

Voltaire

Zaire

Le Fanatisme
ou Mahomet le prophète
Nanine ou l'Homme sans préjugé
Le Café ou l'Écossaise



Présentation
de Jean Goldzink

Voltaire

Zaire

Le Fanatisme ou Mahomet le prophète

Nanine ou l'Homme sans préjugé

Le Café ou l'Écossaise

Rien n'approche, dans l'histoire du théâtre, le naufrage du répertoire voltairien après un siècle de gloire, qui l'égala à Corneille et Racine, et le fit jouer dans tout le monde occidental, d'Amérique en Russie. Dans notre mémoire, l'ironie a terrassé le pathétique, la prose le vers, sans pour autant sauver les comédies, où le rire se mêle d'ailleurs aux larmes. À elle seule, la curiosité devant des métamorphoses aussi inouïes devrait suffire à justifier ce choix de quatre pièces : deux tragédies, une comédie sentimentale en décasyllabes et un drame bourgeois en prose.

Mais notre désir va plus loin : nous espérons contribuer à un retour de Voltaire dramaturge dans les lycées et les universités, et pourquoi pas sur les planches. Car en ne voulant retenir du siècle des Lumières que Marivaux et Beaumarchais, c'est un pan tout entier de notre culture et de notre patrimoine théâtral qui se trouve délaissé.

Présentation, notes, chronologie et bibliographie
de Jean Goldzink

Texte intégral

En couverture :

Illustration

de Virginie Berthemet

© Flammarion



Flammarion

ZAÏRE

LE FANATISME
OU MAHOMET LE PROPHÈTE

NANINE
OU L'HOMME SANS PRÉJUGÉ

LE CAFÉ
OU L'ÉCOSSAISE

*Du même auteur
dans la même collection*

Candide (édition avec dossier).

Dictionnaire philosophique.

Écrits autobiographiques.

Écrits satiriques (édition avec dossier).

Histoire de Charles XII.

L'Ingénu (édition avec dossier).

L'Ingénu. La Princesse de Babylone.

Lettres philosophiques.

Lettres philosophiques. Derniers écrits sur Dieu.

Micromégas. Zadig. Candide.

Le Philosophe ignorant.

Romans et Contes.

Traité sur la tolérance.

VOLTAIRE

ZAÏRE

LE FANATISME
OU MAHOMET LE PROPHÈTE

NANINE
OU L'HOMME SANS PRÉJUGÉ

LE CAFÉ
OU L'ÉCOSSAISE

*Introduction, présentation des pièces,
notes, chronologie et bibliographie*

de

Jean GOLDZINK

GF Flammarion

© Éditions Flammarion, 2004.
ISBN : 978-2-0814-7018-7.

INTRODUCTION

Ce volume propose quatre pièces de Voltaire, qui en a écrit plus de cinquante. Deux tragédies (sur vingt-sept), *Zaïre* et *Mahomet*, et deux comédies, *Nanine* et *L'Écossaise*. Comme *Le Café* ou *L'Écossaise* peut aussi bien passer pour un drame bourgeois, et même l'un des premiers, on aura compris le principe très simple qui gouverne cette édition, la seule à ce jour en livre de poche. Il s'agit de mettre enfin à la portée d'un large public (enseignants, lycéens et étudiants, gens de théâtre, lecteurs curieux), non pas un panorama, pas même un parcours, mais quelques échantillons d'un théâtre autrefois glorieux, et maintenant proprement englouti dans les eaux noires de l'oubli, quand ce n'est pas du mépris. Il convenait par conséquent – à travers quatre œuvres, trois genres et trois formes – de mêler le sourire et l'effroi, l'alexandrin, la prose et ce mètre si rare où Voltaire excelle, le décasyllabe, sans viser une érudition en l'occasion tout à fait déplacée, et en vérité dérisoire. Quand un homme se noie, il n'est pas certain qu'on l'aide en le recoiffant avant de sortir de l'eau. On veut ici servir le théâtre voltairien, plutôt que s'en servir. De quel service s'agit-il ? Non pas d'œuvrer à la gloire de Voltaire – il n'en a nul besoin –, mais à la culture de notre mémoire, à l'enrichissement de notre patrimoine vivant, si étrangement, si affreusement rabougri. Pour jouer du Voltaire, ce que je ne

suis pas seul à désirer, encore faut-il pouvoir le lire dans des éditions commodes, qui font jusqu'ici défaut. Si l'on se souvient que nul auteur français du XVIII^e siècle n'est aujourd'hui davantage publié que « l'illustre brigand » de Ferney (Diderot), on mesure le désastre qui s'est abattu sur le dramaturge européen le plus joué, le plus loué, le plus traduit et adapté en son temps – le temps des Lumières.

COURBE D'UN DESTIN

Triumphes...

Immortalisé par la prose (philosophique, historique, narrative, pamphlétaire, épistolaire), Voltaire s'est d'abord et toujours rêvé poète. Mieux : grand poète dans les grands genres (épopée, tragédie, discours en vers). Le tout jeune Arouet, cadet malingre de robin, auteur de petits vers, de lettres charmantes, consacre son nouveau nom de plume, Voltaire, à l'occasion d'une première tragédie retentissante, *Œdipe* (1718). Il court ensuite, de Paris à Versailles, de la Bastille à Londres, de château en logis, pendant près de quinze ans, jusqu'à *Zaïre* (1732), derrière un succès aussi enivrant que son coup d'essai. À partir de *Zaïre*, malgré les déboires, les demi-réussites, les pièces refusées, retirées ou gardées sous le coude, et l'envie frénétique d'écrire et de se faire jouer jusqu'au bout en dépit de l'âge et des réticences croissantes du public (*Irène*, 1778), il domine incontestablement la scène française tragique. Ni Diderot, ni Rousseau, qui ne l'aiment pas d'amour tendre, ni le public, peu porté alors au respect fervent des maîtres et des acteurs, n'hésitent à le comparer, dans ses meilleures œuvres, à Corneille et Racine. La liste suivante, empruntée à une thèse encore inédite, dira bien mieux qu'un long récit ce que fut ce règne mouvementé, riche en anecdotes et péripéties, en joies et revers, du plus illustre et abondant auteur tragique de la Comédie-Française au

siècle des Lumières. (Car, contrairement à Marivaux qui, entre 1720 et 1740, lui donne le pion en prosaïques brodequins comiques et draine lui aussi un large public, Voltaire n'a jamais daigné écrire la moindre comédie pour la troupe des Italiens, rappelés en 1716 après un exil de vingt ans.)

Si l'on estime avec J.-P. Perchellet (« L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814 », thèse soutenue à l'université Paris III, 1998, t. I, p. 123-124) « que 25 représentations données en cinq ans d'exploitation consacrent un triomphe », 44 titres de tragédies sur 305 créations surnagent entre 1680 et 1814. Leur liste a la tristesse moins majestueuse que comique des vanités humaines, et nous rappelle combien l'art, comme l'humanité, compte plus de morts que de vivants. Le théâtre est d'abord une mémoire abolie.

- Pradon, *Régulus* (1688) : 54
 Campistron, *Alcibiade* (1685) : 53
 Campistron, *Andronic* (1685) : 53
 Campistron, *Tiridate* (1691) : 50
 La Motte, *Inès de Castro* (1723) : 48
Voltaire, *Œdipe* (1718) : 48
Voltaire, *Mérope* (1743) : 48
Voltaire, *Zaïre* (1732) : 47
 Péchantré, *Géza* (1687) : 43
Voltaire, *Tanocrède* (1760) : 43
Voltaire, *L'Orphelin de la Chine* (1755) : 40
 Maisonneuve, *Roxelane et Mustapha* (1785) : 39
 Raynouard, *Les Templiers* (1805) : 39
 Luce de Lancival, *Hector* (1809) : 38
 Crébillon, *Rhadamiste et Zénobie* (1711) : 37
 Legouvé, *La Mort d'Abel* (1792) : 37
 Chénier, *Charles IX* (1789) : 36
 Delrieu, *Artaxerce* (1808) : 36
 La Touche, *Iphigénie en Tauride* (1757) : 35
 Lemierre, *Hypermnestre* (1758) : 35
 Belloy, *Zelmire* (1762) : 34
 La Chapelle, *Cléopâtre* (1681) : 33

