française : tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, repris dans *Œuvres de M. Villemain*, Paris, Didier, 1847, 4 vol.
- STAËL-HOLSTEIN (Germaine de, Mme de), *De La Littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. VAN TIEGHEM (Paul), Genève, Droz ; Paris, M. J. Minard, 1959, 2 vol.

3) 20^e et 21^e siècles

- BERCHTOLD (Jacques), *Des Rats et des ratières : anamorphoses d'un champ métaphorique de saint Augustin à Jean Racine*, Genève, Droz, 1992.
- « La peur des rats dans les récits d'emprisonnement de Cyrano de Bergerac à Casanova », *La Peur au XVIII^e siècle : discours, représentations, pratiques : études réunies et présentées par Jacques Berchtold et Michel Porret*, Genève, Droz, 1994, p. 99-120.
- BOUVIER (Miche), « Le naturel », *XVII^e Siècle*, n^o 156 : juillet-septembre 1987, Paris, Société d'Études du XVII^e siècle, p. 229-239.

- BRUMFITT (J. H.), *The French Enlightenment*, coll. « Philosophers in Perspective », éd. WOOLEY (A. D.), Londres, Macmillan, 1972.
- BURBAGE (Frank), *La Nature : textes choisis et présentés par Frank Burbage*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 1998.
- CANTO-SPERBER (Monique), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale : publié sous la direction Monique Canto-Sperber*, 4^e édition, Paris, PUF, 2004 (2001), 2 vol.
- CAVALLIER (François), *Nature et culture*, Paris, Ellipses, coll. « Philo – Notions », 1996.
- COWARD (David), *The Philosophy of restif de La Bretonne*, repris dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 283 (1991), Oxford, Voltaire Foundation.
- DAVID (Pascal), « Nature et esprit Schelling – la philosophie de la nature », *La Nature* : ouvrage dirigé par Roland Quilliot, Paris, Ellipses, coll. « Philo », p. 132-141.
- DELON (Michel), *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières : 1770-1820*, Paris, PUF, 1988.
- DESPLAT (Christian), « Le rôle du théâtre dans la constitution du mythe du “bon roi Henri” au XVIII^e siècle », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2007 : 07 [*Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830 : études présentées par Paul Mironneau et Gérard Lahouati*], Oxford, Voltaire Foundation, p. 3-34.
- EHRARD (Jean), *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de “L'Évolution de l'Humanité” », 1994.
- GARGETT (Graham), *Jacob Vernet, Geneva, and the philosophes*, dans repris *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 321 (1994), Oxford, Voltaire Foundation.
- GAY (Peter), *The Enlightenment : An interpretation*, New York, Knopf, 1966-1969 ; New York, Norton Reprints, 1996, 2 vol.
- GRANDIÈRE (Marcel), *L'Idéal pédagogique en France au dix-huitième siècle*, repris dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 361 (1998), Oxford, Voltaire Foundation.
- GRELL (Chantal), *Le Dix-huitième Siècle et l'antiquité en France : 1680-1789*, repris dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 330-331 (1995), Oxford, Voltaire Foundation, 2 vol.

- GRIMAL (Pierre), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine : préface de Charles Picard*, Paris, PUF, 1951.
- GROEHTUYSEN (Bernard), *Philosophie de la révolution française : précédé de Montesquieu*, Paris, Gallimard, 1956.
- GUENANCIA (Pierre), « La nature objet de science et la nature source de sens », *La Nature* : ouvrage dirigé par Roland Quilliot, Paris, Ellipses, coll. « Philo », p. 65-82.
- KERAUTRET (Michel), *La Littérature française du XVIII^e siècle*, 5^e édition, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 128, 2002 (1983).
- LANBERT (Jacques), « Naturalité, primitivité, normativité : la voix de la Nature et ses porte-voix dans l'hygiène des Lumières », *La Nature* : ouvrage dirigé par Roland Quilliot, Paris, Ellipses, coll. « Philo », p. 106-119.
- LANSON (Gustave), *Études d'histoire littéraire, réunies et publiées par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Honoré Champion, 1929.
- LOUBÈRE (Stéphanie), *L'Art d'aimer au siècle des Lumières*, repris dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 2007 : 11, Oxford, Voltaire Foundation.
- PELLISSON (Maurice), *Les Hommes de lettres au XVIII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1911.
- SAHLINS (Marshall), *La Nature humaine, une illusion occidentale : réflexions sur l'histoire des conceptions de hiérarchie et d'égalité, sur la sublimation de l'anarchie en Occident, et essais de comparaison avec d'autres conceptions de la condition humaine*, trad. RENAUT (Olivier), Paris, L'Éclat, 2009.
- STRANCHEY (Litton), *Books and characters : French and English*, New York, Harcourt, 1922.
- MIDLARSKI (Henri), « Du moraliste classique au moraliste des Lumières ou du christianisme au nationalisme », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 264 (1989) [*Transactions of the seventh international congress on the Enlightenment*, t. I], Oxford, Voltaire Foundation, p. 941-946.
- MORNET (Daniel), *La Pensée française au XVIII^e siècle*, 11^e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Armand colin (Section de Langues et Littératures) », 1969 (1926).
- PORTER (Roy), *The Enlightenment*, 2^e édition, New York, Palgrave, 2001 (1990),
- SALAÜN (Franck), *Les Lumières : une introduction*, Paris, PUF, coll. « Licence : Lettres », 2011.

- SVAGELSKI (Jean), « Une philosophie de la nature est-elle possible ? », *La Nature* : ouvrage dirigé par Roland Quilliot, Paris, Ellipses, coll. « Philo », p. 93-105.
- VERNANT (Jean-Pierre) et VIDAL-NAQUET (Pierre), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1995.
- VIALA (Alain), *La France galante*, Paris, PUF, 2008.

III. Dictionnaires

- Dictionnaire de l'Académie française, dédiée au roi*, Paris, chez la Veuve de Jean-Baptiste Coignard et Jean-Baptiste Coignard, 1694, 2 vol.
- Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1740, 2 vol.
- Dictionnaire universel français et latin, contenant la signification et la définition*, dit *Dictionnaire de Trévoux*, Paris, chez Florentin Delaulne, Hilaire Foucault, Michel Clousier, Jean-Geoffroy Nyon, Estienne Ganeau et Nicolas Gosselin, 1721, 5 vol.
- Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Paris, La Compagnie des Libraires Associés, 1771, 8 vol.
- CAYROU (Gaston), *Le Français classique : lexique de la langue du dix-septième siècle expliquant d'après les dictionnaires du temps et les remarques des grammairiens le sens et l'usage des mots aujourd'hui vieillis ou différemment employés*, coll. « La Littérature Française illustrée », Paris, Didier, 1948.
- FURETIERE (Antoine), *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690, 3 vol.
- RICHELET (Pierre), *Dictionnaire français, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française*, Genève, chez Jean Herman Widerhold, Genève, 1680.

ANNEXES¹

I. Les personnages chez Voltaire (1664-1778)

1. Les tragédies

1) *Œdipe* (1718)

ŒDIPE	roi de Thèbes ; fils de Jocaste et de Laïus ; mari de Jocaste ; fils adoptif de Polybos, roi de Corinthe, et de Périclès
JOCASTE	reine de Thèbes ; ex-femme de Laïus ; mère et femme d'Œdipe ; ex-amante et amoureuse de Philoctète
(LAIÛS)	ex-roi de Thèbes ; ex-mari de Jocaste ; père d'Œdipe
PHILOCTÈTE	prince d'Eubée ; fils de Pœas et de Démonassa ; ex-amant et amoureux de Jocaste
Le grand prêtre	messenger des dieux
HIDASPE	confident d'Œdipe
ÉGINE	confidente de Jocaste
DIMAS	ami de Philoctète
PHORBAS	vieillard thébain ; subordonné de Laïus
ICARE	vieillard de Corinthe ; favori de Polybos, roi de Corinthe
Le chœur	chœur de Thébains

2) *Artémire* (1720) [le fragment]

CASSANDRE	roi de Macédoine ; vainqueur des Locriens ; assassin présumé d'Alexandre le Grand ; mari d'Artémire
ARTÉMIRE	reine de Macédoine ; épouse de Cassandre
PHILOTAS	prince ; amoureux d'Artémire ; chef de la conjuration contre Cassandre pour sauver Artémire
PALLANTE	favori de Cassandre ; chef de la conjuration contre Cassandre pour obtenir l'autorité et épouser Artémire ; amoureux d'Artémire
MÉNAS	parent et confident de Pallante
HIPPARQUE	ministre de Cassandre
CÉPHISE	confidente d'Artémire

¹ À l'exception des titres des pièces, nous moderniserons l'orthographe et uniformiserons les noms des personnages pour rendre plus aisée la compréhension. Et en reprenant l'usage courant du théâtre classique, nous désignerons *amant* ou *amante* un personnage « qui aime et qui est aimé » (*Richelet*, p. 26), et amoureux et amoureuse un personnage « qui aime, mais sans être aimé » (*G. Cayrou, Le Français classique*, p. 32).

3) La série de *Mariamne*

a) *Mariamne* (1724)

HÉRODE	roi de Judée ; mari de Mariamne
MARIAMNE	reine de Judée ; femme d'Hérode
SALOMÉ	sœur d'Hérode ; chef de la conjuration contre Mariamne
VARUS	gouverneur de Judée pour les Romains ; amoureux de Mariamne
MAZAËL	confident de Salomé
NABAL	confident de Mariamne ; rapporteur de la mort de Mariamne
Les autres personnages	suite d'Hérode ; suite de Mariamne ; suite de Varus

b) *Hérode et Mariamne* (1725)

HÉRODE	roi de Judée ; mari de Mariamne
MARIAMNE	reine de Judée ; femme d'Hérode
SALOMÉ	sœur d'Hérode ; chef de la conjuration contre Mariamne
VARUS	préteur romain ; gouverneur de Syrie ; amoureux de Mariamne
MAZAËL	ministre d'Hérode ; partisan de Salomé
IDAMAS	ministre d'Hérode
NABAL	ancien officier des rois asmonéens ; rapporteur de la mort de Mariamne
ALBIN	confident de Varus
ÉLISE	confidente de Mariamne
Les autres personnages	suite de Varus ; suite d'Hérode

c) *Mariamne* (1762 ; 1763)

HÉRODE	roi de la Palestine ; mari de Mariamne
MARIAMNE	reine de la Palestine ; femme d'Hérode
SALOMÉ	sœur d'Hérode ; chef de la conjuration contre Mariamne
SOHÊME	prince de la race des Asmonéenes ; amoureux de Mariamne
MAZAËL	ministre d'Hérode ; partisan de Salomé
IDAMAS	ministre d'Hérode
NARBAS	ancien officier des rois asmonéens qui raconte la mort de Mariamne
AMMON	confident de Sohême
ÉLISE	confidente de Mariamne
Les autres personnages	garde d'Hérode ; suite d'Hérode ; suite de Sohême ; suivante de Mariamne

4) *Brutus* (1730)

LUCIUS JUNIUS BRUTUS	consul ; père de Titus et de Tibérinus
VALERIUS PUBLICOLA	consul ; ami de Brutus
TITUS	fils aîné de Brutus ; frère de Tibérinus ; amant de Tullie

(TIBÉRINUS)	fils cadet de Brutus ; frère de Titus ; amoureux de Tullie
TULLIE	fille de Tarquin ; amante de Titus
ARONS	ambassadeur de Porsenna, dirigeant étrusque ; chef de la conjuration contre Brutus
MESSALA	ami de Titus ; partisan d'Arons
PROCLUS	tribun militaire
ALGINE	confidente de Tullie
Les autres personnages	sénateurs ; licteurs

5) *Ériphyle* (1732)

L'ombre d'AMPHIARAÛS	père d'Alcméon ; ex-mari d'Ériphyle
ÉRIPHYLE	reine d'Argos ; mère d'Alcméon
ALCMÉON	jeune homme inconnu ; fils adoptif de Théandre, reconnu enfin pour fils d'Amphiaräus et d'Ériphyle
HERMOGIDE	prince du sang d'Argos
THÉANDRE	vieillard cru père d'Alcméon ; père adoptif d'Alcméon
Le grand prêtre	messager de Jupiter
POLÉMON	officier de la maison d'Ériphyle
ZÉLONIDE	confidente d'Ériphyle
EUPHORBE	confident d'Hermogide
Le chœur	chœur d'Argiens
Les autres personnages	suite d'Ériphyle ; suite du grand prêtre ; soldats de la suite d'Alcméon ; soldats de la suite d'Hermogide

6) *Zaïre* (1732)

OROSMANE	soudan de Jérusalem ; amant de Zaïre
LUSIGNAN	prince du sang des rois de Jérusalem ; père de Zaïre et de Nérestan
ZAÏRE	esclave et amante d'Orosmane ; fille de Lusignan ; sœur de Nérestan
NÉRESTAN	chevalier français ; fils de Lusignan ; frère de Zaïre
FATIME	esclave d'Orosmane
CHÂTILLON	chevalier français
CORASMIN	officier d'Orosmane
MÉLÉDOR	officier d'Orosmane
Les autres personnages	esclave ; suite

7) La série de *La Mort de César*

a) *La Mort de César* (1733 ; 1735 : trois actes)

JULES CÉSAR	dictateur perpétuel ; fils de Jules César III, préteur, et d'Aurelia Cotta ; père de Brutus ; ex-amant de Sérvilie
MARCUS JUNIUS BRUTUS	préteur ; fils de César et de Sérvilie ; chef de la conjuration contre César

(SÉRVILIE [SERVILIA])	filles de Quintus Servilius Caepio et de Livia Drusa ; mère de Brutus ; ex-amante de César
MARC ANTOINE	consul ; fils de Marcus Antoinius Creticus et de Julia Antonia ; subordonné de César ; triumvir après la mort de César
CAIUS CASSIUS	sénateur ; autre chef de la conjuration contre César
CIMBER	sénateur ; conspirateur contre César
DÉCIMUS	sénateur ; conspirateur contre César
DOLABELLA	sénateur ; conspirateur contre César
CASCA	sénateur ; conspirateur contre César
Les autres personnages	Romains ; lecteurs

b) *La Mort de César* (1764 : trois actes) [la traduction de Shakespeare]

JULES CÉSAR	dictateur perpétuel ; fils de Jules César III, préteur, et d'Aurelia Cotta ; mari de Calpurnia
CALPURNIA	filles de Lucius Calpurnius Piso Caesonius, homme politique ; femme de César
MARCUS JUNIUS BRUTUS	préteur ; fils de Marcus Junius Brutus (le même nom) et de Sérvilie ; chef de la conjuration contre César ; mari de Porcie
PORCIE [PORCIA]	filles de Caton d'Utique ; femme de Brutus
MARC ANTOINE	consul ; fils de Marcus Antoinius Creticus et de Julia Antonia ; subordonné de César ; triumvir après la mort de César
LÉPIDE	consul ; fils de Marcus Aemilius Lépide ; triumvir après la mort de César
CICÉRON	sénateur neutre entre Brutus et César ; fils de Marcus Tullius Cicéron et d'Helvia
PUBLIUS	sénateur neutre entre Brutus et César
POPILIUS	sénateur neutre entre Brutus et César
ARTÉMIDORUS de Cnide	docteur en rhétorique
CAIUS CASSIUS	sénateur ; autre chef de la conjuration contre César
CIMBER	sénateur ; conspirateur contre César
DÉCIMUS	sénateur ; conspirateur César
CASCA	sénateur ; conspirateur César
TRÉBONIUS	sénateur ; conspirateur César
LIGARIUS	sénateur ; conspirateur César
METELLUS	sénateur ; conspirateur César
CINNA	sénateur ; conspirateur César
FLAVIUS	tribun ; partisan de Brutus
MARULLUS	tribun ; partisan de Brutus
LUCIUS	un des domestiques de Brutus
Les autres personnages	astrologue ; devin ; homme du peuple ; savetier ; domestique de César ; sénateurs ; citoyens romains ; garde ; suite, etc.

8) La série d'Adélaïde du Gusclin

a) Adélaïde du Gusclin (1734)

Le duc de VENDÔME	souverain de Cambrai ; frère de Nemours ; amoureux d'Adélaïde du Gusclin
Le duc de NEMOURS	partisan de Charles VI ; frère de Vendôme ; amant d'Adélaïde du Gusclin
ADÉLAÏDE DU GUSCLIN	amante de Nemours
Le sire de COUCY	conseiller de Vendôme
TAÏSE D'ANGLURRE	confidente d'Adélaïde du Guesclin
DANGESTE	confident de Nemours
Les autres personnages	officier ; garde

b) Les Frères ennemis (1752)

Le duc d'ALENÇON	frère du duc de Nemours ; amoureux d'Adélaïde
Le duc de NEMOURS	frère d'Alençon ; amant d'Adélaïde du Gusclin
Le sire de COUCY	conseiller d'Alençon
(ADÉLAÏDE DU GUSCLIN)	amante de Nemours
DANGESTE	frère d'Adélaïde

c) Amélie ou le duc de Foix (1752)

Le duc de FOIX	frère de Vamir ; amoureux d'Amélie
VAMIR	frère de Foix ; amant d'Amélie
LISOIS	conseiller de Foix
AMÉLIE	amante de Vamir
TAÏSE	confidente d'Amélie
ÉMAR	confident de Vamir
L'officier	officier de Foix

d) Alamire (vers 1752)

CONSALVE	prince du sang royal ; frère de Pélage ; amoureux d'Alamire
PÉLAGE	frère de Consalve ; amant d'Alamire
ARBAN	ami et officier de Consalve
ALAMIRE	amante de Pélage
TAÏSE	confidente d'Amélie
MENDOCE	confident de Pélage
Les autres personnages	officier ; garde

e) Adélaïde du Gusclin (1765)

Le duc de VENDÔME	souverain de Lille ; frère de Nemours ; amoureux d'Adélaïde du Gusclin
Le duc de NEMOURS	partisan de Charles VI ; frère de Vendôme ; amant d'Adélaïde du Gusclin

Le sire de COUCY	conseiller de Vendôme
ADÉLAÏDE DU GUSCLIN	amante de Nemours
TAÏSE DANGLURE	confidente d'Adélaïde du Guesclin
DANGESTE	confident de Nemours
Les autres personnages	officier ; garde, etc.

9) *Alzire ou les Américains* (1736)

D. GUSMAN	gouverneur du Pérou ; amoureux d'Alzire
D. ALVARÈS	père de Gusman ; ancien gouverneur
ZAMORE	souverain d'une partie du Potoze ; amant d'Alzire
MONTÈSE	souverain d'une autre partie
ALZIRE	filie de Montèse ; amante de Zamore
ÉMIRE	suivante d'Alzire
CEPHANE	suivante d'Alzire
Les autres personnages	officiers espagnols ; Américains

10) *Mérope* (1743)

MÉROPE	veuve de Cresfonte, roi de Messène ; mère d'Égisthe
ÉGISTHE	jeune homme inconnu ; fils adoptif de Narbas, reconnu enfin pour fils de Mérope et de Cresfonte
POLIFONTE	tyran de Messène
NARBAS-POLICLÈTE	vieillard cru père d'Égisthe ; père adoptif d'Égisthe
EURICLÈS	favori de Mérope
ÉROX	favori de Polifonte
ISMÉNIE	confidente de Mérope

11) La série de *Zulime*

a) *Zulime* (1740)

BÉNASSAR	shérif de Trémizène ; père de Zulime
ZULIME	filie de Bénassar ; amoureuse de Ramire
MOHADIR	ministre de Bénassar
RAMIRE	esclave espagnol ; mari secret d'Atide
ATIDE	esclave espagnole ; femme secrète de Ramire
IDAMORE	esclave espagnol
SÉRAME	confidente : femme attachée à Zulime
L'autre personnage	suite

b) *Zulime* (1761)

BÉNASSAR	roi de Trémizène ; père de Zulime
ZULIME	filie de Bénassar ; amoureuse de Ramire
MOHADIR	ancien officier de Bénassar
RAMIRE	roi de Valence ; prisonnier de Bénassar ; mari secret d'Alide

ALIDE [ATIDE]	amie de Zulime ; femme secrète de Ramire
SÉRAME	confidente de Zulime
Les autres personnages	gardes ; soldats

12) *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète (1741)*

MAHOMET	fondateur de la religion musulmane ; amant de Palmire
ZOPIRE	cheikh ou shérif de la Mecque ; père de Séide et de Palmire
SÉÏDE	esclave de Mahomet ; fils de Zopire ; frère de Palmire
PALMIRE	esclave de Mahomet ; fille de Zopire ; sœur de Séide ; amante de Mahomet
OMAR	lieutenant de Mahomet
PHANOR	sénateur de la Mecque
Les autres personnages	troupe de Mexquois ; troupe de Musulmans

13) *Sémiramis (1748)*

SÉMIRAMIS	reine de Babylone ; veuve de Ninus ; mère de Ninias
NINIAS-ARZACE	fils de Sémiramis et de Ninus ; amant d'Azéma
AZÉMA	princesse du sang de Bélus ; amante de Ninias
ASSUR	prince du sang de Bélus ; chef de la conjuration contre Ninus : amoureux d'Azéma
OROÈS	grand prêtre et mage qui annonce l'oracle des dieux et la voix de la Ninus, assassiné par Sémiramis et Assur
OTANE	ministre attaché à Sémiramis
MITRANE	ami d'Arzace
CÉDAR	confident : homme attaché à Assur
Les autres personnages	gardes ; mages ; esclaves ; suite

14) *Oreste (1750)*

ORESTE	fils de Clytemnestre et d'Agamemnon ; frère d'Électre et d'Iphise
ÉLECTRE	fille de Clytemnestre et d'Agamemnon ; sœur d'Oreste et d'Iphise
IPHISE	fille de Clytemnestre et d'Agamemnon ; sœur d'Oreste et d'Électre
CLYTEMNESTRE	fille de Tyndare et de Léda ; ex-femme d'Agamemnon ; mère d'Oreste, d'Électre et d'Iphise ; amante d'Égisthe
ÉGISTHE	amant de Clytemnestre ; régicide et usurpateur ; père de Plistine
PYLADE	cousin et ami d'Oreste
PAMMÈNE	vieillard attaché à la famille d'Agamemnon : gouvernante d'Électre et d'Iphise
(PLISTINE)	fils d'Égisthe, assassiné par Oreste
L'autre personnage	suite

15) Rome sauvée ou Catilina (1752)

CICÉRON	consul et orateur de Rome ; fils de Marcus Tullius Cicéron et d'Helvia
CATILINA	sénateur de Rome ; chef de la conjuration contre Cicéron ; mari d'Aurélie
AURÉLIE	femme de Catilina
JULES CÉSAR	sénateur neutre ; fils de Jules César III, préteur, et d'Aurelia Cotta
CATON d'Utique	questeur ; partisan de Cicéron
CRASSUS	sénateur ; partisan de Cicéron
CLODIUS	sénateur ; partisan de Cicéron
LUCULLUS	sénateur ; partisan de Cicéron
FAVONIUS	sénateur ; partisan de Cicéron
MURÉNA	sénateur ; partisan de Cicéron
CATULLUS	sénateur ; partisan de Cicéron
MARCELLUS	sénateur ; partisan de Cicéron
CÉTHÉGUS	conspirateur contre Cicéron
LENTULUS-SURA	conspirateur contre Cicéron
MARTIAN	conspirateur contre Cicéron
SEPTIME	affranchi de Catilina
Les autres personnages	licteurs ; trois sénateurs conjurés (Pison, Autronius et Vargonte)

16) L'Orphelin de la Chine (1755)

GENGIS KHAN	empereur tartare ; ex-amant et amoureux d'Idamé
OCTAR	guerrier tartare
OSMAN	guerrier tartare
ZAMTI	mandarin lettré ; mari d'Idamé
IDAMÉ	ex-amante de Gengis Khan ; femme de Zamti
ASSÉLI	confidente : femme attachée à Idamé
ÉTAN	confident : homme attaché à Zamti