Voltaire, *Hérode et Mariamne* (1725) : 32Mlle Bernard, *Brutus* (1690) : 31Mme de Gomez, *Habis* (1714) : 31La Fosse, *Polyxène* (1696) : 31Boyer, *Agamemnon* (1680) : 30La Fosse, *Thésée* (1700) : 30Baour-Lormian, *Omasis* (1806) : 30La Grange-Chancel, *Oreste et Pylade* (1697) : 29Belloy, *Gabrielle de Vergy* (1777) : 29Belloy, *Le Siège de Calais* (1765) : 29Ducis, *Roméo et Juliette* (1772) : 28La Fosse, *Manlius* (1698) : 28Crébillon, *Électre* (1708) : 27Ducis, *Le Roi Lear* (1783) : 27Piron, *Gustave Vasa* (1733) : 27**Voltaire, *Alzire* (1736) : 27**Mlle Bernard, *Laodamie, reine d'Égypte* (1689) : 26Crébillon, *Pyrrhus* (1726) : 26La Harpe, *Philoctète* (1783) : 26Brueys, *Gabinie* (1699) : 25Danchet, *Nitétis* (1723) : 25Saurin, *Beverlei* (1768) : 25

Voltaire ne vient donc qu'en sixième place, derrière Pradon (immortalisé par son corps à corps avec Racine autour de *Phèdre*) et Campistron, qui doit sa survie à Hugo (« Sur le Racine mort, le Campistron pullule »), mais il place sept pièces (sur vingt-sept) dans ce pittoresque palmarès des grands succès tragiques entre 1680 et 1814. En prenant d'ailleurs comme critère le nombre de spectateurs sur les cinq premières années d'exploitation (plus de 17 000 selon les calculs de J.-P. Perchellet, *op. cit.*, p. 125-126), sa position s'améliore nettement, puisque *Mérope*, 1743, *Zaïre*, 1732, *Tanocrède*, 1760, *L'Orphelin de la Chine*, 1755, *Œdipe*, 1718, occupent respectivement les 1^{er}, 4^e, 5^e, 6^e et 9^e rangs (de 46 000 à 34 000 places), et que trois autres de ses pièces figurent encore parmi les quarante-trois tragédies ayant

rassemblé, à elles toutes, 1 172 000 spectateurs durant les cinq premières années de leur vie théâtrale (*Hérode et Mariamne*, 1725 ; *Alzire*, 1736 ; *Sémiramis*, 1748). La primauté de Voltaire, qui n'est en rien une exclusivité sidérante, encore moins un miracle du talent à contre-courant du cours des choses, prend place et sens dans la vogue persistante du genre tragique en son temple parisien : « Entre 1680 et 1814, les 106 tragédies ayant intégré le répertoire de la Comédie-Française ont attiré 3 321 891 spectateurs en 5 223 représentations (32 % du total des représentations tragiques et 33,8 % du total des spectateurs », J.-P. Perchellet, *op. cit.*, p. 132). C'est même dans une perspective à encore plus long terme, embrassant jusqu'à leur extinction, au XIX^e siècle, toute la carrière des tragédies créées après 1680, que la réussite de Voltaire reçoit tout son relief : « Sur les 4 211 876 spectateurs qui se sont déplacés pour assister à la représentation d'une des cinquante-sept pièces restées au théâtre, 1 753 462 (41,6 %) sont allés applaudir une de ses treize tragédies. [...] à lui seul, il occupe même la moitié des places réservées aux dix-huit tragédies vues par plus de 100 000 spectateurs :

Voltaire, *Zaïre* : 272 145

Voltaire, *Tanocrède* : 196 846

Voltaire, *Alzire* : 195 696

Voltaire, *Méropé* : 185 688

Voltaire, *Sémiramis* : 183 097

Voltaire, *Œdipe* : 159 196

Crébillon, *Rhadamiste* : 151 692

Voltaire, *Mahomet* : 141 041

La Motte, *Inès de Castro* : 136 675

Voltaire, *L'Orphelin de la Chine* : 133 777

Longepierre, *Médée* : 119 810

La Touche, *Iphigénie en Tauride* : 115 403

Campistron, *Andronic* : 105 575

Belloy, *Gaston et Bayard* : 105 294

La Fosse, *Manlius* : 105 139

Lemierre, *Hypermnestre* : 103 100

Voltaire, *Adélaïde du Guesclin* : 100 835

Crébillon, *Électre* : 100 831 »

(J.-P. Perchellet, *op. cit.*, p. 140).

On retiendra aussi de ces quelques chiffres et classements éloquentes que les grands succès voltairiens, en termes de créations, s'étendent de 1718 à 1760. Mais peut-on s'étonner de la longévité et de la fécondité de Voltaire ? Et douter de sa fureur théâtrale, de son amour inentamé de la scène, lui que, increvable vieillard édenté et emperruqué tué par son triomphe, on couronna dans sa loge, puis en buste sur le plateau de la Comédie-Française, quelques semaines avant sa mort, lors d'une représentation d'*Irène* véritablement historique (1778) ? Geste inouï et délire public où s'annonce le culte moderne de l'artiste. À travers *Irène*, piètre tragédie, l'on applaudissait évidemment l'auteur, le philosophe, le bienfaiteur de l'humanité, bref, le héros des Lumières auréolé de génie, enfin autorisé à revenir dans la capitale après vingt-cinq ans de caprice monarchique. Il faudra à peine un siècle pour enterrer non pas l'écrivain, mais le dramaturge, le successeur reconnu de Corneille et de Racine, aujourd'hui disparu avec armes et bagages. Au compte de tous les exploits petits et grands, comiques et frappants, qui font la légende voltairienne – la bastonnade et la Bastille, Mme du Châtelet, Frédéric II, Cirey, Ferney, Calas et tant d'autres –, il faut absolument ajouter l'énorme blague, l'incroyable farce de son destin théâtral, sans guère d'équivalent à ce niveau de talent et de renommée. Voltaire gambade et frétille dans nos mémoires comme s'il n'avait pas été frappé d'hémiplégie sur toute une moitié du corps, la plus précieuse à ses yeux. Mais qui, de nos jours, s'imagine Voltaire en grand poète inspiré, comme le virent ses contemporains ?

Voltaire exporté

Cette gloire prodigieuse si vite effacée s'explique-t-elle par l'égoïsme français au siècle des Lumières, sincèrement persuadé d'incarner, depuis Corneille, Molière et Racine, le bon goût universel en matière de théâtre ? On a vu plus haut, dans l'étonnant premier tableau des performances, que Shakespeare n'a pu pénétrer en France qu'à travers les adaptations implacablement classicisées, ou francisées, ou policées, d'un Ducis. Goldoni, installé jusqu'à sa mort à Paris, savait que ses pièces italiennes, dont il ne doutait pas de la qualité, n'avaient aucune chance de convenir aux goûts de son nouveau public. Il en ira tout à fait de même quand Benjamin Constant, fort bon connaisseur de la littérature allemande, se proposera, au début du XIX^e siècle, d'adapter pour la scène le *Wallenstein* de Schiller. À se contenter d'une telle hypothèse, on se tromperait pourtant lourdement. Voltaire fut lu, joué, traduit, adapté, discuté dans toute l'Europe, en Russie et jusqu'à Boston et New York. Il ne servirait à rien d'entrer ici dans des détails oiseux, pays par pays, et pièce par pièce. C'est l'affaire, au demeurant instructive, des études érudites. Il suffira d'évoquer l'exemple de l'Angleterre, nation que ses traditions littéraires, sa puissance, son rayonnement intellectuel, et son patriotisme chatouilleux devaient apparemment dérober à l'emprise de l'idéal tragique voltairien, si résolument français.