17) La série de Tancredi**a) Tancredi (1759)**

ARGIRE	ancien chevalier de Sicile ; père d'Aménaïde
AMÉNAÏDE	filie d'Argire ; amante de Tancredi
TANCRÈDE	chevalier de Syracuse ; amant d'Aménaïde
ORBASSAN	chevalier de Syracuse ; amoureux d'Aménaïde
LORÉDAN	chevalier de Syracuse
CATANE	chevalier de Syracuse
ALDAMON	soldat
FANIE	suiivante d'Aménaïde
L'autre personnage	suite

b) *Tancredi* (1760)

ARGIRE	chevalier de Syracuse ; père d'Aménaïde
AMÉNAÏDE	filie d'Argire ; amante de Tancredi
TANCRÈDE	chevalier de Syracuse ; amant d'Aménaïde
ORBASSAN	chevalier de Syracuse ; amoureux d'Aménaïde
LORÉDAN	chevalier de Syracuse
CATANE	chevalier de Syracuse
ALDAMON	soldat
FANIE	suivante d'Aménaïde
Les autres personnages	plusieurs chevaliers assistant au conseil ; écuyers ; soldats ; peuple de Syracuse

18) *Don Pèdre* (1761 ; 1774)

DON PÈDRE	roi de Castille, tué enfin par Transtamare ; frère de Transtamare ; amoureux de Léonore de La Cerda
TRANSTAMARE	frère de Don Pèdre ; bâtard légitime ; amoureux de Léonore de La Cerda ; assassin de Don Pèdre
DU GUESCLIN	général de l'armée française
LÉONORE DE LA CERDA	princesse du sang
ELVIRE	confidente de Léonore
ALMÈDE	officier espagnol ; subordonné de Transtamare
MENDOSE	officier espagnol ; subordonné de Don Pèdre
ALVARE	officier espagnol ; subordonné de Don Pèdre
MONCADE	officier espagnol qui annonce l'arrivée Du Guesclin
L'autre personnage	suite

19) *Olympie* (1761 ; 1764)

CASSANDRE	filis d'Antipatre, roi de Macédoine ; amant d'Olympie ; ex-subordonné d'Alexandre le Grand
ANTIGONE	roi d'une partie de l'Asie ; amoureux d'Olympie
STATIRA	veuve d'Alexandre le Grand ; mère d'Olympie
OLYMPIE	filie de Statira et d'Alexandre le Grand ; amant de Cassandre
L'hiérophante	grand prêtre qui préside à la célébration des grands mystères
SOSTÈNE	officier de Cassandre
HERMAS	officier d'Antigone
Les autres personnages	prêtres ; initiés ; prêtresses ; soldats ; peuple

20) *L'Héraclius espagnol* (1762 : trois actes) [la traduction de Calderon]

PHOCAS	empereur de l'empereur byzantin ; père de Léonide
HÉRACLIUS	filis de Maurice et d'Eudoxe ; amant de Cintia
(MAURICE)	ex-empereur de l'empereur byzantin ; mari d'Eudoxe ; père d'Héraclius

LÉONIDE	fils de Phocas
ISMÉNIE	une des femmes
ASTOLPHE	montagnard de Sicile, autrefois ambassadeur de Maurice vers Phocas
CINTIA	reine de Sicile ; amante d'Héraclius
FRÉDÉRIC	prince de Calabre
LISIPPO	sorcier ; mère de Libia
LIBIA	filles de Lisippo
LUQUET	paysan gracieux, ou bouffon
SABANION	autre bouffon, ou gracieux
Les autres personnages	femmes ; musiciens (chœur) ; soldats

21) *Le Triumvirat (1764)*

OCTAVE-AUGUSTE	triumvir ; fils adopté de Jules César ; amoureux de Julie
MARC ANTOINE	triumvir ; fils de Marcus Antonius Creticus et de Julia Antonia ; mari de Fulvie ; amoureux d'Octavie
SEXTUS POMPÉE [Le jeune POMPÉE]	fils de Pompée le Grand et de Mucia Tercia ; chef de la conjuration contre Auguste et Antoine ; amant de Julie
JULIE	filles de Lucius César ; amante du jeune Pompée
FULVIE	femme d'Antoine ; autre chef de la conjuration contre Auguste et Antoine
ALBINE	suiivante de Fulvie
AUFIDE	tribun militaire
Les autres personnages	tribuns ; centurions ; licteurs ; soldats

22) *Les Scythes (1767)*

HERMODAN	père d'Indatire ; habitant d'un canton scythe
INDATIRE	fils d'Hermodan ; amoureux d'Obéide
ATHAMARE	prince d'Ecbatane ; amant d'Obéide
SOZAME	ancien général persan, retiré enScythie ; père d'Obéide
OBÉIDE	filles de Sozame ; amante d'Athamare
SULMA	compagne d'Obéide
HIRCAN	officier d'Athamare
Les autres personnages	Scythes ; Persans

23) *Les Guèbres ou la tolérance (1768)*

IRADAN	tribun militaire ; commandant dans le château d'Apamée ; frère de Césène ; père du jeune Arzémon
CÉSÈNE	frère d'Iradan ; père d'Arzame
Le vieil ARZÉMON	Parsis ou Guèbre ; parent nourricier du jeune Arzémon et d'Arzame ; agriculteur, retiré près de la ville d'Apamée
Le jeune ARZÉMON	fils d'Iradan ; amant d'Arzame
ARZAME	filles de Césène ; amante du jeune Arzémon
MÉGATISE	soldat guèbre de la garnison

PHILIPPE l'Arabe	empereur romain
Les autres personnages	prêtres de Pluton ; officiers de l'empereur ; soldats

24) *Sophonisbe* (1770)

SCIPION	consul romain ; fils de Publius Cornelius Scipion
LÉLIE	lieutenant de Scipion
SYPHAX [SIPHAX]	roi de Numidie ; mari de Sophonisbe
SOPHONISBE	filie d'Asdrubal ; femme de Syphax
MASSINISSE	ennemi de Syphax ; roi d'une partie de la Numidie ; amoureux de Sophonisbe
ACTOR	subordonné attaché à Siphax et à Sophonisbe
ALAMAR	officier de Siphax
PHÆDIME	dame numide attachée à Sophonisbe
Les autres personnages	soldats romains ; soldats numides ; licteurs

25) *Les Pélopidés ou Atrée et Thyeste* (1771)

ATRÉE	fils de Pélopos et d'Hippodamie ; frère de Thyeste ; mari d'Aéropé
THYESTE	fils de Pélopos et d'Hippodamie ; frère d'Atrée ; ravisseur et amant d'Aéropé
AÉROPÉ [ÉROPE]	filie d'Euristhée ; femme d'Atrée ; amante de Thyeste
HIPPODAMIE	veuve de Pélopos ; mère d'Atrée et de Thyeste
POLÉMON	archonte d'Argos ; ancien gouverneur d'Atrée et de Thyeste
MÉGARE	nourrice d'Aéropé
IDAS	officier d'Atrée

26) *Les Lois de Minos* (1771 ; 1773)

TEUCER	roi de Crète ; père d'Astérie
PHARÈS	grand sacrificateur
MÉRIONE	archonte ; partisan de Pharès
DICTIME	archonte ; partisan de Pharès
AZÉMON	guerrier de Cydonie ; parent nourricier d'Astérie
ASTÉRIE	captive ; filie de Teucer ; amante de Datime
DATIME	guerrier de Cydonie ; amant d'Astérie
Les autres personnages	héraut ; plusieurs guerriers cydoniens ; suite, etc.

27) *Irène* (1776 ; 1778)

NICÉPHORE	empereur de Constantinople ; mari d'Irène
IRÈNE	femme de Nicéphore ; amante d'Alexis Comnène
ALEXIS COMNÈNE	prince de Grèce ; amant d'Irène
MEMNON	subordonné attaché à Alexis Comnène
ZOÉ	favorite et suivante d'Irène
Les autres personnages	officier de Nicéphore ; gardes

28) *Agathocle* (1777 ; 1779)

AGATHOCLE	tyran de Syracuse et roi de Sicile ; père de Polycrate et d'Argide
POLYCRATE	fils d'Agathocle, tué par Argide ; frère d'Argide ; amoureux d'Ydace
ARGIDE	fils d'Agathocle ; frère de Polycrate ; assassin de Polycrate ; amant d'Ydace
YDASAN	vieux guerrier au service de Carthage ; père d'Ydace ; ennemi d'Agathocle ; ami d'Égeste
YDACE	filles d'Ydasan ; amante d'Argide
ÉGESTE	officier au service de Syracuse ; ami d'Ydasan
ELPÉNOR	conseiller d'Agathocle
Les autres personnages	prêtresse de Cérès ; suite ; soldats

2. Les autres pièces théâtrales

1) *L'Indiscret* (1724 : un acte) [la comédie]

EUPHÉMIE	mère de Damis
DAMIS	fils d'Euphémie ; amoureux d'Hortense
HORTENSE	jeune veuve ; cousine de Trasimon, commandeur ; amante de Clitandre
TRANSIMON	commandeur
Le marquis CLITANDRE	courtisan ; amant d'Hortense
NÉRINE	suiivante d'Hortense
PASQUIN	valet de Clitandre
L'autre personnage	plusieurs laquais de Damis

2) *Divertissement pour le mariage du roi Louis XV* (1725 : un acte) [le mascarade]

ZEUS [JUPITER]	fils du Titan Cronos et de Rhéa
HERMÈS [MERCULE]	fils de Zeus et de Maia ; dieu de commissionnaire
LA FRANCE	symbole de la famille Louis
MUSES [BEAUX-ARTS]	filles de Mnémosyné et de Zeus ; neuf sœurs
CHARITÉS [GRÂCES]	divinités de la Beauté
LE PLAISIR	symbole de l'allégresse

3) *La Fête de Bélesbat* (1725 ; 1741 : un acte) [le mascarade]

L'habitant	habitant de Courdimanche
Le curé	curé de Courdimanche en son agonie
Le bedeau	admirateur de Voltaire
Le coadjuteur	coadjuteur retiré
Les chœurs	chœur des habitants de Bellebat ; chœur des deux jeunes filles

Les autres personnages	Voltaire ; marquise de Prie ; comte de Clermont ; Jean-Baptiste Berthelot de Duchy ; Jean-Michel Berthelot de Montchesne ; baron de Baye ; comte de La Feuillade ; René de Bonneval ; Charles-Jean-François Hénault ; marquis de Livry ; abbé de Livry ; Laistre, cousin de la marquise de Prie ; nymphe
------------------------	--

4) *Les Originaux ou Monsieur du Cap-Vert* (1732 : trois actes) [la comédie]

M. du CAP-VERT	armateur
Mme du CAP-VERT	femme de Cap-Vert
Le président BODIN	père de la comtesse
La présidente BODIN	femme de Bodin ; mère de la comtesse
La comtesse	filie de Bodin ; femme de Des-Aprêts ; sœur de Fanchon
FANCHON	filie cadette de Bodin ; sœur de la comtesse ; amante du Hazard
Le comte DES-APRÊTS	gendre de Bodin ; mari de la comtesse
Le chevalier du HAZARD	frère inconnu de Des-Aprêts ; amant de Fanchon
M. de L'ÉTRIER	écuyer de DES-APRÊTS
M. du TROUPET	perruquier de la présidente Bodin
NUIT-BLANCHE	laquais du chevalier du Hazard
Mme RAFLE	gouvernante de DES-APRÊTS et du Hazard
Les autres personnages	plusieurs valets de chambre ; page

5) *Tanis et Zélide* (1733) [la tragédie-opéra]

ZÉLIDE	filie d'un roi de Memphis ; amante de Tanis
TANIS	berger ; amant de Zélide
CLÉOFIS	berger ; ami de Tanis
PANOPE	confidente de Zélide
OTOÈS	chef des mages de Memphis
PHANOR	guerrier de Memphis ; amoureux de Zélide
ISIS	déesse égyptienne ; femme d'Osiris
OSIRIS	dieu égyptien ; mari d'Isis, tué par Seth, son frère
Le chœur	chœur des mages
Les autres personnages	bergers ; bergères ; peuple

6) *Samson* (1733 : trois actes) [l'opéra]

SAMSON	juge d'Israël ; fils de Manoach, un membre de la tribu de Dan ; amoureux de Dalila
DALILA	séductrice de Samson
LE ROI	roi des Philistins ; ennemi de Samson
Le grand prêtre	collaborateur du roi des Philistins ; ennemi de Samson
Les chœurs	chœur de filles de Gaza ; chœur d'Hébreux ; chœur de Philistins

7) La série du *Comte de Boursoufle* [la comédie]

a) *Le Comte de Boursoufle* (1734 : trois actes)

Le comte de BOURSOUFLE	frère du chevalier ; ex-fiancé de Thérèse, trompé enfin par Mauraudin
Le chevalier	frère de Boursoufle ; amoureux de Thérèse qui deviendra son épouse par l'intrigue
Le baron de La COCHONNIÈRE	père de Thérèse, trompé enfin par Mauraudin pour marier sa fille avec Boursoufle
Mlle THÉRÈSE	filles de Cochonnière ; amant du chevalier
MAURAUDIN	marieur intrigant
Mme BARBE	gouvernante de Mlle Thérèse
PASQUIN	valet du chevalier
COLIN	valet de La Cochonnière
Les autres personnages	bailli ; valets de la suite de Boursoufle

b) *L'Échange* (1734 : trois actes)

Le comte de FATENVILLE	frère du chevalier ; ex-fiancé de Gotton, trompé enfin par Trigaudin
Le chevalier	frère de Fatenville ; amoureux de Gotton qui deviendra son épouse par l'intrigue
Le baron de La COCHONNIÈRE	père de Gotton, trompé enfin par Trigaudin pour marier sa fille avec Fatenville
GOTTON	filles de Canardière ; amant du chevalier
Mme MICHELLE	gouvernante de Gotton
TRIGAUDIN	marieur intrigant
MERLIN	valet du chevalier
JÉROME	valet de La Cochonnière
COLIN	valet de La Cochonnière
MARTIN	valet de La Cochonnière
Les autres personnages	valets de la suite de Fatenville

8) *L'Enfant prodigue* (1736) [la comédie]

EUPHÉMON père	père d'Euphémon fils, prodige, et de Fierenfat, président ; ami de Rondon
EUPHÉMON fils	fils d'Euphémon père, cru déjà mort ; frère de Fierenfat ; amant de Lise
FIERENFAT	président de Cognac ; second fils d'Euphémon père ; frère d'Euphémon fils ; amoureux de Lise
RONDON	bourgeois de Cognac ; ami d'Euphémon père ; père de Lise
LISE	filles de Rondon ; amante d'Euphémon fils
MARTHE	suivante de Lise
La baronne de GROUPELLAC	dame plaideuse et radoteuse qui recherche un homme en mariage ; ex-amante et amoureuse de Fierenfat
JASMIN	valet d'Euphémon fils

9) L'Envieux (1738 : trois actes) [la comédie]

CLÉON	officier général ; commandant de la province ; mari d'Hortense
HORTENSE	femme de Cléon
ARISTON	ami de Cléon et d'Hortense
CLITANDRE	ami d'Ariston
ZOÏLIN	écrivain de feuilles littéraires périodiques, introduit et accueilli chez Cléon, sous auspices d'Ariston ; oncle de Nicodon
NICODON	neveu de Zoïlin
LAURE	suivante d'Hortense
LA FLEUR	valet de chambre d'Hortense
Les autres personnages	exempt de maréchaussée ; laquais ; gardes ; plusieurs valets de la suite de Cléon

10) Pandore (1740) [l'opéra]

PROMÉTHÉE	fil du Ciel et de la Terre, demi-dieu [petit-fils d'Ouranos et de Gaïa ; fils de Japet et d'Asia] ; frère d'Épiméthée ; amant de Pandore ; ennemi de Zeus
PANDORE	première femme, créée par Héphaïstos et Athèna ; amante de Prométhée [femme d'Épiméthée ; mère de Pyrrha]
ZEUS [JUPITER]	fil du Titan Cronos et de Rhéa ; ennemi de Prométhée ; amant de Némésis ; amoureux de Pandore
HERMÈS [MERCULE]	fil de Zeus et de Maia ; dieu de commissionnaire
NÉMÉSIS	une fille de Nyx [Nuit] ; amante de Zeus
Les autres personnages	Nymphes ; Titans ; divinités célestes ; divinités infernales

11) Thérèse (1743) [la comédie ; le fragment]

M. GRIPAUD-MATHIEU	cousin de Maturine et de Lubin ; neveu d'Aubonne ; amoureux de Thérèse
THÉRÈSE	amateur de littérature et de science ; admiratrice de Germon
GERMON	pauvre gentilhomme ; supporter de Thérèse
MATURINE	cousine de Gripaud et de Lubin ; nourrice du fils du comte de Sambourg
DORIMAN	admirateur de Thérèse ; écuyer de Gripaud
Mme AUBONNE	tante de Gripaud
LUBIN	cousin de Gripaud et de Maturine

12) La Princesse de Navarre (1745 : trois actes) [la comédie-ballet]

CONSTANCE	princesse de Navarre ; amante de Foix
Le duc de FOIX-ALAMIR	amant de Constance
DON PÈDRE	tuteur de Constance ; tyran barbare
DON MORILLO	seigneur de campagne ; père de Sanchette
SANCHETTE	filles de Don Morillo ; amoureuse de Foix

LÉONORE	une des femmes de la princesse de Navarre
HERNAND	écuyer de Foix
Les autres personnages	officier des gardes ; alcade ; jardinier ; suite

13) La série du *Temple de la gloire*

a) *Le Temple de la gloire* (1745)

Les chœurs (acte I-V)	huit femmes et seize hommes (du côté du roi) ; huit femmes et seize hommes (du côté de la reine)
APOLLON (acte I)	fil de Zeus et de Léo ; frère d'Artémis
ENVIE (acte I)	déesse de la jalousie
MUSE (acte I)	filles de Mnémosyné et de Zeus ; neuf sœurs
Les autres personnages (acte I)	huit démons ; sept héros de la suite d'Apollon ; Les neuf Muses
BÉLUS (acte II)	ambitieux de la gloire ; tyran cruel ; ex-amant de Bélus
LIDIE (acte II)	ex-amante et amoureuse de Bélus
ARSINE (acte II)	confidente de Lidie
Les autres personnages (acte II)	bergère ; berger ; autre berger ; rois captifs ; soldats de la suite de Bélus ; neuf Muses
DIONYSOS [BACCHUS] (acte III)	fil de Zeus et de Sémélé ; ambitieux de la gloire ; amant d'Ériogone
ÉRIGONÉ (acte III)	filles d'Icarios ; amante de Dionysos
Le chœur (acte III)	chœur de prêtresse et de prêtres de la Gloire
Le guerrier (acte III)	suivant de Bacchus
Les autres personnages (acte III)	guerriers ; six Égipans ; neuf Bacchantes ; huit Satires de la suite de Bacchus ; cinq prêtresses de la Gloire ; quatre héros
PLAUTINE (acte IV)	amante de Trajan
TRAJAN (acte IV)	amant de Plautine ; vainqueur vertueux
JUNIE (acte IV)	confidente de Plautine
FANIE (acte IV)	confidente de Plautine
Les autres personnages (acte IV)	quatre prêtres de Mars ; cinq prêtresses de Vénus ; guerriers de la suite de Trajan ; Romains ; Romaines ; suivants de la Gloire (cinq hommes et quatre femmes)
PLAUTINE (acte V)	amante de Trajan
TRAJAN (acte V)	amant de Plautine ; vainqueur vertueux
JUNIE (acte V)	confidente de Plautine
FANIE (acte V)	confidente de Plautine
Les autres personnages (acte V)	Romaine ; Roman ; bergères ; bergers ; jeunes Romains ; jeunes Romaines ; quatre prêtres de Mars ; cinq prêtresses de Vénus ; guerriers de la suite de Trajan ; Romains ; Romaines ; suivants de la Gloire (cinq hommes et quatre femmes)
TEMPLE DE LA GLOIRE (acte II, III et IV)	non-admirateur de Bélus et de Lidie (acte II) ; non-admirateur de Bacchus et d'Ériogone (acte III) ; admirateur de Plautine et de Trajan (acte IV)

b) *Le Temple de la gloire* (1746 : trois actes)

APOLLON (prologue)	fil de Zeus et de L�to ; frère d'Artémis
ENVIE (prologue)	déesse de la jalousie
Le chœur (prologue)	chœur des Muses et demi-dieux
BÉLUS (acte I)	ambitieux de la gloire ; tyran cruel ; ex-amant de Bélus
LIDIE (acte I)	ex-amante et amoureuse de Bélus
ARSINE (acte I)	confidente de Lidie
Les chœurs (acte I)	chœur des guerriers ; chœur des bergers
DIONYSOS [BACCHUS] (acte II)	fil de Zeus et de Sémélé ; ambitieux de la gloire ; amant d'Ériogone
�RIGON� (acte II)	fil de d'Icaros ; amante de Dionysos
Le grand prêtre (acte II)	messager de la Gloire
PLAUTINE (acte III)	amante de Trajan
TRAJAN (acte III)	amant de Plautine ; vainqueur vertueux
JUNIE (acte III)	confidente de Plautine
Les chœurs (acte III)	chœur des prêtres de Mars ; chœur des prêtresses de Vénus ; chœur de Romains
TEMPLE DE LA GLOIRE (acte II, III)	non-admirateur de Bacchus et d'�riogon� (acte II) ; admirateur de Plautine et de Trajan (acte III)

14) *La Prude* (1747) [la comédie]

Mme DORFISE	veuve ; cousine de Burlet
Mme BURLET	cousine de Dorfise
COLETTE	suiante de Dorfise
BLANFORD	capitaine de vaisseau ; amant d'Adine
DARMIN	oncle d'Adine ; ami de Blanford
ADINE	nièce de Darmin, déguisée en jeune Turc ; amante de Blanford
Le chevalier MONDORE	amoureux de Dorfise
BARTOLIN	caissier intrigant

15) *La Femme qui a raison* (1749 : trois actes) [la comédie]

M. DURU	père de Damis et d'�rise ; ami d'Outremont
Mme DURU	femme de Duru ; mère de Damis et d'�rise
DAMIS	fil de Duru ; amant de la sœur d'Outremont
�RISE	fil de Duru ; amante d'Outremont
Le marquis d'OUTREMONT	amant d'�rise ; frère de l'amante de Damis ; ami de M. Duru
M. GRIPOM	correspondant de M. Dru
MARTHE	suiante de Mme Duru

16) *Nanine ou l'homme sans préjugé* (1749 : trois actes) [la comédie]

La marquise d'OLBAN	mère du comte d'Olban
Le comte d'OLBAN	seigneur retiré à la campagne ; fils de la marquise d'Olban ; amant de Nanine
La baronne de L'ORME	parente du comte d'Olban ; dame impérieuse, aigre, difficile à vivre
NANINE	filie élevée à la maison du comte d'Olban ; fille d'un gentilhomme ; amante du comte d'Olban
PHILIPPE HOMBERT	paysan du voisinage
BLAISE	jardinier de la famille Orban
GERMON	domestique de la famille Orban
MARIN	domestique de la famille Orban

17) *Socrate* (1759 : trois actes) [le drame]

ANITUS	grand prêtre de Cérés ; amoureux d'Aglaé
SOCRATE	philosophe grec ; victime du fanatisme ; mari de Xantippe ; père adoptif d'Aglaé et de Sophronime
XANTIPPE	femme de Socrate ; mère adoptive d'Aglaé et de Sophronime
AGLAÉ	jeune athénienne ; fille adoptive de Socrate et de Xantippe ; amante de Sophronime
SOPHRONIME	jeune athénien ; fils adoptif de Socrate et de Xantippe ; amant d'Aglaé
MÉLITUS	un des juges d'Athènes
DRIXA	marchant attaché à Antitus
TERPANDRE	affidé attaché à Antitus
ACROS	affidé attaché à Antitus
Les autres personnages	juges ; disciples de Socrate ; trois pédants protégés par Anitus

18) *Le Café ou l'Écossaise* (1760) [la comédie]