Brutus (1731), sujet romain d'ailleurs ramené du séjour anglais, où Voltaire découvrit Shakespeare *in vivo*, c'est-à-dire sur scène, est adapté à Londres dès 1731, mais représenté seulement en 1734, non sans débats. A.M. Rousseau (*L'Angleterre et Voltaire*, Voltaire Foundation, 1976, p. 385) note un paradoxe amusant, et de fait inhérent au commerce culturel international. Voltaire se veut animé par l'énergie anglaise, liée pour lui aux libertés publiques, en politisant sa tragédie, où s'affrontent, à coups de fort beaux vers, républicains et

monarchistes. Tandis que l'adaptateur londonien, s'adressant à des spectateurs peu privés de joutes politiques dans leur vie quotidienne, accentue le pathétique qu'ils recherchaient avant tout sur scène ! Et que Voltaire visera sciemment, de son côté, avec *Zaïre*. D'abord froidement reçue, une adaptation de *Zaïre* (1732) – *Zara* – obtient en 1736 un succès considérable, mais sans suite, avant que, quinze ans plus tard, le célèbre acteur Garrick ne relance la pièce en endossant le rôle, cher également à Voltaire, du vieux Lusignan. Pendant sa longue direction du théâtre de Drury Lane (29 ans), *Zara* vient ainsi, fait peu croyable et pourtant vrai, au troisième rang des pièces les plus jouées sur ce théâtre fameux, derrière *Hamlet* et *The Suspicious Husband* de Hoadly (23 saisons contre 29). Cet énorme succès, confirmé par la province et vingt éditions, conjugue deux facteurs qu'il serait imprudent d'oublier : 1. le talent de deux comédiens, Mlle Cibber (que la création du rôle de Zara rendit célèbre) et surtout Garrick ; 2. le travail d'adaptation, de Hill d'abord, de Garrick ensuite, en 1766, quand la Cibber se retira. Car Hill puis Garrick, n'étant pas tenus par l'idéal formel de la tragédie classique – alexandrin rimé, élégance, harmonie, décence, volume et hauteur du chant poétique –, ne se privent pas de faire jouer le ciseau (Garrick supprime 300 vers, découpe les tirades), de tirer l'incantation tragique, dont les draperies enveloppent les rapports dramatiques imaginés par Voltaire, vers la prose et ses brutalités, inconcevables sur la scène française. Même si Voltaire déclare se réjouir, en publiant *Zaïre*, que les Anglais se décident enfin à rejoindre le bon goût français, qui doit lui-même retrouver les chemins de l'énergie dramatique, il est certain qu'on ne saurait tout à fait confondre *Zaïre* et *Zara*. Les Anglais bousculent les plis du cérémonial à la française, sans lequel l'idéal de la tragédie classique se défait, pour aller dénuder plus résolument le pathétique des situations.

Alzire (1736), bien qu'adaptée aussi par Hill, ne connut qu'un accueil honorable, tandis qu'il revint

encore à Garrick d'assurer avec retard, à partir de 1765, le succès d'abord très compromis de *Mahomet* (24 saisons jusqu'en 1796, 13 éditions). *Méropé* (1743), quant à elle, ne mettait pas au départ tous les atouts dans son jeu en vue de séduire l'Angleterre, puisque Voltaire, en pleine guerre avec la perfide Albion et devenu poète officiel de la cour de France (*Poème sur Fontenoy*), déclarait dans la Préface les Anglais décidément ineptes en certaines branches de l'art, qu'il limitait cependant à la tragédie, à la musique, à la peinture ! La pièce, adaptée en 1745, fit pourtant une fort belle carrière, au point, selon A.M. Rousseau, d'influencer d'autres drames autochtones : « *Méropé*, directement ou indirectement, appartient au répertoire classique anglais pendant près d'un siècle » (*op. cit.*, p. 414). Si l'on songe que, malgré des campagnes antishakespeariniennes de plus en plus violentes au fil de l'âge, au nom de Racine et de la raison en art, réfugiée à Ferney, les adaptations de *L'Orphelin de la Chine*, de *Nanine* (pièce la plus longtemps jouée au XIX^e siècle chez nos voisins, dernière édition en 1864) et de *L'Écossaise* ont également rencontré un bon accueil, on est amené à cette conclusion aussi déconcertante qu'imparable : « Nul dramaturge français n'aura eu outre-Manche un succès comparable » ! (*ibid.*, p. 437). Il n'est évidemment pas question de transposer tel quel l'état de chose anglais en Allemagne ou en Italie. Mais il suffit pour mesurer l'ampleur du succès, et son aire temporelle : le XVIII^e siècle et le début du XIX^e.

Il faut maintenant rentrer en France. Qu'est-il donc arrivé à Voltaire ? Comment et pourquoi a-t-il si dramatiquement disparu ? Comment, après un tel triomphe, comprendre un tel naufrage ?

La chute de la maison Voltaire

On fera appel à un tableau, qu'autorisent les statistiques de la Comédie-Française et l'extrême rareté des représentations de Voltaire hors de son théâtre attitré.

Que constate-t-on ?

1. La spécialisation de Voltaire dans le grand genre tragique, malgré les beaux succès de *L'Enfant prodigue* (317), *Nanine* (291), *L'Écossaise* (134). Il est clair – ses lettres le confirment amplement – que pour lui la tragédie l'emporte de beaucoup en grandeur esthétique et en ivresse créatrice sur la comédie. Or l'Histoire, qui aime jouer dans le dos des hommes, a voulu n'élire, du XVIII^e siècle, que des pièces gaies.

2. Pendant un siècle, de 1731 à 1830, le Théâtre-Français fait jouer au moins dix de ses pièces sur dix ans (par décennie entre 1751 et 1800, respectivement 17, 23, 16, 17, 16 ; entre 1801 et 1850, 13, 12, 10, 9, 7).

3. En nombre de représentations, il dépasse Corneille dès la décennie 1730 (177 contre 165, avec 10 pièces) et l'emporte sur Corneille et Racine entre 1741 et 1800. Les contemporains n'étaient pas victimes d'un mirage, mais d'un incontestable triomphe public, qui se prolonge en fait jusqu'en 1830 (314 représentations entre 1821 et 1830, contre 147 pour Corneille, 306 pour Racine).

4. Le décrochage du théâtre voltairien s'opère à partir de 1831, soit très exactement cent ans après sa prise de pouvoir (314 représentations pour 10 pièces entre 1821-1830, 93 et 111 les deux décennies suivantes). Après 1850, la chute se fait brutale et apparemment fatale : 11 et 14 représentations entre 1851 et 1870, pour 4 puis 2 pièces.

5. Seule *Zaïre* traverse tout le XIX^e, avant de s'effondrer dans son ultime reprise, en 1936, deux siècles après sa création.

<i>Tancrède</i> (1760-1855)			13	99	74	106	68	24										384
<i>L'Écuyer du sage</i> (1762)				8														8
<i>Olympie</i> (1764-1787)				10	6													16
<i>Le Triumvirat</i> (1764)				1														1
<i>Les Scythes</i> (1767-1770)				9														9
<i>Sophonisbe</i> (1774)				4														4
<i>Irène</i> (1778)				7														7
<i>Agathocle</i> (1779)				4														4
<i>Le Droit du seigneur</i> (1779)				6														6
Total	50	251	734	976	688	663	407	122	46	28	6	1	18					3 990
Corneille*	324	402	370	307	198	617	368	354	286	267	381	542						6 661
Racine*	423	665	434	351	339	976	548	494	524	351	479	545						8 388

* Chiffres jusqu'au 31 décembre 1964.

D'après S. Chevalley, *Voltaire en 1755*, Comédie-Française, 1965 (tableau modifié).

6. Voltaire n'aura donc joué dans la cour des grands classiques que jusqu'en 1850, avant de se faire brutalement expulser.

7. Il paraît dès lors plausible de rapporter le succès de Voltaire à celui du genre tragique français, actif sur plus de deux siècles. Le théâtre voltairien survit tant que ce genre vit d'une autre vie que la commémoration culturelle et les batailles d'interprétation ou de prestige, liées à l'invention, en fin de XIX^e siècle, du metteur en scène.

8. Sa mission historique fut donc d'alimenter, en la modernisant, en l'actualisant, en la dramatisant, un tenace et très fort besoin public de tragédie, qui se satisfait depuis bien longtemps, en France, des seules reprises de Corneille et de Racine.

Tels sont les faits, assez aisés à établir dans leur nudité brutale et leur courbe impeccable. Reste à comprendre les raisons, ce qui est un peu plus difficile. L'étonnant destin du théâtre voltairien m'incite à une démarche qui n'aurait guère de sens, sinon érudit, pour Corneille, Racine, Marivaux ou Shakespeare. Il ne paraît pas tout à fait oiseux, pour une fois, d'interroger l'histoire de la critique, à travers deux moments caractéristiques. Comment a-t-on abordé le touffu, l'inégal répertoire voltairien à la fin des XVIII^e et XIX^e siècles – du triomphe à la catastrophe, de la vie à l'oubli ?

Un adorateur de Zaire sous la Révolution française

Il faut d'abord se tourner vers le *Cours de littérature* de La Harpe (1799). Parce qu'il fut beaucoup lu et réédité au XIX^e, et surtout parce que La Harpe, critique littéraire, spectateur assidu et auteur dramatique, envisage Voltaire selon des catégories entre eux communes – celles qui, fort différentes des nôtres, orientent sur environ deux siècles, du théâtre aux salons et aux journaux, le public éclairé, les connais-

seurs, les hommes de goût, et donc les dramaturges. Et par conséquent aussi, à travers la masse des spectacles et la production ininterrompue de tragédies, tout le public, si composite fût-il. Force est d'admettre, sauf à ne plus rien comprendre, que les salles ont partagé, intuitivement mais fortement, les valeurs esthétiques, les normes de goût, les attentes à l'œuvre dans le genre tragique français, où Voltaire a voulu pour l'essentiel s'illustrer.

En quinze sections, *La Harpe* passe en revue, une à une, dans l'ordre chronologique, les pièces de celui que, fort logiquement eu égard aux faits, il considère comme le successeur évident de Corneille et de Racine (« Si parmi nos trois tragiques français de premier ordre, Corneille, Racine et Voltaire, la prééminence est susceptible de contestation, suivant les différents rapports sous lesquels on les envisage, au moins la supériorité de ce dernier sur tous ses contemporains n'est pas contestable », t. VIII, p. 201, éd. 1813). On ne retiendra ici que l'analyse de *Zaïre*, qui nous fera entrer dans l'atelier de l'esprit classique, ou néo-classique.

La Harpe note qu'entre *Œdipe* (1718) et *Zaïre* (1732) Voltaire « avait échoué successivement dans *Artémire*, dans *Mariamne*, dans *Ériphile* », pour n'obtenir qu'un succès d'estime avec *Brutus* (1730), énergique sujet romain sous influence anglaise, dont il n'avait pas su tirer toutes les beautés, faute d'en maîtriser la construction (l'amour n'y a pas la force de balancer, aux yeux du spectateur, l'éclat viril de la politique). Mais avec *Zaïre* – les réactions « dans toutes les classes de spectateurs » en font foi « depuis plus de cinquante ans » –, Voltaire a écrit sinon la plus belle tragédie française (question indécidable), en tout cas « la plus touchante ». « À quoi tient ce prodigieux intérêt ? » (par *intérêt*, *intéressant*, termes essentiels et récurrents dans les jugements esthétiques du XVIII^e, il faut entendre la capacité non pas seulement d'éveiller la curiosité, mais d'émouvoir, de remuer les passions, d'attacher par le cœur aux personnes et personnages,

aux situations). Il tient au fait, confirmé par toute expérience théâtrale, que l'amour bien traité est le ressort dramatique de loin le plus puissant, le plus à même de susciter, comme le voulait Aristote, la pitié. Corneille y avait réussi dans *Le Cid*, Racine s'en était fait une spécialité quasi exclusive et comme inaccessible, avec Hermione, Roxane, et surtout Phèdre.

Mais une telle analyse des passions – cœur de l'approche classique – demeure trop générale, sans prise directe sur les œuvres. « Il y a des degrés dans la pitié comme il y en a dans le malheur. » Le destin de Rodrigue et Chimène reste ouvert, et d'ailleurs nimbé de gloire ; nous plaignons Phèdre, Bérénice, Hermione, Roxane, sans pouvoir souhaiter de toute notre âme le succès de leur passion. La force exceptionnelle, unique, du sujet de *Zaïre*, c'est que l'amour, porté à son comble entre deux êtres pleins de charme et dignes l'un de l'autre, mis au diapason des grands accents raciniens qu'on croyait à jamais perdus, n'y succombe pas à des contraintes extérieures, mais aux blessures irrémédiables qu'il s'inflige à lui-même, alors que le spectateur rêve passionnément, dès le premier acte, à son bonheur. Il y rêve d'autant plus que la générosité d'Orosmane à l'égard des chrétiens et de Zaïre, loin de paraître invraisemblable et purement romanesque, se réclame évidemment du sultan Saladin, « comparable pour la grandeur d'âme et la supériorité des lumières à tout ce que l'Antiquité a eu de plus fameux ». Mais cet amour et cette grandeur sont aussi traversés, d'entrée de jeu, par une jalousie qui va servir de ressort à l'action, en se nourrissant des libertés que le jeune sultan accorde aux efforts de Zaïre en faveur des chrétiens vaincus.

Cette générosité, chargée d'attacher le spectateur au personnage d'Orosmane, et aussi, au plan de l'action, de conduire au drame par le malentendu, ne se retourne-t-elle pas contre la pièce, en sapant la vraisemblance des mœurs – autre critère du jugement classique sur la tragédie (du moins dans la critique experte), et qui a traversé imperturbablement les

siècles jusqu'à nous, jusque dans les *Œuvres complètes* de Voltaire en cours d'édition à Oxford ? Il vaut la peine d'examiner ce que répond La Harpe, sévère défenseur de l'esthétique traditionnelle. Il est de fait, argumente-t-il, que tel trait (par exemple l'entrevue accordée entre Zaïre et Nérestan, pour ne rien dire du rejet par un sultan de l'institution du sérail) est contraire aux mœurs « orientales ». Ce n'en est pas pour autant incohérent, et donc *réellement* invraisemblable, au regard du caractère d'Orosmane tel qu'il a été d'emblée fortement posé par le dramaturge. Pour crier à une invraisemblance désastreuse, à même d'affaiblir la pièce en révélant ses ficelles et facilités, il faudrait qu'on refuse de croire, *au théâtre*, qu'une violente et juvénile passion puisse, chez un souverain tout-puissant, « faire violer des usages reçus ». Or l'Histoire prouve le contraire, puisque Soliman II, par exemple, contre une loi ottomane bien plus formelle et sacrée, épousa par amour une esclave en légitime mariage. Et La Harpe d'ajouter une remarque digne d'être méditée, qu'on retrouverait également chez un Diderot en proie aux mêmes objections agaçantes, parce qu'elle émane d'hommes du métier confrontés aux rigoureuses et de fait irréalisables contraintes d'un idéal classique pris trop au sérieux. « S'il fallait admettre ce principe outré et par conséquent faux [que toute dérogation, chez un personnage tel qu'Orosmane, au langage et aux principes d'un despote oriental, verse irrémédiablement l'action dans l'invraisemblance], combien resterait-il de tragédies qu'il ne renversât pas dans leurs fondements ? Non, il n'y a d'invraisemblable que ce que la raison ne saurait croire. » Or Voltaire nous conduit à croire, par la construction de sa pièce et de son héros, par une plausibilité générale des passions humaines et de la souveraineté politique, autrement dit par une logique à la fois esthétique et anthropologique à laquelle le spectateur consent et participe, à une exception dont l'Histoire donne, en Orient même, un exemple fameux, et par là

suffisant. À trop faire l'ange, la critique risque la bêtise.

Dans le fil de cette chaleureuse défense et illustration, *La Harpe* soulève un problème que le parallèle entre *Zaïre* et *Othello* rendra obligé, virulent et parfois patriotique. Il s'agit de la jalousie d'Orosmane, qu'on s'imaginera souvent démarquée, directement mais en silence, de Shakespeare. Pour *La Harpe*, qui ne propose aucune comparaison avec la pièce anglaise, ni même aucune allusion, la jalousie n'est nullement, à la différence d'*Othello*, la passion constitutive d'Orosmane, sa « blessure habituelle ». Il y voit non pas une faiblesse de Voltaire, une légèreté étourdie, mais une invention originale et sans doute concertée, du plus heureux effet. « Orosmane n'est point d'un naturel ombrageux et jaloux », bien qu'Oriental. Et c'est précisément pourquoi, quand il est confronté à des preuves qu'il croit à bon droit irréfutables (la lettre, le rendez-vous secret, l'appel de *Zaïre* à *Nérestan* dans la nuit), sa douleur et notre pitié sont à la mesure des gages de bonne foi et d'amour qu'il a prodigués. Le pathétique, dans cette perspective, serait donc à l'exacte mesure d'un traitement de la jalousie tout à fait inhabituel, et en tout cas très éloigné du personnage shakespearien. L'effet de la pièce reposerait non pas sur le développement implacable d'une passion jalouse innée en lutte avec l'amour, mais sur le renversement du bonheur, espéré sans aucune réserve par les spectateurs, en malheur immérité pour les héros, en souffrance inédite, car intensément pure et cruelle, pour le public.