Maître FABRICE	maître du café avec des appartements où Lindane et Polly séjournent
LINDANE	jeune fille écossaise ; fille de Monrose ; amante de Murrain
Le lord MONROSE	vieil gentilhomme écossais ; père de Lindane qui a abandonné sa famille
Le lord MURRAI	fils de l'ennemi de la famille Monrose ; amant de Lindane
Mlle POLLY	suivante de Lindane
FRÉEPART [FRIPORT]	gros négociant de Londres
FRÉLON [FRÉRON]	écrivain de feuilles qui fréquente le café de Fabrice pour rassembler des informations
Lady ALTON [LÉDY]	amoureuse de Murrain
Les autres personnages	plusieurs Anglais qui viennent au café de Fabrice ; domestiques du café ; messenger d'État

19) La série du *Droit du seigneur* [la comédie]

a) *L'Écueil du sage* (1762)

Le marquis du CARRAGE	cousin de Gernance ; amant d'Acante
Le chevalier GERNANCE	cousin de Carrage ; demi-frère et amoureux d'Acante ; amant de Dormère
(LAURE)	mère d'Acante
DIGANT	ancien domestique de Carrage ; père adoptif d'Acante ; mari de Berthe
BERTHE	seconde femme de Dignant
ACANTE	jeune fille élevée chez Dignant ; fille de Laure et du père de Gernance ; demi-sœur de Gernance ; amante de Carrage
DORMÈNE	amante de Gernance
MATURIN	fermier ; amoureux d'Acante ; amant de Colette
COLETTE	amante de Maturin
CAMPAGNE	guerrier qui a sauvé la ville Metz
Le bailli	conseiller de Maturin et de Colette
L'autre personnage	domestiques du Carrage

b) *Le Droit du séigneur* (1775 ; trois actes)

Le marquis du CARRAGE	cousin de Gernance ; amant d'Acante
Le chevalier GERNANCE	cousin de Carrage ; demi-frère et amoureux d'Acante ; amant de Dormère
(LAURE)	mère d'Acante
DIGANT	ancien domestique de Carrage ; père adoptif d'Acante ; mari de Berthe
BERTHE	seconde femme de Dignant
ACANTE	jeune fille élevée chez Dignant ; fille de Laure et du père de Gernance ; demi-sœur de Gernance ; amante de Carrage
(DORMÈNE)	amante de Gernance
MATURIN	fermier ; amoureux d'Acante ; amant de Colette
COLETTE	amante de Maturin
CAMPAGNE	guerrier qui a sauvé la ville Metz
MÉTAPROSE	bailli [baillif] ; conseiller de Maturin et de Colette
L'autre personnage	domestiques du Carrage

20) *Saül* (1762) [le drame]

SAÛL	premier roi juif ; fils de Cis
DAVID	second roi juif ; fils de Jessé ; gendre de Saül ; mari de Michol, d'Urie ; concubin de Betzabée ; père d'Adonias et de Salomon
MICHOL	fille de Saül ; femme de David
AGAG	roi des Amalécites
SAMUEL	prophète et juge en Israël
ABIGAÏL	veuve de Nabal ; seconde femme de David

BETZABÉE	femme d'Urie ; concubine de David ; mère de Salomon
ADONIAS	fil de David et d'Agith, sa dix-septième femme
SALOMON	fil adultérin de David et de Betzabée
URIE	mari de Betzabée ; officier de David
LA PYTHONISSE	fameuse sorcière en Israël
BAZA	ancien confident de Saül
ABIÉZER	vieil officie de Saül
JOAD	général des hordes et confident de David
GAG-GAD	prophète et chapelain ordinaire de David
EBIND	capitaine de David
ABIAR	officier de David
YESEZ	inspecteur général des troupes de David
NATHAN	prince et prophète en Israël
ABISAG	jeune Sunamite
Les autres personnages	prêtre de Samuel ; capitaines de David ; clerc de la trésorerie ; messenger ; populace juive

21) *Charlot ou la comtesse de Givry* (1767) [le drame]

La comtesse de GIVRY	veuve attachée au parti d'Henri IV ; mère de Charlot
HENRI IV	roi de Navarre ; fils d'Antoine de Bourbon et de Jeanne III d'Albret
Le marquis	noble élevé dans le château
JULIE	parente de la maison, élevée avec le marquis ; amante de Charlot
Mme AUBONNE	nourrice du marquis et de Julie ; mère adoptive de Charlot
CHARLOT	fil adoptif d'Aubonne, reconnu enfin pour fil de Givry ; amant de Julie
L'intendant [M. RENTE]	intendant de Givry
BABET	femme élevée pour être à la chambre auprès de Givry
GUILLOT	fil d'un fermier de la terre
Les autres personnages	domestiques de Givry ; courriers ; gardes ; suite d'Henri IV

22) *Dépositaire* (1767)

NINON	femme de trente-cinq à quarante ans, très bien mise ; grand caractère du haut comique
GOURVILLE l'aîné	grand nigaud, habillé de noir, mal boutonné, une mauvaise perruque de travers, l'air très gauche ; frère de Gourville le jeune ; amoureux d'Aubert
GOURVILLE le Jeune	petit maître du bon ton ; frère de Gourville l'aîné ; amante de Sophie
M. GARANT	marguillier, en manteau noir, large rabat, large perruque, pesant ses paroles, et l'air recueilli ; cousin d'Aubert ; amoureux de Ninon
M. AGNANT	bon bourgeois, buveur, et non pas ivrogne de comédie ; mari de Mme Agnant ; père de Sophie

Mme AGNANT	femme de M. Agnant, habillée et coiffée à l'antique ; bourgeoise acariâtre ; mère de Sophie
(SOPHIE)	filie d'Agnant ; amante de Gourville le jeune
L'avocat PLACET	avocat en rabat et en robe, l'air empesé, et déclamant tout
(Mme AUBERT)	cousine de Garat
LISETTE	domestique de Ninon ; valet de comédie dans l'ancien goût ; amante de Picard
PICARD	domestique de Ninon ; valet de comédie dans l'ancien goût ; amant de Lisette

23) *Les Deux Tonneaux* (1768 : trois actes) [l'opéra-comique]

GLYCÈRE	sœur de Prestine ; amante de Daphinis
PRESTINE	petite sœur de Glycère
Le père	père de Glycère et de Prestine
DAPHINIS	amant de Glycère
Le père	père de Daphinis
GRÉGOIRE	cabaretier-cuisinier ; prêtre du temple de Bacchus ; amoureux de Glycère
PHÉBÉ	servante du temple
L'autre personnage	troupe de jeunes garçons et de jeunes filles

24) *Le Baron d'Otrante* (1768 : trois actes) [l'opéra buffa]

Le baron d'OTRANTE	cousin et amant d'Irène ; père des filles
IRÈNE	cousine et amante d'Otrante
La gouvernante	nourrice d'Irène
ABDALA	corsaire turc ; amoureux d'Irène
Les autres personnages	hobereaux ; (filles d'Otrante) ; (filles d'honneur) ; Trucs

25) *L'Hôte et l'hôtesse* (1776 : un acte) [le divertissement]

Le maître	maître d'hôtel
Chinois	client chinois et cliente chinoise
Tartares	client tartare et cliente tartare
Lapons	client lapon et cliente lapone
Espagnols	client espagnol et cliente espagnole
Allemands	client allemand et cliente allemande
Italiens	client italien et cliente italienne
DÉMOGORGON	souverain des génies ; père de Pan, de Parque [Nona ; Decima ; Morta], de Discorde et d'Érèbe
TEMPLE DU BONHEUR	non-admirateurs des Chinois, des Tartares, des Lapons, des Espagnols, des Allemands et des Italiens

II. Les personnages chez les auteurs français

1. Les pièces du 17^e siècle

Hardy, Alexandre (1570-1631)

1) *Mariamne* (1610)

HÉRODE	roi de Judée ; mari de Mariamne
MARIAMNE	reine de Judée ; femme d'Hérode
SALOMÉ	sœur d'Hérode et de Phérore ; chef de la conjuration contre Mariamne
PHÉRORE	frère d'Hérode et de Salomé ; autre chef de la conjuration contre Mariamne
SOHÈME	serviteur d'Hérode ; amoureux de Mariamne
L'ombre d'ARISTOBULE	frère de Mariamne
Le messager	subordonné d'Hérode qui raconte la mort de Mariamne
L'échanson	affidé attaché à Salomé et à Phérore
La nourrice	nourrice de Mariamne
Les autres personnages	eunuque de Mariamne ; prévôt ; page de Mariamne

Corneille, Pierre (1606-1684)

1) *Clitandre ou l'Innocence délivrée* (1631)

Le roi	roi d'Écosse
Le prince	fils du roi
ROSIDOR	favori du roi ; amant de Caliste
CLITANDRE	favori du prince ; amoureux de Caliste
PYMANTE	amant de Dorise
CALISTE	amante de Rosidor
DORISE	amante de Pymante
LYSARQUE	écuyer de Rosidor
GÉRONTE	écuyer de Clitandre
CLÉON	gentilhomme suivant la cour
LYCASTE	page de Clitandre
Les autres personnages	geôlier ; trois archers ; trois veneurs

2) *Médée* (1634-1635)

MÉDÉE	filie d'Étès [Ætès], roi de Colchide, et d'Iddyie, l'Océanide ; femme de Jason
JASON	fils d'Aeson, roi d'Iolcos et d'Alcimédé, fille de Phylacos ; mari de Médée ; fiancé de Créuse
(Les enfants)	enfants de Médée et de Jason
CRÉON	roi de Corinthe ; père de Créuse
CRÉUSE	filie de Créon ; fiancée de Jason

ÉGÉE [ÆGÉE]	roi d'Athènes ; père de Thésée ; amoureux de Médée
POLLUX	Argonaute ; ami de Jason
CLÉONE	gouvernante de Créuse
NÉRINE	suivante de Médée
THEUDAS	domestique de Créon
L'autre personnage	troupe des gardes de Créon

3) *Le Cid* (1637)

DON FERNAND	premier roi de Castille
DŌNA URRAQUE	filles de Don Fernand ; amoureuse de don Rodrigue
DON DIÈGUE	père de don Rodrigue
DON GOMÈS	comte de Gormas ; père de Chimène
DON RODRIGUE	fil de don Diègue ; amant de Chimène
CHIMÈNE	filles de don Gomès ; amante de don Rodrigue
DON SANCHE	amoureux de Chimène
DON ARIAS	gentilhomme castillan
DON ALONSE	gentilhomme castillan
LÉONOR	gouvernante de Dōna Urrique
ELVIRE	suivante de Chimène
L'autre personnage	page de Dōna Urrique

4) *Horace* (1640)

TULLIE	roi de Rome
Le vieil HORACE	chevalier romain ; père d'Horace (le même nom)
HORACE	fil du vieil Horace ; frère de Camille ; mari de Sabine
CAMILLE	filles du vieil Horace ; sœur d'Horace ; amante de Curiace
SABINE	femme d'Horace ; sœur de Curiace
CURIACE	gentilhomme d'Albe ; frère de Sabine ; amant de Camille
VALÈRE	chevalier romain ; amoureux de Camille
JULIE	dame romaine ; confidente de Sabine et de Camille
FLAVIAN	soldat de l'armée d'Albe
PROCULE	soldat de l'armée de Rome

5) *Cinna* (1642)

OCTAVE [CÉSAR] - AUGUSTE	empereur de Rome ; fils adopté de Jules César ; mari de Livie
LIVIE	impératrice de Rome ; femme d'Octave
CINNA	fil d'une fille de Pompée ; chef de la conjuration contre Auguste ; amant d'Émilie
MAXIME	autre chef de la conjuration contre Auguste ; amoureux d'Émilie
ÉMILIE	filles de Caius Toranius, tuteur d'Auguste et proscrit par Auguste durant le Triumvirat ; amante de Cinna
FULVIE	confidente d'Émilie

POLYCLÈTE	affranchi d'Auguste
ÉVANDRE	affranchi de Cinna
EUPHORBE	affranchi de Maxime

6) *Polyeucte martyr (1643)*

FÉLIX	sénateur romain ; gouverneur d'Arménie ; père de Pauline
POLYEUCTE	seigneur arménien ; gendre de Félix ; mari de Pauline
PAULINE	filles de Félix ; femme de Polyeucte
SÉVÈRE	chevalier romain ; favori de l'empereur Décie, persécuteur des chrétiens ; amoureux de Pauline
NÉARQUE	seigneur arménien ; ami de Polyeucte
STRATONICE	confidente de Pauline
ALBIN	confident de Félix
FABIAN	domestique de Sévère
CLÉON	domestique de Félix
L'autre personnage	trois gardes

7) *[La Mort de] Pompée (1643)*

(POMPÉE le Grand)	consul ; ex-triumvir ; mari de Cornélie ; adversaire de Jules César
CORNÉLIE	femme de Pompée le Grand
JULES CÉSAR	consul ; fils de Jules César III, préteur, et d'Aurelia Cotta ; amant de Cléopâtre VII
MARC ANTOINE	tribun ; fils de Marcus Antonius Creticus et de Julia Antonia ; subordonné de César
LÉPIDE	préteur ; fils de Marcus Aemilius Lépide ; subordonné de César
PTOLOMÉE XIII	roi d'Égypte ; frère et mari de Cléopâtre VII
CLÉOPÂTRE VII	sœur et femme de Ptolomé III ; amante de César
PHOTIN	chef du conseil d'Égypte
ACHILLAS	lieutenant général des armées du roi d'Égypte
SEPTIME	tribun romain à la solde du roi d'Égypte
CHARMION	dame d'honneur de Cléopâtre VII
ACHORÉE	écuyer de Cléopâtre VII
PHILIPPE	affranchi de Pompée le Grand
Les autres personnages	troupe de Romains ; troupe d'Égyptiens

8) *Rodogune (1645)*

CLÉOPÂTRE THÉA	reine de Syrie ; veuve de Démétrius II Nicanor ; fille de Ptolomé VI ; mère de Séleucus V et d'Antiochus VIII
SÉLEUCUS V	fils de Cléopâtre Théa et de Démétrius II Nicanor ; amoureux de Rodogune
ANTIOCHUS VIII	fils de Cléopâtre Théa et de Démétrius II Nicanor ; amant de Rodogune

RODOGUNE	sœur de Phraates, roi des Parthes ; ex-fiancée [veuve] d'un autre fils de Cléopâtre Théa et de Démétrius II Nicanor ; amante d'Antiochus VIII
TIMAGÈNE	gouverneur des deux princes ; frère de Laonice
ORONTE	ambassadeur de Phraates
LAONICE	sœur de Timagène ; confidente de Cléopâtre Théa

9) *Théodore, vierge et martyre (1645-1646)*

VALENS	gouverneur d'Antioche ; mari de Marcelle ; père de Placide
MARCELLE	femme de Valens ; mère de Placide
PLACIDE	fils de Valens et de Marcelle ; amoureux de Théodore ; fiancé de Flavie
CLÉOBULE	ami de Placide
DIDYME	amant de Théodore
THÉODORE	princesse d'Antioche ; amante de Didyme
(FLAVIE)	fiancée de Placide
PAULIN	confident de Valens
LYCANTE	capitaine d'une cohorte romaine
STÉPHANIE	confidente de Marcelle

10) *Héraclius, empereur d'Orient (1647)*

PHOCAS	empereur d'Orient ; père de Martian
(MAURICE)	empereur ; père de Héraclius et de Pulchérie
HÉRACLIUS-MARTIAN	fils de l'empereur Maurice, cru Martian fils de Phocas ; frère de Pulchérie ; amant d'Eudoxe
MARTIAN-LÉONCE	fils de Phocas, cru Léonce fils de Léontine ; amant de Pulchérie
(LÉONCE)	fils de Léontine ; frère d'Eudoxe
PULCHÉRIE	filles de l'empereur Maurice ; sœur d'Héraclius ; amante de Martian
LÉONTINE	dame de Constantinople ; ex-gouvernante d'Héraclius et de Martian ; mère de Léonce et d'Eudoxe
EUDOXE	filles de Léontine ; sœur de Léonce ; amante d'Héraclius
CRISPE	gendre de Phocas
EXUPÈRE	patricien de Constantinople
AMYNTAS	ami d'Exupère
L'autre personnage	page de Léontine

11) *Andromède (1650)*

ZEUS [JUPITER]	fils du Titan Cronos et de Rhéa ; frère d'Héra et de Poséidon ; mari d'Héra ; père d'Hermès
HÉRA [JUNON]	filles du Titan Cronos et de Phéa ; sœur de Zeus et de Poséidon ; femme de Zeus
POSÉIDON [NEPTUNE]	fils du Titan Cronos et de Rhéa ; frère de Zeus et d'Héra

HERMÈS [MERCURE]	fil de Zeus et de Maia ; dieu de commissionnaire
APHRODITE [VÉNUS]	déesse de l'amour ; fille de Zeus et de Dioné
MELPOMÈNE	une des Muses, filles de Mnémosyné et de Zeus ; neuf sœurs
ÉOLE	fil de Hellen et de la nymphe Orséïs ; Maître des Vents
CYMODOCE	une des Néréides, filles de Nérée et de Doris
ÉPHYRE	une des Néréides, filles de Nérée et de Doris
CYDIPPE	une des Néréides, filles de Nérée et de Doris
CÉPHÉE	fil de Bélôs et d'Anchinoé ; roi d'Éthiopie ; mari de Cassiope ; père d'Andromède
CASSIOPE [CASSIOPÉE]	reine d'Éthiopie ; femme de Céphée ; mère d'Andromède
ANDROMÈDE	fille de Céphée et de Cassiope ; ennemie des Néréides et d'Héra, punie par Poséidon
PHINÉE	prince d'Éthiopie ; amant d'Andromède
PERSÉE	fil de Zeus et de Danaé ; amoureux d'Andromède
TIMANTE	capitaine des gardes du roi
AMMON	ami de Phinée
AGLANTE	une des Nymphes d'Andromède
CÉPHALIE	une des Nymphes d'Andromède
LIRIOPE	une des Nymphes d'Andromède
Le chœur	chœur de peuple
Les autres personnages	Le Soleil ; huit Vents ; page de Phinée ; suite du roi

12) *Nicomède (1651)*

PRUSIAS	roi de Bithynie ; père de Nicomède et d'Attale
ARSINOÉ	seconde femme de Prusias ; mère d'Attale
LAODICE	reine d'Arménie ; amante de Nicomède
NICOMÈDE	fil aîné de Prusias sorti du premier lit ; demi-frère d'Attale ; amant de Laodice
ATTALE	fil de Prusias et d'Arsinoé ; demi-frère de Nicomède ; amoureux de Laodice
FLANIUS	ambassadeur de Rome
APASPE	capitaine d'Arsinoé
CLÉONE	confidente d'Arsinoé

13) *Pertharite, roi des Lombards (1651)*

PERTHARITE	roi des Lombards ; mari de Rodelinde ; frère d'Édùige
RODELINDE	reine des Lombards ; femme de Pertharite
GRIMOALD	comte de Bénévent, ayant conquis le royaume des Lombards sur Pertharite ; amant d'Édùige
GARIBALDE	duc de Turin ; amoureux d'Édùige
ÉDÜIGE	sœur de Pertharite ; amante de Grimoald
UNULPHE	seigneur lombard
L'autre personnage	soldats de Pertharite

14) Œdipe (1659)

ŒDIPE	roi de Thèbes ; fils de Laïus et de Jocaste ; mari de Jocaste ; frère de Dircé ; fils adoptif de Polybos, roi de Corinthe, et de Périclès
JOCASTE (LAÏUS)	reine de Thèbes ; mère d'Œdipe et Dircé ; femme d'Œdipe ex-roi de Thèbes ; père d'Œdipe et de Dircé ; ex-mari de Jocaste
THÉSÉE	prince d'Athènes ; fils d'Égée [Ægée] et d'Éthra [Æthra] ; amant de Dircé
DIRCÉ	princesse de Thèbes ; fille de Laïus et de Jocaste ; sœur d'Œdipe ; amante de Thésée
CLÉANTE	confident d'Œdipe
DYMAS	confident d'Œdipe
PHORBAS	vieillard thébain
IPHICRATE	vieillard de Corinthe
NÉRINE	dame d'honneur de la reine
MÉGARE	filles d'honneur de Dircé
L'autre personnage	page de la famille Œdipe

15) La Conquête de la Toison d'or (1660)

ZEUS [JUPITER]	fils du Titan Cronos et de Rhéa ; frère et mari d'Héra ; père d'Athèna
HÉRA [JUNON]	filles du Titan Cronos et de Phéa ; sœur et de femme de Zeus
ATHÈNA [PALLAS]	filles de Zeus et de Métis
IRIS	filles de Thaumas et d'Electre, race d'Océan
AEÉTÈS [AÈTE]	roi de Colchos ; fils d'Hélios (Soleil) et de l'Océanide Perséis
ABSYRTE	fils d'Ætès ; frère de Chalciopé et de Médée ; amoureux d'Hypsipylé
CHALCIOPE	filles d'Ætès ; veuve de Phryxus ; sœur d'Absyrte et de Médée
MÉDÉE	filles d'Ætès ; sœur d'Absyrte et de Chalciopé ; amante de Jason
JASON	prince de Thessalie ; chef des Argonautes ; amoureux de Médée
HYPSPYLE	reine de Lemnos ; amoureuse de Jason
PÉLÉE	Argonaute ; compagnon de Jason
IPHITE	Argonaute ; compagnon de Jason
ORPHÉE	Argonaute ; compagnon de Jason
ZÉTHÈS	Argonaute ailé ; fils de Borée et d'Orithye ; frère de Calais
CALAÏS	Argonaute ailé ; fils de Borée et d'Orithye ; frère de Zéthès
CLAUQUE	dieu marin
Les autres personnages	La France ; La Victoire ; Mars ; La Paix ; L'Hyménée ; La Discorde ; L'Envie ; quatre Amours ; L'Amour ; Le Soseil ; deux Tritons ; deux Sirènes ; quatre Vents

16) Sertorius (1662)

SERTORIUS	général du parti de Marius en Espagne ; amant de Viriate
PERPENNA	lieutenant de Sertorius ; amoureux de Viriate
POMPÉE le Grand	général du parti de Sylla ; mari d'Aristie ; mari apparent d'Émilie
ARISTIE	femme de Pompée le Grand ; amante de Sertorius ; sœur d'Aristius
VIRIATE	reine de Lusitanie, à présent Portugal ; amante de Sertorius
AUFIDE	tribun de l'armée de Sertorius
THAMIRE	dame d'honneur de Viriate
CELSUS	tribun du parti de Pompée le Grand
ARCAS	affranchi d'Aristius, frère d'Aristie

17) Sophonisbe (1663)

SYPHAX	roi de Numidie ; mari de Sophonisbe
SOPHONISBE	filie d'Asdrubal ; femme de Syphax ; amante de Massinisse
MASSINISSE	ennemi de Syphax ; roi d'une partie de la Numidie ; amant de Sophonisbe
ÉRYXE	reine de Gétulie ; amante de Massinisse
LÉLIUS	lieutenant de Scipion consul de Rome
LÉPIDE	tribun romain
BOCCHAR	lieutenant de Syphax
MÉZÉTULLE	lieutenant de Massinisse
ALBIN	centenier romain
HERMINIE	dame d'honneur de Sophonisbe
BARCÉE	dame d'honneur d'Éryxe
Les autres personnages	page de Sophonisbe ; gardes

18) Othon (1664)

GALBA	empereur de Rome ; fils de Caius Sulpicius Galba et de Mummia Achaica ; oncle de Camille
VINIUS	consul ; père de Plautine
OTHON	sénateur romain ; amant de Plautine
CAMILLE	nièce de Galba ; amante d'Othon
PLAUTINE	filie de Vinus ; amante d'Othon
MARTIAN	affranchi de Galba ; amoureux de Plautine
LACUS	préfet du Prétoire
ALBIN	ami d'Othon ; frère d'Albiane
ALBIANE	sœur d'Alban ; dame d'honneur de Camille
FLAVIE	amie de Plautine
ATTICUS	soldat romain
RUTILE	soldat romain

19) Agésilas (1666)