Pour la première fois de sa carrière, Voltaire aurait donc réussi à harmoniser efficacement le sujet, les caractères, les passions, les enjeux, l'action et sa distribution équilibrée sur les cinq actes. Les divers ressorts, l'amour, le heurt des religions, la politique au temps des croisades, la famille, la patrie, se combinent et se renforcent enfin dans un dessein unifié, qui dresse contre un bonheur amoureux à portée de main les sentiments en soi les plus nobles, les seuls capables

de balancer un unisson passionnel rendu de manière aussi inhabituellement vibrante. Plus Voltaire est décidé, dans *Zaïre*, à jouer à fond la carte de l'amour pour enivrer le spectateur, et plus s'impose la nécessité qu'on dirait aujourd'hui structurale d'imaginer des forces, des « contre-poids » à la mesure du chant amoureux et de ses souffrances. C'est la fonction du cadre historique, des enjeux politiques et religieux, de la voix du sang avec ses reconnaissances, de la solennité attachée au serment et à l'âge, etc. La qualité de *Zaïre* tient par conséquent, selon La Harpe, à la cohérence de sa construction, et à l'intensité à ses yeux sans égale du pathétique (« l'intérêt »), soutenu par la poésie du vers. Diderot, quant à lui, appelle « chaleur » la marque propre du talent dramatique voltairien.

La Harpe remarque cependant que c'est devenu « une injustice assez commune de regarder le rôle de Zaïre comme fort peu de chose en comparaison de celui d'Orosmane. Les actrices ne le jouent qu'à regret ». Il en accuse la décadence de la déclamation, qui veut tirer le vers vers la prose, l'oubli de la différence des sexes, des rangs et des convenances au profit de la « familiarité triviale » et des gestuelles violentes, l'absence d'une grande actrice. Aussi nostalgiques et antirévolutionnaires soient-ils, ces propos d'un homme des Lumières égaré en Révolution méritent mieux qu'un sourire hautain. Car ils désignent un nœud toujours serré de notre difficile rapport aux tragédies classiques, sur scène comme dans la critique, et la tentation fatalement spontanée, irrésistiblement récurrente, des interprètes qu'on dira, au choix, les plus agités ou les plus énergiques. Voltaire n'est-il pas lui-même, avec *Zaïre*, le brillant initiateur de la dramatisation et de la pathétisation tragiques ? D'où l'idée, bien installée dès le XIX^e, qu'il fait signe vers le drame romantique, voire le mélodrame.

Centenaire glorieux, théâtre défait

Si je m'adresse maintenant à É. Deschanel et son cours de 1884-1885 au Collège de France, publié en 1886 dans sa série sur « Le romantisme des classiques » (*Le Théâtre de Voltaire*, 442 p.), c'est parce que, peu après la solennelle consécration républicaine de Voltaire en 1878, à laquelle il participa aux côtés de Hugo, il enregistre sans état d'âme le rejet du dramaturge au profit du philosophe et du prosateur. En soi, les pièces voltairiennes l'indiffèrent, et il s'avoue incapable d'en inspirer le goût (p. 40). Ce qui le captive, en revanche, c'est leur inscription historique – l'histoire colorée des œuvres, l'histoire inoubliable de Voltaire, l'histoire plus large encore de la tension permanente entre romantisme et classicisme, si vive selon lui dans l'esthétique voltairienne. Par rapport à La Harpe, et en raison directe de la quasi-disparition de Voltaire sur scène, l'intérêt s'est donc entièrement déplacé. Le théâtre voltairien est devenu ce qu'il est encore, un pur objet d'étude, le chaînon déserté, mais amusant et pittoresque à survoler, entre tragédie des grands classiques et drame moderne. Car il y a deux hommes en Voltaire : le poète monarchiste et classique, bon élève des jésuites, admirateur éperdu de Racine, et le « novateur, révolutionnaire en littérature comme en politique », bon élève des Anglais (p. 41). Le premier s'affiche à visage découvert dans les tragédies, tandis que le second avance des idées de réforme plus hardies (plus « romantiques ») dans des drames et comédies à pseudonymes. Avec cette distinction, estime Deschanel, et en tenant compte de l'évolution de Voltaire et de ses oscillations autour du juste milieu auquel il tend par nature, on peut espérer surmonter la disparité de ses textes théoriques sur le théâtre, qui déconcertait déjà L.S. Mercier en 1773 (*Du théâtre*). De sorte que Deschanel consacre un chapitre aux préfaces de *L'Enfant prodigue*, de *Nanine*, de *L'Écossaise*, de *Socrate* et des *Guèbres*, pour en comparer les propositions à celles de Hugo dans la Préface de *Crom-*

well, dont la dette à l'égard du XVIII^e siècle français et allemand ne lui échappe pas (« La théorie romantique dans les préfaces de Voltaire », p. 311-327). Bien entendu, le rapport de Voltaire à Shakespeare ne peut manquer, dans cette perspective critique imposée par l'Histoire, de devenir un critère décisif des efforts voltairiens et de leur timidité. En somme, Voltaire dramaturge est venu ou trop tôt ou trop tard.

L'analyse de *Mahomet* donne idée du discrédit de Voltaire. Le « héros n'est guère plus vrai humainement qu'historiquement », puisque le dramaturge, en homme des Lumières, s'imagine qu'un prophète ouvertement et maladroitement imposteur soit en mesure d'entraîner les peuples et de les convertir. Ce n'est pas la fourberie, mais la foi, qui crée et enfante. Et « quel imbroglio romanesque ! Plus artificiel encore que celui de *Zaïre* » : un frère et une sœur qui s'aiment faute de se connaître, un Mahomet qui se prend pour Arnolphe, qui détient en secret les enfants de son ennemi pour pousser au parricide tout en jouant lui-même du poison... Quant au style, si longtemps admiré, il n'est que ridicule à force d'emphase et de périphrases ampoulées, de sentences distillées, de pastiches. La forme jure avec le sujet, comme la *Correspondance littéraire* de Grimm, malgré son admiration pour « le plus bel ouvrage du Théâtre-Français », l'a bien senti, en rêvant avec Diderot « que l'âpreté de la langue réponde à l'âpreté des mœurs » arabes ; qu'un « je ne sais quoi de sauvage, d'agreste et d'inculte » vienne, sans barbariser la langue, défier « notre petit goût léché, peigné, frisé » (1770, cité par Deschanel). En fait, au théâtre, Voltaire est mort de n'avoir pas su s'inventer un style.

Le verdict brutal et presque désinvolte d'un Deschanel l'a donc emporté, le XX^e siècle en fait foi, sur les jugements beaucoup plus favorables de Goethe, Rousseau, Chateaubriand, Byron... Sauf rares, très rares exceptions, seuls la curiosité ou le devoir universitaires s'intéressent à la dramaturgie voltairienne, inconnue depuis longtemps même des agrégations de lettres,

faute d'éditions. Il est évidemment exclu de s'aventurer ici dans un panorama critique aussi déplacé qu'impossible. On y verrait d'ailleurs, souvent, la persistance de très vieux débats (*Zaïre*, par exemple, est-elle une pièce antichrétienne, et par conséquent philosophique, militante ? Que doit-elle exactement à *Othello* ? N'y a-t-il pas un hiatus fâcheux entre la sentimentalisation d'Orosmane et le souhait d'offrir un tableau historique ? Faire reposer un dénouement mortel sur un malentendu, un quiproquo, ne compromet-il pas l'essence du tragique au profit de l'esprit du drame ? Dans son désir d'action, Voltaire n'engage-t-il pas la tragédie, sous couleur de la sauver, sur des voies mélodramatiques – reconnaissances, coups de théâtre, effets spectaculaires – dont il se refuse par ailleurs les moyens, dont par exemple la prose ?).

Ce qui pousse à se poser une question en quelque sorte préalable, mais hélas suspendue : l'interprétation littéraire d'œuvres théâtrales n'exige-t-elle pas, pour se renouveler, se nourrir, l'intercession de la scène, la succession et la différence des spectacles, qui ont charge de se confronter concrètement aux difficultés esthétiques ? Rappelons que *La Dispute* de Marivaux ne doit son éclat qu'aux mises en scène de P. Chéreau. Pour juger du théâtre de Voltaire, il faudrait le jouer. Commençons par le lire.

DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE L'ART TRAGIQUE

La tragédie : réformer pour conserver

Si l'on veut bien s'en tenir à l'essentiel, sans se préoccuper (ce qui n'est pas facile avec Voltaire) des anecdotes, des dates et des incessantes inflexions circonstanciées, il est sans doute possible de résumer ses grandes idées sur la tragédie. Si l'on appelle tragédie classique, en France, l'art de présenter à des spectateurs, en un tout aussi unifié que possible, une

combinaison chaque fois spécifique, en cinq actes et en alexandrins, d'actions, de passions, d'histoire et de politique, de malheurs et de poésie, on constate que Voltaire a réfléchi sur tous ces points.

1. L'art tragique est la forme d'art suprême, la plus difficile et la plus exaltante. La plus difficile, parce que portée en France à son comble de maîtrise et de virtuosité en raison des chefs-d'œuvre du XVII^e, qui interdisent tout relâchement dans l'application des règles génériques fondamentales et des exigences esthétiques ; en raison aussi de la versification française, bien moins favorable aux poètes que l'italienne ou l'anglaise. Mais la plus enivrante, et la plus incertaine, parce qu'elle confronte l'auteur à des spectateurs violemment émotifs, parce que l'effet de son texte dépend des réactions largement imprévues du public, du jeu et du zèle des acteurs, des conditions matérielles de la représentation (jusqu'en 1759, la scène de la Comédie-Française est envahie par des spectateurs huppés et indisciplinés, qui compromettent la crédibilité et le déploiement du spectacle tel que le rêve Voltaire). D'où une méthode originale de travail, qui consiste à écrire très vite le premier jet, sous le coup de l'inspiration, à le tester et le retravailler auprès d'amis experts, de comédiens et surtout des premières réactions du public. On s'est parfois étonné de la docilité de Voltaire aux avis extérieurs. C'est que l'art du théâtre est, pour lui, interactif et dépendant des goûts du public, qu'il est impossible de heurter de front. C'est aussi que la combinaison efficace des divers ingrédients tragiques ne va pas de soi. Le théâtre de Voltaire est un art expérimental, fait d'inspiration, de règles et de tâtonnements, d'essais et expériences, qu'on peut suivre à travers sa correspondance.

2. Il ne peut être question de renoncer, par lâche facilité, à l'emploi du vers, qui va de pair avec la noblesse de l'expression, en un mot avec la poésie, sans laquelle la tragédie se dégraderait en pur spectacle, en trivialité populaire assoiffée d'horreurs et d'effets visuels (comme à Londres, où l'on se délecte

selon lui de sang et de chevaux montés sur scène !). La tragédie est et doit demeurer, sauf à se corrompre et se dénaturer aux dépens des progrès de l'esprit humain, un poème, un chant, porté, transcendé par la déclamation propre et soutenue de l'acteur tragique conscient de son art. Tirades et récits, figures poétiques, élévation du vocabulaire, hauteur et intensité des sentiments, des idées, dignité des enjeux, grandeur des personnages appartiennent à l'essence du genre tragique, à la beauté sublime qu'il vise et qu'on attend. Que devrait attendre un public digne de la tragédie.

3. Il n'en découle nullement que le ton tragique doive demeurer uniforme tout au long des cinq actes ! Voltaire sait bien, comme tout dramaturge classique, que la tragédie peut parfois recouper le ton de la haute comédie, qu'elle doit jouer sur toute la gamme, étendue mais circonscrite, dont elle dispose (de la perception de ces registres dépend aussi le plaisir du spectateur, si l'acteur sait les rendre. Voltaire n'hésitait pas à conseiller les comédiens, et s'estimait un excellent acteur). Mais c'est à ses yeux retomber, contre tout le mouvement de la civilisation, dans les errements monstrueux des Anglais ou des Espagnols que d'admettre, comme Shakespeare, le mélange violent du tragique et du bouffon, du haut et du bas (également refusé par Diderot dans la théorie du drame bourgeois, au nom de l'unité de ton propre et nécessaire à chaque pièce). Au demeurant, Voltaire aurait-il par impossible admis le brassage baroque qu'il n'aurait eu strictement aucun moyen ni espoir de l'imposer en France. Une chose était l'opéra, royaume du merveilleux, pour lequel il a aussi écrit, autre chose la tragédie.

4. Que la tragédie soit un poème, que le poète l'emporte sur le décorateur, et l'oreille sur la vue ; que l'unité d'action, de lieu et de temps (une seule règle indécomposable selon Voltaire) soit un impératif indiscutable, lié à l'essence même du plaisir théâtral cultivé par le goût, tout cela ne signifie pas qu'il n'y ait

rien à réformer, ni rien à inventer. Bien au contraire. C'est précisément parce que la tragédie lui apparaît comme un genre éternel, consubstantiel au théâtre et à la poésie, tout juste remis depuis Corneille et Racine sur son droit chemin, que là où nous voyons en toute bonne foi, sur deux siècles, étroite uniformité, insipide mimétisme, Voltaire et ses contemporains espéraient d'infinies surprises et récompenses. Comme nous au cinéma dans le genre policier, malgré sa criante et congénitale invraisemblance, qui ne gêne personne...

Agiter les passions

5. Aux yeux de Voltaire (peu important ici les étapes, les raisons et les occasions de cette prise de conscience), la tragédie française – ce modèle dont devrait s'inspirer l'étranger – souffre d'abord d'un double défaut : une carence d'action et une hypertrophie de galanterie doucereuse. Ces deux faiblesses se soutiennent, sans nullement remettre en cause l'essence de l'idéal classique.

Commençons par ce dernier point, qui touche au socle de l'art dramatique, les passions. Sous la pression des actrices et des spectatrices, et sans doute aussi dans le sillage du triomphe de Racine sur Corneille, l'amour, pratiquement absent de la tragédie grecque, aurait d'après lui envahi le théâtre français sous sa forme la plus fade, la moins adaptée aux violences et exigences tragiques. C'est pourquoi Voltaire n'oubliera jamais le choc, en 1716, de la première représentation publique d'*Athalie*, tragédie à grand spectacle et sans amour. Avant la découverte orale, en plein théâtre londonien, de Shakespeare et des Anglais, il y a eu *Athalie* et son temple, ses lévites, son terrible grand prêtre, sa reine hantée de songes. En choisissant Œdipe pour ses débuts, il se réclame aussi de la Grèce et des grands sujets sans passion amoureuse, même s'il se sent tenu d'imaginer que l'autre héros de sa pièce, Philoctète, destiné à occuper les

trois premiers actes que l'œuvre de Sophocle ne permettait pas de remplir, a eu autrefois aimé Jocaste. Un tel fantôme d'amour n'est évidemment pas un ressort de la pièce, mais cette quasi-dissolution, sauf cas vraiment exceptionnels (*Mérope*, 1743), n'ouvre en réalité guère de perspective au XVIII^e. La tragédie française, en tant que genre, implique la passion amoureuse dans sa définition pratique, sinon théorique. Le tout est de savoir ce qu'on en fait, et le fait est que jusqu'à *Zaïre*, cette passion l'embarrasse, comme il le dit lui-même mieux que personne en 1732 : « *Zayre* est la première pièce de théâtre, dans laquelle j'aie osé m'abandonner à toute la sensibilité de mon cœur. C'est la seule tragédie tendre que j'aie faite. Je croyais même dans l'âge des passions les plus vives, que l'amour n'était point fait pour le théâtre tragique. Je ne regardais cette faiblesse que comme le défaut charmant qui avilissait l'art de Sophocle. 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. Il faut de la tendresse et du sentiment » (*Lettre à M. de La Roque*).

Mais bien entendu, l'amour dans *Zaïre*, aussi tendre fût-il pour séduire enfin les femmes, qui ne furent pas seules à pleurer, n'obtint son effet détonant, enivrant, que par son rapport inédit à l'histoire nationale et à la différence religieuse, c'est-à-dire par l'invention d'un sujet personnel. La première véritable invention tragique de Voltaire, après quinze ans de carrière. S'il est donc juste de poser en règle générale que Voltaire vise en principe, comme il l'a dit, à faire de l'amour un ressort digne de la tension tragique, une passion violente et terrible, au diapason de la haine, de l'ambition, du fanatisme, etc., on voit aussitôt que chaque pièce se doit de le combiner et de le colorer à sa façon, comme partie ajustée d'une machine où toutes les passions doivent jouer entre elles comme les volumes,

les plans et les couleurs d'un tableau. C'est pourquoi le mot amour est trompeur : il y a de multiples formes de l'amour, qui font en fait autant de passions différentes. *Zaïre* peint l'amour tendre opposé à d'autres pulsions, *Mahomet* une tout autre combinaison. Entrer dans l'art tragique classique, dont se réclame Voltaire, c'est pénétrer dans l'univers des passions, et dans l'art de leur composition contrastée à l'intérieur d'une création singulière unifiée, composition chaque fois différente mais toujours soigneusement réfléchie comme le point nodal d'une tragédie.