AGÉSILAS II	roi de Sparte ; amant d'Aglatide
LYSANDER	fameux capitaine de Sparte ; père d'Elpinice et Aglatide
COTYS	roi de Paphlagonie ; amant de Mandane
SPRITRIDATE	grand seigneur persan ; frère de Mandane ; amoureux d'Elpinice
MANDANE	sœur de Spritridate ; amante de Cotys
ELPINICE	filles de Lysander ; sœur d'Aglatide ; amoureuse de Cotys
AGLATIDE	filles de Lysander ; sœur d'Elpinice ; amante d'Agésilas II
XÉNOCLÈS	lieutenant d'Agésilas II
CLÉON	orateur grec ; natif d'Halicarnasse

20) Attila, roi des Huns (1667)

ATTILA	roi des Huns ; amoureux d'Ildione
ARDARIC	roi des Gépides ; amant d'Ildione
VALAMIR	roi des Ostrogoths ; amant d'Honorie
HONORIE	sœur de l'empereur Valentinian ; amante de Valamir
ILDIONE	sœur de Méroüée, roi de France ; amante d'Ardaric
OCTAR	capitaine des gardes d'Attila ; amant de Flavie
FLAVIE	dame d'honneur d'Honorie ; amante d'Octar

21) Tite et Bérénice (1670) [la comédie héroïque]

TITUS [TITE]	empereur de Rome ; frère de Domitian ; amant de Bérénice
DOMITIAN	frère de Titus ; amant de Domitie
BÉRÉNICE	reine d'une partie de la Judée ; amante de Titus
DOMITIE	filles de Corbulon ; amante de Domitian
PHILON	ministre d'État ; confident de Bérénice
PLAUTINE	confidente de Domitie
FLAVIAN	confident de Titus
ALBIN	confident de Domitian

22) Suréna, général des Parthes (1674)

ORODE	roi des Parthes ; père de Pacorus
PACORUS	filles d'Orode ; amoureux d'Eurydice
SURÉNA	lieutenant d'Orode ; général de son armée contre Crassus ; frère de Palmis ; amant d'Eurydice
SILLACE	autre lieutenant d'Orode
(ARTABASE)	roi d'Arménie ; père d'Eurydice
EURYDICE	filles d'Artabase, roi d'Arménie ; amante de Suréna
PALMIS	sœur de Suréna ; amoureuse de Pacorus
ORMÈNE	dame d'honneur d'Eurydice

Mairet, Jean (1604-1686)**1) *La Sophonisbe* (1634)**

SYPHAX	roi de Numidie ; mari de Sophonisbe
SOPHONISBE	filles d'Asdrubal ; femme de Syphax ; amante de Massinisse
MASSINISSE	ennemi de Syphax ; roi d'une partie de la Numidie ; amant de Sophonisbe
PHILON (PHILIPPE)	général de Syphax lieutenant de Massinisse
SCIPION	consul romain ; fils de Publius Cornelius Scipion
LÉLIE	lieutenant de Scipion
CALIODORE	domestique de Sophonisbe
PHÉNICÉ	confidente de Sophonisbe
CROISBÉ	confidente de Sophonisbe
ARISTON	soldat romain

Tristan L'Hermite, François L'Hermite de Solier, dit (1601-1655)**1) *La Marianne* (1636)**

HÉRODE	roi de Judée ; sœur de Salomé et de Phérore ; mari de Mariamne
MARIAMNE [MARIANNE]	reine de Judée ; fille d'Alexandra ; femme d'Hérode
SALOMÉ	sœur d'Hérode et de Phérore ; chef de la conjuration contre Mariamne
PHÉRORE	frère d'Hérode et de Salomé ; autre chef de la conjuration contre Mariamne
NARBAL	gentilhomme qui raconte la mort de Mariamne
SOHÈME	serviteur d'Hérode ; amoureux de Mariamne
ALEXANDRA	mère de Mariamne
Le chevalier	chevalier d'honneur d'Alexandra
L'échanson	affidé attaché à Salomé et à Phérore
DINA	dame d'honneur et confident de Mariamne
Les autres personnages	eunuque de Mariamne ; grand prévôt ; deux juges (Phaleg et Sadoc) ; concierge de la prison ; capitaine des gardes ; huissier

Scudéry, Georges de (1601-1667)**1) *La Mort de César* (1637)**

JULES CÉSAR	didacteur perpétuel ; fils de Jules César III, préteur, et d'Aurelia Cotta ; mari de Calpurnia
MARCUS JUNIUS BRUTUS	sénateur [préteur] ; fils de Marcus Junius Brutus (le même nom) et de Sérville ; chef de la conjuration contre César ; mari de Porcie
MARC ANTOINE	sénateur [consul] ; fils de Marcus Antonius Creticus et de Julia Antonia ; triumvir après la mort de César

LÉPIDE	sénateur [consul] ; fils de Marcus Aemilius Lépide ; triumvir après la mort de César
CALPURNIA	femme de César ; fille de Lucius Calpurnius Piso Caesonius, homme politique
PORCIE	femme de Brutus ; fille de Caton d'Utique
CAIUS CASSIUS	sénateur ; autre chef de la conjuration contre César
LABÉO	sénateur ; conspirateur contre César
QUINTUS	sénateur ; conspirateur contre César
ALBIN	sénateur ; conspirateur contre César
ARTÉMIDORUS de Cnide	docteur en rhétorique
ÉMILLE	suivante de Calpurnia
PHILIPPUS	affranchi de César
Les autres personnages	sénateurs ; peuple romain

Rotrou, Jean de (1609-1650)

1) *Antigone* (1638)

(ŒDIPE)	ex-roi de Thèbes ; fils de Jocaste et de Laïus ; mari de Jocaste ; père et frère d'Étéocle, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène
JOCASTE	ex-femme de Laïus ; mère d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène ; femme d'Œdipe
(LAIÛS)	ex-roi de Thèbes ; père d'Œdipe ; ex-mari de Jocaste
ÉTÉOCLE [ÆTÉOCLE]	roi de Thèbes ; fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène
POLYNICE	fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, d'Étéocle, d'Antigone et d'Ismène ; mari d'Argie
ADRASTE	beau-père de Polynice ; père d'Argie
ARGIE	filles d'Adraste ; femme de Polynice
ANTIGONE	filles d'Œdipe et de Jocaste ; sœur d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Ismène ; amante d'Hémon
ISMÈNE	filles d'Œdipe et de Jocaste ; sœur d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone
CRÉON	roi de Thèbes après la mort d'Étéocle ; frère de Jocaste ; oncle d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène ; mari d'Eurydice
(EURYDICE)	femme de Créon ; mère d'Hémon
HÉMON	fils de Créon et d'Eurydice ; serviteur et amant d'Antigone
ÉPHYTHE	seigneur de Thèbes
CLÉODAMAS	seigneur de Thèbes
MENETTE	gentilhomme d'Argie
TIRÉSIAS [TYRÉSIE]	célèbre devin aveugle
Les autres personnages	vieillard ; guide de Tirésias ; chefs des Grecs ; garde ; page ; suite de Créon

Gilbert, Gabriel (1620-1680)**1) *Téléphonte* (1642) [la tragi-comédie]**

HERMOCRATE [Le tyran]	tyran de Mycènes ; mari de Mérope ; père de Démochare
DÉMOCHARE	fil d'Hermocrate ; amoureux de Philoclée
MÉROPE	veuve de Cresfonte ; femme d'Hermocrate ; mère de Téléphonte
TÉLÉPHONTE-TYNDARE	fil de Mérope et de Cresfonte, déguisé sous le nom de Tyndare ; amant de Philoclée
PHILOCLÉE	fil d'Amyntas, roi d'Étolie ; amante de Téléphonte
THOAS	partisan de Téléphonte
TYDÉE	partisan de Téléphonte
TYRÈNE	confidente de Téléphonte
CÉPHALIE	confidente de Mérope
ORPHISE	confidente de Philoclée

2) *Sémiramis* (1647)

NINUS	roi d'Assyrie ; amoureux de Sémiramis
SOSARME	fil de Ninus ; amoureuse de Ménon
SÉMIRAMIS	femme de Ménon
MÉNON	favori de Ninus ; mari de Sémiramis
CTÉSIPHONTE	ami de Ménon
BARSINE	confidente de Sémiramis
ORPHISE	confidente de Sosarme
CAMBISE	satrape d'Assyrie
PHORBAS	satrape d'Assyrie
ORONDATE	satrape d'Assyrie

Desfontaines, Nicolas Mary, dit (1610-1652)**1) *La Véritable Sémiramis* (1647)**

NINUS	roi des Assyriens ; mari de Sémiramis ; père de Mélistrate
SÉMIRAMIS	reine des Assiriens ; femme de Ninus ; mère et amoureuse de Mélistrate
MÉLISTRATE	général d'armée, reconnu enfin pour fil de Sémiramis et de Ninus ; demi-frère d'Oronclide ; amant de Prazimène
ORONCLIDE	fil putatif de Merzabane, reconnu enfin pour fil de Ninus et de sa première femme ; demi-frère de Mélistrate ; amoureux de Prazimène
PRAZIMÈNE	princesse alliée de Sémiramis ; amante de Mélistrate
MERZABANE	prince confident de Sémiramis ; chef de la conjuration contre Ninus
ZÉNOPIRE	prince assistant au couronnement de Sémiramis
CAMBISES	prince assistant au couronnement de Sémiramis
PALMÉDON	écuyer de Mélistrate

Les autres personnages	gardes de Ninus ; gardes de Sémiramis
------------------------	---------------------------------------

Boyer, Claude (1618-1698)

1) *La Mort des enfants de Brute* (1648)

LUCIUS JUNIUS BRUTUS	consul ; père de Titus et de Tibérinus
TITUS [TITE]	fils de Brutus et de Junie ; frère de Tibérinus ; amant de Tullie
TIBÉRINUS [TIBÈRE]	fils de Brutus et de Junie ; frère de Titus ; amoureux de Tullie
VITELLE	gendre de Tarquin
JUNIE	femme de Brutus et sœur de Vitelle
TULLIE	filie de Tarquin ; amante de Titus
MARCELLE	confidente de Junie
LIVIE	confidente de Tullie
MARCELLIN	suisant de Tullie
L'autre personnage	troupe des gardes

Corneille, Thomas (1625-1709)

1) *Timocrate* (1656)

TIMOCRATE-CLÉOMÈNE	roi de Crète, déguisé sous le nom de Cléomène ; fils de Démochare ; amant d'Ériphile
La reine d'Argos	veuve du roi d'Argos ; mère d'Ériphile
CRESPHONTE	roi voisin ; amoureux d'Ériphile
LÉONTIDAS	roi voisin ; amoureux d'Ériphile
ÉRIPHILE	filie de la reine ; amante de Timocrate
NICANDRE	prince sujet de la reine d'Argos ; amoureux d'Ériphile
TRASILE	prince sujet du roi de Crète
DORIDE	confidente d'Ériphile
CLÉONE	confidente d'Ériphile
ARCAS	confident de Nicandre

Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit (1622-1673)

1) *Le Médecin volant* (la date inconnue : un acte)

VALÈRE	amant de Lucile
SABINE	cousine de Lucile
SGANARELLE	valet de Valère, déguisé en médecin
GORGIBUS	père de Lucile
GROS RENÈ	valet de Gorgibus
LUCILE	filie de Gorgibus ; amante de Valère
L'avocat	ami de Gorgibus ; admirateur de la médecine ; amoureux de Lucile

2) *Dépit amoureux* (1656)

ÉRASTE	amant de Lucile
ALBERT	père de Lucile et d'Ascagne
GROS RENÉ	valet d'Éraste
VALÈRE	fils de Polidore ; amant d'Ascagne
LUCILE	filie d'Albert ; sœur d'Ascagne ; amante d'Éraste
MARINETTE	suivante de Lucile
POLIDORE	père de Valère
FROSINE	confidente d'Ascagne
ASCAGNE	filie sous l'habit d'homme, reconnue enfin pour filie d'Albert ; sœur de Lucile ; amante de Valère
MASCARILLE	valet de Valère
MÉTAPHRASTE	prédant
LA RAPIÈRE	bretteur

3) *Les Précieuses ridicules* (1659 : un acte) [la comédie]

LA GRANGE	amoureux rébuté
DU CROISY	amoureux rébuté
GORGIBUS	bon bourgeois ; père de Magdelon ; oncle de Cathos
MAGDELON	filie de Gorgibus ; précieuse ridicule
CATHOS	nièce de Gorgibus
MASCARILLE	valet de La Grange, déguisé en marquis de Mascarille
JODELET	valet de Du Croisy, déguisé en vicomte de Jodelet
MAROTTE	servante des précieuses ridicules
ALMANZOR	laquais des précieuses ridicules
Les autres personnages	deux porteurs de chaise ; voisines ; violons

4) *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660 : un acte) [la comédie]

GORGIBUS	bourgeois de Paris ; père de Célie
CÉLIE	filie de Gorgibus ; fiancée de Valère ; amante de Lélie
LÉLIE	amant de Célie
SGANARELLE	bourgeois de Paris ; cocu imaginaire
La femme	femme de Sganarelle
VILLEBREQUIN	père de Valère, fiancé de Célie
Les autres personnages	suivante de Célie ; parent de Sganarelle

5) *Dom Garcie de Navarre ou le prince jaloux* (1660)

DOM GARCIE	prince de Navarre ; amant d'Elvire
ÉLVIRE	princesse de Léon ; amante de Dom Garcie
DOM ALPHONES- DOM SYLVE	prince de Léon, cru prince de Castille, sous le nom de Dom Sylve ; amant d'Ingès
INGÈS	comtesse, aimée par Mauregat, usurpateur de l'État de Léon ; amante de Dom Sylve

(MAUREGAT)	usurpateur de l'État de Léon ; amoureux d'Ignès
ÉLISE	confidente d'Elvire ; amante de Dom Alvar
DOM ALVAR	confident de Dom Garcie ; amant d'Élise
DOM LOPE	autre confident de Dom Garcie ; amant rebuté d'Élise
DOM PÈDRE	écuyer d'Ignès

6) *L'École des maris* (1661 : trois actes) [la comédie]

SGANARELLE	frère d'Ariste ; amoureux d'Isabelle
ARISTE	frère de Sganarelle ; amant de Léonor
ISABELLE	sœur de Léonor ; amante de Valère
LÉONOR	sœur d'Isabelle ; amante d'Ariste
VALÈRE	amant d'Isabelle
LISETTE	suiivante de Léonor
ERGASTE	valet de Valère
Les autres personnages	commisassire ; notaire

7) *L'École des femmes* (1662) [la comédie]

ARNOLPHE-LA SOUCHE	amoureux d'Agnès
AGNÈS	jeune fille innocente, élevée par Arnorphe et reconnue enfin pour fille d'Enrique et d'Angélique ; amante d'Horace
HORACE	amant d'Agnès ; fils d'Oronte
ORONTE	père d'Horace ; grand ami d'Arnorphe
ENRIQUE	beau-frère de Chrysalde ; père d'Agnès
CHRYSALDE	ami d'Arnorphe ; frère d'Angélique
ALAIN	paysan ; valet d'Arnorphe
GEORGETTE	paysanne ; servante d'Arnolphe

8) *Le Tartuffe ou l'imposteur* (1664) [la comédie]

TARTUFF	faux dévot ; amoureux d'Elmire
Mme PERNELLE	mère d'Orgon ; grand-mère d'Elmire et de Damis
ORGON	fils de Pernelle ; mari d'Elmire ; père de Damis et de Mariane
ELMIRE	femme d'Orgon
DAMIS	fils d'Orgon et d'Elmire
MARIANE	filie d'Orgon et d'Elmire ; amante de Valère
VALÈRE	amant de Mariane
DORINE	suiivante de Mariane
CLÉANTE	beau-frère d'Orgon
M. LOYAL	sergent
ELIPOTE	servante de Mme Pernelle
L'autre personnage	exempt

9) *Don Juan ou le festin de pierre* (1665) [la comédie]

DOM LOUIS	père de Dom Juan
DOM JUAN	fils de Dom Louis ; mari d'Elvire ; amoureux de Charlotte et de Mathurine
ELVIRE	femme de Dom Juan ; sœur de Dom Carlos et de Dom Alonse
DOM CARLOS	frère d'Elvire et de Dom Alonse
DOM ALONSE	frère d'Elvire et de Dom Carlos
CHARLOTTE	paysanne ; amoureuse de Dom Juan ; amante de Pierrot
PIERROT	paysan ; amant de Charlotte
MATHURINE	paysanne ; amoureuse de Dom Juan
SGANARELLE	valet de Dom Juan
GUSMAN	écuyer d'Elvire
FRANCISQIE	pauvre
LA VIOLETTE	laquais de Dom Juan
RAGOTIN	laquais de Dom Juan
M. DIMANCHE	marchant
LA RAMÉE	spadassin
La statue	statue du Commandeur
L'ombre	ombre sous l'habit de femme voilée qui apparaît aux yeux de Dom Juan et de Sganarelle
Les autres personnages	spectre ; suite de Dom Juan ; suite de Dom Carlos ; suite de Dom Alonse

10) *Le Misanthrope* (1666) [la comédie]

ALCESTE	amoureux de Célimène ; ami de Philinte
PHILINTE	ami d'Alceste ; amant d'Éliante
ORONTE	amoureux de Célimène
CÉLIMÈNE	jeune veuve ; maîtresse d'Alceste et d'Oronte
ÉLIANTE	cousine de Célimène ; amante de Philinte
ARSIONÉ	amie de Célimène
BASQUE	valet de Célimène
ACASTE	marquis méprisé par Célimène
CLITANDRE	marquis méprisé par Célimène
DU BOIS	valet d'Alceste
L'autre personnage	garde de la maréchaussée de France

11) *Le Médecin malgré lui* (1666 : trois actes) [la comédie]

SGANARELLE	mari de Martine
MARTINE	femme de Sganarelle
LUCAS	mari de Jacqueline
JACQUELINE	nourrice chez Géronte ; femme de Lucas
GÉRONTE	père de Lucinde
LUCINDE	filie de Géronte ; amante de Léandre

LÉANDRE	amant de Lucinde
THIBAUT	paysan ; père de Perrin
PERRIN	paysan ; fils de Thibaut
M. ROBERT	voisin de Sganarelle
VALÈRE	domestique de Géronte

12) *George Dandin ou le mari Confondu* (1668 : trois actes) [la comédie]

GEORGE DANDIN	riche oaysan ; mari d'Angélique
ANGÉLIQUE	femme de George Dandin ; fille de Sotenville ; amante de Clitandre
M. de SOTENVILLE	gentilhomme campagnard ; père d'Angélique
Mme de SOTENVILLE	femme de M. de Sotenville ; mère d'Angélique
CLITANDRE	amant d'Angélique
LUBIN	paysan ; servent de Clitandre ; amant de Claudine
CLAUDINE	suiante d'Angélique ; amante de Lubin
COLIN	valet de George Dandin

13) *L'Avare* (1668) [la comédie]

HARPAGON	père de Cléante et d'Élise ; amoureux de Mariane
CLÉANTE	fils d'Harpagon ; frère d'Élise ; amant de Mariane
ÉLISE	fille d'Harpagon ; sœur de Cléante ; amante de Valère
VALÈRE	fils d'Anselme ; amant d'Élise
MARIANE	fille d'Anselme ; amante de Cléante
ANSELME	père de Valère et de Mariane
FROSINE	femme d'intrigue
Maître SIMON	courtier
Maître JACQUES	cuisinier et cocher d'Harpagon
LA FLÈCHE	valet de Cléante
Dame CLAUDE	servante d'Harpagon
BRINDAVOINE	laquais d'Harpagon
LA MERLUCHE	laquais d'Harpagon
Les autres personnages	commissaire ; clerc de commissaire

14) *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) [la comédie-ballet]

M. JOURDAIN	bourgeois ; père de Lucile
Mme JOURDAIN	femme de Jourdain ; mère de Lucile
LUCILE	fille de Jourdain ; amante de Cléonte
CLÉONTE	amant de Lucile
Le comte DORANTE	amant de Dorimène
La marquise DORIMÈNE	amante de Dorante
NICOLE	servante de la famille Jourdain
COVIELLE	valet de Cléonte
Les maîtres	Maître de musique ; élève du maître de musique ; Maître à danser ; Maître d'armes ; Maître de philosophie

Les autres personnages	musiciens ; musiciennes ; joueurs d'instruments ; danseurs ; maître tailleur ; garçon tailleur ; deux laquais ; cuisiniers ; garçons tailleurs ; personnages intermèdes et du ballet
------------------------	--

15) *Les Fourberies de Scapin* (1671 : trois actes)

ARGANTE	père d'Octave et de Zerbinette
GÉRONTE	père de Léandre et de Hyacinthe
OCTAVE	fils d'Argante ; amant de Hyacinthe
LÉANDRE	fils de Géronte ; amant de Zerbinette
ZERBINETTE	femme crue Égyptienne, enfin reconnue pour fille d'Argante ; amante de Léandre
HYACINTE	filles de Géronte ; amante d'Octave
SCAPIN	valet de Léandre ; fourbe
SILVESTRE	valet d'Octave
NÉRINE	nourrice de Hyacinthe
CARLE	fourbe
L'autre personnage	deux porteurs

16) *Les Femmes savantes* (1672)

CHRYSALE	bon bourgeois ; mari de Philaminte ; frère d'Ariste et de Bélise ; père d'Henriette et d'Armande
PHILAMINTE	femme de Chrysale ; mère d'Henriette et d'Armande
ARMANDE	filles de Chrysale et de Philaminte ; sœur d'Henriette
HENRIETTE	filles de Chrysale et de Philaminte ; sœur d'Armande ; amante de Clitandre
ARISTE	frère de Chrysale et de Bélise
BÉLISE	sœur de Chrysale et d'Ariste
CLITANDRE	amant d'Henriette
TRISSOTIN	pédant ; ennemi de Vadius ; amoureux d'Henriette
VADIUS	pédant ; ennemi de Trissotin
JULIEN	valet de Vadius
MARTINE	servante de cuisine
L'ÉPINE	laquais de la famille Chrysale
L'autre personnage	notaire de la famille Chrysale

17) *Le Malade imaginaire* (1673 : trois actes) [la comédie]

ARGAN	malade imaginaire ; père d'Angélique et de Louison
BÉLINE	seconde femme d'Argan
ANGÉLIQUE	filles d'Argan ; sœur de Louison ; amante de Cléante
LOUISON	petite fille d'Argan ; sœur d'Angélique
BÉRALDE	frère d'Argan
CLÉANTE	amant d'Angélique
M. DIAFOIRUS	médecin ; père de Thomas Diaforus
THOMAS DIAFOIRUS	filles de M. Diaforus, médecin ; amoureux d'Angélique

M. PURGON	médecin d'Argan
M. FLEURANT	apothicaire
M. BONNEFOY	notaire
TOINETTE	servante d'Argan

Racine, Jean (1639-1699)

1) *La Thébaine ou les frères ennemis* (1664)

(ŒDIPE)	ex-roi de Thèbes ; fils de Jocaste et de Laïus ; mari de Jocaste ; père et frère d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone
JOCASTE	ex-femme de Laïus ; mère d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone ; femme d'Œdipe
(LAÏUS)	ex-roi de Thèbes ; père d'Œdipe ; ex-mari de Jocaste
ÉTÉOCLE	roi de Thèbes ; fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, de Polynice et d'Antigone
POLYNICE	fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, d'Étéocle et d'Antigone
ANTIGONE	filles d'Œdipe et de Jocaste ; sœur d'Œdipe, d'Étéocle et de Polynice ; amante d'Hémon
CRÉON	frère de Jocaste ; oncle d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone
HÉMON	fils de Créon et d'Eurydice ; amant d'Antigone
OLYMPE	confidente de Jocaste
ATTALE	confident de Créon
Les autres personnages	soldat grec ; page ; gardes

2) *Alexandre le Grand* (1665)

ALEXANDRE le Grand [ALEXANDRE III]	roi de Macédoine ; fils de Philippe II et d'Olympias ; élève d'Aristote ; amant de Cléofile
PORUS	roi dans les Indes ; amant d'Axiane
TAXILE	roi dans les Indes ; frère de Cléofile ; amoureux d'Axiane
AXIANE	reine d'une autre partie des Indes ; amante de Porus
CLÉOFILE	sœur de Taxile ; amante d'Alexandre le Grand
ÉPHESTION	favori d'Alexandre le Grand

3) *Andromaque* (1667)

PYRRHUS-NÉOPTOLÈME	roi d'Épire ; fils d'Achille et de Déidamie ; amoureux d'Andromaque
ANDROMAQUE	filles d'Étion, roi de Cilicie de Troade ; veuve d'Hector ; mère d'Asryanax ; captive de Pyrrhus
(ASTYANAX)	fils d'Andromaque et d'Hector
ORESTE	fils de Clytemnestre et d'Agamemnon ; frère d'Électre ; amoureux d'Hermione
HERMIONE	filles de Ménélas et d'Hélène ; amoureuse de Pyrrhus ; ennemie d'Andromaque

PYLADE	cousin et ami d'Oreste
PHÉNIX	gouverneur d'Achille, ensuite de Pyrrhus
CÉPHISE	confidente d'Andromaque
CLÉONE	confidente d'Hermione
L'autre personnage	suite d'Oreste

4) *Britannicus* (1669)

NÉRON	empereur de Rome ; fils d'Agrippine et de Domitius Enobarbus ; amoureux de Junie
BRITANNICUS	fils de l'empereur Claudius et de Messaline ; amant de Junie
AGRIPPINE	veuve de Domitius Enobarbus et d'empereur Claudius ; mère de Néron
JUNIE	amante de Britannicus
BURRHUS	gouverneur de Néron
NARCISSE	gouverneur de Britannicus
ALBINE	confidente d'Agrippine
L'autre personnage	gardes

5) *Bérénice* (1670)

TITUS	empereur de Rome ; fils de Vespasien et de Domitilla ; amant de Bérénice
BÉRÉNICE	reine de Palestine ; fille d'Hérode Agrippa 1 ^{er} et de Cypros ; amante de Titus
ANTIOCHUS IV	roi de Comagène ; fils d'Antiochus III et de Laodicé III ; amoureux de Bérénice
RUTILE	subordonné romain de Titus
PAULIN	confident de Titus
ARSACE	confident d'Antiochus IV
PHÉNICE	confidente de Bérénice
L'autre personnage	suite de Titus

6) *Bajazet* (1672)

BAJAZET	fils d'Admet 1 ^{er} et de Kösem ; frère du sultan Amurat IV [Mourad IV] ; amant d'Atalide
ROXANE	sultane favorite du sultan Amurat IV [Mourad IV] ; amoureuse de Bajazet
ATALIDE	fille du sang Ottoman ; amant de Bajazet
ACOMAT	grand vizir ; amoureux d'Atalide
OSMIN	confident d'Acomat
ZATIME	esclave de Roxane
ZAÏRE	esclave d'Atalide

7) *Mithridate* (1673)

MITHRIDATE	roi de Pont et de quantité d'autres Royaumes ; père de Pharnace et de Xipharès ; fiancé et amoureux de Monime ; amante de Xipharès
MONIME	fiancée de Mithridate, déjà déclarée reine ; amante de Xipharès
PHARNACE	fils de Mithridate ; demi-frère de Xipharès ; amoureux de Monime
XIPHARÈS	fils de Mithridate ; demi-frère de Pharnace ; amant de Monime
ARBATE	confident de Mithridate ; gouverneur de la Place de Nymphée
PHEDIME	confidente de Monime
ARCAS	domestique de Mithridate
L'autre personnage	gardes

8) *Iphigénie* (1674)

AGAMEMNON	roi d'Argos ; général de l'armée grecque ; fils d'Atrée et d'Aéropé ; frère de Ménélas ; mari de Clytemnestre ; père d'Iphigénie
CLYTEMNESTRE	filles de Tyndare et de Léda ; femme d'Agamemnon ; mère d'Iphigénie
IPHIGÉNIE	filles aînée d'Agamemnon et de Clytemnestre ; amante d'Achille
ACHILLE	fils de Pélée, roi de Thessalie et de Thétis, fille d'Océanos ; amant d'Iphigénie
ULYSSE	roi d'Itaque ; fils de Laërte et d'Anticlée
ÉRIPHILE	filles d'Hélène et de Thésée ; amante d'Achille
ARCAS	domestique d'Agamemnon
EURYBATE	domestique d'Agamemnon
ÆGINE	femme de la suite de Clytemnestre
DORIS	confidente d'Ériphile
L'autre personnage	troupe de gardes

9) *Phèdre* (1677)

THÉSÉE	roi d'Athènes ; fils d'Égée [Ægée] et d'Éthra [Æthra] ; père d'Hippolyte ; mari de Phèdre
HIPPOLYTE	fils de Thésée et d'Antiope [Hippolyté], reine des Amazones ; amant d'Aricie
PHÈDRE	filles de Minos et de Pasiphané ; sœur d'Ariane ; femme de Thésée ; amante d'Hippolyte
ARICIE	princesse du sang royal d'Athènes ; amante d'Hippolyte
CENONE	nourrice et confidente de Phèdre
THÉRAMÈNE	gouverneur d'Hippolyte
ISMÈNE	confidente d'Aricie

PANOPE	femme de la suite de Phèdre
L'autre personnage	gardes

10) *Esther* (1689)

ASSURÉRUS	roi de Perse ; mari d'Esther
ESTHER	reine de Perse ; femme d'Assurérus ; nièce de Mardochée
MARDOCHÉE	oncle d'Esther
AMAN	favori d'Assurérus ; mari de Zarès
ZARÈS	femme d'Aman
HYDASPE	officier du palais intérieur d'Assuérus
ASAPH	autre officier d'Assuérus
ÉLISE	confidente d'Esther
THAMAR	Israélite de la suite d'Esther
Le chœur	chœur de jeunes filles israélites
L'autre personnage	gardes du roi Assuérus

11) *Athalie* (1691)

JOAS	roi de Juda, fils d'Ochosias ; petit-fils d'Athalie ; neveu de Josabet
ATHALIE	veuve de Joram ; aïeule de Joas
(OCHOSIAS)	fils d'Athalie et de Joam ; père de Joas
JOAD-JOÏADA	grand prêtre ; père de Zacharie et de Salomith ; mari de Josabet
JOSABET	tante de Joas ; mère de Zacharie et de Salomith ; femme de Joad
ZACHARIE	fils de Joad et de Josabet ; frère de Salomith
SALOMITH	fillette de Joad et de Josabet ; sœur de Zacharie
ABNER	un des principaux officiers des rois de Juda
AZARIAS	chef des prêtres et des Évites
ISMAËL	chef des prêtres et des Évites
MATHAN	prêtre apostat ; sacrificateur de Baal
NABAL	confident de Mathan
AGAR	femme de la suite d'Athalie
Le chœur	chœur de jeunes filles de la tribu de Lévi
Les autres personnages	trois chefs des prêtres et des Lévités ; troupe de prêtres et de Lévités ; suite d'Athalie ; nourrice de Joas

Pradon, Nicolas (1632-1698)

1) *Phèdre et Hippolyte* (1677)

THÉSÉE	roi d'Athènes ; fils d'Égée [Ægée] et d'Éthra [Æthra] ; amoureux de Phèdre
HIPPOLYTE	fils de Thésée et d'Antiope [Hippolyté], reine des Amazones ; amant d'Aricie

PHÈDRE	filie de Minos et de Pasiphané, enlevée par Thésée ; sœur d'Ariane ; amoureux d'Hippolyte
ARICIE	princesse de la contrée d'Attique ; amante d'Hippolyte
MÉGISTHE	femme de la suite de Phèdre
IDAS	gouverneur d'Hippolyte
ARCAS	confident de Thésée
CLÉONE	confidente d'Aricie
L'autre personnage	gardes

La Chapelle, Jean de (1651-1723)

1) *Téléphonte* (1682)

HERMOCRATE	tyran de Messène ; amoureux de Mérope ; père d'Ismène
ISMÈNE	filie d'Hermocrate ; amante de Téléphonte
MÉROPE	veuve de Cresfonte ; mère de Téléphonte
TÉLÉPHONTE	filis de Mérope et de Cresfonte ; amant d'Ismène
TYRÈNE [TIRENE]	gouverneur de Téléphonte
ARCAS	capitaine des gardes d'Hermocrate
CLÉON	capitaine des gardes d'Hermocrate
CEPHISE	confidente de Mérope

Campistron, Jean Galbert de (1656-1723)

1) *Alcibiade* (1685)

ARTAXERCE	roi de Perse ; père de Palmis
PALMIS	filie d'Artaxerce ; amante d'Alcibiade
ARTÉMISE	princesse du sang des rois de Perse ; amoureuse d'Alcibiade
PHARNABAZE	strape ; favori d'Artaxerce
ALCIBIADE	Athénien banni de sa patrie ; amant de Parmis
AMESTRIS	gouvernante de Palmis
BARSINE	confidente d'Artémise
AMINTAS	Athénien ; confident d'Alcibiade
MÉMNON	officier de l'armée d'Artaxerce
L'autre personnage	gardes

Bernard, Catherine, Mlle (1662-1712)

1) *Brutus* (1690)

LUCIUS JUNIUS BRUTUS	consul ; père de Titus et de Tibérinus qui pense à marier Titus avec Valérie et Tibérinus avec Aquilie
VALÉRIUS	consul ; frère de Valérie
AQUILIUS	parent de Tarquin ; chef de la conjuration contre Brutus
VALÉRIE	sœur de Valérius ; amoureuse de Titus
TITUS	filis de Brutus ; frère de Tibérinus ; amant d'Aquilie
TIBÉRINUS	filis de Brutus ; frère de Titus ; amoureux d'Aquilie

AQUILIE	filie d'Aquilius ; amant de Titus
OCTAVIUS	envoyé de Tarquin ; affidé d'Aquilius
PLAUTINE	confidente de Valérie
ALBINE	confidente d'Aquilie
MARCELLUS	confident de Titus

2. Les pièces du 18^e siècle

La Grange-Chancel, François Joseph de (1677-1758)

1) *Amasis* (1701)

AMASIS	usurpateur de la couronne d'Égypte ; père de Psamménite ; amoureux d'Arthénice ; rival d'amour de Sésostris
(PSAMMÈNITE)	filis d'Amasis et de Ladice, assassiné par Sésostris
(LADICE)	première femme d'Amasis ; mère de Psamménite
(APRIÈS)	ex-roi d'Égypte ; ex-mari de Nitocris ; père de Sésostris
NITOCRIS	reine d'Égypte ; veuve d'Apriès ; mère de Sésostris
SÉSOSTRIS	filis de Nitocris et d'Apriès ; amant d'Arthénice ; rival d'amour d'Amasis
PHANÈS	favori d'Amasis ; subordonné fidèle à Apriès ; conspirateur contre Amasis ; père d'Arthénice
ARTHÉNICE	filie de Phanès ; amante de Sésostris
CANOPE	confidente de Nitocris
MICÉRINE	confidente d'Arthénice
MÉNÈS	gouverneur de Psamménite, filis d'Amasis
AMMON	officier de la garde
L'autre personnage	gardes

Longepierre, Hilaire-Bernard de Requeleyne, baron de (1659-1721)

1) *Électre* (1702)

ORESTE	filis de Clytemnestre et d'Agamemnon ; frère d'Électre et de Chrysothémis
ÉLECTRE	filie de Clytemnestre et d'Agamemnon ; sœur d'Oreste et de Chrysothémis
CHRYSOTHÉMIS	filie de Clytemnestre et d'Agamemnon ; sœur d'Oreste et d'Électre
CLYTEMNESTRE	filie de Tyndare et de Léda ; ex-femme d'Agamemnon ; mère d'Oreste, d'Électre et de Chrysothémis ; amante d'Égisthe
ÉGISTHE	amant de Clytemnestre ; régicide et usurpateur
PYLADE	cousin et ami d'Oreste
PAMÈNE	gouverneur d'Oreste
ISMÈNE	confidente d'Électre

NÉRINE	confidente de Clytemnestre
DYMAS	confident d'Égisthe
ANTIGÈNE	domestique d'Égisthe

Crébillon, Prosper Jolyot de (1674-1762)

1) *Idoménée* (1705)

IDOMÉNÉE	roi de Crète ; fils de Deucalion et de petit-fils de Minos ; père d'Idamante ; amoureux d'Érixène
IDAMANTE	fils d'Idoménée ; amant d'Érixène
(MÉRION)	fils de crétois Molos qui est le bâtard de Deucalion ; père d'Érixène
ÉRIXÈNE	filie de Mérion, prince rebelle ; amante d'Idamante
SOPHRONYME	ministre d'Idoménée
ÉGÉSIPPE	officier du palais
POLYCLÈTE	confident d'Idoménée
ISMÈNE	confidente d'Érixène
Les autres personnages	suite d'Idamante ; gardes

2) *Atrée et Thyeste* (1707)

ATRÉE	fils de Pélops et d'Hippodamie ; roi d'Argos ; frère de Thyeste ; mari d'Aérope
THYESTE	fils de Pélops et d'Hippodamie ; roi de Mycène ; frère d'Atrée ; ravisseur et amant d'Aérope
PLISTHÈNE	fils de Thyeste et d'Aérope, cru fils d'Atrée ; frère et amant de Théodamie
THÉODAMIE	filie de Thyeste ; sœur et amante de Plisthène
EURISTHÈNE	confident d'Atrée
ALCIMÉDON	officier de la flotte
THESSANDRE	confident de Plisthène
LÉONIDE	confidente de Théodamie
Les autres personnages	suite d'Atrée ; gardes

3) *Électre* (1708)

ORESTE-TYDÉE	fils de Clytemnestre et d'Agamemnon, élevé sous le nom de Tydée ; frère d'Électre ; amant d'Iphianasse
ÉLECTRE	filie de Clytemnestre et d'Agamemnon ; sœur d'Oreste ; amante d'Itys
CLYTEMNESTRE	filie de Tyndare et de Léda ; ex-femme d'Agamemnon ; mère d'Oreste et d'Électre ; amante d'Égisthe
ÉGISTHE	amant de Clytemnestre ; régicide et usurpateur ; père d'Itys
ITYS	fils d'Égisthe ; amant d'Électre
IPHIANASSE	filie d'Égisthe ; amante d'Oreste
PALAMÈDE	gouverneur d'Oreste

ARCAS	ancien officier d'Agamemnon
ANTÉNOR	confident d'Oreste
MÉLITE	confidente d'Iphianasse
L'autre personnage	gardes

4) *Rhadamisthe et Zénobie* (1711)

PHARASMANE	roi d'Ibérie ; père de Rhadamisthe et d'Arsame ; mari de Zénobie
RHADAMISTHE	roi d'Arménie ; fils de Pharasmane ; frère d'Arsame ; amant de Zénobie
ARSAME	fils de Pharasmane ; frère de Rhadamisthe ; amoureux de Zénobie
ZÉNOBIE-ISMÈNIE	femme de Pharasmane, déguisée sous le nom d'Isménie ; amante de Rhadamisthe
HIÉRON	ambassadeur d'Arménie ; confident de Rhadamisthe
MITRANE	capitaine des gardes de Pharasmane
HIDASPE	confident de Pharasmane
PHÉNICE	confidente de Zénobie
L'autre personnage	gardes

5) *Xerxès* (1714)

XERXÈS I ^{er}	roi de Perse ; fils de Darius I ^{er} et d'Atossa ; père de Darius et d'Artaxerce I ^{er}
DARIUS	fils aîné de Xerxès I ^{er} ; frère d'Artaxerce I ^{er} ; amant d'Amestris
ARTAXERCE I ^{er}	fils cadet de Xerxès I ^{er} ; frère de Darius, nommé à l'empire ; amoureux d'Amestris
AMESTRIS	princesse du sang royal de Perse ; amante de Darius
ARTABAN	capitaine des gardes ; ministre de Xerxès I ^{er} ; chef de la conjuration contre Xerxès I ^{er} ; père de Barsine
BARSINE	fille d'Artaban qui prémédite de marier sa fille avec Darius pour obtenir l'autorité ; amoureuse de Darius
TISSAPHERNE	confident d'Artaban
PHÉNICE	confidente d'Amestris
CLÉONE	confidente de Barsine
ARSACE	officier de l'armée de Darius
MÉRODATE	confident de Darius
L'autre personnage	suite de Xerxès I ^{er}

6) *Sémiramis* (1717)

SÉMIRAMIS	reine de Babylone ; veuve de Ninus ; mère et amoureuse de Ninias
NINIAS-AGÉNOR	fils de Sémiramis et de Ninus, élevé sous le nom d'Agénor ; amant de Thénésis

BÉLUS	frère de Sémiramis ; chef de la conjuration contre Sémiramis pour défendre l'État
TÉNÉSIS	filles de Bélus ; amante de Ninias
MERMÉCIDE	gouverneur de Ninias
MIRAME	confident de Ninias
PHÉNICE	confidente de Sémiramis
MADATE	confident de Bélus
ARRAS	capitaine des gardes
L'autre personnage	gardes

7) *Pyrrhus* (1726)

GLAUCIAS	roi d'Illyrie ; père de Pyrrhus et d'Illyrus
PYRRHUS-HÉLÉNUS	roi d'Épire, élevé sous le nom d'Hélénus ; fils de Glaucias ; frère d'Illyrus ; amant d'Éricie
ILLYRUS	fils de Glaucias ; frère de Pyrrhus ; amoureux d'Éricie
NÉOPTOLÈME	usurpateur de l'Épire ; prince du sang de Pyrrhus ; père d'Éricie
ÉRICIE	filles de Néoptolème ; amante de Pyrrhus
ANDROCLIDE	officier des armées de Glaucias ; sujet de Pyrrhus
CYNÉAS	confident de Pyrrhus
ISMÈNE	confidente d'Éricie
Les autres personnages	gardes ; suite

8) *Catilina* (1748)

CICÉRON	consul et orateur de Rome ; fils de Marcus Tullius Cicéron et d'Helvia ; père de Tullie
TULLIE	filles de Cicéron ; amante de Catilina
CATILINA	sénateur de Rome ; chef de la conjuration contre Cicéron ; amant de Tullie
CATON d'Utique	questeur ; partisan de Cicéron
CRASSUS	sénateur ; partisan de Cicéron
LUCIUS	sénateur ; partisan de Cicéron
PROBUS	grand prêtre du temple de Tellus
FULVIE	femme de Marc Antoine, déguisée en esclave
LENTULUS	conspirateur contre Cicéron
CÉTHÉGUS	conspirateur contre Cicéron
SUNNON	ambassadeur des Gaules
GONTRAN	ami de Sunnon
L'autre personnage	licteurs

9) *Le Triumvirat* (1754)

CICÉRON	consul et orateur de Rome ; fils de Marcus Tullius Cicéron et d'Helvia ; père de Tullie
TULLIE	filles de Cicéron ; amante de Sextus Pompée

OCTAVE-AUGUSTE	triumvir ; fils adopté de Jules César ; amoureux de Tullie
LÉPIDE	triumvir ; fils de Marcus Aemilius Lépide
SEXTUS POMPÉE- CLODOMIR	fils de Pompée le Grand, déguisé sous le nom de Clodomir ; amant de Tullie
MÉCÈNE	favori d'Auguste
PHILIPPE	affranchi du grand Pompée

Barbier, Marie-Anne, Mlle (morte en 1742)

1) *La Mort de César* (1709)

JULES CÉSAR	dictateur perpétuel ; fils de Jules César III, préteur, et d'Aurelia Cotta ; mari de Calpurnia
(CALPURNIA)	filie de Lucius Calpurnius Piso Caesonius, homme politique ; femme de César
MARCUS JUNIUS BRUTUS	préteur ; fils de Marcus Junius Brutus (le même nom) et de Sérvilie ; chef de la conjuration contre César ; amant de Porcie
MARC ANTOINE	consul romain ; fils de Marcus Antoinius Creticus et de Julia Antonia ; amant d'Octavie
PORCIE	filie de Caton d'Utique ; amante de Brutus
OCTAVIE	nièce de César ; amante d'Antoine
ALBIN	confident de César
FLAVIEN	confident de Brutus
JULIE	confidente d'Octavie
PAULINE	confidente de Porcie

La Motte, Antoine Houdar de (1672-1731)

1) *Macchabées* (1721)

ANTIOCHUS	roi de Syrie ; amoureux d'Antigone
SALMONÉE	mère de Misaël
MISAËL	dernier fils de Salomnée ; amant d'Antigone
ANTIGONE	favorite d'Antiochus ; amante de Misaël
THARÈS	confidente de Salomnée
CEPHISE	confidente d'Antigone
BARSÈS	capitaine des gardes
HIDASPE	autre capitaine des gardes
ARSACE	officier d'Antiochus
L'autre personnage	gardes

2) *Romulus* (1722)

ROMULUS	roi des Romains, cru fils de Mars ; amant d'Hersilie
TATIUS	roi des Sabins
HERSILIE	filie de Tatius ; amante de Romulus
PROCULUS	sénateur romain ; amoureux d'Hersilie

SABINE	confidente d'Hersilie
MURÉNA	grand prêtre
TULLUS	officier romain
ALBIN	confident de Proculus
Les autres personnages	chef des gardes ; gardes

3) *Inès de Castro* (1723)

ALPHONSE	roi de Portugal, surnommé le Justicier ; père de Constance
La reine	seconde femme d'Alphonse ; mère de Constance
CONSTANCE	filles de la reine et de son premier mari ; amoureuse et fiancée de Dom Pèdre
DOM PÈDRE	fil d'Alphonse et de sa première femme ; fiancé de Constance ; mari secret d'Inès
Les enfants	deux enfants d'Alphonse et de la reine
INÈS	filles d'honneur de la reine ; femme secrète de Dom Pèdre
DOM RODRIGUE	prince du sang de Portugal ; amoureux d'Inès
DOM HENRIQUE	grand de Portugal
DOM FERNAND	domestique de Dom Pèdre
Les autres personnages	deux grands de Portugal ; ambassadeur du roi de Castille ; suite de l'ambassadeur ; gouvernante des deux enfants d'Alphonse et de la reine ; plusieurs courtisans

4) *Œdipe* (1726)

ŒDIPE	roi de Thèbes ; fils de Jocaste et de Laiüs ; mari de Jocaste ; père et frère d'Étéocle et de Polynice ; fils adoptif de Polybos, roi de Corinthe, et de Périclès
JOCASTE	reine de Thèbes ; ex-femme de Laiüs ; mère d'Œdipe, d'Étéocle et de Polynice ; femme d'Œdipe
(LAIÛS)	ex-roi de Thèbes ; père d'Œdipe ; ex-mari de Jocaste
ÉTÉOCLE	fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe et de Polynice
POLYNICE	fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe et d'Étéocle
(IPHICRATE)	subordonné de Laiüs
PHÆDIME	subordonné de Laiüs
DYMAS	confident d'Œdipe
POLÉMON	gouverneur d'Œdipe
L'autre personnage	gardes

Folard, Melchior de (1683-1739)

1) *Œdipe* (1722)

ŒDIPE	roi de Thèbes ; fils de Jocaste et de Laiüs ; cousin de Ménécée, fils de Créon ; mari de Jocaste
JOCASTE	reine de Thèbes ; ex-femme de Laiüs ; mère et femme d'Œdipe ; frère de Créon ; tante de Ménécée
(LAIÛS)	ex-roi de Thèbes ; sœur d'Œdipe ; ex-mari de Jocaste

CRÉON	frère de Jocaste ; roi de Thèbes avant Œdipe ; père de Ménécée ; assassin présumé de Laïus
MÉNÉCÉE	frère de Créon ; neveu de Jocaste ; cousin d'Œdipe ; victime pour la réparation du crime de Créon
ITAMALE	écuyer d'Œdipe ; ancien gouverneur d'Œdipe
PHORBAS	vieillard thébain ; subordonné de Laïus
Le sacrificateur	serviteur des dieux
DYMAS	officier de la cour
ISMÈNE	confidente de Jocaste
Le chœur	chœur d'enfants thébains
L'autre personnage	Thébains

Gomez, Madeleine-Angélique Poisson, Mme de (1684-1770)

1) *Sémiramis* (1724)