Le fait est que dans *Mahomet*, loin d'exclure l'amour au profit de la soif de pouvoir et du fanatisme comme on pourrait aujourd'hui l'imaginer, il lui accorde place dans les passions du terrible prophète. Peut-être sur le modèle du *Tartuffe* (Mahomet serait selon lui un « Tartuffe en armes ») ; plus sûrement sans doute, parce que, quelle que soit la réalité de ses désirs à propos de drames sans amour, il ne peut en fait guère concevoir de tragédie purement politique et historique. Comme il l'a dit dès 1718 (*Lettres sur Œdipe*), « il faut toujours donner des passions aux principaux personnages », c'est-à-dire renforcer leurs liens, dynamiser leurs rapports, dramatiser leurs conflits (intimes et relationnels). Outre qu'il plaît au public, qu'il fait jouer les actrices, qu'il produit du discours (il faut remplir cinq actes !), l'amour touche à la structuration dramatique, à sa dynamique. La question réelle n'est pas : Mahomet, en tragédie, doit-il aimer ? Elle est de savoir comment. Comment cet amour en quelque sorte obligé, et quasiment naturel sur la scène tragique, peut-il contribuer à la construction de la pièce et de ses péripéties, à la stature voulue terrible et grandiose du personnage ? On pourrait aussi avancer, dans une perspective à la fois biographique et esthétique, que Voltaire, travaillant depuis 1736 avec un soin et un calme inhabituels au sujet sans amour de *Mérope* (1743), n'avait aucune raison de risquer le même exploit dans *Mahomet* (1741). Travaillant vite et beaucoup pour une seule troupe et

un public en définitive assez restreint, Voltaire, par goût et par calcul, cultive la diversité. Enfin, la tragédie sans amour, approchée avec *Œdipe*, réussie beaucoup plus tard avec *Méropé*, semble bien liée dans son esprit aux modèles et sujets antiques, à l'idéal d'austère simplicité du théâtre grec que Voltaire aimait à évoquer, à défaut de savoir le lire dans sa langue. Fondée sur les affres de l'amour maternel (« Une mère va venger la mort de son fils sur son propre fils même, et le reconnaît dans l'instant qu'elle va le tuer », Voltaire), *Méropé* obtint certes un immense succès (1743-1869). Mais pouvait-on le renouveler ? Sans viser une rigueur aussi pure, on n'en est pas loin dans *Sémiramis* (1748-1834), où une reine de Babylone, meurtrière de son époux tandis que son complice avait tenté d'assassiner le jeune héritier, risque de se marier avec ce fils disparu, devenu héros victorieux, et qui tue sa mère en croyant, dans l'obscurité spectrale du mausolée paternel, frapper le traître infâme. Quelles que soient les différences esthétiques évidentes entre *Méropé* et les effets spectaculairement appuyés de *Sémiramis* (spectre, tonnerre, mausolée, prêtres et oracles), il est certain que l'amour n'y peut tenir qu'une place secondaire (le jeune prince aime une aimable princesse convoitée par le traître, avide de monter sur le trône).

Rien ne serait plus faux que de prendre certaines déclarations de Voltaire au pied de la lettre, en s'imaginant qu'il a sérieusement rêvé d'écrire à la chaîne des tragédies sans passion amoureuse. Ce qu'il cherche avant tout, c'est la théâtralisation tragique de l'amour, pour lui rendre sa force poétique et dramatique, sa puissance émotionnelle, perdue selon lui dans la convention galante et fade de la tradition française. Son dernier grand succès, *Tanocrède* (1760-1855), qui fit pleurer jusqu'à d'Alembert, tente précisément de renouer avec la veine de *Zaïre*. Dans la Sicile du XI^e siècle déchirée par les luttes religieuses et politiques, l'amour passionné de Tanocrède, chevalier normand, et d'Aménaïde, se brise sur un malentendu

héroïquement désespéré, ou fiévreusement romanesque. Se croyant trompé, Tancrède va chercher la mort contre les sarrasins, non sans apprendre, mais trop tard, l'innocence de sa bien-aimée, tandis que celle-ci expire sur son corps, faute d'avoir supporté de se justifier d'un soupçon injurieux. Il n'est sans doute pas inutile de rappeler l'admiration fervente de Voltaire pour l'Arioste et le Tasse, dont on retrouve une trace plus effacée dans certains de ses contes. Comme *Tancrède*, derrière *Zaïre*, devance toutes ses autres tragédies, c'est bien à la passion amoureuse partagée, exaltée et malheureuse, victime à chaque fois d'apparences trompeuses et de ses propres tourments, que Voltaire doit ses deux plus grands succès. Curieusement situés en ce Moyen Âge peu cher aux Lumières, mais propice aux douleurs imaginaires, aux rêveries déchirantes, moins à l'aise dans le cadre antique. C'est que la Grèce, patrie de la tragédie, tourne vers les machinations de la fatalité, et Rome évidemment vers les passions politiques (*Brutus*, *La Mort de César*, etc.). Ni la Grèce ni Rome ne peuvent accueillir l'imaginaire chevaleresque, pas plus d'ailleurs que le fanatisme religieux, enfant des monothéismes (*Zaïre*, *Alzire*, *Mahomet*).

La tragédie en quête d'énergie

6. De même qu'il faut donner à l'amour toute sa violence dévastatrice pour l'ajuster enfin au climat tragique, il faut que la tragédie retrouve de l'énergie, cesse de ressembler à des « conversations » sous un lustre, dans un lieu fade, vague, indéfini, où tout un chacun discourt tour à tour à deux pas de spectateurs agités complaisamment installés sur la scène. Mais comment régénérer l'action ? La solution serait-elle dans le passage de l'unité classique, « ignorée des plus grands génies, tels que Don Lopez de Vega et Shakespeare », à la multiplicité des temps, des lieux, des actions ? Dans une nouvelle préface à *Œdipe*

(1730), Voltaire, revenu d'Angleterre, s'en prend vivement à ces propositions de La Motte. C'est la raison, la nature du théâtre et de notre esprit, pas la convention, c'est l'exemple des chefs-d'œuvre et pas des poétiques pédantes, qui font de l'unité la règle d'or intangible de l'art dramatique. Un temps, un lieu, une action. Qu'on tolère, qu'on aime même des « extravagances » à l'Opéra, soit, « on est au pays des fées » ; mais la tragédie a d'autres exigences, quelles qu'en soient les indéniables difficultés, notamment dans la versification française, et la tendance lourde vers l'alanguissement.

Mais, ne cessera-t-il de dire, il ne faut pas confondre l'unité fondamentale avec des conventions abusives, des purismes irréfléchis et butés, tels que le remplacement systématique des actions par des récits, le transport forcé des sujets dans l'Antiquité, le refus pudibond de toute nouveauté (pourquoi a-t-on en France le droit de se tuer sur scène, mais pas de tuer ? Pourquoi est-il interdit de faire parler ensemble plus de trois interlocuteurs ? De changer de salle dans un palais ?). Il y a, dans le théâtre anglais, des scènes d'une énergie admirable qui, adoucies par le vers et le tact français, « pourraient nous faire une sorte de plaisir dont nous ne nous doutons pas ». Nous, Français, « nous n'arrivons pas au tragique, dans la crainte d'en passer les bornes » (*Discours sur la tragédie*). La crainte de l'horrible, qui nous paralyse en se liant avec celle du ridicule, ne doit pas exténuer la vraie « terreur », qui exige grandeur dans l'action et sublimité dans la langue. Corneille ne l'a tenté qu'une fois, à la fin de *Rodogune*, et Racine n'a « mis du spectacle » que dans *Athalie*. La tragédie a bien pour vocation la terreur (qui n'est pas l'horreur anglaise ou grecque) et la pitié, qui n'est pas une vague sympathie, mais un intense remuement, une ravageuse émotion. « Il faudrait pouvoir joindre, en sa fougue tragique, l'élégance moderne avec la force antique » (*Discours prononcé avant la représentation d'Ériphile*, 1732). Tout est dit du projet tragique voltairien dans ces deux vers, ou

plutôt ces trois mots : fougue, force, élégance. Il s'agit d'augmenter la part du « spectacle », programme parfois problématique avant la disparition, en 1759, des spectateurs sur la scène de la Comédie-Française. Représentation inédite, « dans le goût anglais », des sénateurs et des conspirateurs romains, quasiment de l'assassinat de César, dans *La Mort de César* (1743, publié en 1736) ; cortèges de prêtres, spectre du père assassiné, qui hante Voltaire depuis le *Hamlet* vu à Londres, et sortie hagarde du fils hors du tombeau où il vient de tuer sa mère, dans *Sémiramis* ; délibérations avant le meurtre de Zopire dans *Mahomet*, etc. L'amplification du spectacle, considéré comme une partie essentielle du théâtre à condition de ne pas écraser le texte et de ne pas exténuier la poésie, rapproche indubitablement Voltaire de l'esthétique dramatique moderne.