NINUS	roi d'Assyrie ; fils de Bélus, ex-roi assyrien ; amant de Sémiramis
SIMMA	roi d'Arabie ; père de Sémiramis et d'Aretas
SÉMIRAMIS-NITOCRIS	frille de Simma, crue frille de Ménon sous le nom de Nitocris ; sœur d'Aretas ; amante de Ninus
ARETAS-ARIUS	prince d'Arabie ; fils de Simma, déguisé sous le nom d'Arius ; frère de Sémiramis
MÉNON	prince du sang ; gouverneur de Syrie ; chef de la conjuration contre Ninus ; père adoptif et amoureux de Sémiramis
ÉLISE	confidente de Sémiramis
ORSAME	confident de Ninus
MITRANE	confident de Ménon
ARBATE	confident d'Aretas
L'autre personnage	gardes

Nadal, Augustin, abbé (1659-1741)

1) *Mariamne* (1725)

HÉRODE	roi de Judée ; mari de Mariamne ; père d'Alexandre
MARIAMNE	reine de Judée ; femme d'Hérode ; mère d'Alexandre
ALEXANDRE	frils d'Hérode et de Mariamne
SALOMÉ	sœur d'Hérode
SOHÈME [SOESME]	un des seigneurs de la cour d'Hérode, et à qui il avait confié le gouvernement de l'État, pendant son absence ; amoureux de Mariamne
THARÈS	autre seigneur de la cour d'Hérode, dévoué à Salomé
ALCIME	officier juif
ACHAS	officier juif
PHÆDIME	confidente de Mariamne
ÉLISE	confidente de Salomé
Les autres personnages	assistants au sacrifice ; gardes

La Chaussée, Pierre-Claude Nivelles de (1692-1754)

1) *Le Préjugé à la mode* [la comédie] (1735)

ARGANT	père de Constance ; oncle de Sophie
CONSTANCE	filie d'Argant ; femme de d'Urval
D'URVAL	mari de Constance
SOPHIE	nièce d'Argant ; amante de Damon
DAMON	ami de d'Urval ; amant de Sophie
CLITANDRE	marquis ; ami de Damas
DAMIS	marquis ; ami de Clitandre
FLORINE	suivante de Constance
HENRY	valet de chambre D'Urval

Clément, Pierre (1707-1767)

1) *Méropes* (1749)

MÉROPE	veuve de Cresfonte, roi de Messène ; mère d'Égisthe
POLIFONTE	tyran de Messène ; amoureux de Méropes
ÉGISTHE-CRESFONTE	filis de Méropes et de Cresfonte ; amant d'Isième
ISMÈNE	filie d'Euristhène, roi de Laconie ; amante d'Égisthe
POLIDORE	vieillard attaché à Méropes
ADRASTE	subordonné de Polifonte ; capitaine des gardes
EURISE	Messénien attaché à Méropes

Châteaubrun, Jean-Baptiste Vivien de (1686-1775)

1) *Philoctète* (1755)

PHILOCTÈTE	roi d'Eubée ; filis de Pœas et de Démonassa ; ami d'Héraclès qui possède ses arc et flèches
ULYSSE	roi d'Itaque ; filis de Laërte et d'Anticlée ; guerrier grec et intrigant qui prémédite de priver Philoctètes des arc et flèches d'Héraclès
PYRRHUS-NÉOPTOLÈME	roi de Thessalie ; filis d'Achille et de Déidamie ; camarade d'Ulysse ; amant de Sophie
SOPHIE	filie de Philoctète ; amante de Pyrrhus
PALMIRE	gouvernante de Sophie
DÉMAS	officier considérable dans l'armée des Grecs
L'autre personnage	troupe de soldats

Diderot, Denis (1713-1784)

1) *Le Fils naturel ou les épreuves de la vertu* (1757) [la comédie]

LYSIMOND	père de Dorval et de Rosalie
DORVAL	filis naturel de Lysimond ; ami de Clairville
ROSALIE	filie de Lysimond ; amante de Clairville
CLAIRVILLE	ami de Dorval ; frère de Constance ; amant de Rosalie

CONSTANCE	jeune veuve sœur de Clairville
ANDRÉ	domestique de Lysimond
CHARLES	valet de Dorval
JUSTINE	suivante de Rosalie
SYLVESTRE	valet de Clairville
L'autre personnage	autres domestiques de la maison de Clairville

2) *Le Père de famille* (1758) [la comédie]

M. D'ORBESSON	père de famille ; père de Cécile et de Saint Albin
M. D'AUVILÉ	commandeur ; beau-frère d'Orbesson
CÉCILE	filles d'Orbesson
SAINT ALBIN	fil d'Orbesson
SOPHIE	jeune inconnue
GERMEUIL	fil de feu M. de *** ; ami d'Orbesson
M. LE BON	intendant de la maison d'Orbesson
Mlle CLAIRET	femme de chambre de Cécile
LA BRIE	domestique d'Orbesson
PHILIPPE	domestique d'Orbesson
DESCHAMPS	domestique de Germeuil
Mme HÉBERT	hôtesse de Sophie
Mme PAPILLON	marchande à la toilette
M. ***	pauvre honteux
Les autres personnages	autres domestiques de la maison d'Orbesson ; une des ouvrières de Mme Papillon ; paysan ; exempt

Belloy, Pierre-Laurent Buyrette, dit Dormont de (1727-1775)

1) *Le Siège de Calais* (1765)

ÉDOUARD III	roi d'Angleterre ; fils d'Édouard II et d'Isabelle de France ; amoureux d'Aliénor
GODEFROI DE HARCOURT	un des généraux de l'armée anglaise ; amant d'Aliénor ; chef de la conjuration contre Édouard III
ALIÉNOR	filles du comte de Vienne, gouverneur de Calais ; amante d'Harcourt
MAUNI	chevalier anglais
Le comte de MELUN	chevalier français
EUSTACHE DE SAINT PIERRE	mair de Calais ; père d'Aurèle ; patriote de France ; conspirateur contre Édouard III, puis admirateur du roi d'Angleterre
AURÈLE	fil d'Eustache de Saint Pierre qui demande à Édouard III à le punir avec son père, conjuré
AMBLÉTUSE	bourgeois de Calais
Les autres personnages	officier anglais ; troupe de chevaliers anglais ; troupe de bourgeois de Calais ; héraut d'armes ; gardes d'Édouard III

Lemierre, Antoine-Marin (1733-1793)

1) *La Veuve du Malabar ou l'empire des coutumes* (1770)

LANASSA	veuve du Malabar ; sœur du jeune Bramine ; amante de Montalban
FATIME	confidente de la veuve du Malabar
Le grand Bramine	sacrificateur fanatique qui s'obstine à immoler Lanassa
Le jeune Bramine	sacrificateur, puis reconnu pour frère de Lanassa qui tente de sauver la vie de sa sœur
Le Bramine	messenger du grand et du jeune Bramine
Le général français [Montalban]	amoureux de Lanassa ; amant de Lanassa après le secours de sa maîtresse
L'officier français	subordonné du général français
L'officier indien	messenger du gouverneur
Les autres personnages	Bramines ; peuple indien ; officiers français ; soldats

La Harpe, Jean François de (1739-1803)

1) *Mélanie* [le drame : trois actes] (1770)

M. de FAUBLAS	homme de robe ; père de Mélanie
Mme de FAUBLAS	femme de M. de Faublas ; mère de Mélanie
MÉLANIE	filles de M. Faublas et Mme de Faublas ; amante de Monval
MONVAL	parent de Mme de Faublas ; amant de Mélanie
Le curé	conseiller de M. Faublas et Mme de Faublas à propos de Mélanie

III. Les personnages chez les auteurs des autres pays

1. Les pièces grecques

ESCHYLE (525-456 av. J.-C.)

1) *Les Perses* (472 av. J.-C.)

ATOSSA	reine de Perse ; fille de Cyrus le Grand : veuve de Darius I ^{er}
XERXÈS I ^{er}	roi de Perse ; fils de Darius I ^{er} et d'Atossa
Le messenger	subordonné qui transmet la défaite de l'armée persane
L'ombre de DARIUS I ^{er}	femme d'Atossa ; père de Xerxès I ^{er} qui réprimande son fils pour son comportement irréfléchi
Le chœur	chœur de patriarches de Perse

2) *Les Sept contre Thèbes* (467 av. J.-C.)

(ŒDIPE)	ex-roi de Thèbes ; fils de Jocaste et de Laïus ; mari de Jocaste ; père et frère d'Étéocle, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène
(JOCASTE)	ex-femme de Laïus ; mère d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène ; femme d'Œdipe
ANTIGONE	filles d'Œdipe et de Jocaste ; sœur d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Ismène ; amante d'Hémon
ISMÈNE	filles d'Œdipe et de Jocaste ; sœur d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone
ÉTÉOCLE	roi de Thèbes ; fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène
(POLYNICE)	fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, d'Étéocle, d'Antigone et d'Ismène
Le messager	subordonné qui raconte la bataille entre Étéocle et Polynice
Le héraut	celui qui transmet la sentence à propos du cadavre de Polynice
Le chœur	chœur de jeunes filles de Thèbes

3) *Les Suppliantes* (466-463 av. J.-C.)

DANAOS	un des deux fils de Bèlos et d'Anchinoé ; père des Danaïdes (cinquante filles) ; frère d'Égyptos
PÉLASGOS	souverain d'Argos ; fils de Palaichtôn
(ÉGYPTOS)	un des deux fils de Bèlos et d'Anchinoé ; frère de Danaos ; père de cinquante fils
(Les fils d'Égyptos)	cinquante cousins et fiancés des Danaïdes
Les suivants	valets de Pélasgos
Le héraut	méssager d'Égyptos qui transmet l'ordre de son maître
Les suivants	valets du messager d'Égyptos
Le chœur	chœur des Danaïdes (cinquante filles de Danaos) ; cousines et fiancées des fils d'Égyptos

4) *Les trois pièces d'Orestie* (vers 458 av. J.-C.)

a) *Agamemnon*

AGAMEMNON	roi d'Argos ; général de l'armée grecque ; fils d'Atrée et d'Aérope ; mari de Clytemnestre ; amant de Cassandre
CLYTEMNESTRE	filles de Tyndare et de Léda ; femme d'Agamemnon ; complot de l'assassinat d'Agamemnon
ÉGISTHE	amant de Clytemnestre ; assassin d'Agamemnon
CASSANDRE	filles d'Hécube et de Priam ; sœur d'Hector ; prophétesse ; amante captive d'Agamemnon
Le veilleur	homme qui veille sur l'arrivée d'Agamemnon
Le héraut	subordonné qui transmet l'arrivée d'Agamemnon
Le chœur	chœur de vieillards d'Argos

b) Les Choéphores

ORESTE	fil de Clytemnestre et d'Agamemnon ; frère d'Électre
ÉLECTRE	fil de Clytemnestre et d'Agamemnon ; sœur d'Oreste
CLYTEMNESTRE	fil de Tyndare et de Lédà ; ex-femme d'Agamemnon ; mère d'Oreste et d'Électre ; amante d'Égisthe
ÉGISTHE	amant de Clytemnestre ; régicide et usurpateur
PYLADE	cousin et ami d'Oreste
La nourrice	vieille nourrice d'Oreste
Le serviteur	serviteur d'Égisthe qui raconte la mort d'Égisthe
La suivante	suivante de Clytemnestre qui raconte la mort d'Égisthe
Le chœur	chœur des suivantes de Clytemnestre
Le portier	portier du château de Clytemnestre et d'Égisthe

c) Les Euménides

ORESTE	fil de Clytemnestre et d'Agamemnon ; assassin de Clytemnestre
L'ombre de CLYTEMNESTRE	fil de Tyndare et de Lédà ; ex-femme d'Agamemnon ; mère d'Oreste, tuée par son fil
La pythie	pythie du temple d'Apollon
APOLLON	fil de Zeus et de Létó ; frère d'Artémis
HERMÈS [MERCULE]	fil de Zeus et de Maia ; dieu de commissionnaire
ATHÈNA [PALLAS]	fil de Zeus et de Métis
Athéniens	citoyens d'Athènes qui exercent la justice d'Aréopage
Athéniennes	femmes d'Athènes ; jeunes filles d'Athènes
Le chœur	chœur de troupe des Euménides

Sophocle (495-406 av. J.-C.)

1) Ajax (vers 445 av. J.-C.)

AJAX	roi de Salamine ; fil de Télamon et de Périboea ; demi-frère de Teucros ; ennemi d'Ulysse, d'Agamemnon et de Ménélas
ULYSSE	roi d'Itaque ; fil de Laërte et d'Anticlée
TECMESSE	fil du roi phrygien Téléutas, enlevée par Ajax
(EURYSACÈS)	fil d'Ajax et de Tecmesse
TEUCROS	demi-frère d'Ajax
AGAMEMNON	roi d'Argos ; général de l'armée grecque ; fil d'Atrée et d'Aéropé ; frère de Ménélas ; mari de Clytemnestre
MÉNÉLAS	roi de Sparte ; fil d'Atrée et d'Aéropé ; frère d'Agamemnon ; mari d'Hélène
ATHÈNA [PALLAS]	fil de Zeus et de Métis
Les suivants	suivants d'Ajax
Le messager	messager de Teucros qui transmet la prophétie de Calchas
Le chœur	chœur de matelots qui sont subordonnés d'Ajax

2) Les Trachiniennes (vers 445 av. J.-C.)

DÉJANIRE	filles du roi de Calydon Œnée et d'Althée ; femme d'Héraclès ; mère d'Hyllos
HÉRACLÈS	fil de Zeus, déguisé en Amphitryon, et d'Alcmène ; mari de Déjanire ; père d'Hyllos ; amant d'Iole
HYLLOS	fil d'Héraclès et de Déjanire ; mari d'Iole après la mort d'Héraclès
IOLE	fil d'Eurytos, roi d'Échalie ; amante d'Héraclès ; femme d'Hyllos après la mort d'Héraclès
LICHAS	messenger d'Héraclès qui amène Iole auprès de Déjanire qui raconte la situation de son maître ; subordonné qui livre le vêtement nouveau, cadeau de Déjanire, à Héraclès
La nourrice	nourrice de Déjanire
Le messenger	vieillard trachinien qui dénonce l'amour infidèle d'Héraclès pour Iole
Le chœur	chœur de jeunes filles de Trachis

3) Antigone (442 av. J.-C.)

(ŒDIPE)	ex-roi de Thèbes ; fil de Jocaste et de Laïus ; mari de Jocaste ; père et frère d'Étéocle, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène
(JOCASTE)	ex-femme de Laïus ; mère d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène ; femme d'Œdipe
ANTIGONE	fil d'Œdipe et de Jocaste ; sœur d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Ismène ; amante d'Hémon
ISMÈNE	fil d'Œdipe et de Jocaste ; sœur d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone
(ÉTÉOCLE)	roi de Thèbes ; fil d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène
(POLYNICE)	fil d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, d'Étéocle, d'Antigone et d'Ismène
CRÉON	frère de Jocaste ; oncle d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène ; mari d'Eurydice
EURYDICE	femme de Créon ; mère d'Hémon
HÉMON	fil cadet de Créon et d'Eurydice ; frère de Ménécée ; amant d'Antigone
(MÉNÉCÉE)	fil aîné de Créon et d'Eurydice qui est mort pendant la bataille ; frère d'Hémon
TIRÉSIAS	célèbre devin aveugle
Le gardien	gardien du tombeau
Le messenger	subordonné de Créon qui raconte la mort d'Hémon
Le messenger	subordonné de Créon qui raconte la mort d'Eurydice
Le chœur	chœur de patriarches de Thèbes

4) *Œdipe roi* (vers 425 av. J.-C.)

ŒDIPE	roi de Thèbes ; fils de Jocaste et de Laïus ; mari de Jocaste ; fils adoptif de Polybos, roi de Corinthe, et de Périclès
JOCASTE	reine de Thèbes ; ex-femme de Laïus ; mère et femme d'Œdipe
(LAÏUS)	ex-roi de Thèbes ; père d'Œdipe ; ex-mari de Jocaste
CRÉON	frère de Jocaste ; oncle d'Œdipe
TIRÉSIAS	célèbre devin aveugle
Le serviteur	vieillard berger de Cithéron ; subordonné de Laïus
Le Corinthien	messenger de Corinthe ; subordonné de Polybos
Le prêtre	messenger devin qui transmet la misère de Thèbes
Le messenger	domestique qui raconte la mort de Jocaste et les yeux sanglants d'Œdipe
Le chœur	chœur de patriarches de Thèbes

5) *Électre* (vers 414 av. J.-C.)

ORESTE	fils de Clytemnestre et d'Agamemnon ; frère d'Électre et de Chrysothémis
ÉLECTRE	fillette de Clytemnestre et d'Agamemnon ; sœur d'Oreste et de Chrysothémis
CHRYSOTHÉMIS	fillette de Clytemnestre et d'Agamemnon ; sœur d'Oreste et d'Électre
CLYTEMNESTRE	fillette de Tyndare et de Lédée ; ex-femme d'Agamemnon ; mère d'Oreste, d'Électre et de Chrysothémis ; amante d'Égisthe
ÉGISTHE	amant de Clytemnestre ; régicide et usurpateur
Le précepteur	gouverneur d'Oreste
Le chœur	chœur de jeunes filles de Mycènes

6) *Philoctète* (409 av. J.-C.)

PHILOCTÈTE	roi d'Eubée ; fils de Pœas et de Démonassa ; ami d'Héraclès qui possède ses arcs et flèches
ULYSSE	roi d'Itaque ; fils de Laërte et d'Anticléa ; guerrier grec et intrigant qui prémédite de priver Philoctète des arcs et flèches d'Héraclès
PYRRHUS-NÉOPTOLÈME	roi de Thessalie ; fils d'Achille et de Déidamie ; camarade d'Ulysse
Le marchand	espion qui sert Ulysse pour observer Pyrrhus et Philoctète et les tromper
(HÉRACLÈS)	fils d'Amphitryon et d'Alcmène ; ami de Philoctète à qui il a confié ses arcs et flèches
Le chœur	chœur de matelots qui servent Pyrrhus

7) Œdipe à Colone (vers 407-406 av. J.-C.)

ŒDIPE	ex-roi de Thèbes ; fils de Jocaste et de Laïus ; mari de Jocaste ; père et frère d'Étéocle, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène
(JOCASTE)	ex-femme de Laïus ; mère d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène ; femme d'Œdipe
ANTIGONE	filles d'Œdipe et de Jocaste ; sœur d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Ismène ; amante d'Hémon
ISMÈNE	filles d'Œdipe et de Jocaste ; sœur d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone
(ÉTÉOCLE)	roi de Thèbes ; fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, de Polynice, d'Antigone et Ismène
POLYNICE	fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, d'Étéocle, d'Antigone et Ismène
CRÉON	frère de Jocaste ; oncle d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice, d'Antigone et d'Ismène
THÉSÉE	prince d'Athènes ; fils d'Égée [Ægée] et d'Éthra [Æthra]
L'étranger	homme de Colone
Le chœur	chœur de vieillards d'Attique

Euripide (480-406 av. J.-C.)

1) Médée (431 av. J.-C.)

MÉDÉE	filles d'Étès [Ætès], roi de Colchide, et d'Iddyie, l'Océanide ; femme de Jason
CRÉON	roi de Corinthe
JASON	fils d'Aeson, roi d'Iolcos, et d'Alcimédé, fille de Phylacos ; mari de Médée ; fiancé de la fille de Créon
ÉGÉE [ÆGÉE]	roi d'Athènes ; père de Thésée ; amoureux de Médée
(La fille)	filles de Créon ; fiancée de Jason
(Les enfants)	deux enfants de Médée et de Jason
La nourrice	nourrice de Médée
La nourrice	nourrice des deux enfants de Médée et de Jason
Le messager	domestique qui raconte la mort de Créon et sa fille
Le chœur	chœur de femmes de Corinthe

2) Les Héraclides (430 av. J.-C.)

(HÉRACLÈS)	fils de Zeus, déguisé en Amphitryon, et d'Alcmène ; mari de Déjanire ; père de Macaria ; oncle d'Iolaos
ALCMÈNE	femme d'Amphitryon ; mère d'Héraclès
MACARIA	filles d'Héraclès et de Déjanire ; sœur d'Hyllos
(HYLLOS)	fils d'Héraclès et de Déjanire qui est en campagne pour réprimer Eurysthée ; frère de Macaria
IOLAOS	fils d'Iphiclès, demi-frère d'Héraclès, et d'Automéduse ; neveu d'Héraclès

DÉMOPHON	roi d'Athènes ; fils de Thésée et de Phèdre [d'Ariane] ; partisan d'Héraclès et d'Iolaos
EURYSTHÉE	roi de Mycène ; sfils de Sthénélos et de Nieippé ; ennemi d'Héraclès
Le domestique	domestique d'Hyllos qui est en campagne avec son maître et qui a enfin attrapé Eurysthée
Le messager	subordonné d'Eurysthée qui transmet l'ordre de son maître
Le chœur	chœur de vieillards de la ville Marathon

3) *Hippolyte* (428 av. J.-C.)

THÉSÉE	roi d'Athènes ; fils d'Égée [Ægée] et d'Éthra [Æthra] ; père d'Hippolyte ; mari de Phèdre
HIPPOLYTE	fils de Thésée et d'Antiope [Hippolyté], reine des Amazones
PHÈDRE	filie de Minos et de Pasiphané ; sœur d'Ariane ; femme de Thésée ; amoureux d'Hippolyte
La nourrice	nourrice de Phèdre
Le suivant	vieux suivant d'Hippolyte
La suivante	suivante de Phèdre qui raconte la mort de sa maîtresse
Le messager	subordonné d'Hippolyte qui raconte la mort de son maître
APHRODITE [VÉNUS]	déesse de l'amour ; fille de Zeus et de Dioné ; ennemie d'Hyppolyte
ARTÉMIS	filie de Zeus et de Létó ; sœur d'Apollon
Le chœur	chœur de veneurs d'Hippolyte

4) *Andromaque* (vers 425 av. J.-C.)

(PYRRHUS- NÉOPTOLÈME)	roi de Thessalie ; fils d'Achille et de Déidamie ; mari d'Andromaque et d'Hermione
ANDROMAQUE	filie d'Éétion, roi de Cilicie de Troade ; veuve d'Hector ; femme de Pyrrhus ; mère d'Astyanax (Hector) et Molossos (Pyrrhus)
L'enfant [MOLOSSOS]	fils d'Andromaque et de Pyrrhus
HERMIONE	filie de Ménélas et d'Hélène ; femme de Pyrrhus
MÉNÉLAS	roi de Sparte ; fils d'Atrée et d'Aéropé ; frère d'Agamemnon ; mari d'Hélène ; père d'Hermione
ORESTE	fils de Clytemnestre et d'Agamemnon ; frère d'Électre ; amoureux d'Hermione
PÉLÉE	roi de Thessalie ; père d'Achille ; grand-père de Pyrrhus ; mari de Thétis
THÉTIS	filie de Nérée et de Doris ; femme de Pélée ; mère d'Achille
La suivante	suivante d'Andromaque
La nourrice	nourrice d'Hermione
Le messager	subordonné qui raconte la mort de Pyrrhus
Le chœur	chœur de femmes de Thessalie

5) *Hécube* (vers 424 av. J.-C.)

HÉCUBE	reine de Troie ; seconde femme de Priam ; mère d'Hector, de Polyxène et de Polydoros
POLYXÈNE	filles d'Hécube et de Priam
ULYSSE	roi d'Itaque ; guerrier de l'armée grecque ; fils de Laërte et d'Anticlée
AGAMEMNON	roi d'Argos ; général de l'armée grecque
TALTHYBIUS	messenger d'Agamemnon qui transmet la mort de Polyxène
POLYMESTOR	roi de Trace
La vieille	vielle servante d'Hécube
L'ombre de POLYDOROS	fils d'Hécube et de Priam, tué à la guerre de Troie, qui prophétise la mort de Polyxène
Le chœur	chœur de femmes troyennes captives

6) *Héraclès* (vers 424 av. J.-C.)

HÉRACLÈS	filis de Zeus, déguisé en Amphitryon, et d'Alcmène ; mari de Mégara ; ami de Thésée
AMPHITRYON	filis d'Œclès et d'Hypermestre ; père adoptif d'Héraclès
MÉGARA	filles du roi de Thèbes Créon qui l'a mariée avec Héraclès pour le récompenser d sa victoire sur les Minyens d'Orchomène ; femme d'Héraclès
THÉSÉE	prince d'Athènes ; filis d'Égée [Ægée] et d'Éthra [Æthra] ; ami d'Héraclès
LYCOS	roi de Thèbes
Le messenger	subordonné qui raconte le comportement sanguinaire d'Héraclès qui a tué Mégara et ses enfants
IRIS	filles de Thaumas et d'Electre ; servante de Zeus et d'Héra (déesse de commissaire)
LYSSA	filles d'Ouranos et de la Nuit ; déesse de folie qui prophétise le comportement sanguinaire d'Héraclès
Les enfants	trois enfants d'Héraclès et de Déjanire
Les Thébains	subordonnés de Lycos
Les Athéniens	valets de Thésée
Le chœur	chœur de patriarches de Thèbes

7) *Les Suppliantes* (vers 423 av. J.-C.)

THÉSÉE	prince d'Athènes ; filis d'Égée [Ægée] et d'Éthra [Æthra] ; amant de Dircé
ÉTHRA [ÆTHRA]	filles du roi de Trézène Pitthée ; femme d'Égée [Ægée] ; mère de Thésée
ADRASTE	filis de Talaos et de Lysimaché [Lysianassa] ; roi d'Argos
ÉVADNÉ	filles d'Iphis ; femme de Capanée, un de sept guerriers
IPHIS	père d'Évadné
Les enfants	orphelins de sept guerriers
Le héraut	envoyé de Thèbes qui transmet l'ordre de Cléon

Le messager	subordonné de Thésée qui raconte la victoire de son maître
ATHÈNA [PALLAS]	filles de Zeus et de Métis qui ordonne des ordres à Thésée
Le chœur	chœur de mères et de femmes de sept guerriers morts

8) *Électre* (vers 416 av. J.-C.)

ORESTE	fil de Clytemnestre et d'Agamemnon ; frère d'Électre
ÉLECTRE	filles de Clytemnestre et d'Agamemnon ; sœur d'Oreste ; femme du laboureur ; femme de Pyrade après la mort de Clytemnestre
CLYTEMNESTRE	filles de Tyndare et de Léda ; ex-femme d'Agamemnon ; mère d'Oreste et d'Électre ; sœur des Dioscures (Castor et Pollux) ; amante d'Égisthe
ÉGISTHE	amant de Clytemnestre ; régicide et usurpateur
(PYLADE)	cousin et ami d'Oreste ; mari d'Électre après la mort de Clytemnestre
Le laboureur	mari d'Électre
Le vieillard	gouverneur d'Électre
Le messager	suivant d'Oreste
LES DIOSCURES	Castor et Pollux, deux fils de Zeus ; frères de Clytemnestre qui transmettent l'ordre de Zeus et des Moires à propos de l'avenir d'Oreste et d'Électre
Le chœur	chœur de paysannes

9) *Les Troyennes* (415 av. J.-C.)

HÉCUBE	reine de Troie ; seconde femme de Priam ; mère d'Hector et de Cassandre
CASSANDRE	filles d'Hécube et de Priam ; sœur d'Hector ; prophétesse
ANDROMAQUE	filles d'Étion, roi de Cilicie de Troade ; veuve d'Hector
HÉLÈNE	filles de Zeus et de Léda ; sœur de Clytemnestre ; femme de Ménélas ; amante de Pâris
MÉNÉLAS	roi de Sparte ; fils d'Atrée et d'Aérope ; frère d'Agamemnon ; mari d'Hélène
TALTHYBIOS	héraut de l'armée grecque qui transmet les mesures de la famille Priam
POSÉIDON [NEPTUNE]	fil du Titan Cronos et de Rhéa ; frère de Zeus et d'Héra
ATHÈNA [PALLAS]	filles de Zeus et de Métis ; ennemie de l'armée grecque qui demande à Poséidon de la détruire
Le chœur	chœur de captives troyennes

10) *Iphigénie de Tauride* (vers 414 av. J.-C.)

IPHIGÉNIE	filles aînée d'Agamemnon et de Clytemnestre, immolée et sauvée enfin par Artémis ; sœur d'Oreste
ORESTE	fil de Clytemnestre et d'Agamemnon ; frère d'Iphigénie
PYLADE	cousin et ami d'Oreste ; mari d'Électre

(ÉLECTRE)	deuxième fille d'Agamemnon et de Clytemnestre ; sœur d'Iphigénie et d'Oreste ; femme de Pylade
Le bouvier	subordonné de Thoas qui transmet l'arrivée des deux jeunes hommes (Oreste et Pylade)
THOAS	souverain de Tauride
Le messager	subordonné de Thoas qui raconte la fuite d'Iphigénie, d'Oreste et Pylade
ATHÈNA [PALLAS]	filles de Zeus et de Métis qui ordonne à Thoas de ne pas poursuivre Iphigénie, Oreste et Pylade
Le chœur	chœur de femmes captives grecques

11) *Hélène* (412 av. J.-C.)

HÉLÈNE	filles de Zeus et de Léda qui se cache en Égypte ; sœur des Dioscures (Castor et Pollux) ; femme de Ménélas
MÉNÉLAS	roi de Sparte ; fils d'Atrée et d'Aéropé ; frère d'Agamemnon ; mari d'Hélène
TEUCROS	illustre guerrier de l'armée grecque
THÉOCLYMÈNE	roi d'Égypte ; père de Théonoé
THÉONOÉ	filles de Théoclymène ; prophétesse
Le vieille	portière du château de Théoclymène
Le messager	vieux subordonné de Ménélas qui raconte la situation étonnante d'Hélène
Le messager	subordonné de Théoclymène transmet la fuite d'Hélène et de Ménélas
(La serviteur)	domestique de Théonoé
LES DIOSCURES	Castor et Pollux, deux fils de Zeus ; frères d'Hélène qui transmet l'ordre à propos de l'avenir
Le chœur	chœur de serviteurs grecques d'Hélène

12) *Les Phéniciennes* (410 av. J.-C.)

ŒDIPE	ex-roi de Thèbes ; fils de Jocaste et de Laïus ; mari de Jocaste ; père et frère d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone
JOCASTE	ex-femme de Laïus ; mère d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone ; femme d'Œdipe
(LAÏUS)	ex-roi de Thèbes ; père d'Œdipe ; ex-mari de Jocaste
ÉTÉOCLE	roi de Thèbes ; fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, de Polynice et d'Antigone
POLYNICE	fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, d'Étéocle et d'Antigone
ANTIGONE	filles d'Œdipe et de Jocaste ; sœur d'Œdipe, d'Étéocle et de Polynice ; amante d'Hémon
CRÉON	frère de Jocaste ; oncle d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone ; mari d'Eurydice
(HÉMON)	fils de Créon et d'Eurydice ; frère de Ménécée ; amant d'Antigone

MÉNÉCÉE	fils de Créon et d'Eurydice ; frère d'Hémon ; guerrier qui combat pour Thèbes
TIRÉSIAS	célèbre devin aveugle
Le suivant	vieux suivant d'Antigone
Le messager	subordonné qui raconte la situation d'Étéocle et de Polynice
Le messager	subordonné qui raconte la mort d'Étéocle, de Polynice et de Jocaste
Le chœur	chœur de jeunes filles qui sont venues de Phénicie

13) *Oreste* (408 av. J.-C.)

ORESTE	fils de Clytemnestre et d'Agamemnon ; frère d'Électre ; assassin de Clytemnestre
(CLYTEMNESTRE)	filie de Tyndare et de Léda ; ex-femme d'Agamemnon ; mère d'Oreste et d'Électre, tuée par son fils
ÉLECTRE	filie de Clytemnestre et d'Agamemnon ; sœur d'Oreste ; complot de l'assassinat de Clytemnestre
MÉNÉLAS	roi de Sparte ; fils d'Atrée et d'Aérope ; frère d'Agamemnon ; père d'Hémione ; mari d'Hélène
HÉLÈNE	filie de Zeus et de Léda ; sœur de Clytemnestre ; femme de Ménéras ; mère d'Hémione
HERMIONE	filie de Ménélas et d'Hélène
TYNDARE	mari de Léda ; père de Clytemnestre ; père adoptif d'Hélène
PYLADE	cousin et ami d'Oreste
Le Phrygien	esclave d'Hémione
Le messager	vieux paysan d'Argos qui transmet la situation d'Oreste
APOLLON	fils de Zeus et de Léo ; frère d'Artémis
Le chœur	chœur de jeunes filles d'Argos

14) *Iphigénie à Aulis* (406 av. J.-C.)

AGAMEMNON	roi d'Argos ; général de l'armée grecque ; fils d'Atrée et d'Aérope ; frère de Ménélas ; mari de Clytemnestre ; père d'Iphigénie
CLYTEMNESTRE	filie de Tyndare et de Léda ; femme d'Agamemnon ; mère d'Iphigénie
MÉNÉLAS	roi de Sparte ; fils d'Atrée et d'Aérope ; frère d'Agamemnon ; mari d'Hélène
IPHIGÉNIE	filie aînée d'Agamemnon et de Clytemnestre ; amante d'Achille ; sœur d'Oreste
ACHILLE	fils de Pélée, roi de Thessalie, et de Thétis, filie d'Océanos ; amant d'Iphigénie
Le vieillard	vieux suivant d'Agamemnon
(Oreste)	petit enfant Oreste ; frère d'Iphigénie
Le messager	subordonné qui communique l'arrivée d'Iphigénie
Le messager	subordonné qui raconte la mort d'Iphigénie
Le chœur	chœur de femmes de Chalcis

2. Les pièces européennes

Sénèque, Lucius Annacus (Romain ; 4 av. J.-C.-65 apr. J.-C.)

1) *Les Phéniciennes* (la date inconnue)

ŒDIPE	ex-roi de Thèbes ; fils de Jocaste et de Laïus ; mari de Jocaste ; père et frère d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone
JOCASTE	ex-femme de Laïus ; mère d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone ; femme d'Œdipe
(LAÏUS)	ex-roi de Thèbes ; père d'Œdipe ; ex-mari de Jocaste
ÉTÉOCLE	roi de Thèbes ; fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, de Polynice et d'Antigone
POLYNICE	fils d'Œdipe et de Jocaste ; frère d'Œdipe, d'Étéocle et d'Antigone
ANTIGONE	filles d'Œdipe et de Jocaste ; sœur d'Œdipe, d'Étéocle et de Polynice ; amante d'Hémon
(CRÉON)	frère de Jocaste ; oncle d'Œdipe, d'Étéocle, de Polynice et d'Antigone ; mari d'Eurydice
(HÉMON)	fils de Créon et d'Eurydice ; amant d'Antigone
Le messager	subordonné qui raconte la situation d'Étéocle et de Polynice

2) *Médée* (la date inconnue)

MÉDÉE	filles d'Étès [Ætès], roi de Colchide et d'Iddyie, l'Océanide ; femme de Jason
CRÉON	roi de Corinthe ; père de Créuse
JASON	fils d'Aeson, roi d'Iolcos et d'Alcimédé, fille de Phylacos ; mari de Médée ; amant de Créuse
(CRÉUSE)	filles de Créon ; amante de Jason
(Les enfants)	enfants de Médée et de Jason
La nourrice	nourrice de Médée
L'envoyé	subordonné qui raconte la mort de Créon et de Créuse
Le chœur	chœur de Corinthiens

3) *Phèdre* (la date inconnue)

THÉSÉE	roi d'Athènes ; fils d'Égée [Ægée] et d'Éthra [Æthra] ; père d'Hippolyte ; mari de Phèdre
HIPPOLYTE	fils de Thésée et d'Antiope [Hippolyté], reine des Amazones
PHÈDRE	filles de Minos et de Pasiphané ; sœur d'Ariane ; femme de Thésée ; amoureux d'Hippolyte
La nourrice	nourrice de Phèdre
Les servants	troupe de veneurs d'Hippolyte
Le messager	subordonné d'Hippolyte qui raconte la mort de son maître
Le chœur	chœur d'Athéniens

4) *Œdipe* (la date inconnue)

ŒDIPE	roi de Thèbes ; fils de Jocaste et de Laïus ; mari de Jocaste ; fils adoptif de Polybos, roi de Corinthe, et de Périboëa
JOCASTE	reine de Thèbes ; ex-femme de Laïus ; mère et femme d'Œdipe
(LAÏUS)	ex-roi de Thèbes ; père d'Œdipe ; ex-mari de Jocaste
CRÉON	frère de Jocaste ; oncle d'Œdipe
TIRÉSIAS	messenger des dieux ; père de Mantô
MANTÔ	filie de Tirésias
Le vieillard	vieillard corinthien
PHORBAS	vieillard thébain ; subordonné de Laïus
Le messenger	domestique qui raconte la situation d'Œdipe
Le chœur	chœur de Thébains

5) *Thyeste* (la date inconnue)

L'ombre de TANTALE	fils de Zeus et de Ploutô ; ancêtre de la famille Argos ; père de Pélops
LES FURIES	démons du monde infernal
ATRÉE	fils de Pélops et d'Hippodamie ; frère de Thyeste ; mari d'Aérope
THYESTE	fils de Pélops et d'Hippodamie ; frère d'Atrée ; ravisseur et amant d'Aérope ; père de Tantale et de Plisthène
(AÉROPÉ [ÉROPE])	filie d'Euristhée ; femme d'Atrée ; amante de Thyeste
TANTALE	fils de Thyeste ; frère de Plisthène
(PLISTHÈNE)	fils de Thyeste ; frère de Tantale
Le courtisan	suivante d'Atrée
Le messenger	subordonné qui raconte le malheur de Thyeste et de ses enfants
Le chœur	chœur de vieillards de Mycènes

Shakespeare, William (Anglais ; 1564-1616)

1) *Titus Andronicus* (1592)

SATURNINUS	fils du défunt empereur de Rome, lui-même ultérieurement empereur, tué par Lucius ; frère de Bassianus
BASSIANUS	frère de Saturninus ; mari de Lavinia
TITUS ANDRONICUS	général romain, tué par Saturninus ; frère de Marcus Andronicus ; père de Lucius, Quintus, Martius, Mutius et de Lavinia ; grand-père du jeune Lucius
MARCUS ANDRONICUS	frère de Titus Andronicus ; tribun du peuple ; père de Publius du jeune Lucius
LUCIUS	fils de Titus Andronicus ; père du jeune Lucius
Quintus	fils de Titus Andronicus
Martius	fils de Titus Andronicus
Mutius	fils de Titus Andronicus

LAVINIA	filie de Titus Andronicus, étranglée par son père ; femme de Bassianus
Le jeune LUCIUS	filis de Lucius Andronicus ; petit-fils de Titus Andronicus
PUBLIUS	filis de Marcus Andronicus
SEMPRONIUS	autre parent de de Titus Andronicus
CAIUS	autre parent de de Titus Andronicus
VALENTIN	autre parent de de Titus Andronicus
AMEMILIUS	noble romain
TOMORA	reine des Goths ; mère d'Alarbus, de Démétrius et de Chiron ; amante d'Aaron ; chef de la conjuration contre la famille Andronicus
ALARBUS	filis de Tomora
DÉMÉTRIUS	filis de Tomora
CHIRON	filis de Tomora
AARON	Maure ; autre chef de la conjuration contre la famille Andronicus ; amant de Tomora
Les autres personnages	messenger ; Goths et Romains ; nourrice ; petit enfant noir ; autres parents de Titus Andronicus ; sénateurs ; tribuns ; officiers ; soldats ; gens de suite

1) *Roméo et Juliette* (1595)

ESCALUS	prince de Vérone
MERCUTIO	parent d'Escalus ; ami de Roméo et de Benvolio
PÂRIS	parent d'Escalus
Le page	page de Pâris
MONTAIGU	chef d'une famille de Vérone en lutte contre les Capulet ; mari de Lady Montaigu ; père de Roméo ; oncle de Benvolio
Lady MONTAIGU	femme de Montaigu ; mère de Roméo
ROMÉO	filis de Montaigu et de Lady Montaigu ; ami d'Escalus et de Benvolio ; amant de Juliette
BENVOLIO	neveu de Montaigu ; ami de Roméo et de Mercutio
ABRAHAM	serviteur de Montaigu
BALTHAZAR	serviteur de Roméo
CAPULET	chef d'une famille de Vérone en lutte contre les Montaigu ; mari de Lady Capulet ; père de Juliette
Lady CAPULET	femme de Capulet ; mère de Juliette ; tante de Tybalt
JULIETTE	filie de Capulet et de Lady Capulet ; amante de Roméo
TYBALT	neveu de Lady Capulet
Le cousin CAPULET	parent
La nourrice	nourrice de Juliette
PIERRE	serviteur de la nourrice
SAMSON	serviteur de la maison des Capulet
GRÉGOIRE	serviteur de la maison des Capulet
ANTOINE	serviteur de la maison des Capulet
LATERRINE	serviteur de la maison des Capulet

Le ruste	serviteur de la maison des Capulet
Le frère LAURENT	ordre de la maison des Franciscains ; frère de Jean
Le frère JEAN	ordre de la maison des Franciscains ; frère de Laurent
L'apothicaire	pharmacien de Mantoue qui prépare le remède pour l'amour entre Roméo et Juliette
Les autres personnages	chœur ; trois musiciens (Simon, Boyaudechat, Hugues Rebet et Jacques Larchet) ; page de Pâris ; membres de la garde ; citoyen de Vérone ; masques ; porteurs de torches ; pages ; serviteurs

1) Jules César (vers 1599)

JULES CÉSAR	dictateur perpétuel ; fils de Jules César III, préteur, et d'Aurelia Cotta ; mari de Calpurnia
L'ombre de JULES CÉSAR	ombre de César qui apparaît aux yeux de Brutus
CALPURNIA	filles de Lucius Calpurnius Piso Caesonius, homme politique ; femme de Jules César
MARCUS JUNIUS BRUTUS	préteur ; fils de Marcus Junius Brutus (le même nom) et de Servilie ; chef de la conjuration contre César ; mari de Porcie
PORCIE [PORCIA]	filles de Caton d'Utique ; femme de Brutus
MARC ANTOINE	consul ; fils de Marcus Antoinius Creticus et de Julia Antonia ; subordonné de César ; triumvir après la mort de César
OCTAVE-AUGUSTE	fils adopté de Jules César ; triumvir après la mort de César
LÉPIDE	consul ; fils de Marcus Aemilius Lépide ; triumvir après la mort de César
CICÉRON	sénateur neutre ; fils de Marcus Tullius Cicéron et d'Helvia
PUBLIUS	sénateur neutre
POPILIUS LÉNA	sénateur neutre
CAIUS CASSIUS	sénateur ; autre chef de la conjuration contre César
CASCA	conspirateur contre César
TRÉBONIUS	conspirateur contre César
LIGARIUS	conspirateur contre César
DÉCIUS BRUTUS	conspirateur contre César
MÉTTELLUS CIMBER	conspirateur contre César
CINNA	conspirateur contre César
LUCILIUS	ami de Brutus et de Cassius
TITINIUS	ami de Brutus et de Cassius
MESSALA	ami de Brutus et de Cassius
CATON le Jeune	ami de Brutus et de Cassius
VOLUMNIUS	ami de Brutus et de Cassius
LUCIUS	serviteur et officier de Brutus
VARRUS	serviteur et officier de Brutus
CLITUS	serviteur et officier de Brutus
CLAUDIO	serviteur et officier de Brutus
STRATON	serviteur et officier de Brutus

DADANIUS	serviteur et officier de Brutus
FLAVIUS	tribun du peuple ; partisan de Pompée
MURELLUS	tribun du peuple ; partisan de Pompée
PINDARUS	serviteur de Cassius
ARTÉMIDORUS de Cnide	docteur en rhétorique
CINNA	poète
Les autres personnages	charpentier ; savetier ; devin ; autre poète ; sénateurs ; gens du peuple ; soldats ; serviteurs, etc.

2) *Hamelet, prince de Danemark (vers 1600)*

L'ombre du père d'HAMLET	père du prince Hamlet ; défunt roi de Danemark, assassiné par Claudius et Gertrude
CLAUDIUS	roi de Danemark ; frère du défunt roi Hamlet ; oncle du prince Hamlet ; mari de Gertrude
GERTRUDE	reine de Danemark ; ex-femme du défunt roi Hamlet ; femme de Claudius
HAMLET	prince de Danemark ; fils du défunt roi Hamlet et de la reine Gertrude ; neveu de Claudius ; amant d'Ophélie
FORTINBRAS	prince de Norvège
POLONIUS	seigneur ; père de Laërte et d'Ophélie
LAËRTE	fils de Polonius ; frère d'Ophélie
OPHÉLIE	filles de Polonius ; sœur de Laërte ; amante d'Hamlet
REYNALDO	serviteur de Polonius
HORATIO	ami du prince Hamlet
GUILDENSTERN	courtisan
ROSENCRANTZ	courtisan
CORNÉLIUS	courtisan
VOLTEMAND	courtisan
OSRIC	courtisan
BERNARDO	soldat
FRANCISCO	soldat
MARCELLUS	soldat
Les deux rustres	fossoyeurs
Les comédiens	acteurs tenant les rôles du Prologue, du Roi de comédie, de la Reine de comédie, et de Lucianus dans « La Souricière »
Les autres personnages	marin ; prêtre ; capitaine de l'armée de Fortinbras ; ambassadeur anglais ; seigneurs ; dames de la cour ; officiers ; soldats ; autres marins ; messagers ; serviteurs

3) *Othello ou le Maure de Venise (vers 1604)*

OTHELLO	noble maure au service de Venise ; mari de Desdemona
DESDEMONA	filles de Brabantio ; nièce de Gratiano ; jeune femme d'Othello
BRABANTIO	sénateur vénétien ; père de Desdemona
GRATIANO	noble vénétien ; frère de Brabantio ; oncle de Desdemona

CASSIO	honorable lieutenant d'Othello ; amant de Bianca
IAGO	scélérat ; enseigne d'Othello ; mari d'Emilia
EMILIA	dame de compagnie de Desdémone ; femme d'Iago
RODERIGO	gentilhomme dupé
Le duc de Venise	noble vénitien
MONTANO	gouverneur de Chypre
LODOVICO	noble vénitien ; parent de Brabantio
BIANCA	courtisane ; amante de Cassio
Le bouffon	domestique d'Othello
Les autres personnages	sénateurs de Venise ; gentilshommes de Chypre ; matelot ; messagers ; héraut ; officiers ; autres gentilshommes ; musiciens ; serviteurs

4) *Le Roi Lear* (vers 1606)

LEAR	roi de Grande-Bretagne ; père de Goneril, de Régane et de Cordélia
GONERIL	fille aînée de Lear ; sœur de Régane et de Cordélia ; femme d'Albany
RÉGANE	fille puînée de Lear ; sœur de Goneril et de Cordélia ; femme de Cornouailles
CORDÉLIA	fille cadette de Lear qui est fidèle à son père ; sœur de Goneril et de Régane
D'ALBANY	duc ; mari de Goneril
CORNOUAILLES	duc ; mari de Régane
Le roi de France	prétendant de Cordélia
BOURGOGNE	duc ; prétendant de Cordélia
KENT-CAIUS	comte ; noble fidèle à Lear, déguisé par la suite sous le nom de Caius
GLOUCESTER	comte ; père d'Edgar et d'Edmond
EDGER-TOM	filz légitime de Gloucester, déguisé par la suite sous le nom de Tom de Bedlam ; demi-frère d'Edmond
EDMOND [Le bâtard]	filz cadet de Gloucester ; demi-frère d'Edger ; chef de la conjuration contre son père Gloucester et son frère Edger
CURAN	gentilhomme de la suite de Gloucester
OSWARD	intendant de Goneril ; conjurateur contre Gloucester et Edger ; assassin de Gloucester, tué enfin par Edger
Le vieil homme	fermier de Gloucester
Le bouffon	domestique fidèle à Lear et à Cordélia
Le gentilhomme	médecin
Les autres personnages	serviteurs de Cornouailles ; autre gentilhomme ; capitaine ; chevalier ; héraut ; autres serviteurs ; messager ; autre chevaliers ; officiers ; soldats