Aux tableaux s'ajoute l'intensification, parfois frénétique, de l'action, par le goût des identités mystérieuses (*Zaïre*, *Mahomet*, *Sémiramis*, etc.), des situations incestueuses, des infanticides, parricides et matricides, des malentendus funestes, des reconnaissances, des coups de théâtre, bref, une dilection manifeste pour le paroxysme des situations, des passions et des malheurs, qui lui paraît inhérente à l'écriture et au plaisir tragiques, tant qu'elle s'allie avec la noblesse du style et du jeu, avec la grandeur des enjeux. Rien ne sert ici d'évoquer avec douleur la « simplicité » racinienne. Voltaire va, mais mieux que les autres, dans le sens de tout son siècle. C'est bien aussi sur un constat parfaitement parallèle, mais plus tardif, d'alanguissement de la comédie dans la conversation fadement spirituelle, de manque d'énergie et d'action, que Beaumarchais (adversaire par ailleurs résolu de la tragédie) assiera à partir du *Barbier de Séville* sa réforme de l'écriture comique, qui accueille et transpose dans *Le Mariage de Figaro* nombre de pratiques voltairiennes, devenues bien public des dramaturges (tableaux, foules, coups de théâtre, reconnaissances, rebondissements

accélérés, oppositions de mœurs, diversification des lieux dans l'unité de lieu, etc.).

Ouvrir l'Histoire

7. L'énergie tragique – intensifiée par la mise sous haute tension de l'amour au sein des autres passions, elles-mêmes poussées à leur comble, par l'accélération de l'action, par la promotion du spectacle (costumes, décors, postures, foules, effets sonores et visuels...), de la représentation (timide) de l'action plutôt que de sa narration – passe aussi et d'abord par le choix des sujets. Il ne s'agit pas seulement d'une diversification des lieux (Moyen-Orient, Chine, Amérique) et des époques (de l'Antiquité à la conquête espagnole, en passant par l'invasion des Mongols en Chine). L'essentiel, affirmé dès *Zaïre*, revient à traiter une action tragique comme un tableau de mœurs contrastées, comme un moment historique particulièrement significatif et dramatique. De même que l'amour, pour abandonner sa défroque d'ornement obligé et fadement brodé, voudrait devenir par sa violence un moteur essentiel de l'action, de même la logique unificatrice de l'esthétique classique pousse à lier passions et mœurs, à les harmoniser selon la même logique combinatoire. La présence de *Zaïre* dans ce volume évite d'entrer dans le détail, et constitue un excellent exemple de l'effort voltairien, qui oriente incontestablement la tragédie vers le drame historique, bien avant le romantisme. En témoigne le succès, avec et après Voltaire, de la tragédie dite *nationale* (Belloy, *Le Siège de Calais*, 1765).

Influence shakespearienne inavouée, tendance historiquement inévitable, évolution personnelle liée à l'écriture de *La Henriade* et de *Charles XII*? Peu importe. Il s'agit d'accentuer l'intérêt, la portée, l'impact d'un sujet en ancrant les passions dans une conjoncture historique frappante. La difficulté, qui ne peut s'examiner qu'au cas par cas, revient à articuler

passions et Histoire, sauf à transformer celle-ci en cadre ornemental, vaguement pittoresque et forcément déceptif à nos yeux peut-être plus exigeants. Mais la visée est aussi claire que logique. C'est la sublimité même de l'art tragique, et sa perte presque fatale d'énergie, qui exigent de renforcer, de revitaliser cet autre constituant obligé du genre, l'Histoire et la politique. *Brutus* et *La Mort de César* se confrontent, l'une avec l'aide de l'amour et l'autre sans, à deux moments décisifs de l'histoire romaine, la naissance et la mort de la république ; tandis que *Zaïre* et *Mahomet* touchent, par deux voies fort différentes, au problème des heurts de religions, de l'intrication, inhérente au genre, du politique, du religieux et du passionnel (amoureux).

Cet effort, incontestablement vigoureux et de grand avenir, pour vivifier l'Histoire dans la tragédie française débouche-t-il sur un militantisme philosophique dont on aurait peine, il faut bien l'avouer, à ne pas créditer d'instinct Voltaire ? La question divise depuis toujours les critiques, et elle touche à l'idée même du théâtre. C'est précisément l'une des raisons qui nous ont conduit à proposer, avec *Zaïre* et *Mahomet*, deux images contrastées de l'Orient musulman, qu'il semble assez difficile de superposer et d'unifier sous la notion apparemment simple de propagande philosophique. Plutôt que de propagande, il vaut sans doute mieux parler d'un goût énergique, inventif, de la modernisation, de l'actualisation des sujets, mais dans le cadre prioritaire d'options dramatiques propres à chaque pièce. C'est bien dans cet esprit qu'en 1734, dans les *Lettres philosophiques*, loin de toute traduction littérale, Voltaire avait transposé en alexandrins élégants et « philosophiques » le monologue d'Hamlet, pour la première fois en Europe. L'Histoire, quand elle passe en tragédie, n'a plus à obéir aux contraintes de la véracité historique, dont on ne peut guère accuser Voltaire d'ignorer les règles. En montant sur scène pour chausser le cothurne et parler en vers, l'Histoire doit composer avec un genre qui vise l'émo-

tion avant la réflexion, la poésie avant la vérité factuelle. C'est pourquoi Orosmane, dans la visée générale de la pièce, doit être moins oriental qu'amoureux, et Mahomet plus amoureux et plus méchant qu'une saine philosophie – celle par exemple de l'*Essai sur les mœurs* – ne l'exige. Au théâtre, estime Voltaire, il est impossible d'ignorer l'image établie que les spectateurs se font d'un grand personnage historique, d'une époque. Voir et écouter n'est pas lire. Vibrer n'est pas réfléchir. À chaque genre sa logique : rien ne le montre mieux que la doctrine et la pratique voltairiennes de la comédie, fondées sur de tout autres principes. Loin d'y viser, comme dans la tragédie, l'intensité maximale des émotions propres au genre, et en l'occurrence le ridicule chargé de sanctionner les vices et les travers, il va se placer dès 1736, avec *L'Enfant prodigue*, dans le mouvement général de la sensibilité des Lumières en faveur d'un comique atténué mais touchant, de l'alliance du sourire et des larmes. Sur ce point, qu'il serait trop long de développer ici, nous nous permettons de renvoyer le lecteur aux présentations de *Nanine* et de *L'Écossaise*.

Que faire de Voltaire aujourd'hui ?

C'est un fait irrécusable, Voltaire n'appartient plus, sauf exceptions rarissimes, au répertoire du théâtre vivant. On peut en tirer la conclusion apparemment solide, presque irréfutable, qu'il a succombé à d'irréremédiables faiblesses esthétiques. Résumons ces arguments lustrés par le temps.

1. Il s'est acharné à revivifier un genre congénitalement épuisé, en dépit de sa longue, très longue survie. Pourquoi jouer du Voltaire, quand on dispose de Corneille et de Racine, ou du théâtre romantique qui accomplit ses désirs réformateurs trop timides, bien que lucides ? Il est tombé victime, comme tous ses contemporains français, d'un entre-deux, d'une fatalité historique plus douloureuse que ses tragédies, ou