5) *Macbeth* (1606)

MACBETH	général de l'armée de Duncan ; thane de Glamis, par la suite thane de Cawdor, puis roi d'Écosse ; chef de la conjuration contre Duncan, Banquo, Fleance et Lady Macduff ; mari de Lady Macbeth
Lady MACBETH	conspirateur contre Duncan, Banquo, Fleance et Lady Macduff ; femme de Macbeth
DUNCAN	roi d'Écosse, tué par Macbeth ; père de Malcolm et de Donalbain
MALCOLM	fils aîné de Duncan ; frère de Donalbain ; autre chef de la conjuration contre Macbeth
DONALBAIN	fils cadet de Duncan ; frère de Malcolm
BANQUO	général de l'armée de Macbeth, tué par son maître ; père de Fleance
L'ombre de BANQUO	ombre de Banquo qui paraît aux yeux de Macbeth
FLEANCE	fils de Banquo qui échappe aux coups de Macbeth
MACDUFF	thane de Fife ; chef de la conjuration contre Macbeth ; femme de Lady Macduff
Lady MACDUFF	femme de Macduff, tuée par Macbeth
Le fils	fils de Macduff et de Lady Macduff
LENNOX	noble écossais
ROSS	noble écossais
ANGUS	noble écossais
CAITHNESS	noble écossais
MENTEITH	noble écossais
Les trois meurtriers	trois assassins au service de Macbeth
SEYTON	officier au service de Macbeth
SIWARD	comte de Northumberland
Le jeune SIWARD	fils de Siward
HÉCATE	reine de sorcières
Les trois sorcières	sortièrès, subordonnées d'Hécate, puis trois autres sortièrès
Les autres personnages	capitaine de l'armée de Duncan ; portier au château de Macbeth ; médecin anglais ; médecin écossais ; vieil homme ; noble dame de compagnie ; seigneurs ; gentilshommes ; officiers ; soldats ; autres meurtriers ; serviteurs ; messagers

6) *Antoine et Cléopâtre* (1606)

OCTAVE-AUGUSTE	triumvir ; fils adopté de Jules César ; ennemi d'Antoine
MARC ANTOINE	triumvir ; fils de Marcus Antonius Creticus et de Julia Antonia ; ennemi d'Auguste ; amant de Cléopâtre VII
LÉPIDE	triumvir ; fils de Marcus Aemilius Lépide
CLÉOPÂTRE VII	reine d'Égypte ; sœur et femme de Ptoloméé XIII ; ex-amante de Jules César ; amante d'Antoine
OCTAVIE	sœur d'Octave
SEXTUS POMPÉE	fils de Pompée le Grand et de Mucia Tercia

PHILON	partisan d'Antoine
DOMITIUS ÉNOBARBUS	partisan d'Antoine
SILIUS [Le Romain]	partisan d'Antoine
ÉROS	partisan d'Antoine
CANDIUS	partisan d'Antoine
SCARUS	partisan d'Antoine
DERCÉTUS	partisan d'Antoine
MÉCÈNE	partisan de César
AGRIPPA	partisan de César
TAURUS	partisan de César
THIDIAS	partisan de César
DOLABELLA	partisan de César
GALLUS	partisan de César
PROCLÉUS	partisan de César
MÉNÉCRATE	partisan de Pompée
MÉNAS	partisan de Pompée
VARRIUS	partisan de Pompée
MARDIAN	eunuque ; serviteur de Cléopâtre VII
CHARMIAN	serviteur de Cléopâtre VII
IRAS	serviteur de Cléopâtre VII
ALEXAS	serviteur de Cléopâtre VII
DIOMÈDE	serviteur de Cléopâtre VII
SÉLEUCUS	serviteur de Cléopâtre VII
Le précepteur	précepteur faisant office d'ambassadeur d'Antoine auprès de César
Le rustre	bouffon qui apporte des figues
Les autres personnages	messagers d'Antoine, de César et de Cléopâtre VII ; serviteurs de Pompée et d'Antoine ; autres serviteurs de Cléopâtre VII ; capitaine de l'armée d'Antoine ; soldats d'Antoine et de César ; sentinelles d'Antoine et de César ; gardes d'Antoine et de César ; Égyptien ; jeune garçon ; femmes ; autres eunuques au service de Cléopâtre VII ; autres soldats ; autres capitaines ; officiers ; trois personnages silencieux (Rannius, Lucillius et Lamprius)

Dryden, John (Anglais ; 1631-1700)

1) *Aureng-Zeb* [*Aureng-Zebe*] (1675)

Le vieil roi	roi d'Agra ; père d'Aureng-Zebe ; mari de Nourmahal
NOURMAHAL	reine d'Agra ; mère d'Aureng-Zebe ; femme du roi
AURENG -ZEBE	fil du roi et de Nourmahal ; père de Morat
MORAT	fil d'Aureng-Zebe ; mari de Melesinda
MELESINDA	femme de Morat
INDAMORA	princesse captive
ARIMANT	gouverneur d'Agra
DIANET	Indian, lord ou omrah des plusieurs partis

SOLYMAN	Indian, lord ou omrah des plusieurs partis
MIR BARA	Indian, lord ou omrah des plusieurs partis
ABAS	Indian, lord ou omrah des plusieurs partis
ASAPH CHAN	Indian, lord ou omrah des plusieurs partis
FAZEL CHAN	Indian, lord ou omrah des plusieurs partis
ZAYDA	esclave favorite de Nourmahal

2) *Tout pour l'amour* [*All for love*] (1677)

MARC ANTOINE	triumvir ; fils de Marcus Antoinius Creticus et de Julia Antonia ; mari d'Octavie ; amant de Cléopâtre VII
OCTAVIE [OCTAVIA]	sœur d'Octave-Auguste ; femme d'Antoine
CLÉOPÂTRE VII [CLEOPATRA VII]	reine d'Égypte ; sœur et femme de Ptolomée XIII ; ex-amante de Jules César ; amante d'Antoine
VENTIDIUS	général d'Antoine
DOLABELLA	ami d'Antoine
ALEXAS	eunuque de Cléopâtre VII
SERAPION	prêtre d'Isis
CHARMION	serviteur de Cléopâtre VII
IRAS	serviteur de Cléopâtre VII
Les autres personnages	autre prêtre ; servants d'Antoine

3) *Œdipe* [*Oedipus*] (1679)

ŒDIPE [OEDIPUS]	roi de Thèbes ; fils de Jocaste et de Laïus ; mari de Jocaste ; frère d'Eurydice ; fils adoptif de Polybos et de Mérope
EURYDICE	filie de Jocaste et de Laïus ; sœur d'Œdipe ; amante d'Adrastus
JOCASTE [JOCASTA]	reine de Thèbes ; ex-femme de Laïus ; mère d'Œdipe et d'Eurydice ; femme d'Œdipe
L'omble de LAÏUS [LAJUS]	ex-roi de Thèbes ; ex-mari de Jocaste ; père d'Œdipe ; ombre qui annonce à Tirésias le crime d'Œdipe
(POLYBOS [POLYBUS])	roi de Corinthe ; mari de Mérope ; père adoptif d'Œdipe
(MÉROPE [MEROPE])	femme de Polybos ; mère adoptive d'Œdipe
CRÉON [CREON]	frère de Jocaste ; amoureux d'Eurydice ; rival d'amour d'Adrastus
ADRASTUS	prince captif d'Argos ; amant d'Eurydice ; rival d'amour de Créon
HÉMON [HÆMON]	subordonné de Créon
ALCANDER	subordonné de Créon
DIOCLES	subordonné de Créon
PYRACMON	subordonné de Créon
PHORBAS	vieillard thébain ; subordonné de Laïus
DIMAS [DYMAS]	servante d'Œdipe
ÆGEON	ambassadeur de Corinthe ; favori de Polybos
TIRÉSIAS [TIRESIAS]	célèbre devin aveugle ; père de Manto
MANTO	filie de Tirésias

Les autres personnages	prêtres ; citoyen de Thèbes ; servants, etc.
------------------------	--

Addison, Joseph (Anglais ; 1672-1719)

1) *Caton* (1713)

CATON d'Utique	chef des Romains échappés de la Bataille de Pharsale
LUCIUS	sénateur romain ; père de Lucie
SEMPRONIUS	sénateur romain ; amoureux de Marcie
JUBA	prince de Numides ; amant de Marcie
SYPHAX	général des Numides
PORTIUS	fils de Caton ; amant de Lucie
MARCUS	fils de Caton ; amoureux de Lucie
DÉCIUS	ambassadeur de César
MARCIE	fille de Caton ; amante de Juba
LUCIE	fille de Lucius ; amant de Portius
Les autres personnages	soldats révoltés ; gardes, etc.

Maffei, Francesco Scipione, marquis, dit (Italien ; 1675-1755)

1) *Méropé* (1714)

MÉROPE	veuve de Cresfonte, roi de Messène ; mère d'Égisthe
ÉGISTHE-CRESFONTE	fils de Méropé et de Cresfonte
POLIFONTE	tyran de Messène ; amoureux de Méropé
ADRASTE	subordonné de Polifonte
ISMÈNE	confidente de Méropé
POLYDORE	vieil esclave de Méropé ; père adoptif d'Égisthe
EURISES	fils de Nicandre, favori d'ex-roi Cresfonte ; ami d'Adraste

Fenton, Elijah (Anglais ; 1683-1730)

1) *Mariamne* (1723)

HÉRODE [HEROD]	roi de Judée ; frère de Salomé et de Phéroré ; mari de Mariamne
MARIAMNE	reine de Judée ; femme d'Hérode
Le prince	fils d'Hérode et de Mariamne
SALOMÉ [SALOME]	sœur d'Hérode et de Phéroré ; chef de la conjuration contre Mariamne
PHÉRORE [PHERORAS]	frère d'Hérode et de Salomé ; autre chef de la conjuration contre Mariamne
NARBAL	lord de la parenté de Mariamne
SOHÈME [SOHEMUS]	premier ministre ; amoureux de Mariamne
HAZEROTH	jeune lord de la parenté de Mariamne
SAMEAS	roi de Cup-bearer
FLAMINIUS	général romain
ARSIONÉ	suiivante de Mariamne

L'autre personnage	grand prêtre
--------------------	--------------

Jeffreys, George (Anglais ; 1678-1755)

1) *Mérope* (1731)

GLYCON	usurpateur de Messène ; amoureux de Mérope
MÉROPE [MEROPE]	veuve de Cresfonte, roi de Messène ; mère d'Égisthe
ÉGISTHE [EGISTUS-CLEANDER]	fil de Mérope et de Cresfonte, cru fils de Polydorus sous le nom de Cleander
POLYDORUS	père adoptif d'Égisthe ; père de Timoclea
TIMOCLEA	filie de Polydorus
NICANOR	favori de Glycon
ADRASTUT	fil de Nicanor ; amant d'Isième
PHALANTUS	subordonné de Glycon
ARBANTES	ami de Mérope
ARGALEON	ami de Mérope
EURYALUS	ami de Mérope
ISMÈNE [ISMÈNE]	filie d'Argaleon ; amante d'Adrastut

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	3
ABSTRACT	5
REMERCIEMENTS	9
SOMMAIRE	11
LISTE DES ABRÉVIATIONS	13
INTRODUCTION	15
PREMIÈRE PARTIE.....	31
CHAPITRE I	33
1. Le classicisme et l'intrigue galante.....	34
1) La pousse de la galanterie dans les tragédies classique et anglaise	34
2) L'évolution de l'épisode de la galanterie dans la pièce française	39
2. La galanterie au dix-huitième siècle.....	46
3. Le contenu de quatre tragédies	53
1) <i>La Mort de César</i>	53
a) L'amour conjugal chez Scudéry	54
b) La jalousie violente d'Antoine et sa révolte contre César	59
2) <i>Œdipe</i>	62
a) Les faits et dits déplacés de Thésée chez Corneille.....	63
b) La faiblesse d'Œdipe chez La Motte	67
3) <i>Mérope</i>	71
a) La passion autoritaire et démente chez Gilbert.....	72
b) La jeune fille chez La Chapelle, La Grange-Chancel et Clément	77
4) <i>Électre</i>	81
a) Voltaire et Crébillon.....	81
b) L' <i>Électre</i> de Crébillon.....	85
i) La réprobation persistante de Voltaire	85
ii) Les enfants amoureux d'Agamemnon et d'Égisthe	89
c) La galanterie chez Crébillon.....	93
CHAPITRE II	99

1. L'obstacle de la galanterie dans la tragédie	99
2. L'unité d'action.....	107
1) L'ardeur de Voltaire	107
a) L'unité d'action et le classicisme.....	108
b) La simplicité et la tragédie grecque.....	113
2) L'antagonisme entre Voltaire et La Motte	118
a) La polémique sur l'unité d'action.....	118
b) La définition de l'unité d'intérêt.....	124
CHAPITRE III	131
1. Les deux genres du théâtre	131
1) La comédie	131
a) Les relations entre la comédie et la galanterie.....	132
b) La description contemporaine des mœurs	136
c) La classification des personnages.....	139
2) La tragédie	146
a) La description historique des mœurs	146
b) La tragédie efféminée par la galanterie	150
c) La vigueur et la frayeur dans le cothurne	154
2. La condition de la scène amoureuse.....	159
1) La domination exclusive de la scène amoureuse	159
2) La différence entre la galanterie et l'amour	163
3) La bonne poésie de Racine.....	171
DEUXIÈME PARTIE	175
CHAPITRE I.....	177
1. La contradiction française dans la frayeur du spectacle	177
2. L'introduction du spectacle terrible dans la tragédie française.....	183
CHAPITRE II.....	191
1. Le poète et le décorateur	191
1) L'appel au cœur et aux yeux	191
2) La pantomime.....	198
2. La tragédie et l'opéra	202
1) La discussion sur l'élément de l'opéra de <i>Sémiramis</i>	202

2) La supériorité de la tragédie sur l'opéra chez Voltaire	208
CHAPITRE III	215
1. La contrainte de la rime	216
2. L'importance de la rime.....	221
1) La polémique entre Voltaire et les deux auteurs	221
a) La tragédie en prose de La Motte	222
b) L'inutilité de la rime chez La Motte et Mme Montagu	225
2) Les belles poésies harmonieuses.....	230
a) L'harmonie	230
i) L'harmonie et la musicalité.....	230
ii) L'harmonie et la poésie grecque	233
iii) Le jugement de Voltaire sur les vers de Racine et de Crébillon.....	237
b) L'harmonie et la beauté.....	241
3) La communication de la pensée	245
a) Les efforts inlassables pour la versification	245
b) La mémoire de la pensée	250
3. La force du langage	255
4. L'éducation du peuple.....	263
TROISIÈME PARTIE	271
CHAPITRE I	273
1. L'idée des auteurs du classicisme.....	273
1) Chapelain et d'Aubignac	273
2) Corneille	277
3) La Mesnardière	282
4) Boileau, Rapin et Racine.....	285
2. L'idée des contemporains de Voltaire	287
1) Dacier, Dubos et Brumoy.....	287
2) La Motte et J.-J. Rousseau	294
3. L'idée de Voltaire	298
1) L'inspiration de la crainte	298
a) La bienséance.....	298
i) La modération voltairienne en face du spectacle épouvantable.....	298

ii) La « terreur » et l'« horreur ».....	304
b) Shakespeare et Addison	307
c) La tragédie française et la terreur	315
i) Les exigences voltairiennes à l'égard de la scène terrible	315
ii) L'inspiration de la crainte par les personnages abominables.....	319
2) L'éducation par la purification	324
CHAPITRE II	335
1. Le sujet de la tragédie	335
2. L'amour familial	343
1) Le père et ses enfants	343
a) L'attitude du père à l'égard du crime de son fils	343
b) L'amour et la sévérité du père à l'égard de son enfant	347
c) La reconnaissance entre le père et ses enfants	349
d) L'amour familial entre les deux pères et leurs enfants.....	353
2) La mère et son enfant	357
a) La vie remplaçable d'un fils chez une mère.....	357
b) La tendresse d'une mère pour ses enfants	365
i) La tristesse de Clytemnestre à l'égard de la mort d'Oreste	365
ii) L'amour potentiel de Clytemnestre pour ses filles	371
c) La compréhension de la mère sévère à l'égard de sa fille.....	374
3) Les frères	376
a) La confiance chez deux frères	376
b) La haine des deux frères	379
CHAPITRE III	389
1. Le caractère formé	391
1) La négation de l'amour dans la famille	391
2) Locke et l'empirisme	394
2. Les yeux d'autrui	401
3. La confiance en la nature humaine	408
1) La compréhension d'autrui	408
2) La faiblesse et la force chez l'homme	412
QUATRIÈME PARTIE	421

CHAPITRE I	423
1. L'atténuation des caractères cruels	424
1) Le regret et les personnages historiques	425
2) Le repentir et les personnages mythologiques	433
2. Le remords et la punition	437
CHAPITRE II	443
1. Brutus	443
1) Le Brutus de Voltaire	443
2) Le Brutus d'autres auteurs français	449
a) La lutte entre le père et le fils chez Boyer	449
b) Le fils de sans-froid à l'égard de son crime chez Mlle Bernard	455
2. Oreste	459
1) L'Électre des auteurs grecs	459
2) L'Électre des auteurs français	465
3) L'Oreste de Voltaire	470
a) Le sentiment de culpabilité chez Clytemnestre et Électre	470
b) La conscience du crime chez Oreste	475
3. Les Pélopidés	479
1) Atrée et Thyeste de Crébillon	479
2) Les Pélopidés de Voltaire	483
CHAPITRE III	491
1. Les deux types du repentir chez Voltaire	491
1) Adélaïde du Guesclin	491
a) La reconnaissance de soi-même chez Vendôme	492
b) L'attaque du regret plus puissante contre Vendôme	496
2) Sémiramis	500
a) La Sémiramis de Voltaire	501
b) Les autres tragédie Sémiramis	507
i) Le mariage de Sémiramis chez Gilbert et Mme de Gomez	507
ii) La folle passion de Sémiramis chez Desfontaines et Crébillon	510
2. Le vrai rôle du regret dans les tragédies voltairiennes	516
1) Le souverain et sa passion	516

2) Le monarque et l'intolérance	523
CHAPITRE IV	529
1. Le remords et la vertu	529
1) Les lois de Dieu et de la nature	529
2) La vertu et la bienséance	532
2. La tragédie et la vertu	538
1) La leçon de Molière, philosophe	538
2) La formation des hommes par la tragédie	543
CONCLUSION	549
BIBLIOGRAPHE	559
I. Sources	559
1. Textes de Voltaire	559
1) Œuvres complètes de Voltaire	559
2) Éditions séparées des œuvres de Voltaire	559
2. Textes d'autres auteurs	561
1) Textes théâtraux	561
2) Textes des traités sur le théâtre	565
3) Textes généraux	566
II. Critiques et études	568
1. Critiques et études sur Voltaire	568
1) 18 ^e siècle	568
2) 19 ^e siècle	571
3) 20 ^e et 21 ^e siècles	571
2. Critiques et études sur d'autres auteurs	580
1) 17 ^e siècle	580
2) 18 ^e siècle	581
3) 19 ^e siècle	581
4) 20 ^e et 21 ^e siècles	581
3. Critiques et études sur le théâtre	584
1) 18 ^e siècle	584
2) 19 ^e siècle	584
3) 20 ^e et 21 ^e siècles	585

4. Critiques et études généreuses.....	587
1) 18 ^e siècle.....	587
2) 19 ^e siècle.....	588
3) 20 ^e et 21 ^e siècles.....	588
III. Dictionnaires.....	591
ANNEXES	593
I. Les personnages chez Voltaire (1664-1778).....	593
1. Les tragédies.....	593
2. Les autres pièces théâtrales	604
II. Les personnages chez les auteurs français	614
1. Les pièces du 17 ^e siècle	614
2. Les pièces du 18 ^e siècle	636
III. Les personnages chez les auteurs des autres pays.....	645
1. Les pièces grecques.....	645
2. Les pièces européennes.....	656
TABLE DES MATIÈRES.....	667

Tradition et modernité. Étude des tragédies de Voltaire

Résumé :

Voltaire a-t-il été rénovateur ou défenseur du classicisme ? Bien qu'il l'appréciât, il s'opposait à l'introduction de la galanterie qui était la tradition classique. Car, pour lui, la puissance de la tragédie, c'était d'inspirer la crainte et la pitié afin d'instruire les hommes. À ses yeux, la galanterie ne pouvait qu'affaiblir le rôle éducatif de la tragédie. Ainsi, il a tenté d'instruire dans le théâtre français des scènes qui inspirent la terreur, tout en respectant la bienséance du classicisme. Pour ce qui est de la pitié, il a mis en avant l'importance des liens familiaux ; les liens du sang font entendre la voix de la nature. Cela nous amène à la question de la nature humaine. En réalité, Voltaire avait confiance en la nature de l'homme, tout en soutenant l'empirisme. De là, une contradiction apparaît. Si l'homme est façonné par son environnement, il y a des cas où il se dénature et commet un crime. Voltaire pensait plutôt que l'homme était originellement l'être faible qui commit la faute. Alors, le crime s'unit à la nature humaine. Cependant, il croyait malgré tout à la bonté de l'homme car ce dernier possède la capacité de se régénérer. C'est là qu'intervient la force du remords. Pour Voltaire, ce sentiment est une des composantes de la vertu gravée dans la nature humaine. Même si un mortel commet un crime, il peut se régénérer grâce au remords. L'être humain, selon lui, résulte de sa nature bonne et l'empirisme. Voltaire a tenté jusqu'à sa mort d'être à la fois dramaturge et philosophe afin de mettre en lumière le rapport de la vertu et de la régénération. Pensant toujours à éduquer l'homme, tantôt il défend la tradition classique, tantôt il introduit de la modernité dans le classicisme. Toutefois, pour lui, moderniser la tradition classique était un moyen de la conserver, non pas de la détruire. En effet, il pensait que la tragédie classique était la plus efficace manière d'éduquer les hommes. La tragédie voltairienne, c'est donc l'intégration de la modernité à la tradition du classicisme.

Mots clés : Voltaire, tragédie, nature humaine, empirisme, remords, vertu

Tradition and modernity. Study of tragedies of Voltaire

Abstract :

Was Voltaire the reformer or the guardian of the classicism ? Although he appreciated it, he opposed the insertion of the coquettish story which was the classical tradition. For him, the power of the tragedy that was to inspire fear and pity in order to educate human being. In his eyes the coquettish story weakens the educational role of the tragedy. And so, for fear, he tried to introduce the spectacle of terror in the French theatre. But at the same time he minded the reserve of the classicism. In terms of pity, he highlighted the importance of family ties. He emphasized the voice of the nature in the same blood. This brings us to the problem of human nature. He trusted actually the nature of man, whereas he supported the empiricism. That so, the contradiction happens inside him. If human being is shaped according to his environment, there are cases where he is corrupted and commits a crime. Rather, he thought that man was originally the weak creature who committed the fault. In this thought, the crime joins human nature. However, Voltaire still believed in the goodness of human nature, because man has also the ability to regenerate : it is the power of remorse. For Voltaire, that feeling is one of the components of virtue engaged in human nature. Even if he commits crime, man has the possibility of regeneration, thanks to the felling of remorse. Such a fusion of the human nature and of empiricism was his thought about man. Voltaire tried until his death to be both playwright and philosopher in order to highlight importance of the relation between virtue and regeneration. Always thinking to educate man, sometimes Voltaire defends the classical tradition, sometimes he introduces modernity in classicism. However, for him, modernizing the classical tradition was a way to conserve it, not to destroy it. Indeed, he thought that the classical tragedy was the most effective manner to educate man. So, Voltaire's tragedy is characterized by the integration of modernity into the classical tradition.

Keywords: Voltaire, tragedy, nature human, empiricism, remorse, virtue

